

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO**  
**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**

**POESIA NEGRO-BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA COMO  
EXPRESSÃO DE ESPAÇOS: APROXIMAÇÕES E DIGRESSÕES NAS  
POÉTICAS DE CONCEIÇÃO EVARISTO E EDIMILSON DE ALMEIDA  
PEREIRA**

**Alisson Felipe Tiago**

Mariana

2023

Alisson Felipe Tiago

**POESIA NEGRO-BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA COMO  
EXPRESSÃO DE ESPAÇOS: APROXIMAÇÕES E DIGRESSÕES NAS  
POÉTICAS DE CONCEIÇÃO EVARISTO E EDIMILSON DE ALMEIDA  
PEREIRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Linha de pesquisa: Linha 1 – Literatura, Memória e Cultura

Orientadora: Profa. Dra. Carolina Anglada de Rezende

Mariana

2023

## SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

T551p Tiago, Alisson Felipe.

Poesia negro-brasileira contemporânea como expressão de espaços [manuscrito]: aproximações e digressões nas poéticas de Conceição Evaristo e Edimilson de Almeida Pereira. / Alisson Felipe Tiago. - 2023. 129 f.

Orientadora: Profa. Dra. Carolina Anglada de Rezende.  
Dissertação (Mestrado Acadêmico). Universidade Federal de Ouro Preto. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem.

Área de Concentração: Estudos da Linguagem.

1. Literatura brasileira - Escritores negros. 2. Escritores negros. 3. Literatura brasileira - História e crítica. 4. Evaristo, Conceição, 1946-. 5. Pereira, Edimilson de Almeida, 1963-. I. de Rezende, Carolina Anglada. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 821.134.3(81).09(043.3)

Bibliotecário(a) Responsável: Iury de Souza Batista - CRB6/3841



## FOLHA DE APROVAÇÃO

**Alisson Felipe Tiago**

“POESIA NEGRO-BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA COMO EXPRESSÃO DE ESPAÇOS:  
APROXIMAÇÕES E DIGRESSÕES NAS POÉTICAS DE CONCEIÇÃO EVARISTO E EDIMILSON DE ALMEIDA  
PEREIRA”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem da  
Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras:  
Estudos da Linguagem.

Aprovada em 29 de agosto de 2023

### Membros da banca

Profa. Dra. Carolina Anglada de Rezende - Orientadora - Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP

Prof. Dr. Bernardo Nascimento de Amorim - Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre - Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

Profa. Dra. Carolina Anglada de Rezende, orientadora do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu  
depósito no Repositório Institucional da UFOP em 29/08/2023.



Documento assinado eletronicamente por **Carolina Anglada de Rezende, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 29/09/2023, às 17:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site  
[http://sei.ufop.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0581273** e o código CRC **66417753**.

## Agradecimentos

Primeiramente, agradeço a Deus e todas as manifestações da divindade em minha vida.

Agradeço à toda minha família, em especial, aos meus pais. Mãe, foram suas mãos, a principal ferramenta de modelagem daquilo que fui, sou e ainda serei. Sua calma, sabedoria, ferocidade e amor insistem em me pregar peças. Pai, meus olhos percebem todo o sacrifício que o senhor fez para aqui chegarmos, em meio a vícios e virtudes, a vida exigiu o seu melhor, não só por isso, te amo!

Nomeio minhas irmãs e irmãos, pois com eles cheguei até aqui: Letícia, Joel, Josana, Lucas, Natália, Raquel, Daniel, Joseane, Jaqueline, André, Anderson, Janaína e as pequenas estrelas que não conheci.

Agradeço às minhas sobrinhas e sobrinhos, vocês são meu futuro, e por vocês permito-me sonhar.

Agradeço à minha pequena e sua família. Isamara, seu amor extrai o melhor de mim.

Agradeço às amigas em que tropecei nesse percurso, em especial, à Bia, à Kakra, à Jéssica, à Giovanna e à Thaís.

Agradeço à minha orientadora por toda atenção e cuidado.

Agradeço aos meus ancestrais por se permitirem sonhar.

## RESUMO

Esta pesquisa objetiva investigar as manifestações do espaço nas poéticas de Conceição Evaristo e Edimilson de Almeida Pereira. As múltiplas significações do espaço são exploradas, portanto, seu sentido dar-se-á a partir de um ambiente dêitico, como discutido por Émile Benveniste (1995), em uma instância discursiva. Buscando desconstruir estereótipos sobre a cultura negra, serão cotejados estudiosos como Achille Mbembe (2018), Paul Gilroy (2020), Édouard Glissant (2021) que, de diferentes formas, refletem sobre a condição do sujeito negro, além disso, dissertam sobre como o ideal da modernidade é uma estrutura herdeira das instituições coloniais. Outro ponto de desconstrução desses pensadores é a ideia de uma identidade cultural pura, centralizada e enraizada. Em seguida passaremos pela contextualização e conceitualização do termo “negro-brasileira”. Nesta etapa reflete-se com pensadores como Cuti (2010), Zilá Bernd (2010) e Almeida Pereira (2008), percebendo-se que esse termo não limita, legitima ou restringe a produção literária, mas, sim, oferece novos espaços de produção e crítica literária. Ao cartografar os espaços imaginados pelos poetas tem-se como aporte o *Pensamento- Paisagem* de Michel Collot (2013), que observa como a relação do sujeito com o seu ambiente produz um novo mundo na escrita, baseado na perspectiva do escritor, mundo este que não se limita a ser uma mera mimese dos lugares que o poeta visitou, antes, é sua recriação na linguagem. Assim, o poeta, ao reimaginar o mundo, pode quebrar ciclo de representações estereotipadas da cultura e do sujeito negro. Sob a concepção do *Espaço Literário* de Maurice Blanchot (1987), será observado como a literatura também se apresenta em um ambiente autônomo, significando-se em seu próprio espaço discursivo e demonstrando a impossibilidade de o poeta olhar objetiva e diretamente para a poesia. Percebe-se, inicialmente que as poéticas dos autores aqui estudados, apesar de se aproximarem pela temática, distanciam-se quanto ao modo de produção, pois a escritora mineira utiliza-se da linguagem ordinária e referencial, enquanto o poeta juizforense explora as possibilidades do signo, descrito por Blanchot como *palavra bruta* e *palavra essencial* respectivamente. Por fim, esta pesquisa também mapeia nas obras dos poetas as apresentações da performance. Nela o corpo pode se apresentar como lugar da memória, por Leda Martins (2021), e também como a representação performática da linguagem capaz de criar um efeito-mundo, segundo Barbara Cassin (2010). Entretanto, refletimos sobre como corpos-poema flertam com a ideia de uma performance que desprivilegia a presença de tal forma que a própria ideia de corpo em performance é colocada em suspensão.

**Palavras-chaves:** Literatura negro-brasileira; Espaço; Performance.

## ABSTRACT

This research aims to investigate the manifestations of space in the poetics of Conceição Evaristo and Edimilson de Almeida Pereira. The multiple meanings of space are explored, and therefore, its sense will be derived from a deictic environment, as discussed by Émile Benveniste (1995), in a discursive instance. In an effort to deconstruct stereotypes about black culture, scholars such as Achille Mbembe (2018), Paul Gilroy (2020), and Édouard Glissant (2005) will be compared, as they reflect on the condition of the black subject and discuss how the ideal of modernity is a structure inherited from colonial institutions. Another point of deconstruction from these thinkers is the idea of a pure, centralized, and rooted cultural identity. The contextualization and conceptualization of the term "black-Brazilian" will be examined, reflecting on the works of scholars such as Cuti (2010), Zilá Bernd (2010), and Almeida Pereira (2008), and recognizing that this term does not limit, legitimize, or restrict literary production, but rather offers new spaces for literary production and criticism. By mapping the imagined spaces of the poets, Michel Collot's (2013) concept of Landscape Thinking will be utilized, observing how the relationship between the subject and their environment produces a new world in writing, based on the perspective of the writer. This world is not limited to being a mere mimesis of the places the poet has visited but rather a recreation in language. Thus, the poet, in reimagining the world, can break the cycle of stereotypical representations of culture and the black subject. This world is not limited to being a mere mimesis of the places the poet has visited but rather a recreation in language. Initially, it is perceived that the poetic works of the authors studied here, despite approaching similar themes, differ in terms of production methods, as Conceição Evaristo uses ordinary and referential language, Edimilson de Almeida Pereira explores the possibilities of the sign, described by Blanchot as raw word and essential word, respectively. Finally, this research also maps the presentations of performance in the poets' works. The body can be understood as a site of memory, as discussed by Leda Martins (2021), and also as a performative representation of language capable of creating a world effect, according to Barbara Cassin (2010). However, we reflect on how poem-bodies flirt with the idea of a performance that deprivileges presence to the extent that the very idea of the body in performance is suspended.

**Keywords:** Afro-Brazilian literature; Space; Performance.

## **Sumário**

Introdução .....	7
“Não leias como eles” .....	32
“o mar escreve duras ideias” .....	37
“Cada pedaço que guardo em mim” .....	76
Outros espaços da performance .....	109
“assim gira a roda-mundo” .....	121
Referências bibliográficas .....	125

## **Introdução**

Talvez seja inadequado, embora imperativo, iniciar esta pesquisa com este relato, mas o que seria desta pesquisa caso ela não especulasse os espaços da vivência negro-brasileira? Obviamente muito, mas certamente estaríamos diante de outra leitura. Trataremos aqui sobre a poesia, mas principalmente sobre aquilo que há de poético nas suas formas de representação; é, portanto, desse poético anterior à formulação acadêmica, anterior à construção da poesia, é do empirismo de uma vivência que atravessa a minha existência que pretendo dizer. Girando o tempo, trago a presença de Maria Raimunda Mateus, chamada por mim e meus irmãos de vovó imortal; dizia ter sido registrada no ano de 1904, em Fonseca, distrito de Alvinópolis, no dia em que se casou, situação bastante comum no Brasil imperial e nos anos posteriores à Proclamação da República. A fidedignidade de suas palavras é reiterada por sua moral, pela ligação entre ela e sua palavra; a palavra oral, mais que o documento que oficialmente legitima, foi seu instrumento de memória que tinha o corpo como receptáculo. No sábado anterior a esta escrita, conversava com meus pais sobre minha bisavó, eles relembrou a prática de Maria quando uma nova criança chegava ao mundo, era sempre dela o primeiro banho na criança, que era banhada em águas-arruda e ervas essenciais – nome utilizado por minha mãe para dizer sobre o conjunto de ervas secas das quais não se recorda o nome –, também era dela a função de curar o umbigo e as recomendações de cuidados nos primeiros dias de vida. Diferentemente de meus irmãos mais velhos, não foi ela que recepcionou meu corpo a este mundo, mas sua prática e palavras ecoaram nos gestos de minha mãe. Provavelmente, essa é uma prática de vida anterior à territorialidade brasileira que, certamente, moldou-se de acordo com as possibilidades, seja de expansão ou de limitação, que a diáspora ofereceu. Esse é um dos espaços poéticos que me proponho ao esforço de valorizar. Mãe também me contou sobre certa vez que minha tia estava “aguada” ou “com sentimento” (essa é uma expressão usada quando a criança está sem apetite por estar com desejo de algo e, por isso, angustiada). Minha avó, Maria Braz dos Santos, benzedeira, recorreu a seu repertório de ritos para trazer a cura, era preciso encontrar uma Ana ou Maria para que ela fosse à casa de três Marias para pedir-lhes comida. A refeição recebida deveria ser dada à criança aguada, as sobras deveriam ser jogadas em água corrente pela pedinte que, sem olhar para trás, deveria rogar as águas para levar o sentimento da criança embora. Esse processo contém algumas camadas de significância importantes de salientar, apesar de não ter por objetivo escavar as origens desse processo. O primeiro

tem a ver com o provérbio africano “É preciso uma aldeia inteira para educar uma criança”; educar aqui significa trabalhar os valores sociais da comunidade, nessa perspectiva, é um valor comunitário cuidar também da saúde das crianças, por isso não só a mãe, mas as Marias participam desse processo de cura e acolhimento. Assim, ao passo que a criança é curada, a ela também é ensinado esse valor comunitário. Outro ponto que saliento é a importância dos nomes, pois esses carregam consigo significados capazes de conceder autoridade ou obrigações; logo, ao ser nomeada “Ana”, minha mãe estava destinada a ser a mediadora desse rito. Repito, então, que sem esses espaços, muito sobriaria deste trabalho, mas, provavelmente, não teria tanto prazer em perceber o que me olharia de volta tampouco em ouvir o ressoar das palavras desta dissertação.

O processo de colonização, ainda hoje, reverbera em nossa sociedade, conservando muitas de suas ideologias, principalmente o pensamento universalizante e hegemônico. Achille Mbembe (2019) é professor universitário camaronês, filósofo, teórico político e historiador. Seus trabalhos têm como foco de reflexão questões sobre o pós-colonialismo, as ciências sociais e políticas, bem como a história da África. Muito mais do que uma crítica teórica pós-colonial, Mbembe disserta sobre o constante processo de aceitação das diferenças que pode levar a humanidade a uma escalada que transcenda as crenças de oposições dualistas ocidentais. Segundo o teórico, a colonização, bem como as instituições pós-coloniais herdeiras desse processo, apesar de, em certa medida, mostrarem-se fixas e imóveis, no intuito de preservar as estruturas de opressão, caracterizaram-se pela capacidade de metamorfosear-se para proliferar seus ideais e manter a estabilidade de seus pensamentos hegemônicos. Isso é o que o autor chama de “a potência do falso”:

A colonização, enquanto tal, não foi apenas uma tecnologia, nem um simples dispositivo. Ela não foi apenas ambiguidades. Ela foi também um complexo, uma pirâmide de certezas, umas mais ilusórias do que as outras: a potência do falso. Um complexo móvel, certamente, mas também, em muitos aspectos, um entroncamento fixo e imóvel. (MBEMBE, 2019, p. 18)

As certezas ilusórias que a colonização trouxe foram moldadas por sujeitos que agiam sobre o outro, os quais eram tratados como objetos da ação desses sujeitos. Portanto, a empreitada da descolonização é, justamente, romper com essa dualidade, avançando para além de um pensamento que, por meio da potência do falso, sintetiza o mundo em uma divisão de opostos. Em suma, o professor camaronês procura superar a dialética que condensa o mundo na diferenciação entre um “nós”, fruto de um discurso hegemônico e universalizante, e “eles”, a representação de tudo aquilo que o sujeito hegemônico rejeita.

Para isso, é necessário que os indivíduos ex-colonizados busquem, pelo poder da criação em oposição à repetição sem diferença, criar suas próprias histórias e reproduzir-se nelas, tornando-se agentes de suas narrativas. Há várias formas de o sujeito negro-brasileiro consciente exercer essa agência; uma delas é por meio do engajamento literário que valorize a ancestralidade e transmita seus valores como forma de emancipação e resistência. Fazê-lo é condição à reescrita de narrativas que necessitam de muito mais que uma estilística de composição, mas também do posicionamento de sujeitos.

De acordo com a poeta, ensaísta, dramaturga e professora Leda Martins (2021):

A ancestralidade tanto pode ser concebida por princípio filosófico do pensamento civilizador africano quanto pode ser vislumbrada como um canal, um meio pelo qual se esparge, por todo o cosmos, a força vital, dínamo e repositório da energia movente, a cinesia originária sagrada, constantemente em processo de expansão e de catalisação. (MARTINS, 2021, p. 60).

Na concepção africana, a ontologia está entrelaçada com a ancestralidade. Essa vivência ancestral não se limita a uma recordação do passado, mas, sim, expande-se pela temporalidade, nesse fenômeno estão manifestas as experiências relativas “as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, concebidos como anelo de uma complementaridade necessária, em contínuo processo de transformação e de devir.” (MARTINS, 2021, p. 65). Portanto, dizer sobre a ancestralidade africana, além de ser um movimento de preservação da história e memória é, também, observar uma realidade mística capaz de clivar-se no passado, presente e futuro e, concomitantemente, interligar as experiências dessas temporalidades.

Sob essa ótica, a estética apresenta-se como algo além da composição ou da estilística. Segundo o filósofo francês Jacques Rancière (2009), essa seria “um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento.” (RANCIÈRE, 2009, p. 13). Essa funcionalidade do pensamento possibilita enxergar a experimentação estética como um conjunto de arranjos no modo de sentir. Por isso, a movimentação estética tem a ver com a visibilidade de um modo amplo, incluindo como o artista se vê e como ele é visto. O filósofo prossegue conceitualizando o ponto central da junção entre estética e a política.

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele define lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que

determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2009, p. 13).

Os pontos centrais desta definição são os espaços, tempos e atividades desse *comum* partilhado e exclusivo; esses são determinados por uma outra parte que hierarquiza aqueles que fazem parte do *comum* em função das atividades que exercem, pois, a depender do ofício que se pratica, o sujeito é integrado ou excluído em relação ao *comum*. Dessa forma, a política seria inerente à estética, uma vez que existem aqueles que decidem quem vai tomar parte nas distribuições imaginárias, simbólicas e materiais da comunidade e quem não irá.

Como exemplo dessa distribuição hierárquica da sociedade, o filósofo resgata o pensamento de Platão sobre os artesãos: “Os artesãos, diz Platão, não podem participar das coisas comuns porque eles não têm tempo para se dedicar a outra coisa que não seja o seu trabalho.” (RANCIÈRE, 2009, p. 13). Os artesões, em função daquilo que fazem, não compartilham o seu *comum* com outro; em função do tempo que gastam, não podem estar em outro ambiente. Portanto, seu papel político é inerente a sua função social.

Entretanto, é o regime estético da arte que lhes oferecem a possibilidade de subverter a hierarquia posta, pois “[o] regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas gêneros e arte.” (RANCIÈRE, 2009, p. 33-34). Essa potência subversiva permite que os artesãos participem ativamente de outras funções sociais, pois, mesmo que eles não estejam em outros lugares, por meio de suas obras, podem interferir na regulamentação da partilha de outros tempos e espaços. Logo, o regime estético da arte é o lugar onde habita o duplo e o contraditório.

Percebemos, portanto, uma condição política em que o artista, habitando este local duplo, pode provocar transformações. São essas formas de movência que nos interessam identificar neste trabalho, pois, por meio do engajamento literário, elas podem desestruturar pensamentos hegemônicos. Retornando ao teórico camaronês, nessa desconstrução, é preciso combater as ideologias coloniais que, segundo Mbembe:

se encontram na própria matéria da experiência colonial, na língua, na palavra, no discurso, nos escritos, nos contos, nos atos e na consciência de seus protagonistas, e na história das instituições das quais eles se aproveitaram, assim como na memória que eles forjaram desses acontecimentos. (MBEMBE, 2019, p. 20).

Isso pressupõe a revisão de uma série de discursos da humanidade, sejam eles filosóficos, históricos, linguísticos, políticos, psicológicos e sociológicos. O objetivo dessa

reinvenção não é inverter ou substituir os antigos modos de sujeição, pois combater a colonização significa quebrar a dependência que ela instituiu no mundo e pensar nesse mundo de maneira desterritorializada, sem as fronteiras culturais, políticas e territoriais impostas por um pensamento extremamente nacionalista, isto é, por um pensamento que associa a ideia de nacionalidade a uma identidade única e pura.

Apesar de trazerem discursos distintos, tanto Rancière quanto Mbembe insistem em pluralizar o comum, criar acessos a esses e visibilizá-los. Para o teórico camaronês, o comum seria o processo de celebração da humanidade de todos, portanto, uma condição fundamentalmente política. Além disso, esse é um processo de relação direta com o futuro, afinal, qual o mundo que queremos a partir dessa articulação do comum, como produzi-lo, imaginá-lo e por qual caminho?

Nessa mesma perspectiva, Paul Gilroy (2012), sociólogo e historiador inglês, que possui trabalhos sobre os estudos culturais, raciais e antropológicos, discorre sobre a política da transfiguração, realizada pelos povos do Atlântico Negro, em que há uma busca pela (re)definição da modernidade: “A política da transfiguração, portanto, revela fissuras internas ocultas no conceito de modernidade.” (GILROY, 2012, p. 96). Para o professor: “Não se trata de um contradiscurso, mas de uma contracultura que reconstrói desafiadoramente sua própria genealogia crítica, intelectual e moral em uma esfera pública parcialmente oculta e inteiramente sua.” (GILROY, 2012, p. 96).

Assim, essa política de descolonização aponta para a formação de comunidades solidárias, enfatizando modos de relações sociais mais ou menos novos que busquem associações qualitativas entre seu grupo racial e seus antigos opressores e, concomitantemente, em um duplo movimento, construa um passado imaginário antimoderno e um vir a ser que não seja pautado por conceitos como o de modernidade ou de um comum exclusivo, unitário, hegemônico. Como salientado pelo sociólogo inglês: “A especificidade da formação política e cultural moderna a que pretendo chamar Atlântico negro pode ser definida, em um nível, por esse desejo de transcender tanto as estruturas do estado-nação como os limites da etnia e da particularidade nacional.” (GILROY, 2012, p. 65). Em suma, as categorias políticas e culturais modernas que baseiam a ideia de nação e cultura de forma homogênea e territorial não são suficientes para pensar a complexidade cultural que extrapola os limites territoriais, pois ela é o resultado de relações de combinações e confrontos transnacionais e interculturais.

Assim, em se tratando da literatura negro-brasileira<sup>1</sup> contemporânea, essa dissertação investigará, por meio das poéticas de Conceição Evaristo e de Edmilson de Almeida Pereira, como esses sujeitos relacionam-se com os espaços sociais, físicos e psicológicos que perpassam suas existências. A partir de seus poemas, investigaremos como cada um deles aborda as questões relacionadas à cultura negra, como os poetas descontroem os imaginários criados pelo pensamento colonial e, ao mesmo tempo, problematizam pressupostos modernos que não dão conta de abarcar a complexidade dos entrelugares interculturais.

A ideia central desta pesquisa, da literatura como expressão de espaços, requer uma reflexão acerca do substantivo “espaço”. Esse léxico, por si, carrega diferentes significados a depender da disciplina a que está submetido. Por exemplo, na geometria, espaço pode ser entendido como uma extensão limitada de uma, duas ou três dimensões, sendo, respectivamente, sinônimo de perímetro, área e volume. Já na astronomia, espaço é a extensão infinita que contém em si todas as extensões finitas, espaço sideral. Além disso, empregada em um sentido figurado, habitualmente, utilizamos esse substantivo de distintas formas como se referindo a um intervalo de tempo, de distância, de acomodação, de um lugar indefinido etc.

Percebemos que esse é um substantivo que, por ter muito a dizer, pode nada significar, assumindo um caráter dêitico, logo, não teria sentido em si mesmo, pois estaria preso a um jogo constante de referenciação e de contextualização. É no meio dessa opacidade de sentido, desse caos de significação que pretendemos explorar as possibilidades de conceitualização. Dessa forma, o sentido literal dilui-se, e o jogo de construção dos sentidos do espaço revela-se numa relação de substituição, comparação ou continuidade de significado. Assim, as poéticas aqui analisadas expõem tanto os lugares sociais e

---

<sup>1</sup> O próximo tópico deste trabalho tratará da contextualização e conceitualização da literatura negro-brasileira. Em suma, ela pode ser definida pelo engajamento político, social e literário da população negra que busca combater estereótipos sociais colocando-se como agentes de suas narrativas. Para além, é importante salientar, nesta pesquisa, que esses adjetivos não são tachados como marcadores territoriais, antes, representam um espaço de desencontro. Sem dúvida, o adjetivo “negro” e o adjetivo “brasileira” trazem territorialidade associada ao continente africano e ao Brasil. Entretanto, como um sujeito herdeiro das culturas do Atlântico negro, sou impossibilitado de as reconhecer plenamente. Lá é o lugar que apesar de nunca ter pisado, quando tocam os tambores, meu espírito é elevado; cá a pátria nativa, onde corpos como o meu são expelidos para os quartos de despejos. Portanto, estar lá ou cá nem sempre é sinônimo de ausência ou pertença. Acolhendo essa contradição que separa descendência da geografia, posso ser um africano em diáspora ou um não brasileiro, um brasileiro-africano ou um africano-brasileiro. Assim, a junção do termo “negro-brasileira” expõe um entrelugar que transcende os ideais trazidos por pensamentos extremamente nacionalistas.

físicos dos poetas quanto a continuidade desses lugares em uma expressão subjetiva. Adiante, exemplificando, faremos uma análise do trecho do poema “De mãe” de Conceição Evaristo.

É, inclusive, sobre essa inquietação do signo, em constante desconstrução pelo discurso, que o filósofo francês pós-estruturalista, Jacques Derrida (1991), escreve. É nessa instabilidade, em uma ausência de origem, na falta de uma relação direta entre significante e significado que, para Derrida, o signo é definido. Portanto, “o presente torna-se signo do signo, rastro do rastro. Ele não é mais aquilo para que em última instância reenvia todo reenvio. Orna-se uma função numa estrutura de reenvio generalizado. É rastro e rastro do apagamento do rastro.” (DERRIDA, 1991, p. 58). A partir daí, conclui-se que o sentido da palavra é móvel, porque está em constante relação com os traços do que foi e do que será. O que a palavra nos diz no momento da enunciação seria um recorte no tempo e no espaço de seus múltiplos dizeres. Sob a ótica derridiana, todas as palavras teriam consigo potencialmente uma origem dêitica.

O linguista francês Émile Benveniste (1995), sobre a natureza dos pronomes, fala: “a *deixis* é contemporânea da instância do discurso que contém o indicador de pessoa; dessa referência o demonstrativo tira o seu caráter cada vez único e particular, que é a unidade da instância do discurso à qual se refere.” (BENVENISTE, 1995, p. 280). Isso significa que a cada momento da enunciação os signos vazios são atualizados e particularizados no âmbito do aqui e do agora (*hic et nunc*). Esses signos são vazios não porque nada dizem, mas, sim, pelos significados de seus dizeres estarem relacionados à marcação de lugares enunciativos. Essa marcação evidencia-se, por exemplo, nos pronomes pessoais “eu” e “tu”. Se “[e]u significa a pessoa que enuncia a presente instância de discurso que contém eu” (BENVENISTE, 1995, p. 278), o “tu” teria uma simetria em sua definição “indivíduo alocutado na presente instância de discurso contendo a instância linguística tu” (BENVENISTE, 1995, p. 279). Essa ideia estende-se, também, aos pronomes demonstrativos e possessivos, podendo ter seus significados enunciativos relacionados tanto a posições espaciais (“este é o meu lápis” / “esse é teu lápis”), quanto por uma relação temporal “(este ano conquistarei meus objetivos” / “ano passado foi excelente, nesse ano conquistei meus objetivos”).

Pensemos, então, no desenclausuramento dos espaços, isto é, nas possibilidades de seu dizer em cada recorte. Assim, como expressão subjetiva, o conceito de espaço, neste

trabalho, assemelha-se com a expressão do *pensamento-paisagem* descrita por Michel Collot (2013) – professor de literatura francesa, poeta e crítico sobre a relação entre o homem e a natureza a sua representação na arte – que, em suma, define esse pensamento como o resultado ou a manifestação subjetiva entre um sujeito e seu ambiente. Para além disso, o espaço, na perspectiva desta pesquisa, é, também, a dimensão que extrapola o posicionamento ou necessidade dos poetas. Uma dimensão que tudo pode conter, inclusive as contradições, não como pares de oposição, mas, sim, como elementos que suplementam algo maior que as partes.

Espaço é a manifestação íntima dos locais físicos, sociais ou psicológicos do poeta, é a impossibilidade dessa manifestação, é a palavra que diz em silêncio, é o espelho da vaidosa e caridosa mamãe Oxum, refletindo os atributos de Exu. Exu é o senhor das encruzilhadas, mestre das passagens e transformação, está sempre no limiar, pois representa o paradoxo, seus vários nomes (Leba, Eleguá, Bara) refletem as diferentes maneiras como se apresenta e como é visto. Nas palavras de Almeida Pereira (2017),

[v]ale lembrar que Exu é, simultaneamente, primeiro/último, aberto/fechado, amigo/inimigo, claro/escuro, silente/ruidoso, dentro/fora, etc; é o portador de atributos que uma vez exibidos o tornam fascinante e ameaçador. Por isso, o contato com ele provoca em seus interlocutores mais inquietação e espanto que tranquilidade e certeza. Contudo, como vimos, os procedimentos aparentemente aleatórios de Exu se articulam a partir de um movimento em espiral, ou seja, uma perspectiva de formulação lógica, que permite a elaboração de um campo de significados em expansão. (ALMEIDA PEREIRA, 2017, p. 107).

Rufino (2019), acrescenta que

[n]a diáspora, Exu é a potência que se reinventa a partir dos cacos despedaçados. Senhor das gingas, dribles e esquivas, absorve os golpes sofridos e os refaz como acúmulo de força vital, engole tudo que há e os vomita de maneira transformada. As múltiplas faces de Exu, mais do que demarcar as violências sofridas no trânsito, o enigmatizam como um poema encantado que versa acerca das possibilidades de invenção nas frestas contrariando a escassez. (RUFINO, 2019, p. 77).

Por fim, dada a imagem desse orixá, o espaço é a inquietação, a movência e a (im)possibilidade do dizer. Com isso quero dizer que o esforço para definir Exu, ou melhor, apresentar a impossibilidade de uma definição acabada é similar às representações do espaço das poéticas aqui estudadas, isto é, no intervalo e distanciamento entre uma significação e outra, entre uma representação e outra, podemos observar as diversas formas da cultura negro-brasileira se apresentar e se pensar.

Contextualizando os sujeitos desta pesquisa, Conceição Evaristo, escritora mineira,

poeta, romancista e ensaísta além de doutora em literatura comparada pela Universidade Federal Fluminense, possui uma vasta produção literária. Dentre suas obras destacam-se os romances *Becos da Memória* (2006) e *Ponciá Vicêncio* (2003). Além de ter sido incluída na lista de diversos vestibulares, essa última foi traduzida para o francês, o inglês e o italiano. Há ainda os livros de contos *Olhos D'agua* (2014), *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2016), *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016), *Canção para ninar menino grande* (2020), além da obra de poesia *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017), objeto dessa pesquisa. Seu trabalho possui uma estreita relação com as temáticas da memória, vinculando-se, também, à representação do corpo feminino e a suas formas de resistência.

Já na década de 1990, a escritora mineira publicou contos e poemas na série *Cadernos Negros*, uma iniciativa literária que busca promover, ainda hoje, a conscientização, o acolhimento, a sensibilização e a arte da escrita negra pela literatura, tudo isso em contrarresposta à discriminação social. Os *Cadernos Negros* tiveram seu início durante os anos 1970, por estudantes<sup>2</sup> universitários que perceberam o ambiente de exclusão das raízes africanas nos cursos de Letras. Em suma, as temáticas dessa antologia literária discursam sobre a condição e a cultura do negro no Brasil.

Percebe-se que a prosa evaristiana possui uma ampla fortuna crítica, seus textos são observados tanto como a emersão de narrativas submersas, quanto pelo seu valor estético e literário. Entretanto, os trabalhos sobre os poemas da escritora são mais escassos, por isso essa dissertação destaca-se não somente por visar enriquecer a recepção crítica da poesia de Conceição Evaristo, mas também por relacioná-la com a obra de Edimilson de Almeida Pereira. Essa relação entre os poetas, até o momento desta escrita, apresenta-se como um trabalho pioneiro.

As obras ficcionais da autora muitas vezes se (com)fundem com sua vivência, estando sempre na tensão entre aquilo que é real e o que é ficção. Sendo assim, seus escritos corporificam a condição da mulher negra. Em seu romance *Becos da Memória* é dito:

nada que está narrado em *Becos da Memória* é verdade, nada que está narrado em *Becos da Memória* é mentira. Na base, no fundamento da narrativa de *Becos* está uma vivência, que foi minha e dos meus. [...] a literatura marcada por uma escrevivência pode con(fundir) a identidade da personagem narradora

---

<sup>2</sup> Ângela Lopes Galvão, Célia Aparecida Pereira, Luiz Silva (Cuti), Eduardo de Oliveira, Henrique Cunha Júnior, Hugo Ferreira, Jamu Minka e Oswaldo de Camargo.

com a identidade da autora. Esta con(fusão) não me constrange. (EVARISTO, 2017c, p. 12-13).

Em seu livro de poesia, essa mesma característica, mesmo que não declaradamente assumida como no romance, pode ser observada. Essa escrita atravessada pela condição de mulher preta aparece já na nomeação de alguns de seus poemas, algumas vezes por meio dos pronomes explícitos, “Meu corpo igual”, “Do afeto que em mim brota”, “Bendito o sangue do nosso ventre”, “Meu rosário”, “Do fogo que em mim arde”, em outras, nas palavras com a semântica feminina, “Eu-Mulher”, “Vozes-mulheres”, “A noite não adormece nos olhos das mulheres”, “Fêmea fênix”, “Menina”. Tanto o uso dos pronomes quanto os substantivos femininos marcam uma escrita tecida por experiências coletivas, mas também geram significações singulares do ser-mulher.

Na obra a ser analisada, *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017), perceberemos que existem dois movimentos centrais: o da recordação, que valoriza a ancestralidade e, concomitantemente, as vozes que ecoam de seu corpo-mulher. A poeta mineira traz como centralidade em sua escrita a *escrevivência*. Segundo a escritora, em entrevista à TV PUC-Rio em maio de 2017,

a minha produção literária ela é profundamente marcada pela minha condição de mulher negra, quer dizer, essa minha condição de mulher negra na sociedade brasileira de mulher negra e mundo das classes populares essa é minha condição ela vai interferir no que eu quero narrar, na medida como eu quero construir essas personagens, o que eu quero levar para o texto, o que eu acho que deve levar para o texto. Então, isso é muito é (sic) uma escolha que está muito relacionada com a minha vida, com a minha experiência pessoal, com a minha subjetividade. Isso não significa que tudo que eu escreva eu vivi, até porque eu teria de ser múltipla né, se eu fosse viver tudo que eu escrevi, seria uma mulher multifacetada né, seria homem, seria criança, seria velho né, seria hétero, seria homo. Então não quer dizer que [...] tudo isso eu tenho vivido. Agora a vida é realmente a vida, o cotidiano, os acontecimentos, as histórias que eu escuto, algumas experiências que eu vivi, isso é realmente o arcabouço de minha literatura de meu texto literário. (sic) (EVARISTO, 2017b).

Assim, a autora demonstra que sua escrita é baseada no ponto de vista da mulher negra brasileira, ora em uma perspectiva individual, ora coletiva. Portanto, a *escrevivência* é resultado tanto do posicionamento da autora em atribuir subjetividade em seus textos, quanto desse espaço ficcional que lhe permite preencher e imaginar lacunas, uma vez que também escreve na perspectiva do outro.

Segundo Maria Nazareth Soares Fonseca, doutora em literatura comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais, professora de Pós-graduação em Letras da

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, o termo cunhado por Evaristo, ao longo dos anos, “aos poucos se transforma em uma potência sígnica capaz de balançar os alicerces de uma ordem literária instituída.” (FONSECA, 2020, p. 65). Isso porque, além de estar relacionado com a subjetividade da mulher negra, também anuncia uma voz coletiva dessas experiências. Assim, a escrevivência está associada ao gênero e à etnia. A professora prossegue a discussão demonstrando que

[o]s sentidos possíveis ao termo bordejam os gêneros abrigados pela noção da “escrita de si”, tal como se apresenta na autobiografia e na autoficção, mas também autorizam interações com outros termos e expressões que acolhem as relações entre sujeitos negros e modos de experienciar a memória e a própria vida. Escrevivência torna-se uma estratégia escritural que almeja dar corporeidade a vivências inscritas na oralidade ou a experiências concretas de vidas negras que motivam a escrita literária. (FONSECA, 2020, p. 65-66).

Portanto, escrever é uma estratégia de subversão das imagens estereotipadas sobre o indivíduo e a coletividade negra, pois fisga memórias silenciadas da imersão nas águas do esquecimento e alçam-nas à superfície. Resgatadas e corporificadas essas memórias auxiliam na criação de um lugar literário onde os indivíduos negros reconquistam-se, ou quem sabe, pela primeira vez, reconhecem-se.

Neste escrever-vida que reforça experiências individuais entrelaçadas em vivências coletivas, tem-se a imagem central das Mães Pretas, essas mulheres negras escravizadas que eram forçadas a amamentar e cuidar dos filhos dos colonizadores. Entretanto, Evaristo procura desmontar a imagem do passado em que as mulheres pretas se limitavam a servir, pois “a nossa escrevivência não é para adormecer os da casa-grande, e sim acordá-los de seus sonos injustos” (EVARISTO, 2020, p. 30). A figura das Mães Pretas, ao ser objeto da reescrita do passado por meio do conceito evaristiano, demonstram também a importância da oralidade na escrita da poeta mineira. Sabemos que uma das funções dessas mulheres pretas era contar história para ninar as crianças da casa-grande. Apesar de suas vozes estarem em uma servidão aparente, nesse ato, elementos da ancestralidade africana eram conservados; assim, “se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais.” (EVARISTO, 2020, p. 30). Dessa forma, apoderar-se da escrita é fazer-se ouvir dentro do jogo de signos do colonizador, sem, no entanto, esquecer-se da potência dos valores ancestrais.

Em depoimento no I Colóquio de Escritoras Mineiras, em Belo Horizonte, em maio de 2009, a escritora enfatiza como a oralidade a rodeava e como a poesia já lhe visitava. Percebemos uma continuidade do ato de contar, de levar histórias adiante, de preservar as palavras ancestrais.

Gosto, entretanto, de enfatizar, não nasci rodeada de livros, do tempo/espaço aprendi desde criança a colher palavras. A nossa casa vazia de bens materiais era habitada por palavras. Mamãe contava, minha tia contava, meu tio velhinho contava, os vizinhos e amigos contavam. Tudo era narrado, tudo era motivo de prosa-poesia, afirmo sempre. (EVARISTO apud DUARTE, 2010, p. 15).

Exemplo dessa oralidade que navega pelo tempo é a narrativa em prosa poética que antecede uma série de poemas os quais dizem sobre o fazer poético.

*Quando a luz da lamparina era apagada, a escuridão do pequeno cômodo, em que dormíamos com mamãe, me doía.*

*Ao apagar das luzes, minhas irmãs logo-logo adormeciam, confortadas com as lembranças de nossas falantes brincadeiras, em que, muitas vezes, a mãe era a protagonista. Aí, sim,*

*a noite e seus mistérios se abatiam sobre mim. E tudo parecia vazio a pedir algum gesto de preenchimento. Escutava ainda os passos de minha mãe se afastando. Instantes depois, po-*

*dia colher pedaços da voz dela, colados a outros de minhas tias e de vizinhas mais próximas. Apurava os sentidos, mas o teor profundo das conversas me fugia, diluindo-se no escuro. Então eu inventava dizeres para completar e assim me intrometer nas falas distantes delas. Todas as noites, esse era o meu jogo de escrever no escuro (EVARISTO, 2017a, p. 77).*

Observamos nessa narrativa o “jogo de escrever no escuro” que parte do incômodo ocasionado por uma falta, um espaço de opacidade que é preenchido pela sensibilidade, pelo bordar diferentes vozes para compor um tecido de dizeres, num jogo contínuo e reiterado todas as noites. Isso demonstra que há diferentes meios para grafar a memória e, por mais que na oralidade alguns dizeres diluam-se no escuro, “Há mundos submersos,/ que só o silêncio/ da poesia penetra.” (EVARISTO, 2017a, p. 122).

Tanto o conceito da escrevivência quanto a ação da editora Quilombhoje, ao criar a série de antologia e poemas *Cadernos Negros*, demonstram uma organização literária baseada na ideia do quilombo para o enfrentamento da continuidade de uma ordem colonial. Segundo Eduardo de Assis Duarte (2020), “o quilombo literário de agora resiste tendo nas mãos o livro – utopia da palavra poética como instrumento de identificação, a inquietar mentes e corações no processo de construção de si mesmos enquanto negros.” (DUARTE, 2020, p. 80).

Fonseca nos diz que “o termo excrevivência abriga uma função significativa que também se instala, consideradas as diferenças, no conceito de marronagem cultural, cunhado por escritores do Caribe” (FONSECA, 2020, p. 66). Buscando referências em escritores caribenhos, como René Depestre, Fonseca destaca as estratégias literárias que enfrentam a ordem colonial recuperando e enfatizando as ações do negro capazes de “abrir a cortina do esquecimento para que olhos viciados pela imposição e padrão de comportamento possam vislumbrar outras histórias trazidas à cena por um processo de escrita literária que segue as trilhas abertas pelos negros marrons, no Caribe, e os quilombolas, no Brasil.” (FONSECA, 2020, p. 71). Portanto, como um ideal quilombista, o conceito evaristiano representa também o revide e a retomada do controle sobre si.

Enquanto Evaristo traz em sua obra a presença marcante no limite entre realidade e ficção, Almeida Pereira se destaca pelo seu estudo antropológico da cultura negro-brasileira e das tradições ameríndias, ora salientando os aspectos da cultura banto-católica mineira, ora investigando os traços da cultura iorubá, sem deixar de levar em conta, em sua obra poética, o perspectivismo. Muitas vezes, deslocando a noção de temporalidade contínua, essa memória mantém o passado no presente e ao mesmo tempo prospecta o futuro.

Roberto Zular, no prefácio de *Poesia +* (2019) diz que, na obra de Almeida Pereira, “[n]ada aqui está dado ou acabado, tudo se movimenta sob e sobre a tentativa de articular os diversos planos de experiência que tornam possível a própria experiência poética.” (ZULAR apud ALMEIDA PEREIRA, 2019, p. 7). Assim, pensamos a poética de Pereira sob a perspectiva do incapturável e de uma fluidez poética em constante metamorfose.

Essa metamorfose apresenta-se como reflexo de seu abundante trabalho, pois, além de poeta, Edimilson de Almeida Pereira é ensaísta e ficcionista. O Professor titular de Literatura Brasileira da Universidade Federal de Juiz de Fora possui inúmeras produções no campo poético e crítico e várias premiações na literatura brasileira. Em 1985, aos 22 anos, faz sua estreia na literatura com *Dormundo*, livro de poemas. Dois de seus três romances lançados no ano de 2020 foram premiados. *Front* alcançou o primeiro lugar no Prêmio São Paulo de Literatura e *O ausente* obteve o segundo lugar no Prêmio Oceanos. O terceiro romance publicado nesse ano foi *Um corpo à deriva*. Suas premiações datam desde os anos de 1980, pois, em 1988, atingiu o primeiro lugar na categoria de poesia no Concurso Nacional de Literatura Editora UFMG. A partir disso, premiações por suas produções literárias ou críticas tornaram-se constantes.

Almeida Pereira também se aventura no campo literário infanto-juvenil tanto na poesia quanto na prosa, algumas dessas obras em parceria com Prisca Agustoni. Desde os anos oitenta, trabalha com outros escritores, dividindo espaço como no livro de poemas *Corpo imprevisto & Margem dos nomes / Pedra-Minas & Memorabilia* (ALMEIDA PEREIRA; FREITAS, 1989) com Iacyr Anderson Freitas, e com Ricardo Aleixo em *A roda do mundo* (ALMEIDA PEREIRA; ALEIXO, 1996). No campo artístico visual, fez parceria com Antônio Sérgio Moreira, ilustrador do livro de poesia *E* (2017).

Como dito pelo próprio Edimilson de Almeida Pereira em diversas entrevistas, a vida e obra poética do escritor também se entrelaçam, principalmente sua referência poético-familiar. Destaco aqui um trecho da entrevista concedida a Prisca Agustoni.

De certo modo, minha vivência, desde a infância, esteve envolvida por um universo poético. Não o da poesia escrita, relacionada ao cânone, com o qual tantas vezes é identificada. O ambiente familiar me ofereceu as oportunidades iniciais de contato com a palavra utilizada no sentido lúdico de recriação e ampliação da realidade. Através do meu pai e dos seus diálogos com o mundo, das suas narrativas e do seu interesse pela visão metaforizada da realidade experimentei as primeiras percepções poéticas. Meu pai, ainda hoje, é uma referência de criação para boa parte da minha poética. Tanto é que não seria improvável pensar minha obra como uma coautoria: Edimilson de Almeida Pereira e Geraldo Mendes Pereira. A vida familiar me ofereceu a satisfação de conviver com o outro, partilhando o ludismo da linguagem e o olhar encantado pelo mundo. Mas, há um momento em que é preciso desenvolver uma abordagem, não diria mais consciente (porque, de certa maneira, a consciência do mundo nos toca também através do afeto, em família), porém mais aguda e sistemática desse olhar encantado, que nos apresenta o mundo e que pode funcionar como centelha para a experiência poética. (ALMEIDA PEREIRA apud AGUSTONI, 2006).

De modo similar ao de Conceição Evaristo, o poeta também tem como ponto de ignição o ambiente familiar para sua imersão no universo poético. Percebemos, então, que, para ambos, foi a utilização cotidiana da palavra, em sua esfera lúdico-metafórica, que proporcionou a assimilação poética de suas realidades. Trazendo seu pai como figura ainda presente em suas criações, prospectamos que algo da identidade criativa de Almeida Pereira não é totalmente dele, quer dizer, há uma influência do outro, diferentes fragmentações que deslocam seu ser do infinitivo para o gerúndio “sendo”, enfatizando, mais uma vez, o caráter camaleônico de sua escrita. Em suma, apesar de termos em nós parte do outro, o que realmente nos diferencia é a mixagem e o valor que damos para cada uma dessas fragmentações.

Ora, se o indivíduo reside em lugares sociais e físicos diferentes, a expressão desses ambientes também será distinta. Previamente percebemos que a relação entre o sujeito

negro e a sociedade não é estável nem fixa, mas, sim, móvel, em constante conciliação de conflitos históricos, filosóficos, identitários, políticos e sociológicos. Essa característica pode ser observada na poesia de Almeida Pereira, pois seus versos demonstram a capacidade de conter em si aquilo que estão colocando em jogo, um constante tensionamento, embate e trocas das relações culturais.

Isso pode ser observado no trecho de seu poema “+1”. Seus primeiros versos demonstram uma impossibilidade de criação identitária totalmente acabada e coerente, pois a imagem construída é baseada em contradições:

A parte que me cabe  
é a paz do que arde.

Arde e se faz à parte  
do que apenas vive –  
vive mas não ousa –  
fere de miséria o que

arde e sempre e forte  
vem à luz noturna.

(ALMEIDA PEREIRA, 2019, p. 110).

Aquilo que cabe no sujeito também é o que o coloca em combustão e, ao arder, torna-se à parte de si, pois, ao mesmo tempo, o que o inflama também o consome. No verso “e sempre e forte/ vem à luz noturna” (ALMEIDA PEREIRA, 2019, p. 110), percebemos que essas segmentações do ser, com esquivas e dribles, rejeitam uma definição, uma vez que a luz noturna que arde – aquela que necessita da combustão de um corpo, ou seja, baseada no fogo – ilumina, mas nem tudo esclarece.

Outro ponto importante para essa pesquisa são as reflexões desenvolvidas por Édouard Glissant (2021) – poeta, romancista, teatrólogo e ensaísta martinicano – em *Poética da Relação*, que tem como centro a ideia de *crioulização*, isto é, a junção de elementos de culturas distintas e diversas que se entrelaçam de tal maneira a ponto de confundirem-se uns nos outros e criarem o imprevisível. Ao discorrer sobre as Antilhas e a América crioulizada, Glissant reflete sobre como a estrutura cultural desses lugares ganha uma certa autonomia em relação a África, pois a origem das manifestações culturais não teria por centralidade apenas o continente africano, mas, sim, uma constante associação: “Assim, a noção de rizoma manteria a questão do enraizamento, mas recusa a ideia de uma raiz totalitária. O pensamento rizoma estaria no princípio do que chamo de poética da Relação, segundo qual toda identidade se desdobra numa relação com o Outro.” (GLISSANT, 2021, p. 34). Portanto, para o autor, são múltiplos os caminhos que

sustentam a criação cultural de um povo, ainda que haja elementos mais marcantes desta ou daquela; o fundamento dessa *Relação* pressupõe constantes conflitos e negociações que mantêm em movimento as referências culturais.

Sumariamente percebe-se que as poéticas de ambos os autores são marcadas por uma dêixis do espaço, de África, da família, da casa, elas partem de um lugar de reconhecimento mais amplo, o continente africano, até o ambiente mais íntimo, casa e família, não como ponto de chegada, mas, sim, como um retorno circular, possibilitando, a partir desses ambientes, a criação de outros espaços, os quais transpõem barreiras e desobedecem as fronteiras. Digamos, então, que as poéticas dos poetas são escritas crioualizadas, pois são reminiscências africanas transformadas, portanto, de certo modo, emancipadas da terra-mãe, resultando nos indivíduos a sensação de reconhecimento e estranheza. Isso demonstra como a crioualização é também uma questão de criação e reconhecimento de novos espaços.

Entretanto, é necessário analisar as escritas de Evaristo e Almeida Pereira não apenas por meio de uma lente que capture o universo social, mas que também registre o trabalho literário da poesia negro-brasileira contemporânea enquanto produção e expressão de espaços, pois outros tipos de lugares são importantes para o desenvolvimento desta pesquisa. Em se tratando da espacialidade histórica, o professor em teoria da literatura na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), poeta, tradutor e ensaísta Marcos Siscar (2018) discorre sobre a poesia contemporânea, mais especificamente sobre como ela, desde a modernidade, é definida por um processo de crise, observada em poetas franceses como Baudelaire e Mallarmé:

a poesia experimenta uma notável e complexa metamorfose, rica em rupturas e deslocamentos, que não deixa de ter relação com as transformações históricas, inclusive com as transformações do discurso das ciências humanas. (SISCAR, 2018, p. 9).

A metamorfose e a ruptura estão diretamente relacionadas à desvinculação com pontos de referência da tradição, deixando o poema de ser a manifestação de uma herança poética. Antes, a poesia passa a ser acolhedora da contradição entre a herança e o presente. Além disso, para Siscar, o discurso de crise em poesia “nos oferece a experiência material e conflituosa daquilo que significa o *ter lugar* histórico” (SISCAR, 2018, p. 12). Assim, esse discurso de crise identifica e analisa as reverberações em que a forma em poesia não é mais o reforço de uma estrutura prévia ou de um lugar determinado. Muito além do abandono ao verso alexandrino, a forma pode ser entendida como resultado de distintas

representações que podem ser historicamente situadas. Portanto, esse espaço poético contemporâneo é fundamental para a reflexão acerca do trabalho dos poetas nesta pesquisa, uma vez que pressupõe tanto uma noção de crise, do ter lugar ou não ter lugar histórico de determinados sujeitos, e os efeitos disso na criação e afirmação de lugares em poesia.

Além disso, entendemos que qualquer trabalho com a linguagem necessita ter por vista o processo, simultaneamente, exterior e interior de significações e ressignificações das experiências do sujeito com seu meio. Não quero dizer com isso que o ser humano é fruto de um determinismo, e sim que os lugares ocupados pelos indivíduos são fatores que influenciam a sua cosmovisão. Logo, o que investigaremos neste trabalho será a poesia tanto em uma relação consigo mesma, quanto em um espaço que leve em conta o posicionamento do poeta.

Quanto a este ambiente autônomo Maurice Blanchot (1987) – escritor, ensaísta, romancista e crítico literário – discorre sobre a dimensão do imaginário que se relaciona com a realidade por meio da performatividade da linguagem. Assim, este espaço é criado por intermédio da *palavra essencial*: “A fala poética não se opõe somente, portanto, à linguagem ordinária, mas também à linguagem do pensamento. Nessa fala, já não somos devolvidos ao mundo, nem ao mundo como abrigo, nem ao mundo como metas.” (BLANCHOT, 1987, p. 34). Logo, ela não responde a um referente no mundo real, mas significa-se em seu próprio lugar discursivo: “A fala poética deixa de ser fala de uma pessoa: nela, ninguém fala e o que fala não é ninguém, mas parece que somente a “fala se fala”” (BLANCHOT, 1987, p. 35). Em contraposição teríamos a *palavra bruta*, “para nos relacionarmos com os objetos, porque é uma ferramenta num mundo de ferramentas onde o que fala é a utilidade, o valor de uso” (BLANCHOT, 1987, p. 33). Na *palavra bruta* significante e significado simulam uma equivalência total, assim, entre a palavra e o objeto o qual ela representa não haveria distinção, pois seu valor de uso traria a ilusão de uma referência imutável.

Para o filósofo, a literatura refere-se a si mesma criando o seu próprio ambiente de significações plurais. Portanto, existe uma impossibilidade de o poeta olhar objetiva e diretamente para a poesia, como exemplificado pelos quatro versos iniciais do poema “Santo Antônio dos Crioulos” de Edimilson de Almeida Pereira, pois, como observaremos, a poética do poeta juizforense está mais relacionada com essa *palavra*

*essencial*, uma vez que, em sua escrita, há um fazer literário associado mais às possibilidades e diferentes formas de dizer e menos ligado a uma referência fixa.

Há palavras reais.  
Inútil escrever sem elas.  
A poesia entre cães e bichos  
é também palavra.  
(ALMEIDA PEREIRA, 2019, p.71).

Ao mesmo tempo em que se constrói uma definição sobre o tipo de palavra necessária à escrita, o poema amplia a possibilidade de definição do poético, pois atribui aos seres sem a capacidade da fala, “cães e bichos”, a potencialidade de também serem atravessados pela palavra, demonstrando que a poesia não necessita de um sujeito que fale por ela, uma vez que “[a] linguagem assume então toda a sua importância; torna-se o essencial; a linguagem fala como o essencial e é por isso que a fala confiada ao poeta pode ser qualificada de fala essencial.” (BLANCHOT, 1987, p. 35). Uma fala que reside justamente nas fissuras, nos dêiticos, na opacidade e, portanto, nas possibilidades que seus rastros significantes podem gerar.

Essa experiência de escrita é o objeto de observação de Blanchot, que nomeia esse evento como *espaço literário* o qual não pode ser definido como coisa ou identidade. Ligado à perda da voz do poeta é, portanto, uma escrita da impessoalidade, pois se apresenta como uma voz sem sujeito, por isso o poeta relaciona-se com essa experiência muito mais pela escuta e aproxima-se, também, de uma origem que não está presente. Dessa forma, somente o eco dessa origem pode ser escutado, e o resultado desse evento, a obra, não pode ser visto ou alcançado senão em um intervalo de mistério e estranheza.

Encontra-se como pano de fundo do *espaço literário* a figura mitológica de Orfeu: aquele que desceu ao submundo em busca de sua inspiração poética, Eurídice. Para recuperá-la, apenas uma condição foi-lhe imposta: deveria retornar à luz do mundo dos vivos sem olhar para trás, senão sua amada desapareceria e pela segunda vez a perderia. Porém, já na saída o poeta cede, e, imediatamente após voltar o olhar para a musa, sua inspiração desaparece. Eurídice era a obra de Orfeu, que ao tentar olhar diretamente para ela a arruína e a desfaz. Por meio desse olhar o poeta demonstra

que não a quer [Eurídice] em sua verdade diurna e em seu acordo cotidiano, que a quer em sua obscuridade noturna, em seu distanciamento, com seu corpo fechado e seu rosto velado, que quer vê-la, não quando está visível, mas quando está invisível, e não como a intimidade de uma vida familiar, mas como a estranheza que exclui toda a intimidade, não para fazê-la viver, mas ter viva nela a plenitude de sua morte. (BLANCHOT, 1987, p. 172).

O *espaço literário* é da ordem uma experiência de morte, pois é necessário que o poeta sacrifique a si e o que deseja possuir para “[o]lhar na noite o que a noite dissimula, a *outra* noite, a dissimulação que aparece.” (BLANCHOT, 1987, p. 172). Orfeu conhece sua amada no dia, mas em sua condição noturna, na escuridão do submundo, há somente o vazio, a distância, o desaparecimento, a ausência, o silêncio e a morte irrecuperável. O *espaço literário* é, portanto, um intervalo de constante mistério e mudanças, a tensão entre a impaciência e o desejo, é uma origem que nunca se faz totalmente presente, pois só é revelada na outra noite “que é sempre outra” (BLANCHOT, 1987, p. 168), por isso, irrecuperável.

Entretanto, apesar da existência desse espaço imaginário, a obra literária também performa uma poética do espaço do poeta, criando e apresentando uma perspectiva que é condicionada pela subjetividade do olhar de quem a escreve. Esse seria o caso da poética de Evaristo. Neste ponto, temos o que Michel Collot (2013) define como *pensamento-paisagem*, o fenômeno resultante do produto do encontro entre um mundo e uma perspectiva, “[u]m ambiente não é suscetível a se tornar uma paisagem, senão a partir do momento em que é percebido por um sujeito.” (COLLOT, 2013, p. 19). É o olhar que transforma o local em paisagem, o recorte daquilo que no espaço comunica-se com o sujeito. Essa comunicação dá-se a partir do sensível que, além de ser o momento pré-reflexivo, é a fonte do sentido, do pensamento conceitual e da significação global do espaço. Além disso, segundo o professor, “[a] paisagem implica em um sujeito que não reside mais em si mesmo, mas se abre ao fora. Ela dá argumento para uma redefinição da subjetividade humana, não mais como substância autônoma, mas como relação.” (COLLOT, 2013, p. 30). Logo, a transformação dos espaços em arte dar-se-á por meio da interação entre a sensibilidade do sujeito, o trabalho com a linguagem e seu lugar.

Na estrofe final do poema “De mãe” de Conceição Evaristo, notamos como esse recorte sensível se transforma em uma paisagem literária na poesia da autora.

Foi mãe que me fez sentir as flores  
amassadas debaixo das pedras;  
os corpos vazios rente às calçadas  
e me ensinou, insisto, foi ela,  
a fazer da palavra artifício  
arte e ofício do meu canto,  
da minha fala.  
(EVARISTO, 2017a, p. 80).

A paisagem criada pela poeta parte de sua experiência sensível mediada pela mãe; portanto, seu mundo é percebido tanto em uma relação com as coisas quanto com as

peessoas. Entretanto, seu olhar não é o resultado da soma desses referentes, visto que esses têm seu prolongamento na escrita poética produzindo “uma constelação original de significados produzidos pela escrita.” (COLLOT, 2013, p. 58). Assim, essa continuidade metonímica do ambiente, apesar de mediada pela figura materna e condicionada aos espaços em que transitou, reconfigura-se pela escrita e faz emergir uma paisagem própria da autora: “arte e ofício do meu canto,/ da minha fala.” (EVARISTO, 2017a, p. 80).

Como dito anteriormente, ambos os autores trabalham com temas referentes à cultura negro-brasileira, porém, a *escrevivência* evaristiana apresenta uma escrita de sujeitos negros, principalmente da mulher negra que se põe em seus textos, que assume o caráter político e social da arte literária, usando-a como modo de sobrevivência e resistência. Já a escrita de Almeida Pereira é mais oblíqua, nela é explorada a dimensão do espaço literário, mesmo quando identificamos uma escrita voltada a um ser coletivo, encontramos estranhezas e inquietações. Isso diferencia radicalmente a maneira como cada autor produzirá o seu trabalho, ainda que partindo de lugares comuns. Portanto, investigaremos como Evaristo, em *Poemas da recordação e Outros Movimentos* (2017), e Almeida Pereira, em *Poesia +* (2019), inscrevem essas tensões e compartilhamentos em seus textos.

Nesta relação entre os autores, percebemos uma poética mais blanchotiana em Edimilson de Almeida Pereira e mais collotiana em Conceição Evaristo. Com isso quero dizer que, enquanto a poeta belorizontina destaca-se por reimaginar o cotidiano através da *paisagem literária*, valendo-se da *palavra bruta* para estruturar o seu modo escrever a vida em uma aparente estabilidade, o escritor juizforense explora o tensionamento das palavras em seus jogos de (re)significação na e pela linguagem. Exemplificando, podemos perceber essa diferenciação nos fragmentos dos poemas abaixo, “A noite não adormece nos olhos das mulheres” e “Carta ao irmão”, pois enquanto nas obras da poeta destaca-se a *escrevivência* – como dito anteriormente, o imbricamento entre realidade e ficção que ressoa não apenas a voz do eu lírico, mas também um brado coletivo –, na poética de Almeida Pereira, a constituição de uma coletividade e do indivíduo é mais fragmentada.

A noite não adormece  
nos olhos das mulheres,  
a lua fêmea, semelhante nossa,  
em vigília atenta vigia  
a nossa memória.  
(EVARISTO, 2017a, p. 26).



sentidos, e, com o poeta, essa percepção além de prolongada na escrita, tem nela sua reconfiguração.

A configuração que a percepção confere aos elementos da paisagem encontra seu prolongamento na reconfiguração desta pela escrita. A “paisagem” de um escritor não se reduz a qualquer um dos lugares onde ele viveu, viajou ou trabalhou. Ela não é nem mesmo uma composição mais ou menos sutil desses referentes geográficos e biográficos, mas uma constelação original de significados produzidos pela escrita. (COLLOT, 2013, p. 58).

Isso quer dizer que é no espaço literário que a paisagem adquire uma ampliação de sua singularidade e sua perspectiva, ambos originários no sujeito que a percebe e a transcreve. Entretanto, a literatura não reduz a paisagem à subjetividade do escritor, antes, captura uma foto por meio das palavras e, justamente por isso, abre-se às possibilidades. Dessa forma, outros sujeitos terão acesso à modelação do ambiente realizada pelo poeta, interpretando-a sobre outro ponto de vista, e, mesmo o escritor, quando retornar ao seu texto, nem ele e nem suas palavras serão mais os mesmos.

Por isso este trabalho não pretende cartografar as obras dos poetas de maneira rígida e estática, mas, sim, colocá-las em constante *Relação*, indo e vindo em diferentes ambientes, fluindo entre os espaços e construindo uma crítica que dialogue com seu objeto por meio do espelhamento, da comparação e da especulação.

Para apresentar os espaços expressos e performados pelos sujeitos negro-brasileiros, em diálogo com a noção de *pensamento-paisagem* (Collot) e *espaço-literário* (Blanchot), é fundamental fomentar a discussão crítica sobre suas obras e entender como elas se desenvolvem. Desenvolvimento que reconhece a performatividade das palavras, mas centra-se na interação entre a performance do corpo e da palavra – oral ou escrita. Paul Zumthor (2014) afirma: “Cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela transmuda.” (ZUMTHOR, 2014, p.32). Portanto, observar e analisar os traços dessas marcas traz-nos, como resultado, os vestígios dos espaços expressos por elas. É preciso investigar o que nessa transmutação performática é da dimensão do permanente, da herança da tradição, e o que nos poemas de Evaristo e Almeida Pereira, por meio da espécie de uma pedagogia poética da transmissão, é transmudado e passado adiante.

Será investigado nesta pesquisa esse “movimento vaivém nas águas lembranças” (EVARISTO, 2017a, p. 11) que, pela poesia, narra e reescreve a história. Essa transmissibilidade de valores ancestrais é também emergente nos ambientes além da torre

de Ismália; é preciso dar o salto, pender-se rumo aos lugares poucos explorados ou com pouca crítica poética. Para isso, serão cotejadas as obras filosóficas de pensadores contemporâneos de África como Paul Gilroy e Achille Mbembe, ampliando a recepção crítica dos dois poetas em questão, vistos tanto de um modo singular quanto em comparação. Tanto Evaristo quanto Almeida Pereira versam sobre a cultura negra-brasileira, entretanto, as singularidades de suas poéticas revelam tanto a complexidade quanto a heterogeneidade do ser negro nesta África desterritorializada.

Para além dos temas culturais, os poetas tecem também meta-poemas, os quais carregam essas diferenças poéticas. Por exemplo, as estruturas narrativas de Evaristo são fluidas, demonstrando uma aparente clareza da linguagem, enquanto Almeida Pereira procura sempre estar quebrando a linguagem, rompendo a narratividade, misturando-a e a colocando em constantes relações para que não seja capturada. No poema “Instrução do homem pela poesia em seu rigoroso trabalho”<sup>3</sup>, o poeta juizforense ao tentar definir a Diquixi, divindade de múltiplas cabeças, demonstra também seu esforço poético. Dividido em quatro partes, em todas elas vemos o trabalho de poesia que extrapola o poeta “O lápis, mais que a vontade, quer o nome e a/ coisa, a família da palavra num corpo. Esclare-/cido.” (ALMEIDA PEREIRA, 2019, p. 74) e o esforço em permanecer em uma escrita rebelde “Melhor escritura a que revela revel” (ALMEIDA PEREIRA, 2019, p. 74). Na quarta parte do poema lemos:

4  
O nome diquixi se arrumou na sombra. Sombra do meu escrito.

Sob a pele do verbo o lobo o crocodilo-mor.  
Tudo mudado, mas sem doma. Como o guará cortando a estrada.

Agora posto, concordo. A palavra vista é uma cabeça com outras onças: um couro no tempo da madeira.

Mas não é um tambor: a palavra  
Como um tambor é pouco sem outras coisas dentro.

Como o torpor não é sem as roupas do sol.

O nome diquixi escrevo e diquixi parece. Sob a unha a paz da palavra seje.

---

<sup>3</sup> Faço uma análise completa deste poema em: TIAGO, A. F. *A antiforma poética de Edimilson de Almeida Pereira*. Revista Versalete. Curitiba, Vol. 10, nº 19, jul.-dez. 2022.

(ALMEIDA PEREIRA, 2019, p.76).

Percebe-se que o dilema para definir diquixi permanece, pois vemos que é de sua natureza habitar na sombra, logo, a escrita não teria a força para dizer o indizível. Porém, tal esforço não é em vão, uma vez que a palavra se torna, paradoxalmente, uma nova cabeça, um tambor-palavra capaz de recriar e ressignificar. Sem a possibilidade de olhar objetiva e diretamente para seu objeto, impedindo que ele se dissipe, o poeta cria algo parecido, algo que se soma, mas também que se diferencia, algo em que o poeta não tem o domínio do resultado, reforçando mais uma vez a utilização da *palavra essencial*.

A construção poética de Conceição Evaristo toma tons mais pessoais, uma viagem interior de autoconhecimento e contemplação do mundo a partir de suas experiências sensíveis, propondo um ritmo em marcha lenta para a composição tanto da vida quanto de sua poesia. Em “Da calma ao silêncio” essa ideia é sintetizada pelo título e confirmada na primeira estrofe, pois o desejo de morder a palavra vem da sensação de experimentá-la em seu âmago. Leiamos:

Da calma e do silêncio

Quando eu morder  
a palavra,  
por favor,  
não me apressem,  
quero mascar,  
rasgar entre os dentes,  
a pele, os ossos, o tutano  
do verbo,  
para assim versejar  
o âmago das coisas.

Quando meu olhar  
se perder no nada,  
por favor,  
não me despertem,  
quero reter,  
no adentro da íris,  
a menor sombra,  
do ínfimo movimento.

Quando meus pés  
abrandarem na marcha,  
por favor,  
não me forcem.  
Caminhar para quê?  
Deixem-me quedar,  
deixem-me quieta,  
na aparente inércia.  
Nem todo viandante  
anda estradas,  
há mundos submersos,

que só o silêncio  
da poesia penetra.  
(EVARISTO, 2017a, p. 121-122)

Percebemos, durante todo o poema, uma referência entre o fazer poético e as sensações corporais, por meio do tato e do paladar, “Quando eu morder”, por meio da visão, “Quando meu olhar”, por meio da audição, “que só o silêncio/ da poesia penetra.”, e da subjetividade em si, “para assim versejar/ o âmago das coisas.”. Esse modelo de composição destaca novamente a linguagem referencial evaristiana, marcando um importante diferença entre a escritora belorizontina e o escritor juizforense. Portanto, será esse movimento de comparação em aproximações e singularidade – e, por meio disso, a apresentação de diferentes espaços da literatura negro-brasileira –, o objetivo central desta pesquisa.

Tracemos, então, o percurso deste trabalho. Em um primeiro momento, contextualizaremos o que entendemos por literatura negro-brasileira; seguidamente, partiremos para a análise das questões acerca da memória e do espaço marítimo. Será observado como cada um dos poetas percebe esse espaço em um movimento de aproximações e distanciamento do passado. Posteriormente, analisaremos como as questões sobre a performance elaboradas pelos poetas e seus poemas criam e desmontam um espaço literário realizado pela linguagem. Juntamente, analisaremos como os conceitos de performance e memória culminam em noções de consensos e divergências nas expressões das identidades negras.

É necessário ressaltar que os tópicos anteriormente listados, por vezes, interseccionam-se. Portanto, perceberemos o desenvolver de um trabalho em constante diálogo com os temas anteriores e posteriores. Dito de outra forma, essa escrita pretende-se, como em um movimento espiral, estar em constante resgate dos apontamentos prévios, justamente porque as reflexões vindouras se apresentarão não apenas como consequência do que se passou, mas também como apontamentos capazes de remodelar o precedente. Por isso, apesar de traçarmos um percurso linear para a leitura desta dissertação, não hierarquizamos suas partes, pois a relação consiste em oferecer perspectivas para que se enxergue a multiplicidade da interação e das vias.

## “Não leias como eles”

*“Se houver tempo, devolve a poesia aos répteis.  
Não leias como eles  
a escrita rupestre: começa a duvidar das leis  
que civilizam o bosque.”  
(Almeida Pereira)*

Os versos desta epígrafe são um trecho do poema “Não leias como eles”, no qual podemos perceber uma instrução dada a um tu. O imperativo da escrita afasta-se do pronome de terceira pessoa, caracterizado por “Eles tiram as leis e procedimento de um bosque/ somente bosque” (ALMEIDA PEREIRA, 2019, p. 77). Portanto, “eles” veem o mundo diferentemente da perspectiva abordada pelo sujeito do poema, este duvida e questiona aqueles que buscam suas fontes em algo que sempre será o mesmo, algo que não é nada além de si, pois a poesia desse ser outro “por não sorver além de si,/ perdura e morre” (ALMEIDA PEREIRA, 2019, p. 77).

Devolver a poesia aos répteis significa um retorno às origens da humanidade, um olhar para trás que, ao resgatar o tempo, questiona, colocando em xeque “a escrita rupestre”, isto é, passa-se a observar o passado não como certeza, pois aquilo que rege a ordem imposta por “eles” absorve e impregna-se somente daquilo que lhe é semelhante: “Eles tiram o que não/ merece crédito de onde// nada se deve esperar. [...]” (ALMEIDA PEREIRA, 2019, p.77).

A poesia pode ser usada como meio para se engajar em temas sociais, entretanto, nela reside algo da ordem do imprevisível, do misterioso e do indeterminável. Tentar esgotar ou limitar suas representações é explorar um solo infrutífero, pois, quando adjetivada, suplementa-se de novos espaços críticos.

A discussão sobre como nomear a literatura produzida por sujeitos que se autodeclararam como negros, trazendo em suas produções elementos sobre a identidade e uma ancestralidade africana, iniciou-se no Brasil a partir da década de 70. Segundo Zilá Bernd (2010),

[f]oi a partir dessa época que se passou a adotar o termo literatura negra. O século XXI trouxe a consolidação do uso dos termos afro-brasileiro e afrodescendente (do inglês *afro-descendent*), visto que o termo “negro” poderia indicar a epidermização do conceito, isto é, a definição de uma expressão artística pela cor da pele dos autores. (BERND, 2010, p. 31).

A autora prossegue demonstrando que ambos os termos, ainda hoje, coexistem, entretanto, “a expressão literatura negra vem sendo substituída pelo termo literatura afro-

brasileira” (BERND, 2010, p. 31 - 32). Apesar disso, conclui que, na atualidade, ambas as expressões são tomadas como sinônimos, cabendo, portanto, ao crítico ou ao escritor, a escolha da expressão que corresponda a seu posicionamento. Compilando os diversos estudiosos que procuraram demonstrar as singularidades da literatura negra ou afro-brasileira, a autora elenca alguns pontos de especificidade dessa produção:

- a) a temática dominante é o negro na sociedade, o resgate de sua memória, tradições, religiões, cultura e a denúncia contra o drama da marginalidade do negro na sociedade brasileira devido, sobretudo, à persistência de diferentes formas de preconceito;
- b) o ponto de vista é o do negro que emerge no poema como o eu enunciador, assumindo as rédeas de sua enunciação;
- c) a linguagem possui vocabulário próprio associado à oralidade da cultura negra;
- d) o imaginário corresponde ao conjunto de representações que as comunidades negras constroem sobre si mesmas e mediante as quais se opera a paulatina construção identitária. (BERND, 2010, p. 32).

Em suma, essa literatura expressa as vozes de sujeitos que buscam a construção de um imaginário social diferente do que lhes foi dado, de tal forma que resgatem a memória esquecida e exponham as feridas causadas pela opressão desse enunciador. Ora dizendo o eu no singular, ora no plural, e não mais apenas citado como objeto, isto é, aquele de quem se falava com base em estereotípias, o negro busca resgatar sua subjetividade.

O professor Eduardo de Assis Duarte também traz contribuições para a discussão deste conceito. Em *Por um conceito de literatura afro-brasileira* ele detalha cinco elementos característicos desse ramo da literatura brasileira:

Em resumo, que elementos distinguiriam essa literatura? Para além das discussões conceituais, alguns identificadores podem ser destacados: uma voz autoral afrodescendente, explícita ou não no discurso; temas afro-brasileiros; construções linguísticas marcadas por uma afro-brasilidade de tom, ritmo, sintaxe ou sentido; um projeto de transitividade discursiva, explícito ou não, com vistas ao universo recepional; mas, sobretudo, um ponto de vista ou lugar de enunciação política e culturalmente identificado à afrodescendência, como fim e começo. (DUARTE, 2011, sem paginação).

O ponto central de sua discussão consiste em não limitarmos a definição da literatura afro-brasileira a apenas um desses fundamentos (autoria, ponto de vista, linguagem temática e público), mas, sim, referirmo-nos à interação desses fatores, pois, isoladamente, eles são insuficientes para um embasamento teórico-crítico. É justamente a união desses fatores que desloca a base da literatura canônica vista como linear, progressiva, desenquadrando-se do ideal da instituição de um espírito nacional unificado.

O mestre em literatura comparada, doutor em literatura brasileira pela Universidade Estadual de Campinas, um dos criadores e mantenedores da série *Cadernos Negros*, poeta contista e ensaísta Cuti (2010) propõe, em sua obra *Literatura Negro-brasileira*, a mudança de modelos estéticos originários de uma ideologia excludente, pois a escravização acarretou um processo de coisificação dos africanos e seus descendentes. “A literatura, como reflexo e reforço das relações tanto sociais quanto de poder, atuará no mesmo sentido ao caracterizar as personagens negras negando-lhes a complexidade e, portanto, humanidade.” (CUTI, 2010, p. 16). Vemos, então, que boa parte da história do negro-brasileiro foi narrada pelo Outro, e, neste caso, na manifestação de uma identidade apresentada pelo outro, temos, além de uma falsa representação, uma violência. No caso da literatura brasileira, essa imagem estereotipada do negro e também dos indígenas, desenrolou-se em um duplo movimento: o da assimilação e o da exclusão, ou seja, valores culturais dessas etnias eram assimilados para atender ao ideal da branquitude, e os sujeitos étnicos excluídos.

Segundo o autor, ao produzir um texto, o escritor “manipula seu acervo de memória onde habitam seus preconceitos. É assim que se dá o círculo vicioso que alimenta os preconceitos já existentes.” (CUTI, 2010, p. 25). Portanto, para quebrar esse preconceito, é necessário que autores negros exerçam seus lugares de fala no discurso literário, falando eles próprios sobre os preconceitos e sobre a discriminação racial que sofrem. Para Cuti, essa movimentação do povo preto tornou-se mais evidente no século XIX e XX, quando, em suas produções, passaram a dirigir seus discursos a seus pares, sujeitos negros subalternizados, africanos em diáspora.

Outro ponto relevante trazido pelo autor é a nomenclatura dada a um conjunto de obra, “pois nomear é atribuir sentidos e veicular ou esconder intenções” (CUTI, 2010, p. 30). Assim, existe um viés político na classificação de um conjunto de obras literárias. Portanto, por mais que usemos termos como pretensos sinônimos, sempre haverá uma distância essencial entre os significados das palavras. Logo, existe uma diferença ao nos referirmos à produção literária dos pretos como negro-brasileira ou afro-brasileira.

Portanto, a palavra “negro” nos remete à reivindicação diante da existência do racismo, ao passo que a expressão “afro-brasileira” lança-nos, em sua semântica, ao continente africano, com suas mais de 54 nações, dentre as quais nem todas são de maioria de pele escura, nem tampouco estão ligados à ascendência negro-brasileira. Remete-nos, porém, ao continente pela via das manifestações culturais.” (CUTI, 2010, p. 40)

Sob essa perspectiva, ao se usar a nomenclatura afro-brasileira para se referir à produção do negro-brasileiro, deve-se questionar de qual país e o que essa literatura tem em comum com os países africanos que, culturalmente, também se aproximam do mundo árabe. Já a expressão negro-brasileira remete tanto à cultura brasileira quanto à origem ancestral desses sujeitos.

Sem dúvida, o ato da nomeação é também a atribuição de valor ao que se nomeia, entretanto, atendo-me ao fato de que antes de se centralizar na adequação ou inadequação deste ou daquele termo, é necessário ter em conta que ambos os adjetivos, “afro-brasileiro” e “negro-brasileiro”, são qualificadores do substantivo literatura, o qual já nos remete a um imenso espaço de opacidade, portanto, leva-nos a um lugar de constante reflexões. Logo, não se trata de dar ênfase ao valor estético ou cultural da produção literária dos sujeitos negros, mas, sim, de tecer um ambiente de travessia, como apontado por Almeida Pereira (2008) no seu artigo *Negociação e conflito na construção das poéticas brasileiras contemporâneas*: “Nesse lugar de passagem, forjado pela urgência do engajamento social e pela defesa da liberdade criadora, são elaborados os discursos que, através da mediação, não abandonam o sujeito à sanha dos opressores nem sucateiam a autonomia da obra literária.” (ALMEIDA PEREIRA, 2008, p. 43). Esse apontamento é feito pelo autor logo após citar uma explicação de Wole Soyinka sobre o termo “tigridade”.

Mis palabras fueron: “Un tigre no anuncia su tigritud; salta”. Con otras palabras: un tigre no está en la selva y dice: “Yo soy un tigre”. Al pasar junto al lugar donde está el tigre y ver el esqueleto de la gacela es cuando se sabe que allí há rebosado tigritud. Por tanto, la diferencia que yo quise señalar en aquella conferencia (en Kampala, Uganda, en 1962) era puramente literária. Quise distinguir entre propaganda y auténtica creación poética. Dije, con otras palabras, que una cualidad poética que se espera de la poesía es la propia cualidad poética, y no la mera acción de anteponerle un nombre. (SOYINKA apud ALMEIDA PEREIRA, 2008, p. 42)

Nessa perspectiva, percebe-se que a tigridade é um campo poético, é o rastro literário do qual temos acesso a seus vestígios, possibilitando a criação de uma constelação de símbolos, apossados pelos discursos sobre a cultura negra, sem, no entanto, possuí-la integralmente. Almeida Pereira prossegue demonstrando como as críticas a essa vertente literária nos proporcionam “arrolar argumentações que legitimam e/ou relativizam a existência da Literatura Negra e/ou Afro-brasileira, bem como análises que procuram estabelecer vias alternativas a essas duas posturas críticas.” (ALMEIDA PEREIRA, 2008,

p. 50). Dessas forças críticas é possível observar, em uma visão otimista, o devir de uma frutificação das incitações das práticas e análises da poética da Literatura.

Por isso, ao adjetivar as obras dos autores aqui analisados, procuramos diagramar os sujeitos que, pela literatura, rompem com a ideia de um local dado, evitando repetir os dualismos do pensamento ocidental. Nessa perspectiva, nomear a literatura negro-brasileira não se limita a legitimar ou restringir, mas, sim, oferecer à Literatura outros mares para navegar.

Para romper com essa dualidade, por meio da literatura, é possível reformular e recriar os ambientes nos quais o sujeito movimenta-se. Sob essa ótica, Collot (2013) nos propõe: “Para escapar da alternativa entre o construído e o dado, considere, portanto, a paisagem como um *fenômeno*, que não é nem uma pura representação, nem uma simples presença, mas o produto do encontro entre o mundo e o ponto de vista.” (COLLOT, 2013, p. 18). Para o autor, é o olhar que transformará o local em uma paisagem, no ato estético e perceptível, pois um ambiente se tornará paisagem a partir daquilo que se comunicou com o sujeito e do que o sujeito, com o seu ponto de vista, pode transformar em contexto de observação.

Assim, as paisagens criadas por Evaristo e Almeida Pereira desmontam o ciclo vicioso citado por Cuti, tecendo outros imaginários sociais. Digo imaginários, em razão do que afirma Collot: “Só o homem mantém, frente ao seu meio, a distância necessária a uma visão do conjunto e à abertura de um mundo em comum, que ultrapassa os limites do território.” (COLLOT, 2013, p. 18). As aproximações e diferenças apresentadas nas paisagens criadas pelos poetas estão além das limitações territoriais. “O sentido de um texto, como de uma paisagem, baseia-se na disposição dos elementos que os compõem” (COLLOT, 2013, p. 47). Portanto, apesar de estarem dentro de um mesmo espaço de representações, a maneira sensível com que elas são escolhidas, montadas e encadeadas pelos poetas demonstra a singularidade de seus trabalhos.

## “o mar escreve duras ideias”

“a memória é um  
curso em parte  
navegável” (Almeida  
Pereira)

A nomeação deste tópico pelo verso do poema “Orfeu” de Almeida Pereira mantém uma dupla ideia com a espacialidade aqui proposta. Temos na figura do mar a síntese das reflexões de Blanchot e Collot, pois, ao passo que o próprio mar escreve, apresentando-se como uma força discursiva independente do poeta (*espaço literário*), a figura marítima é, também, o impulso de escrita do poeta (*pensamento-paisagem*). Portanto, esse é um verso representativo das aproximações e digressões entre os dois objetos desta pesquisa, pois, como dito anteriormente, Edimilson de Almeida Pereira aproxima-se do *espaço literário*, na medida em que sua obra é o resultado de um esforço em ouvir a fala poética, em reconhecer vozes que não estão ligadas aos sujeitos e em explorar o intervalo da literatura que gera no poeta atração e estranheza, enquanto a de Conceição Evaristo relaciona-se com o *pensamento-paisagem*, por sua linguagem mais referencial, corporificada nas imagens da cultura negra, para isso, valendo-se da *palavra bruta* sem deixar de explorar “o âmago das coisas” (EVARISTO, 2017a, p. 11), embora isso não seja o que determine suas poéticas.

Como destacado anteriormente, a figura mitológica de Orfeu é também utilizada por Blanchot para descrever que “só se pode fazer obra se a experiência desmedida da profundidade [...] não for prosseguida por si mesma” (BLANCHOT, 1987, p. 172). Para o filósofo francês, por intermédio do poeta, a obra é criada à noite, à sombra, ela passa pelo sacrifício do sujeito para seu nascimento, pois:

A poesia não é dada ao poeta como uma verdade e uma certeza de que ele poderia apropriar-se, ele não sabe se é poeta, mas tampouco sabe o que é a poesia, nem mesmo se ela é, ela depende dele, de sua busca, dependência que, entretanto, não o torna senhor do que busca, mas torna-o incerto de si mesmo e como que inexistente. (BLANCHOT, 1987, p. 83).

Ao colocar seu desejo à frente, a possibilidade de obra dilui-se, no entanto, é esse olhar que possibilita a continuidade da poesia. Se o poeta conquista sua inspiração, isto é, se Eurídice alcança a luz, a poesia tem seu fim. Assim, fora do submundo, fora do lugar de morte, fora da escuridão, Orfeu pode retomar sua busca por aquilo que não lhe pertence, tampouco lhe reconhece.

Isso acentua a importância do dêitico para a composição do *espaço literário* em que “[c]ada obra, cada momento da obra, volta a pôr tudo em questão, e aquele que deve apenas ater-se-lhe, não se atém, portanto, a nada.” (BLANCHOT, 1987, p. 83). Essa dêixis que se preserva em um lugar de não significação e não essencialidade, reside em um espaço no qual “A poesia entre cães e bichos/ é também palavra.” (ALMEIDA PEREIRA, 2019, p.71), e, também fora de qualquer ser, permitindo ao próprio mar escrever duras ideias. Se para Edimilson e Blanchot, a voz pode ser impessoal, para o *pensamento-paisagem*, a referencialidade é um ponto significativo, seja na experiência sensível do escritor, seja nas imagens do real transformadas pelo imaginário. Logo, “[f]alar da paisagem à propósito de um escritor pressupõe, em primeiro lugar, que a criação literária tenha alguma coisa a ver com o visível e, mais comumente, com a experiência sensível.” (COLLOT, 2013, p. 56). Sob essa concepção, em Evaristo, o lugar marítimo é o espaço de expressão da subjetividade do poeta, é o sensível que, percebido e visto, permite que “o escritor se revela a si próprio, ao mesmo tempo em que constrói seu universo:” (COLLOT, 2013, p. 56). Exemplificando pelo verso da poeta, “O mar vagueia onduloso sob meus pensamentos” (EVARISTO, 2017a, p. 11), parte-se das sensações que a vista do mar indaga à sua vivência para tecer uma escrita pautada em si.

A comparação acima demonstra que, em se tratando da história e da cultura do povo negro, algumas imagens são indissociáveis do processo de construção do imaginário social da cultura negro-brasileira; mesmo sendo representada de maneira distinta, a semântica marítima constantemente surge como meio de figuração da diáspora forçada, como lugar de memória e espaço de resiliência. O campo semântico do mar, ao mesmo tempo em que é um dos cenários do processo de escravização do negro, é também signo da passagem, da transformação, da moldagem que, sofrida e desumana, forjou, em ventre de ferro, aquilo que é próprio da humanidade, isto é, expressões culturais diversificadas. Por isso, a partir da experiência sensível, essas “águas-lembranças” são uma importante fonte para a imaginação do poeta trabalhar.

Segundo o historiador francês Pierre Nora (1993), lugares de memória são construtos históricos e sociais com valor documental de algum processo vivido em um tempo passado, assim, pode-se também defini-lo como representação de um passado, tentativa de estabilização e aferição do sentimento de pertença ou de continuidade. Sua reflexão prossegue dizendo que “[o]s lugares de memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque

ela a ignora. É a desritualização de nosso mundo que faz aparecer a noção.” (NORA, 1993, p.12 -13). Para o historiador, perdemos o contato com a verdadeira memória que é ritualística, afetiva, mágica, sempre viva, em permanente evolução e no eterno presente. Com a impossibilidade de haver meios de memória, de a habitarmos vivendo uma repetição sacra daquilo que se repete no cotidiano, criamos esses lugares os quais “[são] os rituais de uma sociedade sem ritual; sacralização passageiras numa sociedade que dessacraliza” (NORA, 1993, p. 12 -13). Portanto,

À medida em que desaparece a memória tradicional, nós nos sentimos obrigados a acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi, como se esse dossiê cada vez mais proflífero devesse se tornar prova em não se sabe que tribunal da história. (NORA, 1993, p. 15).

Isto é, quanto mais nos afastamos da memória interior, coletiva, maior a necessidade de delegar suportes exteriores que carregam consigo uma vontade de memória, em um campo material (arquivos, museus, monumentos, etc.), simbólico (um minuto de silêncio) e funcional (associações, manuais, etc.).

Em diálogo com esse conceito, temos a ideia de cronotopo trazida pelo polivalente teórico, filósofo e pensador russo Mikhail Bakhtin, conceito pensado a partir do meio literário: “[à] interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamaremos de cronotopo (que significa “tempo e espaço”).” (BAKHTIN, 2010, p. 211). Esse termo foi cunhado para demonstrar como esses dois elementos são representados nos textos literários, principalmente nos romances, pois o teórico defende uma relação intrínseca das conexões espaciais e temporais na literatura. Assim, “[no] cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto” (BAKHTIN, 2010, p. 211). Isso quer dizer que a realidade efetiva é determinada, na literatura, a partir da unidade das duas dimensões, tempo e espaço. Portanto, o mar, para a cultura do Atlântico negro, é também na literatura negro-brasileira um lugar de memória, pois traz uma relação com a realidade, isto é, seu valor cronotópico é a reiteração da apresentação de uma imagem simbólica e concreta vivenciada pelo povo negro. Por isso o mar é um espaço que, ressoando, sustenta a tessitura de uma narrativa de um tempo passado. Além disso, nas palavras de Gilroy “o navio é o primeiro dos cronótopos modernos pressupostos para repensar a modernidade por meio da história do Atlântico negro e da diáspora africana no hemisfério ocidental” (GILROY, 2012, p. 61). Isso porque, de acordo com o sociólogo, nos navios formou-se

uma micropolítica da escravização em relação com a modernização, assim, por meio desse cronotopo seria possível perceber o modelo de civilização da sociedade ocidental. Os navios não eram apenas um instrumento de comércio e deslocamento, antes, “precisam ser pensados como unidades culturais e políticas em lugar de incorporações abstratas do comércio triangular.” (GILROY, 2012, p. 60).

Contribuindo também para o debate sobre as representações da memória, Aleida Assmann (2011), teórica alemã da memória e da antropologia cultural e professora de teoria literária, discorre sobre a correlação entre os *media* e as metáforas sobre a memória. Segundo Assmann, “as imagens que foram encontradas por filósofos, cientistas e artistas para o processo da recordação e do esquecimento seguem, cada qual, os sistemas materiais dominantes de anotações e as tecnologias de armazenamento.” (ASSMANN, 2011, p. 161). Portanto, ao elaborar uma imagem da memória e recordação, pode-se também trazer reminiscências de determinadas teorias, seja com o intuito de reafirmá-las ou de expandir seu espaço representativo.

Se pensarmos em metáforas espaciais sobre a memória, perceberemos que há uma constante dualidade na qual a memória é tomada por meio topológico, como lugares corporificando, imortalizando e simbolizando a memória, enquanto o esquecimento é representado por locais vazios, buracos, lacunas ou poços da memória; até mesmo a expressão “cair no esquecimento” retoma a ideia do esquecimento como um lugar sem preenchimento, onde se perde o chão.

Além disso, Assmann diferencia duas dimensões da memória: a primeira corresponde ao procedimento técnico de armazenamento, à mnemotécnica, como comenta a pesquisadora: “Eu gostaria de chamar de *armazenamento* o caminho até a memória intitulado ‘arte’, e com isso compreender todo o procedimento mecânico que objetiva a identidade entre o depósito e a recuperação das informações” (ASSMANN, 2011, p. 33). Assim, para a teórica, todos os meios que visam a superação do tempo e o esquecimento, por meio de técnicas da lembrança, “*ars*”, são considerados procedimentos de armazenamento. Contrapondo-se ao processo de armazenamento, temos a segunda dimensão da memória, que corresponde ao processo de recordação: “Gostaria, por isso, de opor ao *procedimento de armazenamento* o *processo de recordação*, pois, diferentemente do ato de decorar, o ato de lembrar não é deliberado: ou se recorda ou não se recorda.” (ASSMANN, 2011, p. 33). Para a pesquisadora, a memória em sua potência, “*vis*”, não é um recipiente protetor, é uma força com leis próprias. Esse ato de lembrar,

diferentemente de armazenar, acontece dentro da dimensão do corpo e do tempo. Além disso, o esquecimento está intrinsecamente ligado à recordação.

Ora, se o esquecer é inerente ao ato da recordação, percebemos que lembrar é uma ação reconstrutiva, e busca, concomitantemente, a reconstituição, a reavaliação, a renovação e a recuperação do que foi esquecido. Entretanto, a recordação é atravessada pelo tempo causando uma transformação neste ato. Assim, comenta a pesquisadora: “Enquanto o tempo interfere no processo da memória, há um deslocamento fundamental entre o que foi arquivado e sua recuperação.” (ASSMANN, 2011, p. 33).

Apesar de a recordação ser móvel, fragmentada e transformada pelo tempo, Assman discorre sobre forças estabilizadoras da recordação. Enfatizo aqui um desses conceitos, o de afeto, que está diretamente ligado ao corpo e aos sentidos como meio dessa força. Quando essa força de estabilização não é vinculada à mnemotécnica, mas, sim, à memória, de modo arbitrário, temos recordações biográficas individuais ou compartilhadas. Para a teórica: “Neste último caso, recordação e afeto fundem-se em um complexo indissolúvel.” (ASSMANN, 2011, p. 33). Com essa força estabilizadora e arbitrária, o indivíduo não pode controlar as percepções afetivas na recordação. Apesar disso, a lembrança afetiva seria um fator de credibilidade para a recordação, mesmo que não haja testemunhas ou evidências do acontecimento.

Para navegar neste espaço de lembrança, Evaristo lança-se ao mar de recordações, ora com o leme em mãos, ora com as velas baixas, permitindo-se ser levada. A seção sobre a recordação na obra de Evaristo, *Poemas da recordação e outros movimentos*, inicia-se com a narrativa:

*O olho do sol batia sobre as roupas estendidas no varal e mãe sorria feliz. Gotículas de água aspergindo a minha vidamenina balançavam ao vento. Pequenas lágrimas dos lençóis pedrinhas azuis, pedaços de anil, fiapos de nuvens solitárias caídas do céu eram encontradas ao redor das bacias e tinas das lavagens de roupa. Tudo me causava uma comoção maior. A poesia me visitava e eu nem sabia... (EVARISTO, 2017a, p.9).*

Essa narrativa de abertura demonstra que a autora trabalhará com a recordação em uma perspectiva individualista, ou seja, ela traz um olhar autobiográfico para suas memórias. A cena de sua lembrança é caracterizada por um campo semântico que remete à fragmentação: “gotículas”, “aspergindo”, “pedaços” e “fiapos”, colaborando para a criação de uma imagem reconstrutiva da recordação. Suas lembranças, mesmo inscritas em um *médium* de memória, apresentam as características do “vis”, da potência, dos

rastros e vestígios da lembrança transitória que sofre a ação do tempo. É significativo que, como elemento estabilizador de suas recordações, Evaristo traga o afeto, um elemento corporal, pois, como dito anteriormente, sua poética é também baseada na corporeidade.

E é por meio da sensação espacial, por meio do que seu corpo percebe, que a poeta ressignifica e reestrutura o imaginário social sobre as lavadeiras que, no século XIX, eram vistas somente como mão de obra escravizada que lavavam roupas, servindo como amas-de-leite e vendedoras de peixes, de tecidos, de quitutes etc. A profissão de lavadeira da mãe, diferentemente de como representada no passado, como lugar de trabalho e resistência, constitui um lugar de artealização: “A poesia me visitava e eu nem sabia...” (EVARISTO, 2017, p. 9). Retornando às reflexões de Collot, este diz como a questão da paisagem é interior à literatura, ajudando-nos a compreender as técnicas da criação poética moderna que são vistas “ao mesmo tempo, como arte de criação verbal e como recriação do mundo.” (COLLOT, 2013, p. 61). A profissão de lavadeira é revisitada e transformada pela poeta, logo, sob esse olhar, percebemos uma (re)criação deste espaço. O tecido costurado pelas palavras da escritora serve como pano de fundo que traz outra imagem a um local de aparente pura servidão. Esse movimento de (re)criação requer uma desconstrução, uma crítica àquilo que está dado com fixo e acabado, por isso demanda o entendimento detalhado daquilo que se pretende reelaborar.

A escritora mineira prossegue essa reinvenção com o poema “Recordar é preciso”, que inicia sua obra:

O mar vagueia onduloso sob os meus pensamentos  
A memória bravia lança o leme:  
Recordar é preciso.  
O movimento vaivém nas águas-lembranças  
dos meus marejados olhos transborda-me a vida,  
salgando-me o rosto e o gosto.  
Sou eternamente naufraga,  
Mas os fundos oceanos não me amedrontam  
e nem me imobilizam.  
Uma paixão profunda é a boia que me emerge.  
Sei que o mistério subsiste além das águas.  
(EVARISTO, 2017a, p. 11).

Logo no início, percebemos duas intertextualidades: a primeira com o general romano Pompeu, no século I a.c., que encorajava os marinheiros com a frase *Navigare necesse, vivere non est necesse*, expressão transformada pelo poeta Petrarca em “Navegar é preciso, viver não é preciso”; a segunda com o poema de Fernando Pessoa, “Navegar é

Preciso”.<sup>4</sup> A poeta mineira coloca as obras em relação. O ponto de convergência entre as duas obras reside no fato de que é necessário o enfrentamento ao mar para atingirem seus objetivos que, no caso de Evaristo, diz respeito à ruptura com um tempo de naufrago no oceano, o resgate e a reescritura de um passado submerso. Pessoa, porém, louva seu passado e a ele atribui um sentimento de continuidade, ainda que transformada. As razões que motivam tal enfrentamento são drasticamente distintas. O poeta português versa sobre a necessidade de viver em prol de algo que transcende a si, “Viver não é necessário; o que é necessário é criar”, e para isso está disposto a entregar toda sua essência material ou metafísica, como confirmam os versos, “ainda que para isso tenha de ser o meu corpo e a (minha alma) a lenha desse fogo”, compartilhando com o mundo “o propósito impessoal de engrandecer a pátria e contribuir/ para a evolução da humanidade.”. Já Evaristo tece uma escrita profundamente pessoal, a criação que lhe transborda a vida é indissociável de seu corpo, uma vez que aquilo que o poeta português está disposto a sacrificar é o que a poeta carrega como força motriz de sua criação.

O poema de Evaristo contém uma forte metáfora marítima, uma vez que se percebe que o movimento de recordação e de rememoração proposto está diretamente ligado com o mar, lembrando o caminho pelo qual o sujeito negro africano foi trazido em diáspora forçada para a América. Essas águas-lembranças de um mar bravio, capaz de lhe trazer lágrimas, “salgando-me o rosto e o gosto” (EVARISTO, 2017a, p.11), fazem com que o eu lírico seja mergulhado em um *banzo* indizível, em uma nostalgia profunda que lhe torna eternamente naufraga.

Essa dolorosa e necessária recordação ora coloca-se no passado, ora no presente, como explicitado no verso “O movimento vaivém nas águas-lembranças” (EVARISTO, 2017a, p.11). Quando o eu lírico não se deixa levar por essas águas, enfrentando o seu passado, elas se movem, visto que a obscuridade do fundo desse oceano não é capaz de paralisá-las e, mais grandiosa que essa imersão-memória, é a capacidade de superá-la. Esse desejo

---

<sup>4</sup> “Navegadores antigos tinham uma frase gloriosa:/ “Navegar é preciso; viver não é preciso.”/ Quero para mim o espírito desta frase, transformada/ A forma para a casar com o que eu sou: Viver não/ É necessário; o que é necessário é criar./ Não conto gozar a minha vida; nem em gozá-la penso./ Só quero torná-la grande, ainda que para isso/ Tenha de ser o meu corpo e a minha alma a lenha desse fogo./ Só quero torná-la de toda a humanidade; ainda que para isso/ Tenha de a perder como minha./ Cada vez mais assim penso. Cada vez mais ponho/ Na essência anímica do meu sangue o propósito/ Impessoal de engrandecer a pátria e contribuir/ Para a evolução da humanidade./ É a forma que em mim tomou o misticismo da nossa Raça.” (PESSOA, 2013, sem paginação).

não deixa de ser uma utopia, “profunda paixão”, que não abre mão de sua praticidade, “é a boia que me emerge”.

Pode-se perceber a presença feminina neste poema pelo adjetivo “náufraga”, marcando, como dito anteriormente, os ecos do ser mulher na obra da autora. Outro traço da ficção-realidade, isto é, da relação de complementação entre ficção e vida narrada no poema, é o uso de pronomes da primeira pessoa do discurso, ora evidentes, tal como “meus”, “me”, ora marcados por elipse, em “sou”, “sei”.

Jeanne Marie Gagnebin (2018), professora, filósofa e escritora suíça, discorre sobre o trabalho de elaboração do passado, sobre a saída de uma vontade patológica em permanecer na repetição de um tempo anterior: “Uma obsessão que também pode reinstalar, infinitamente, os sujeitos sociais no círculo da culpabilidade, da autoacusação e da autojustificação, que permite, em suma, permanecer no passado em vez de ter coragem de ousar enfrentar o presente.” (GAGNEBIN, 2018, p. 105). Para a professora, esse movimento de cura busca uma compreensão e um esclarecimento do passado tendo em seu horizonte também o presente. Isso implica em um “trabalho que, certamente, lembra dos mortos, por piedade e fidelidade, mas também por amor e atenção aos vivos.” (GAGNEBIN, 2018, p. 105).

Sabemos que a diáspora do povo negro para as Américas foi violenta e traumática; as marcas desse trauma ultrapassaram os indivíduos vítimas imediatas dessa violência e reverberam até os dias de hoje. Justamente por isso, Evaristo olha para esse passado, ou para qualquer outro que a leve ao fundo dos oceanos, para confrontá-lo: “Mas os fundos oceanos não me amedrontam/ e nem me imobilizam.” (EVARISTO, 2017a, p. 11), pois, ao reiterar a necessidade de recordação e dizer que o mistério subsiste além das águas-lembranças, a poeta demonstra que o passado e o ato de viver estão além da permanência na recordação.

Para Pierre Nora (1993), a memória está sempre em evolução, ela é a vida carregada pelos vivos em um jogo constante entre a lembrança e o esquecimento. Assim, ela é uma constante representação do passado, e é, ao mesmo tempo, coletiva, plural e individualizada. O autor ainda nos alerta para os lugares da memória que vão dos objetos concretos aos abstratos, simbólicos e funcionais.

São lugares, com efeito nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional, simultaneamente, somente em graus diversos. Mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de

memória se a imaginação o investe de aura simbólica. Mesmo um lugar puramente funcional, como um manual de aula, um testamento, uma associação de antigos combatentes, só entra na categoria se for objeto de um ritual. Mesmo um minuto de silêncio, que parece o extremo de uma significação simbólica, é, ao mesmo tempo, um corte material de uma unidade temporal e serve, periodicamente, a um lembrete concentrado de lembrar. Os três aspectos coexistem sempre (NORA, 1993, p. 21).

Dessa forma, a escrita literária pode se apresentar como um *local* simbólico da memória, em cujo espaço um grupo de indivíduos reconhece-se, identifica-se e desenvolve um sentimento de pertencimento. É esse sentimento que, na investigação desta pesquisa, tem sua origem nas marcas da poesia deixadas pelas linguagens dos poetas, que nos ajudam a perceber tanto suas subjetividades quanto os espaços por eles manifestos. Espaços que delimitam e colocam em suspensão a temporalidade dos eventos expressos em seus poemas. Assim, as três dimensões dos lugares de memória, material, simbólica e funcional, coexistem em suas obras. A material é representada pelas escritas que delimitam cortes temporais; a simbólica é demonstrada nas representações que trazem essas escritas e a funcional como o ato da recordação. Ademais, esses lugares de memória exercem uma função estética de atuação na partilha do sensível por parte dos sujeitos que inserem-se nesse campo simbólico comum.

Para os pensadores africanos ou afrodescendentes, a memória também é fruto de investigação filosófica. Portanto, para Mbembe, essa constitui um ponto central para que possamos realizar a política da *escalada da humanidade*:

A revolta tinha como objetivo o nascimento da liberdade. Tornar-se livre era o equivalente de ser para si e por si, constituir-se enquanto sujeito humano responsável diante de si, diante dos outros e diante das nações. É isso que, no decorrer deste livro, chamamos de política da *escalada da humanidade*. (MBEMBE, 2019, p. 246).

A celebração de uma humanidade em comum, partilhável por todos, segundo o pensador, é um dos instrumentos para se criar um futuro diferente e novo, um olhar para o passado que exponha os sofrimentos impostos aos mais fracos e renuncie a toda dissimulação e negação. Essa seria a “primeira etapa no processo de reconhecimento mútuo da humanidade de todos e do direito de todos viverem em liberdade perante a lei.” (MBEMBE, 2019, p. 55). O filósofo prossegue demonstrando que grande parte desse trabalho memorialista se traduz desde o sepultamento adequado das ossadas dos que pereceram em combate, na consagração de ritos destinados à cura do desejo de vingança, na criação de lugares de memória, até as políticas de reparação, e prossegue: “O trabalho da memória é, aqui, inseparável da meditação sobre o modo de transformar em presença

interior a destruição física daqueles que foram perdidos, que viraram pó.” (MBEMBE, 2019, p. 55).

Vemos esse trabalho de restauração simbólica que desnuda o passado, reabilitando os mortos e, ao mesmo tempo, projeta o devir, no poema “Vozes-mulheres” de Evaristo, que, após expor as dores tanto do passado quanto do presente, exaltar a resiliência da ancestralidade, na estrofe final, tem a esperança de uma vida-liberdade por vir.

A voz da minha filha  
recolhe em si  
a fala e o ato.  
O ontem – o hoje – o agora.  
Na voz da minha filha  
se fará ouvir a ressonância  
O eco da vida-liberdade.  
(EVARISTO, 2017a, p.11).

Podemos perceber essa vontade de escalada da humanidade no verso “O eco da vida-liberdade”, pois ele é o motor que faz com que a geração vindoura preserve o passado, dando as devidas honras aos antepassados e lhes fornecendo justiça perante a lei e a memória, projetando, por fim, o nascimento da liberdade que confere a humanidade comum a todos.

A memória, portanto, é imprescindível tanto para a *escalada da humanidade*, quanto para a constituição do vir a ser não mais baseado nos pressupostos da Modernidade e para a elaboração da contracultura e da política da transfiguração defendidas por Gilroy (2012): “[da contracultura] Seu desejo básico é conjurar os novos modos de amizade, felicidade e solidariedade consequentes com a superação da opressão racial sobre a qual se assentava a modernidade sua antinomia do progresso racional, ocidental com base na barbaridade excessiva.” (GILROY, 2012, p. 97). Trata-se de uma busca pelo sublime, pela apresentação do inapresentável, e, como discurso filosófico, ir de encontro à formulação moderna ocidental tanto em sua ética e estética quanto em suas formulações políticas e sociais. Esse desejo de desconstrução transcende os valores da modernidade, como o progresso racional; excede as delimitações estéticas ocidentais que relacionam o bom ao belo, o grotesco ao ruim e a simples oposição entre o bem e o mal ou entre “nós” e “eles”; rompe com a ideia de bloco político baseado apenas na ideia de nação como identidade única e, por fim, projeta a contracultura baseada em uma interação de solidariedade entre os sujeitos.

Esse desejo de reconstrução do passado, o trabalho com a memória em um espaço simbólico marítimo e a desconstrução de valores de oposições dualistas também podem ser observados no trabalho de Almeida Pereira. O poeta mineiro elabora sua perspectiva sobre o mar como um espaço de memória, trauma e resiliência. Tudo isso sob a visão de uma desterritorialização forçada. Imaginando-se no lugar de um outro que não pode falar, o poeta entrelaça o real, o imaginário e o simbólico para que a história possa ser narrada do ponto de vista daqueles que foram vencidos. Assim, em seu poema “Cemitério Marinho”, diferentemente da odisseia vivida por Ulisses com objetivo de retorno à pátria, narra-se a despossessão recaída sobre os sujeitos negros, culminando, em última instância, na impossibilidade de fazer luto pelos mortos.

Embarquemos, então, por meio das palavras do poeta, nesta perspectiva da travessia atlântica, que nos é apresentada em sete cenas, lembrando-nos da estrutura dos textos dramáticos. Entretanto, a tragédia aqui narrada não é fruto dos desígnios dos deuses ou da desmedida do herói, mas, sim, como uma representação das atrocidades e mazelas que estavam na gênese da escravização e ecoam até os dias de hoje.

#### CENA 1

: embarcados, como  
avaliar a tempestade

não é fora que a lâmina  
arruína, mas  
nas veias

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

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

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

no vermelho da hora

um baque  
    outro  
espanto, deveras

o corpo  
— o que expõe em mulher  
ou guelra  
exasperado?

: embarcados, às vezes  
nos desembarcam

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

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

    à  
superfície um brigue  
    é  
    o  
    que  
    é

faca alisando a bandeira  
do mar      país  
sem continente  
garden of the world

    mas  
    o  
    que  
    ele  
    arrotas  
assombra-nos

: na praia, desembarcados  
teremos de volta  
as pernas      os braços  
    a cabeça  
    os rios  
    os crimes  
    a ira  
    os lapsos  
    as línguas  
    a guerra  
    a teia  
    o horror  
    a trégua

o camaleão  
no céu  
a tempestade?  
(ALMEIDA PEREIRA, 2019, p. 134 - 136).

Um traço característico do poeta é colocar os elementos, os sujeitos, os valores, as línguas em relação. Percebe-se, portanto, a intertextualidade com o poema de mesmo título de Paul Valéry. O poema do poeta mineiro inicia-se com dois pontos, essa pontuação nos indica não só uma anterioridade a sua obra, mas também uma resposta, uma comparação ou uma continuidade entre o discurso de Almeida Pereira e Valéry. No entanto, o poeta francês preocupa-se em narrar, em uma perspectiva subjetiva, o passar do tempo, o ir e vir da vida, a descrição de um lugar tranquilo até que o mar se ergue e tudo encobre.

Esse teto tranquilo, onde andam pombas,  
Freme em tumbas e pinhos, quando tomba  
Pleno o Meio-Dia e cria, abrasado,  
O mar, o mar, sempre recomeçado!  
Ó recompensa, após o ter pensado,  
O olhar à paz dos deuses, prolongado!  
(VALÉRY, 1984, p. 25).

Nesta primeira estrofe do poema do poeta francês, observamos a representação da tranquilidade do mar, em oposição ao cemitério, simbolizando o fim e o repouso. O mar é símbolo de um constante recomeço, além disso, é apresentado como um lugar que simboliza a imortalidade: “O olhar à paz dos deuses, prolongado!”. Mesmo neste espaço de morte, no cemitério, há um impulso da vida “onde andam pombas,/ Freme em tumbas e pinhos.”.

Ei se ergue o vento!... Há que tentar viver!  
O ar me abre e fecha o livro que ia ler;  
Vaga audaciosa, às rochas te esfacelas!  
Pois voa, página que enlouqueceste!  
Rompei, vagas, de águas felizes este  
Teto tranquilo onde bicavam velas!  
(VALÉRY, 1984, p. 47).

Na estrofe final, observamos que o discurso marítimo de Valéry trata de uma complexa relação de sentido ora concreto, ora em alegoria, construindo, assim, o símbolo do fazer poético e que carrega traços da vida do autor: “O ar me abre e fecha o livro que ia ler;”. Por isso a imagem calma do mar no decorrer do poema é transformada, mas será sempre uma evocação para a vida e o recomeço, “Ei se ergue o vento!... Há que tentar viver!”.

Retornando ao poema do poeta mineiro, a primeira palavra do poema reitera como a escrita de Almeida Pereira é cheia em possibilidades do dizer, pois “embarcados” pode referir-se tanto ao particípio passado do verbo “embarcar” quanto ao adjetivo que

apresenta o estado de quem ou do que embarcou. Entretanto, veremos que essa não foi uma ação em que o sujeito foi agente desta escolha.

A primeira estrofe, composta por dois versos, não apresenta o indivíduo sobre o qual se dirá algo, há apenas uma marca da coletividade no adjetivo “embarcados”, demonstrando a tentativa de refazer a travessia não como observador, mas como aquele que embarca. Diferentemente de seus antepassados, o poeta é agente do acontecimento, recuperando a narrativa silenciada da passagem do Atlântico.

Predominantemente escrito no presente, o poema nos dá a sensação de estarmos vivenciado os acontecimentos; como efeito, temos uma temporalidade suspensa, volta-se ao passado para descrevê-lo e, ao fazê-lo, também é adicionada outra perspectiva aos acontecimentos. Portanto, não é o presente que está condicionado a ser a consequência do tempo que se passou; antes, ele também é capaz de remodelar o passado. Logo, o poema é como a pedra atirada por Exu, capaz de hoje influenciar no que aconteceu ontem.

A segunda e terceira estrofes demonstram a situação desumana em que os sujeitos foram submetidos, pois eles estavam sendo corroídos pelo escorbuto – doença decorrente da falta de vitamina C – de dentro pra fora, isto é, em suas veias. Até mesmos seus gritos ou súplicas eram insignificantes, “o grito/ (lagarto que/ os dias emagrecem)”, e incapazes de reverter a tempestade na qual foram embarcados.

onde uma perna  
outra  
lista de mercadorias  
que valessem  
peça  
por  
peça  
(ALMEIDA PEREIRA, 2019, p. 134).

A estrofe acima demonstra o sequestro não apenas do sujeito, mas também de sua humanidade, já que o campo semântico se torna mercadológico. A aliteração da oclusiva bilabial surda “p” reitera a violência do ato, pois a emissão do som depende de fechamento de uma abertura para que em seguida obtenha-se o rumor. Ora, sabe-se que as consoantes surdas são aquelas que não fazem as cordas vocais vibrarem, assim, tem-se um esforço para a produção de um som que não vibra. Um esforço prolongado pelo som da fricativa “ç”. Logo, percebemos o eco do grito da terceira estrofe, todo o esforço desenrola-se em um pedido de socorro surdo, dado que o não considerado como humano, “peça/ por/ peça”, não se pode ouvir.

O grito surdo emitido por esses sujeitos pode ser compreendido como uma exemplificação daquilo que Roland Barthes define como balbucio e rumor na linguagem. O primeiro “é uma mensagem duas vezes malograda: por uma parte, compreende-se mal; mas; por outra, com esforço, chega-se a compreender apesar de tudo; não está verdadeiramente na língua e nem fora dela:” (BARTHES, 2004, p. 93). O linguista compara o balbucio com o ruído do motor de um carro mal regulado, quer dizer, um barulho que não comunica aquilo que foi criado para comunicar, entretanto, pode-se entender algo a partir dessa falha. Assim, percebemos, nesse poema, o balbuciar de corpos doentes enunciando gritos que não são gritos. Dito de outra maneira, nessa disfunção da linguagem, compreende-se a falha na tentativa da expurgação da dor dos sujeitos embarcados, o pretense grito. Desta forma, o balbucio é a comunicação sem êxito – no poema, um grito que é um não-grito – pela qual, ainda assim, entende-se algo – a incapacidade de os sujeitos pronunciarem.

Paradoxalmente, esse grito surdo é também, ou principalmente, a representação do rumor

O rumor é o barulho daquilo que está funcionando bem. Segue-se o paradoxo: o rumor denota um barulho limite, um barulho impossível, o barulho daquilo que, funcionando com perfeição, não tem barulho; rumorejar é fazer ouvir a própria evaporação do barulho: o tênue, o camuflado, o fremente são recebidos como sinais de uma anulação sonora. (BARTHES, 2004, p. 94).

Aquilo que rumoreja está ajustado para funcionar de maneira com que não haja desalinhamento, ruídos e opere com perfeita exatidão. Barthes ainda considera o rumor como algo impossível, mas não inconcebível, pois:

o rumor da língua forma uma utopia. Que utopia? A de uma música do sentido; com isso quero dizer que em seu estado utópico a língua seria ampliada, eu diria mesmo desnaturada, até formar uma imensa trama sonora em que o aparelho semântico se acharia irrealizado; (Barthes, 2004, p. 95)

Isso quer dizer a perda do privilégio da imagem acústica, fônica ou escrita, diretamente relacionada ao signo linguístico; em outras palavras, o afastamento do significante em relação ao signo sem, no entanto, o desligamento total entre este e aquele. Assim, captaríamos apenas instantes e pequenas experiências dessa utopia, uma vez que o sentido seria algo impenetrável e inominável, por isso concebível apenas como uma miragem. Para exemplificar um desses momentos, o autor relata sua experiência com o rumor ao assistir um filme sobre a China:

numa rua de aldeia, algumas crianças, encostadas a um muro, lêem em voz alta, cada um para si, todos juntos, um livro diferente; aquilo rumorava da melhor maneira, como uma máquina que funcionasse bem; o sentido era para mim duplamente impenetrável, por desconhecimento do chinês e pelo emaranhamento dessas leituras simultâneas; mas eu ouvia, numa espécie de

percepção alucinada, tão intensamente recebia ela toda a sutileza da cena, eu ouvia a música, o sopro, a tensão, a aplicação, enfim, algo como uma meta. (Barthes, 2004, p. 96).

Essa cena representa a principal característica do rumor: a concepção de um sentido na impossibilidade de sentido, ilustra o barulho sem barulho, ou melhor, um emaranhado de vozes no mesmo timbre e, por fim, o desapego entre a significação e a distinção do signo.

O rumor no poema de Almeida Pereira é o instante em que o grito emagrecido e surdo, tentando dizer, mas proferindo, em seu lugar, ruídos, faz-se ouvir em um sentido que independe de uma razão lógica da fala ou da escrita. Quanto mais enfraquecidos e emudecidos, mais esses ruídos exemplificam a impossibilidade de expressar o arruinar da lâmina nesses sujeitos, o desfalecer dos corpos em escorbuto, as dores e mazelas vivenciadas, por fim, o processo da mão colonizadora que desumaniza. Em outros termos, a tentativa de coisificação do Outro.

A cada experiência de incompreensão, balbucio por balbucio e ruído por ruído suplementam-se produzindo um arranjo sonoro em que a impossibilidade de comunicação concebe a utopia “de uma música do sentido.” (BARTHES, 2004, p. 95). Um sentido orquestrado pelo rumor, liberto das limitações do signo, ainda, capaz de estender-se no tempo, pois não somente acusa a tormenta presente, mas também avalia que um dos modos de superação da tempestade por vir será pelo saber ouvir o rumor daquilo que ficou para trás – lugares, sujeitos, conhecimentos, enfim, cultura. Essa é a miragem projetada e vislumbrada no presente e futuro, dentro e fora da linguagem, pelo rumor.

Nas estrofes seguintes de “Cemitério marinho”, dá-se início à descrição das mortes; o poeta usa a ambiguidade na palavra “cômodo” de modo irônico para se referir ao porão da embarcação e ao desconforto: “mal se tira uma costela”. É nesse espaço que vemos a transformação dos corpos, ao se descrever a imagem de uma mulher que em seu corpo ganhou “guelra”. Entendemos aqui que este corpo teve seu destino traçado, uma vez que entendemos a guelra não como a característica dos peixes que os faz sobreviver submersos, mas, sim, como as marcas, as cicatrizes em um corpo que não mais o permite viver na superfície. Portanto, como prossegue nas estrofes seguintes, será um corpo desembarcado: “antes da ilha em meio/ às ondas/ com sacos de aniagem”.

Outra metáfora para a morte constrói-se no verso “entregues ao calunga”, referindo-se à divindade que representa o mar e a morte; como descrito nos versos do poema em que o trabalho de Almeida Pereira consiste em colocar em palavras “o que não é possível”

(ALMEIDA PEREIRA, 2019, p. 241). Uma das características que o poeta atribui a essa deidade, além de sua indefinição, é a sua mutabilidade e polissemia, como descrito nos versos: “Seu nome/ muda com as línguas./ Em umas mata/ em outras é oceano.” (ALMEIDA PEREIRA, 2019, p. 241). A dúvida sobre o que está por vir é tanta que, até mesmo após serem entregues à morte, depois de serem desembarcados “como sacos de anagem”, interroga-se sobre o que resta, sobre qual revés é possível. Seria, então, concebível, um destino pior que uma morte sem luto?

à  
superfície um brigue  
é  
o  
que  
é

faca alisando a bandeira  
do mar        país  
sem continente  
garden of the world  
(ALMEIDA PEREIRA, 2019, p. 135).

Nas estrofes seguintes, o poeta coloca em oposição “superfície” e “mar”, “à/ superfície um brigue/ é/ o/ que/ é”; é esse o tipo de embarcação, é essa a superfície capaz de cortar o mar a qual se apresenta como um país, entretanto, sem a territorialidade “país/ sem continente”. Neste ponto há um reforço à desapropriação do espaço, o jardim do mundo torna-se um lugar em que nada se planta, apresentado como um não lugar, um espaço que nada pode sustentar; tudo que lhe submerge torna-se irrecuperável.

Refletindo sobre a negatividade na experiência do espaço na modernidade, Marc Augé (2012) marca a diferença entre lugar e os não lugares; “[s]e um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar.” (AUGÉ, 2012, p. 73). Como marcador da diferença entre essas duas noções, Augé cita que as relações de sociabilidade se dão em um “lugar de uma experiência de relação com o mundo de um ser essencialmente situado ‘em relação ao meio’” (AUGÉ, 2012, p. 73), ou melhor, no lugar antropológico. Já o não lugar “não cria nem identidade singular nem relação, mas sim solidão e similitude.” (AUGÉ, 2012, p. 95).

O antropólogo ainda traz uma importante definição sobre espaço: “O termo “espaço”, em si mesmo, é mais abstrato do que o de “lugar”, por cujo emprego referimo-nos, pelo menos, a um acontecimento (que ocorreu), a um mito (lugar-dito) ou a uma história (lugar

histórico). [...] Ele é, portanto, eminentemente abstrato” (AUGÉ, 2012, p. 77). Dessa maneira, o espaço em que um indivíduo nasce e que lhe concede uma identidade singular, também o possibilita relacionar e coexistir com outras individualidades, porém, nesses espaços “não se proíbe pensar nem as relações, nem a identidade partilhada que lhes confere a ocupação do lugar comum.” (AUGÉ, 2012, p. 53). Essa seria, portanto, uma das características que define um espaço como um lugar antropológico.

Por outro lado, na contemporaneidade, os espaços de trânsito, multifuncionais, nos quais habitamos mais com relação ao destino futuro do que com o instante em que lá permanecemos e destituídos de qualquer sentimento de pertença caracterizam os não lugares que

são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde são alojados ou refugiados do planeta. (AUGÉ, 2012, p. 36).

Por fim, Augé defende que “[a] possibilidade do não lugar nunca está ausente de qualquer lugar que seja.” (AUGÉ, 2012, p. 53). Isso quer dizer que o não lugar de um pode ser o lugar de outro, deste modo, se para o viajante os espaços de trânsito são a representação do não lugar, para aqueles que ali trabalham, esses são espaços em que se cria uma partilha comum, portanto, um lugar.

Retomemos, então, a descrição do “garden of the world” (ALMEIDA PEREIRA, 2019, p. 135) do poeta juizforense, um espaço marcando um não lugar, pois os símbolos de pertença “bandeira” e “país” são, respectivamente, dilacerados e desprovidos de uma referencialidade. Tudo isso impulsionado pelo que está à superfície do mar, o brigue. Símbolo das grandes navegações e dominação europeia sobre outros locais, o mar e o navio, para o europeu, são as representações de suas identidades, são os lugares históricos, por fim, são lugares de relação. Contrariamente, para aqueles embarcados no brigue, há a tentativa de coisificação, logo, de apagamento identitário e histórico, uma violenta amputação que impossibilita qualquer tipo de relação, a não ser o sentimento de estarem em extrema solidão, pois “[o] não lugar é o contrário da utopia: ele existe e não abriga nenhuma sociedade orgânica.” (AUGÉ, 2012, p. 102).

O poeta descreve, então, o desembarque daqueles que foram atirados ao mar, daqueles que o jardim do mundo arrotta, rejeita, regurgita: “mas/ o/ que/ ele/ arrotta/ assombra-nos”

: na praia, desembarcados  
teremos de volta

as pernas      os braços  
a cabeça  
os rios  
os crimes  
a ira  
os lapsos  
as línguas  
a guerra  
a teia  
o horror  
a trégua

o camaleão  
no céu  
a tempestade?

(ALMEIDA PEREIRA, 2019, p. 136).

É relatado, parte por parte, tudo aquilo que teria chegado se as pessoas que ficaram no mar fossem desembarcadas; cada fragmento do corpo em um verso representa um despedaçamento, um desembarque violento em uma praia. Tem-se o corpo de volta à terra, ao continente, mas o modo com que chegam denuncia o horror, o crime, denunciado pelas partes dos corpos dilacerados regurgitados pelo mar. Termina-se a primeira cena dessa travessia com a imagem da constelação do sul de camaleão, e a indagação se esta violência é a tempestade da primeira estrofe.

A cena 2, em oposição à indagação do último verso da primeira parte do poema, inicia-se com uma afirmação.

uma ponte de ossos  
submersa  
eis o que somos —

(ALMEIDA PEREIRA, 2019, p. 136).

Novamente vemos um espaço sendo desapropriado de sua função, ganhando outra conotação; no caso dessa ponte de ossos, atribui-se a ela um valor oposto, pois, estando submersa, uma ponte perde o seu valor de união, de ligação ou de associação entre duas partes. Entretanto, ao se narrar as atrocidades, algo “além abismo” parece esculpir-se, moldar-se, desenvolvendo um tipo de ligação, de ponte precária.

além-abismo a sigla  
em gesso  
se esculpe e nela  
habitam, sob musgo,

la vieja      le bleu  
(ALMEIDA PEREIRA, 2019, p. 136, 137).



memória, que têm o potencial de fazer os sofrimentos assumirem um caráter exemplar e se tornarem inesquecíveis por uma vinculação positiva por parte de um grupo: “o local traumático preserva a virulência de um acontecimento que permanece, como um passado que não se esvai, que não logra guardar distância.” (ASSMANN, 2011, p. 350). Portanto, o poema de Almeida Pereira apresenta-se como um local de trauma, um espaço em que o passado se impõe ao presente, daí a narração do poema no tempo da leitura.

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

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

Almeida Pereira finaliza a segunda cena do poema com um prenúncio de representação daquilo que o sujeito pode apresentar como mais humano: a capacidade de desenvolver uma cultura, ainda que em uma situação desumana. Os sujeitos agora são experimentados, são usados pela linguagem; neste ventre de ferro, será forjado algo “apesar/ do abismo e sua colônia/ de entalhes”. A linguagem forja mais do que a relação entre línguas, “la vieja le blue”, mas também o próprio poema que lemos. A repetição do verso “eis o que somos”, apresenta-se, portanto, não como repetição de uma afirmação, mas, sim, como o referente modificado pela linguagem, pela escrita, pela leitura e pela passagem dos versos anteriores, pois é o caminho, a travessia entre os versos que se redizem, o que define os sujeitos.

### CENA 3

um velho repõe a cólera  
não pela intenção  
de roubar o sono aos peixes

ou porque uma raia  
crispou o coral e sua memória  
se esgarçou

— os tendões, uma  
vez descolados, acusam  
a história

entre essa e a outra  
margem do oceano, cabeças

rolaram mas

continuam presas à orelha  
dos livros

se um velho pretende dizer  
quem as perdeu  
deve se postar na beira

o mar à sua frente  
sem nada a recuperar, senão  
o exílio

(ALMEIDA PEREIRA, 2019, p. 137, 138).

Na terceira cena, o poema diz sobre a tarefa de recontar esse trauma, de expor o corpo novamente à cólera, não com a intenção de resgatar algo da memória ou apenas perturbar a história “de roubar o sono aos peixes”, pois essa perspectiva outra que o poema levanta sobre os fatos, deslocando a centralidade dos acontecimentos, é o suficiente para acusar a história. Ainda se demonstra no poema a constância dessa brutalidade, que se estende entre as margens do oceano, e mesmo quando contada sob o ponto de vista do agressor, essas violências “continuam presas à orelha/ do livro”. Dessa forma, não há força capaz de regular e moldar a história segundo a sua vontade, porque apagar o outro dessa equação seria equivalente a eliminar parte do que se é. Permanece, então, como na orelha de um livro, como parte das informações sobre autor e obra, dito de outra forma, o agressor e o resultado de seus atos, a violência.

se um velho pretende dizer  
quem as perdeu  
deve se postar na beira

o mar à sua frente  
sem nada a recuperar, senão  
o exílio

(ALMEIDA PEREIRA, 2019, p. 138).

Se não é a intenção do velho acusar o agressor, qual seria então o trabalho em rever a travessia? Temos nas estrofes acima a visão de que restou apenas o exílio, nada mais é recuperável; os sujeitos dessa travessia estariam condicionados à desterritorialização, não seria mais possível estar de frente ao mar e refazer o caminho com o intuito de resgatar o que se perdeu, o que nos lembra o mito de Orfeu e a impossibilidade de voltar atrás. Isso apenas iria expor as perdas.

As cenas do poema de Almeida Pereira, até aqui, talvez reforcem uma visão afropessimista. Segundo Frank B. Wilderson III (2021)

O afropessimismo oferece uma lente analítica que trabalha como corretiva para a lógica presumida humanista. Ela oferece um aparato teórico que permite que as pessoas negras não sejam sobrecarregadas pelo artilho da analogia – porque a analogia *mistifica*, ao invés de esclarecer, o sofrimento negro. (WILDERSON III, 2021, p. 259)

Para o professor, não há a possibilidade de se comparar a condição do negro com qualquer outra ferida na humanidade, isso porque o negro não é visto como humano, pois “[a] negritude é a morte social” (WILDERSON III, 2021, p. 256). Oposições como a classe trabalhadora e a burguesia, o nativo e o colonizador são insuficientes para analisar a posição social, ou melhor, o não lugar social da negritude.

A lente afropessimista, então, demonstra que o ponto de oposição é entre sujeito e objeto, entre vida e morte. Ao lermos as reflexões do professor, vemo-nos diante de um pensamento radical, definido por ele como uma metateoria, pois trabalha em um nível de abstração descrevendo não somente a si, mas também a estrutura e o funcionamento das teorias sobre a negritude. Uma vez que as teorias da humanidade universal se travam em uma meta-aporia, “uma contradição que se manifesta sempre que se observa a sério a estrutura do sofrimento dos negros em comparação com a estrutura supostamente universal de todos os seres autoconscientes” (WILDERSON III, 2021, p. 24), o pensamento sobre a incomparabilidade da mortificação dos sujeitos negros é reforçado.

Percebemos, na poética de Almeida Pereira, que não há uma redenção possível, não há reparação possível, não há recuperação possível “senão/ o exílio” (ALMEIDA PEREIRA, 2019, p. 138). Os tendões são aquilo que liga o músculo aos ossos, dando-lhes suporte, “— os tendões, uma/ vez descolados, acusam/ a história” (ALMEIDA PEREIRA, 2019, p. 138), uma vez rompidos demonstram que não há mais dentro dessa estrutura a possibilidade de humanização. Com isso quero dizer que o sistema colonial, de várias formas, amputa, rasga e destroça a viabilidade de humanidade ao negro, e, ao fazê-lo, grafam em suas páginas a forma mais pura de expressão da desumanidade, como lê-se, novamente, nos versos:

entre essa e a outra  
margem do oceano, cabeças  
rolaram mas

continuam presas à orelha  
dos livros  
(ALMEIDA PEREIRA, 2019, p. 138).

Outro ponto discutido pelo pesquisador é a questão da ausência, pois o lugar do negro seria aquele demarcado pela ausência política e de subjetividade: “[o]s negros não

funcionam como sujeitos político; antes disso, nossa carne e nossas energias são instrumentalizadas em favor de um pensamento pós-colonial” (WILDERSON III, 2021, p. 24). Assim, a negritude ainda é vista na condição de escravizada. Como reforço desse ponto, temos violência gratuita na contemporaneidade, principalmente do Estado, e, portanto, trata-se de uma violência estrutural, infligida ao negro, a qual se compõe da brutalidade policial, do encarceramento em massa e da institucionalização do genocídio da população negra. Essa mesma violência é percebida quando, no álbum O Rappa de 1994, do conjunto de mesmo nome, narra-se como o negro é tratado, como na quarta faixa, em que escutamos: “Todo camburão tem um pouco de navio negreiro”.

Quando o Estado utiliza de seu poder, tanto social quanto político, determinando de forma ativa ou omissa quais sujeitos têm o direito a viver ou morrer, temos a necropolítica descrita por Mbembe (2018), “a expressão máxima de soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer. Por isso, matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seus atributos fundamentais.” (MBEMBE, 2018, p. 5). Isso é mais do que a instrumentalização da vida, pois a legitimação da morte, bem mais do que deixar morrer, é também fazer com que determinados corpos morram. Retomemos, então, a quarta cena do longo poema de Almeida Pereira, para observar o funcionamento da necropolítica:

#### CENA 4

o ventre materno  
nave  
se atreve nas ondas  
não porque os filhos  
o pensem umbigo  
fora  
do alvo

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

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

sobre as águas  
esse navio  
norte de outro norte

mas  
traído, o ventre  
se inventa  
presídio-liberdade

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

o que somos  
vem de um  
enigma  
tirado aos peixes  
de um corpo  
além  
das chagas

o ventre materno  
nave  
esgrime na água

e o que esculpe  
excede  
ao seu trabalho

: na pele  
nenhum risco  
que tire desse  
corpo o equilíbrio

o ventre materno  
diário  
rasura a inscrição  
de si mesmo

na água em que  
submerge  
ressoa, estala  
se ergue

— a ele, por isso  
saúdam as cabeças

(ALMEIDA PEREIRA, 2019, p. 138 - 140).

A quarta cena do poema nos desloca novamente para o cômodo, agora nomeado como ventre materno, verso que, em forma de refrão, repete-se por completo ou em partes em quase todas as estrofes; como efeito temos a repetição da consoante fricativa “v”. Esse tipo de consoante que só produz seu som após uma passagem turbulenta em uma meia

abertura entre dois pontos articuladores, imita a luta do navio com o mar: “o ventre materno/ nave/ esgrime na água”. O espaço de “presídio-liberdade” é onde se luta pela sobrevivência em um ventre que não nutre o que está dentro de si, sem um cordão umbilical, fazendo com que seu interior se mova. Assim, o que é gerado nesse interior, “e o que esculpe/ excede/ ao seu trabalho”, dito de outra forma, o que se ergue desse ventre não é aquilo que se esperava, esse espaço “rasura a inscrição/ de si mesmo”.

#### CENA 5

a linguagem espolia o museu  
de história natural

nem tudo o que ressoa  
é som  
a palavra ainda menos

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

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

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

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

Apesar de, na modernidade, a arte da memória ter perdido seu espaço para diversos meios, imagens, vídeos, áudios etc., ainda hoje, as palavras escritas são capazes de erguer grandes monumentos, além de seu potencial de manter vivo aquilo que precisa ser recordado. Por muito tempo, uma das principais formas de preservar tais monumentos foi por meio da oralidade ou através de museus, entretanto, a palavra escrita também pode tecer as linhas-memória. Segundo o trabalho de Serge Margel (2017), que se concentra na intersecção do espectro ou fantasma que, em escritas criptogramas, marcam a memória como sinal ou rastro em uma visão metafísica e filosófica, afirma-se:

Se alguma coisa mudou na escrita da história, no estabelecimento das fontes e dos procedimentos de inscrição de uma memória coletiva, tanto para

historiadores, os etnólogos, os psicanalistas, como para os literatos e os artistas, é talvez menos uma nova definição dos arquivos do que uma nova configuração dos lugares de emergência do arquivo. Aqui lugar não é espaço. Esse *locus* não depende mais de uma arte geométrica, de uma geografia do edifício, de uma arquitetura das Instituições (os Arquivos, o Museu, a Escola, a Igreja, o Hospital, a Prisão), mas sim doravante de um discurso, de uma técnica de argumentação, ou mesmo de um espaço ficcional da escrita. (MARGEL, 2017, p.118)

Quando Margel nos diz que “lugar não é espaço” (MARGEL, 2017, p.118), perguntamos sobre o que transforma um espaço em um lugar de memória. A forma pela qual agimos nos ambientes, a meu ver, transforma a percepção que temos deste local. Assim, por meio de ações individuais ou coletivas, espaços antes sem valor de arquivo, potencialmente, ganham status de depósitos e construções de memória. Em suma, os lugares de memória são frutos de uma operação do discurso, o qual desloca a definição de arquivo. Portanto, trata-se também de uma operação política. Para o autor, esses espaços são fantasmais na medida em que “recompõem-se novas fronteiras ou deslocam-se outros limites para o surgimento de novas relações de espaço, de tempo, de história e de memória entre as culturas.” (MARGEL, 2017, p. 116). O arquivo é uma nova forma de sobrevivência, é o rastro fantasmal do passado que desaparece. Desse modo “ele faz parte do acontecimento, que ele participa de sua gênese, implementando ali o espaço ficcional do qual é testemunha.” (MARGEL, 2017, p. 132). Logo, o que está sendo registrado pelo arquivo, ao configurar-se como um rastro, apresenta-se como um não dito, ou seja, o testemunho daquilo que a história não quer ou não consegue dizer.

Assim, na poética de Almeida Pereira, quando lemos que “a linguagem espolia o museu/ de história// natural”, o poema nos fala sobre tudo que resiste a ser incorporado por uma história voltada para o objeto, para o monumento e para o arquivo. Portanto, temos a desapropriação do museu por algo inarquivável, uma memória que se quer viva e não se irmana com qualquer narrativa, tal como os seguintes versos nos sugerem: “o pássaro limpa/ os dentes do hipopótamo/ nem por isso/ vão juntos à reza”. Fica, então, a questão de como recuperar no presente os lastros do passado, uma vez que “a linguagem se joga/ no oceano”. Assim, a memória, “que se quer museu de tudo”, não tem a capacidade de tudo arquivar. O que se é jogado no oceano ou retorna à praia dilacerado, ou é afogado por esse cemitério, um espaço de transição morto que mata as potências, uma memória irrecuperável, pois agora reside em um não lugar. O trabalho com essa memória inarquivável é a tentativa de escutar o inaudível para traduzi-lo, é alimentar o espaço

vazio que tudo consome, é a angústia de emitir ondas sonoras tão surdas quanto as que se pretende decifrar.

#### CENA 6

a primeira loja (de carnes:  
termo usual  
para quem perdera  
o domínio  
de sua violência)

imitava o inferno  
em curvas: trezentos  
nascidos para morrer  
acenando em azul  
e branco  
ao país das demências

trezentos entre os seis  
e treze  
anos apartados do jogo  
: uns meninos  
outros, meninas  
em fila sob trinta e três  
graus

no inferno, o azul  
o branco, trezentas vezes  
lesado,  
se esgueira do assédio  
de sua fila, cada  
um respira no olvido

trezentos zeros a trinta  
e três graus  
crepitam na grama: extinto  
o negócio,  
não se bastam, em flor  
em farpa oxidam

(ALMEIDA PEREIRA, 2019, p. 141, 142).

A penúltima parte do poema, citada acima, reverbera essas cenas passadas que sobrevivem até os dias de hoje. Por exemplo, ao descrever o enfileiramento de meninos e meninas em direção à morte, tem-se uma cena que poderia estar tanto no passado quanto no presente; portanto, o presente é tido como um espaço em que se recupera os rastros do passado, o que se torna mais uma exposição na contemporaneidade da transformação da escravização, a continuação da visão não humanizada que se tem sobre os negros.

A última cena nos traz várias imagens deste lugar recusado, desse espaço de morte que não se escolheu. Quatro dessas cenas são iniciadas pelo verso “de óbito em óbito”. Esse refrão fúnebre constrói uma repetição não redundante, própria da iterabilidade da performance, intensificando e recriando o enunciado proposto. Repeti-lo é, ao mesmo tempo, dizer da acumulação da morte, revelando-a incontável, e a sua individualização, definindo-a no tempo e no espaço de sua enunciação.

de óbito em óbito  
o horror assunta os vivos  
corta-lhes  
herança e umbigo

de óbito em óbito  
os sem irmandade ou  
crédito  
se escrevem à esquerda

de óbito em óbito  
navio e continente são  
um  
mesmo ancoradouro

de óbito em óbito  
se calcula a história como  
se ao apagá-la  
ela se fizesse nova

(ALMEIDA PEREIRA, 2019, p. 143).

Como efeito, a contagem de mortos mostra-se infinda, uma morte que rompe a possibilidade de ligar-se ao passado; mortes que não têm como ponto de descanso o continente, uma vez que os ancoradouros despejam esses corpos à esquerda e prosseguem, impossibilitando os sujeitos de retornarem.

não pertencem ao hades  
olímpo  
de nenhuma ordem  
são outros além-outros

que engolem a língua  
para regressar  
à primeira queda  
do rio

(ALMEIDA PEREIRA, 2019, p. 144).

Esses sujeitos não pertencem mais a um espaço, nem à literatura, “hades/ olímpo”, não possuem fala ou voz, por isso estão condenados ao esquecimento. O único regresso possível seria às águas do Lete, o mitológico rio do esquecimento.

Entretanto, é possível observar um porvir que retira esses corpos do vazio. O poema “Os sonhos” de Conceição Evaristo representa essa possibilidade de resgate, pois mesmo que “Os sonhos foram banhados/ nas águas das misérias/ e derreteram-se todos.” (EVARISTO, 2017a, p. 14) e foram jogados ao nada, existe um futuro, na imagem das crianças, e um passado, na imagem dos que se foram, que se retroalimentam resgatando os corpos e sonhos das águas profundas.

Mas as crianças com boca de fome,  
ávidas, ressuscitaram a vida  
brincando anzóis nas correntezas  
profundas.  
e os sonhos, submersos  
e disformes  
avolumaram-se engrandecidos,  
anelando-se uns aos outros  
pulsaram como sangue-raiz  
nas veias ressecadas  
de um novo mundo  
(EVARISTO, 2017a, p. 14).

Enquanto Almeida Pereira explora a água como espaço de esquecimento, de purificação pós-morte para um descanso ou renascimento, isto é, um retorno “à primeira queda/ do rio” (ALMEIDA PEREIRA, 2019, p. 144), Evaristo utiliza da agitação e do mover dessas águas, a correnteza, como espaço de resgate. Assim, de óbito em óbito, corpo a corpo e sonho a sonho submersos sobrevivem através dos corpos daqueles que resistem, abrindo a possibilidade de um retorno pelo exílio na figura de seus descendentes. Evaristo demonstra que mesmo submersos na barbárie, a pureza da esperança de uma vida-liberdade, “brincando anzóis nas correntezas// profundas”, é o que faz pulsar, é o que movimenta e rega um novo mundo, germinado pelo sangue-raiz.

Desembarcado das imagens descritas por Almeida Pereira, nesta última cena, após descrever o embarque forçado e o horror da travessia, o poema começa a misturar a narrativa com verbos no passado e no presente; o embaralhamento das categorias temporais do poema torna-se mais evidente, como se o poeta estivesse em situação de desembarque, retornando ao presente. Dito de outra maneira, após resgatar outra narrativa e demonstrar a impossibilidade de retorno, senão pelo exílio, o passado alcança e retorna ao sujeito em desembarque. Isso só é possível porque, na experiência do ser deste poema, o tempo une as instâncias do passado, presente e futuro, um tempo curvo, pois é concebido sob uma não linearidade.

*lá vem a barra do dia  
topar co'as ondas  
do mar*

o vermelho e suas  
orquídeas  
saídas no flanco  
esquerdo

*sua terra é diferente*  
*vá m*  
*orar em campo santo*

os mortos que não  
viram a cidade  
as linas  
mortas, as mortas

*lá vem a barra do dia*  
*sem as ondas do mar*  
*de vigo*

o que fazer desses  
rendidos  
na praia, de suas  
valises  
com nada por dentro?  
de seu esqueleto  
convertido em  
flauta *lá vem a barra*

*do dia topar co'as ondas*  
*do mar de sua*  
*cólera enrugando*  
*a manhã?*

(ALMEIDA PEREIRA, 2019, p. 146).

Os versos acima traçam uma intertextualidade com as cantigas galego-portuguesas, principalmente as partes em itálico. Massaud Moisés (1965) aponta quatro possibilidades de origem dessa literatura:

a tese arábica, que considera a cultura arábica como sua velha raiz; a tese folclórica; que a julga criada pelo povo; a tese médio- latinista, segundo a qual essa poesia ter-se-ia originado da literatura latina produzida durante a Idade Média; a tese litúrgica, considera-a fruto da poesia litúrgica cristã produzida na mesma época. (MOISÉS, 1965, p. 21).

Entretanto conclui que nenhuma delas é suficiente para explicar tal origem, sendo preciso relacionar todas as teses, o que justificaria os aspectos contrastantes dessa poesia medieval. O idioma em que as cantigas eram produzidas, galego-português, exemplifica essa diferença, pois ilustra não só a proximidade geográfica entre Galiza e Portugal, mas também uma mistura linguística.

Uma das cantigas d'amigo do trovador Martim Codax canta por uma donzela que interpela as ondas do mar de Vigo sobre seu amigo, demonstrando uma aflição e sofrimento pela separação.

Ondas do mar de Vigo,  
se vistes meu amigo?  
E ai Deus!, se verra cedo?

Ondas do mar levado,  
se vistes meu amado?  
E ai Deus!, se verra cedo?

Se vistes meu amigo,  
o por que eu suspiro?  
E ai Deus!, se verra cedo?

Se vistes meu amado,  
por que ei gran cuidado?  
E ai Deus!, se verra cedo?  
(CODAX, 2003, p. 513)

O mar nessa cantiga é a representação marítima da ausência e a possibilidade do regresso. Semanticamente, os versos se repetem, reiterando a súplica ao mar e também demonstrando uma angústia por não saber quando ou em quais condições o mar trará de volta seu amigo. As ondas do mar, ao passo que demonstram o tumulto no interior da donzela, servem como um local de confiança, de tentativa de alívio. A causa da separação, a barreira entre o eu-poético e seu amigo, o mar, é também a possibilidade de reencontro.

Regressando às ondas do “Cemitério Marinho” o “*topar co'as ondas do mar*” seria o trabalho de enfrentamento realizado pelo poeta que o faz indagar-se e descrever todas as cenas deste imenso cemitério; seria o desconsolo em buscar uma memória e a ancestralidade sem a certeza do que as ondas trarão de retorno; seria os fragmentos dos corpos daqueles entregues ao *Kalunga* e grafados nas bagagens vazias dos desembarcados. Em síntese, o “*topar co'as ondas do mar*” é o esforço do poeta mineiro em tecer um poema que se confunde com um ritual de libertação ou de cura.

Nas culturas africanas, o ritual é um espaço em que o corpo recebe e demonstra inscrições, cria memórias e reproduz saberes não necessariamente pelo discurso, mas que enuncia pelo corpo em movimento. O ritual, então, é um espaço em que a troca de conhecimentos não está limitada a uma expressão alfabética, antes, todos os elementos ritualísticos como corpo, tempo, gestos, voz e ambiente produzem uma grafia do saber. Assim, de acordo com Leda Martins (2021):

[grafar] o saber não era, então, sinônimo de domínio de um idioma escrito alfabeticamente. Grafar o saber era, sim, sinônimo de uma experiência corporificada, de um saber incorporada, que encontrava nesse corpo em performance o seu lugar e ambiente de inscrição. Dançava-se a palavra, cantava-se o gesto, em todo movimento ressoava uma coreografia da voz, uma partitura da dicção, uma pigmentação grafitada da pele, uma sonoridade de cores. (MARTINS, 2021, p. 36).

Conforme veremos mais detalhadamente no tópico subsequente, é possível pensar os poemas como resultado do processo de corporificação das palavras. Com isso quero dizer que, em seus suportes, o poema pode ser visto e lido igualmente a um corpo resultante dos sons e das configurações espaciais das inscrições. Uma das concepções fundamentais da performance é a presença corporal, dessa maneira, sob a ótica da criação de corpos-poema, Edimilson de Almeida Pereira tece um poema que dança em ritual. Por isso em alguns momentos a escrita perde seu privilégio e escutamos o som do rumor em sua obra. Por isso “de seu esqueleto/ convertido em/ flauta” extrai-se da escrita muda o sopro de um signo sonoro.

Esse poema descreve, de distintas formas, a morte social do sujeito negro desde a primeira cena, em que se perde a voz, “o grito (lagarto que/ os dias emagrecem)” (ALMEIDA PEREIRA, 2019, p. 134); em que se atribui um valor mercadológico “lista de mercadorias/ que valessem/ peça/ por/ peça” (ALMEIDA PEREIRA, 2019, p. 134); em que se confunde característica animais com os indivíduos “o corpo/ – o que expõe em mulher/ ou guelra” (ALMEIDA PEREIRA, 2019, p. 135). Percebemos, portanto, o trabalho do poeta em reconhecer essa morte. Sobre a morte social, Wilderson III nos diz que, assim como outras violências, ela é construída, e, como construto social, ela pode ser destruída e prossegue: “Mas o primeiro passo em direção à sua destruição é assumir sua posição (*assumir, não celebrar ou negar*), e em seguida incendiar o navio ou a *plantation*, em suas encarnações passadas e presentes, de dentro para fora.” (WILDERSON III, 2021, p. 120-121). No entanto, suas reflexões não se preocupam em nos trazer subsídios para arquitetar essa desconstrução, pois não seria possível pensar em um futuro de libertação dos negros dentro de um sistema racial-capitalista uma vez que “[o] que a sociedade civil precisa das pessoas negras é a confirmação da existência humana.” (WILDERSON III, 2021, p. 249).

Podemos, sim, rastrear uma visão afropessimista na poética de Almeida Pereira, entretanto, observamos também que suas palavras abrasam a ponto de incendiarem a narrativa de completa submissão e domínio, pois, como dito anteriormente, quando o

ventre materno “rasura a inscrição/ de si mesmo” (ALMEIDA PEREIRA, 2019, p. 134), o que é gerado pelo ventre contradiz a pretensa expressão de total soberania sobre o outro. Amputaram-se os corpos, a cultura e a vida, construiu-se um inimigo da humanidade, evidenciando que “[n]ão existe antagonismo como o antagonismo entre o povo negro e o mundo” (WILDERSON III, 2021, p. 52), porém não se pôde controlar ou modelar o resultado dessa opressão, pois “eis o que somos – apesar/ do abismo e sua colônia/ de entalhes” (ALMEIDA PEREIRA, 2019, p. 134).

Ora, se “[o] afropessimismo nos dá a liberdade de dizer em voz alta o que, de outro modo, iríamos sussurrar ou negar: que não há negros no mundo, mas que, pelo mesmo padrão, não há mundo sem os negros” (WILDERSON III, 2021, p. 52), talvez não necessitemos de retomar ou recuperar a humanidade, mas sim incendiá-la. Se para a humanidade existir é necessário a morte social da negritude, superemos, então, esse ideal. Um dos meios para tentativa de superação é a já citada escalada da humanidade<sup>5</sup> descrita por Achille Mbembe, uma jornada de constante luta contra as formas de opressão. No entanto, talvez seja possível apenas se reconhecermos a ideia de que “[o] afropessimismo é o povo negro no seu auge. ‘Bravos com o mundo’ é o povo negro no seu auge.” (WILDERSON III, 2021, p. 52).

Por fim, o mar, diferentemente do de Paul Valéry, não é somente o túmulo, a força que, ao se erguer, tudo engole, mas é também o incômodo que faz com que se repense o passado, a força motriz que produz o poema, a imagem para qual o poeta se entrega e, por meio de seus sentidos, percebe o que neste espaço tece um diálogo com a cultura negra não só brasileira, mas também de toda a América colonizada. É um sujeito que, ao falar de si, naufraga em uma escrita do nós.

Enquanto Evaristo narra o trauma da travessia do Atlântico por uma economia no dizer, a densidade das cenas descritas por Almeida Pereira nos nocauteia pelo desconforto ainda não superado, uma vez que esse fardo ainda recai sobre nossos ombros. Assim, permanece a indagação de como seria possível uma reelaboração do que teve lugar uma vez que a condição do negro na atualidade ainda se embaralha com a do passado. Certo é que trabalhos como o de Evaristo e o de Almeida Pereira demonstram distintas maneiras com

---

<sup>5</sup> Ver página 45.

que as poéticas do Atlântico negro podem expressar as aproximações e conflitos entre diferentes identidades culturais.

Na poética de Conceição Evaristo, o próprio corpo da mulher torna-se um local de auto navegação em que há, simultaneamente, uma busca pelo autoconhecimento e pelo prazer.

Fêmea-fênix  
Para Léa Garcia

Navego-me eu-mulher e não temo  
sei da falsa maciez das águas  
e quando o receio  
me busca, não temo o medo,  
sei que posso me deslizar  
nas pedras e me sair ilesa,  
com o corpo marcado pelo olor  
da lama.

Abraso-me eu-mulher e não temo,  
sei do inebriante calor da queima  
e, quando o temor  
me visita, não temo o receio,  
sei que posso me lança ao fogo  
e da fogueira e sair inunda,  
com o corpo ameigado pelo odor  
da chama

Deserto-me eu-mulher e não temo,  
sei do cativante vazio da miragem  
e quando o pavor  
em mim aloja, não temo o medo,  
sei que posso me fundir ao só,  
e em solo ressurgir inteira  
com o corpo banhado pelo suor  
da faina.

Vivifico-me eu-mulher e teimo,  
na vital carícia do meu cio,  
na cálida coragem do meu corpo  
no infindo laço da vida,  
que jaz em mim  
e renasce flor fecunda.  
Vivifico-me eu-mulher.  
Fêmea. Fênix. Eu fecundo.  
(EVARISTO, 2017a, p. 27).

O autorreconhecimento do corpo, principalmente feminino, ainda é um tabu em nossa sociedade, revelando-se o símbolo do proibido, do pecado, portanto, daquilo que deve ser evitado. Por isso, nas três primeiras estrofes, o eu-poético reforça o não temor a esse conhecimento e prazer, “eu-mulher e não temo”. Além disso, todas as estrofes são iniciadas com verbos contendo o pronome reflexivo “me”, fortalecendo a ideia de que esse corpo feminino se encontra de diferentes maneiras. Como dito anteriormente, a primeira delas é por meio da metáfora marinha.

Criando a imagem das mãos navegando pelo corpo, a poeta associa esse movimento à suposta maciez da água, “sei que posso me deslizar”. A água é um elemento fluído, capaz de superar os tabus, “nas pedras e me sair ilesa,” sem, no entanto, perder sua natureza fluente. Ao contrário, esse corpo em descobrimento e em transformação é informe, “com o corpo marcado pelo olor/ da lama.”, isto é, um corpo modelado pelas suas próprias mãos.

Na estrofe seguinte, esse descobrimento tem sua continuação no elemento oposto ao da água, ou seja, o fogo. O corpo aqui encontra a coragem para se sentir no fogo; essa fogueira, paradoxalmente, ao queimá-la, também lhe encharca, “e da fogueira e sair inunda,”. Em suma, o calor desse desejo lhe faz transpirar.

Na terceira estrofe do poema, há uma transformação ou reconhecimento íntimo do corpo-mulher. Como exemplificado pelo verso “e em solo ressurgir inteira”, a palavra “solo” adquire uma ambiguidade, podendo significar tanto o adjetivo “só”, quanto “terreno”. Assim, podemos observar além do reforço à transformação e ao autoconhecimento do corpo, a terra como o terceiro elemento apresentado, aquele capaz de fazer com que a “Fêmea-Fênix” renasça e ressurja de sua faina.

Por fim, o poema termina reforçando a ideia de que o corpo da mulher, assim como a ave mitológica, fênix, traz consigo, “no infindo laço da vida,” a capacidade de fazer com que a vida prevaleça. Logo, comparando a obra à fertilidade da mulher, a escrita é capaz de carregar consigo múltiplas significações por vir, uma vez que ambas são terrenos férteis para a transformação.

Vemos que, apesar de partir de uma comparação marítima para tracejar a navegação do corpo-mulher, Evaristo vai além, misturando os elementos essenciais da natureza para forjar “a sensação de que cada mulher comporta em si calma e o desespero.” (EVARISTO, 2017a, p. 27). Como efeito, temos a construção de um corpo feminino moldado por diferentes espaços, capaz de conter em si sensibilidades opostas, que ao unirem-se, transformam-se em algo diferente e novo.

Conceição Evaristo aposta em uma poética do feminino, naquilo que é passado de uma mulher a outra, isto é, como o corpo-mulher pode, além de conter em si reminiscências, servir como um terreno para germinação da memória. Por meio das “vozes-mulheres” que a história é revisitada, recontada, para além, essas vozes são o devir de uma “vida-liberdade”, ou seja, o ecoar de um passado gerando e impulsionando, hoje, o futuro. É a

divindade dos orixás femininos, as *yabás*, semelhante às mulheres, que permite que esses corpos brotem, fecundem e gerem espaços de representação do ser mulher negra na sociedade brasileira. Além disso, a expressão da feminilidade nos poemas da poeta rompe com o estereótipo, supostamente positivo, da mulher negra forte, guerreira e resiliente. A filósofa e estudiosa do feminismo negro, Djamila Ribeiro, destaca que

a construção da mulher negra como inerentemente forte é desumana. Somos fortes porque o Estado é omissivo, porque precisamos enfrentar uma realidade violenta. Internalizar a guerreira, na verdade, pode ser mais uma forma de morrer. Reconhecer fragilidades, dores e saber pedir ajuda são formas de restituir as humanidades negadas. Nem subalternizada nem guerreira natural: humana. Aprendi que reconhecer as subjetividades faz parte de um processo importante de transformação. (RIBEIRO, 2018, p. 14)

A escritora mineira não traz um discurso de valorização do sofrimento, antes, ao apresentá-lo, humaniza a guerreira, demonstrando um ser-mulher para além da subalternização, pois essa corporeidade inaugura a vida, navega em si, compartilha e singulariza subjetividades.

Essa discursividade não encontra um lugar na poética de Almeida Pereira, muitas vezes, o que diz em sua obra não é um ser o qual possui a fala, nem um corpo em que indivíduos possam se identificar. Por exemplo, a representação da micropolítica desenvolvida em torno dos navios negreiros e o próprio mar denunciam a desumanidade dos colonizadores, mas também representam a humanidade dos negros, pois o mar não é apenas o cemitério, ele é o grande *Kalunga*. Ademais, quando os sujeitos tentam dizer, rumorejam, assim, a fala que os atravessam pronuncia o indizível.

Enquanto as águas de Almeida Pereira nos incitam certa angústia pelo esforço de enfrentamento ao trauma e do reconhecimento de uma visão afropessimista, ainda que criando um ritual de cura; as águas evaristianas, mesmo quando salgadas, regam o passado para que se germine a esperança, como se lê no trecho poema “Apesar das acontecências do banzo:

Das acontecências do banzo  
brotará em nós o abraço a vida  
e seguiremos nossas rotas  
de sal e mel  
por entre Salmos, Axés e Aleluias.  
(EVARISTO, 2017a, p. 27).

Abraçar a vida é reconhecer seus caminhos de dores e alegrias “de sal e mel”, é a fé nos Salmos e Axés que possibilitará ao povo negro imaginar a utopia da escalada da humanidade, não como um *topos* inalcançável, antes, como a força que moveu nossos antepassados e, hoje, mesmo submerso em uma tristeza do infinito, o banzo, é possível

que sementes de superação da realidade do afropessimismo brotem. Pessoalmente, enquanto o cemitério marinho incita o auge do afropessimismo em mim, o desejo de incendiar o mundo, como um abraço de mãe, as palavras da poeta mineira dissipam o fogo de mim e reinam a esperança em meu peito.

Neste capítulo, demonstramos como algumas imagens e espaços são caros à construção da subjetividade da cultura negra comum ao negro do continente americano. Entretanto, a forma com que se expressa a partir desses locais pode se apresentar de maneiras particulares. Desse modo, pode-se prospectar a ideia de que, mesmo partindo de um mesmo espaço para construir uma significação, o modo com que as subjetividades desses sujeitos percebem seus locais pode gerar tanto aproximações quanto tensões.

Em síntese, destacou-se as diferentes abordagens que os poetas utilizaram para representar alguns significantes, por exemplo, para Evaristo o mar e a correnteza das águas são impulsos para pensar o resgate da memória, o trabalho de ressurgimento. Além disso, a poeta mineira constantemente relaciona esses significantes com a corporeidade como em “olhos marejados” e “corpo banhado”. Almeida Pereira, porém, explora as possibilidades e as contradições possíveis dos signos, o mar é também *Kalunga*, a divindade da morte, o cemitério marinho é o espaço majoritariamente do esquecimento e não de recordação, por isso, mais associado às águas do rio Lete.

No capítulo seguinte veremos como o espaço de uma performance e sua relação com o corpo, tempo e lugar pode influenciar tanto na produção de uma obra literária quanto nos efeitos que essa obra pode gerar no leitor. Em suma, discorreremos sobre os níveis de relações performativas que há na produção e recepção literária.

Às margens desconhecidas sigo  
leme e água oscilando  
densa embarcação  
zigzagueando  
turvo o mar em que navego  
pesadas as ondas que me atingem  
meu barco flutua sobre as águas  
resiliente na dança do mar bravio.  
Rodeado por pesada noite,  
no escuro, tudo vejo  
empretecidos estão meus caminhos  
vendas não encobrem meus olhos..

mais perto da partida

distante da chegada.  
Nem todo porto é destino  
a cada destino o recomeço

constante construção do sou  
contínua desconstrução do estar.  
Revestido sou do passado  
a velha roupa que me cabe  
porque, em mim, está marcado  
o indizível, o infindável...  
A eterna ancestralidade.  
(TIAGO, A. F)

## “Cada pedaço que guardo em mim”

*“- nossos poemas conjuram e gritam –  
O silêncio mordido  
rebela e revela  
nossos ais”  
(Evaristo)*

O verso que intitula esse capítulo faz parte do poema “A roda dos não-ausentes”, da escritora belorizontina. Leiamos:

O nada e o não,  
ausência alguma,  
borda em mim o empecilho.  
Há tempos treino  
o equilíbrio sobre  
esse alquebrado corpo,  
e, se inteira fui,  
cada pedaço que guardo em mim  
tem na memória o anelar  
de outros pedaços.  
E da história que me resta  
estilhaçados sons esculpem  
partes de uma música inteira.  
Traço então a nossa roda gira-gira  
em que os de ontem, os de hoje,  
e os de amanhã se reconhecem  
nos pedaços uns dos outros.  
Inteiros.  
(EVARISTO, 2017a, p. 12).

O título do poema traz uma negação ao adjetivo “ausentes” ao invés de optar pelo seu antônimo “presentes”. Essa escolha demonstra que nem sempre é aparente a presença, ou melhor, que existem diferentes níveis em que a presença pode se manifestar. Evaristo versa sobre como passado, presente e futuro dobram-se para suplementar algo além de seus instantes.

A poeta tece um poema composto de uma unidade estrófica como metáfora para a constituição de um corpo fragmentado. Essa é uma maneira em que forma e conteúdo dialogam em sua obra; dito de outro modo, enquanto suas palavras são entrelaçadas, verso a verso constituindo uma única estrofe, entrelaçam-se também os estilhaços de outras partes que a constituem. Nesse jogo de tensão entre o eu e o outro é preciso manter o “equilíbrio sobre/ esse alquebrado corpo”. Assim, o corpo guarda em si partes do outro nem sempre explícitas. Os “não-ausentes” são, portanto, a certeza de uma invisível presença. Os versos “cada pedaço que guardo em mim/ tem na memória o anelar/ de outros pedaços” apresentam uma relação metonímica entre as partes do corpo, ausência e presença concomitantemente implícitas.

Outra marca desse poema é a forma com que nele dobra-se o tempo, rompendo com uma linearidade cronológica e instituindo outro modo de relacionar-se com a temporalidade. Sobre o tempo não linear, Martins diz que:

Antes de ser cronológico, o tempo é uma ontologia, uma paisagem habitada pelas infâncias do corpo, uma andança anterior à progressão, um modo de predispor os seres no cosmos. O tempo inaugura os seres no próprio tempo e os inscrevem suas rítmicas cinesias. (MARTINS, 2021, p. 21).

O tempo aqui é grafado nos gestos e ritmos em uma instância ontologicamente vivenciada por uma filosofia da descontinuidade. Dessa maneira, passado, presente e futuro dilatam-se atuando, simultaneamente, uns sobre os outros. Sob essa ótica, quando Evaristo traça a roda gira-gira, o movimento circular coloca essa temporalidade em movimentação. Ao se amalgamar os tempos, misturam-se também as lembranças, construindo, portanto, um espaço em que “[n]as temporalidades curvas, tempo e memória são imagens refletidas (MARTINS, 2021, p. 23).

Essa é a concepção filosófica e cosmogônica do tempo espiralar de várias culturas africanas descrita por Martins. Segundo a teórica, esse é “[u]m tempo que não elide a cronologia linear, mas que a subverte. Um tempo curvo, reversível, transverso, longo e simultaneamente inaugural, uma *sophya* e uma cronosofia em espirais.” (MARTINS, 2021, p. 42). Para a estudiosa da performatividade nas culturas africanas e afro-diaspóricas, pensar nessa concepção significa trançar, num mesmo espaço de valor, as instâncias temporais; como consequência, a ancestralidade é vista como um processo de constante transformação e de prospecção, pois, espiralada, ela é o princípio motor, e a força pulsante é o som vibrante que revitaliza e restitui o “não-ausente”. Em suma, o movimento em espiral é aquele que, apesar de partir e girar em torno de um centro, não retorna a seu ponto inicial. Isso faz com que o movimento espiralar esteja em constante expansão. Mesmo quando o traço da linha em espiral passa sobre si, não o faz no mesmo ponto.

Essa imagem é exemplar para introduzirmos o conceito de performance. Trabalharemos aqui com a noção da performance na escrita. Graciela Ravetti (2002) utiliza a expressão “narrativa performática”

para se referir a tipos específicos de textos escritos nos quais certos traços literários compartilham a natureza da performance recorrendo à acepção desse termo, em sentido amplo, no âmbito cênico e no político-social. Os aspectos que ambas noções compartilham, tanto no que se refere a teatralização (de qualquer signo) e a agitação política, implicam: a exposição radical do si-mesmo do sujeito enunciador assim como do local da enunciação; a recuperação de comportamentos renunciados ou recalçados; a exibição de

rituais íntimos; a encenação de situações de autobiografia; a representação de identidades como um trabalho de constante restauração, sempre inacabado, entre outros. (RAVETTI, 2002, p. 47).

Esses aspectos compartilhados auxiliam-nos na percepção da natureza performática desses tipos de textos. Assim, o contexto em que está inserido o enunciador, a forma com que se demonstra comportamentos suprimidos ou reprimidos, a transposição do íntimo para o público e a maneira como se representa a constante construção da identidade evidenciam a natureza concomitantemente artística e política das narrativas performáticas.

Ravetti investiga as implicações políticas e sociais do constante trabalho performático em restaurar identidades inacabadas, da condução de uma escrita privada para o âmbito público e as representações dos locais de enunciação que partem de uma experiência e, agora, ocupam lugar na ficção. Suas considerações sobre as narrativas performáticas levam em conta comportamentos que “são, no mínimo, transgressores quanto à norma social vigente.” (RAVETTI, 2002, p. 49), pois tomar consciência da faculdade do discurso do poder, aquele que pode gerar uma sobredeterminação a qual impede a emancipação dos sujeitos, permite ao indivíduo assumir novos meios de contraposição desses discursos.

Trabalharemos também com a noção de que o movimento performático pressupõe um processo de criação em que o agente da ação não tem o total controle nem dos elementos do processo, nem dos resultados deste. Dessa forma, tanto o movimento em espiral quanto o da performance apresentam uma constante diferenciação de seus pontos de ignição. Diria até que a performance só é concebível dentro de uma concepção em que tanto o tempo quanto o espaço estão em um constante jogo de expansão e diferenciação.

Martins (2002) ainda nos diz que “[a] primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desprovidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação.” (MARTINS, 2002, p. 84). Essa temporalidade é baseada em uma constante mutação, pois todos os ciclos vitais vão e voltam neste tempo, porém, seu retorno é baseado em uma regeneração e diferenciação de si. Vivenciando a extensão espiralar, passado, presente e futuro habitam-se uns nos outros em sincronia, sem, no entanto, deixarem de se mover.

Outra qualidade da performance, segundo Zumthor (2014) é “a ‘reiterabilidade’: esses comportamentos [performáticos] são repetíveis indefinidamente, sem serem sentidos

como redundantes. Essa repetitividade não é redundante, é a da performance.” (ZUMTHOR, 2014, p. 31). Exemplo desse movimento repetitivo na poesia são os refrões que os poemas podem apresentar, quando um verso ou um grupo deles se replicam ao longo do texto. Aquilo que é próprio da reiterabilidade apresenta-se sempre de maneira distinta, portanto, não há a perda de sentido ou da funcionalidade do que está sendo performado, pelo contrário, esse movimento dá ênfase e sustenta a funcionalidade do objeto repetido. Retomando a ideia do tempo espiralar, em que tempo e memória, simultaneamente, refletem-se em constante entrelaçamento, a poética da reiterabilidade, observada em Evaristo, convida-nos a observar uma reescrita que transforma espaço, memória e tempo. Como no poema “Todas as manhãs”, em que o título é a frase inicial de cada estrofe, de modo a reiterar os acontecimentos por ele descritos.

Todas as manhãs acoito sonhos  
e acalento entre a unha e a carne  
uma agudíssima dor.

Todas as manhãs tenho os punhos  
sangrando e dormentes  
tal é minha lida  
cavando, cavando torrões de terra,  
até lá, onde os homens enterram  
a esperança roubada de outros homens.

Todas as manhãs junto ao nascente dia  
ouço minha voz-banzo,  
âncora dos navios de nossa memória.  
E acredito, acredito sim  
que os nossos sonhos protegidos  
pelos lençóis da noite  
ao se abrirem um a um  
no varal de um novo tempo  
escorrem as nossas lágrimas  
fertilizando toda a terra  
onde negras sementes resistem  
reamanhecendo esperanças em nós.  
(EVARISTO, 2017<sup>a</sup>, p. 13).

O primeiro verso do poema sintetiza todo seu sentido, pois apesar de reforçar um sofrimento, quer dizer, “uma agudíssima dor” que marca e fere o corpo, tem-se nessa corporeidade o amparo e o agasalhar de seus sonhos, ou seja, se o sofrimento é pleno, a esperança também é. A repetição de “Todas as manhãs” dá um lugar, um espaço para esse sofrimento. Ao mesmo tempo, realiza um conhecimento do corpo, do corpo-poema.

A submissão imposta ao eu-poético é tão desumana que o faz cavar com suas próprias mãos sua sepultura em vida “cavando, cavando torrões de terra,/ até lá, onde os homens enterram/ a esperança roubada de outros homens.” (EVARISTO, 2017a, p. 13). Esses

versos também exemplificam a morte social, retomando, mais uma vez o pensamento afropessimista, de que “[o]s negros formam uma massa de carne indistinguível no inconsciente coletivo, não uma formação social de interesses, agendas ou ideias.” (WILDERSON III, 2021, p. 185).

Na última estrofe percebemos que é o ouvir a sua história e o resgate da memória, “ouço minha voz-banzo”, que são capazes de descobrir a noite e fazer o sujeito acreditar em um novo tempo. Os corpos negros não semeiam apenas sofrimento; suas lágrimas de dor e banzo são a matéria de sobrevivência, possibilitando que em “todas as manhãs” a esperança reamanheça. Assim, ao passo que a repetição do título nos traz uma ideia de totalidade de acontecimentos que ciclicamente reiteram-se, o ato performático desse verso é também a quebra dessa totalidade. Em outras palavras, cada leitura tem em si a plenitude do tempo e o momento em que é realizada, e cada ato performático modifica, transforma e diferencia a performance. A performance constrói um efeito de presença!

Para o historiador, a performance muito tem a ver com o *hic et nunc*, “agora e neste momento”, portanto, mesmo que o ato performático se reitere, as condições e o ambiente dessa reiterabilidade nunca serão os mesmos. Retorno circular e crítico à voz perdida! Assim, a performance não se cristaliza ao longo do tempo. Cada manhã, cada amparo de sonho, cada dor carregada pelo eu poético são únicos, diferenciando-se tanto no tempo quanto no espaço.

Além disso, para o historiador Paul Zumthor, “encontraremos sempre um elemento irredutível à ideia da presença de um corpo” (ZUMTHOR, 2014, p. 37). Performance, então, pressupõe a presença de um corpo. Os corpos performáticos desta pesquisa são, além dos corpos dos poetas, os poemas por eles construídos. O corpo-poema reitera, transforma e reinventa tanto o que ele representa quanto aquilo que se cria por meio dessa constante reinvenção.

Quando o historiador introduz essa noção nos estudos da poesia, fica a questão de como esses corpos são construídos, tanto na elaboração quanto na recepção de uma obra literária, bem como se a performance pode se realizar em uma estrutura imaterial, sem a ideia de presença, algo fundamental para se pensá-la. Talvez assim como temos apenas traços do rumor da língua e captamos somente a miragem dessa utopia, como dito anteriormente por Barthes, observamos, também, apenas por relance, esse tipo de performance espectral. Talvez a utopia de uma performance imaterial nunca se realize

totalmente, sendo, portanto, elaborada dentro do paradoxo de uma matéria em constante busca por uma forma inacabada. Esse é outro ponto de investigação de nossa pesquisa: quais são os tipos de espaços de performance que as poéticas de Conceição e Almeida Pereira criam?

Previamente, percebemos que o espaço e a performance estão em uma relação bidirecional, isto é, enquanto a performance realiza-se em um espaço e também o cria, o espaço pode influenciar na maneira com que a performance será apresentada, evidenciando possibilidades ou restrições, as quais podem reinventar ou modificar os espaços. A maneira com que cada uma dessas transfigurações é realizada representa a singularidade das ações performáticas.

Martins (2003) defende a performance ritualística como um lugar de preservação de saberes e de inscrição da memória: “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, científico, tecnológico, etc.” (MARTINS, 2003, p. 66). Nota-se que o mesmo caráter da reiterabilidade e renovação são também valorizados pela pesquisadora. Essa importância da grafia de memórias nos corpos em performances ritualística é reiterada pela estudiosa.

As cerimônias rituais ocupam lugar ímpar e privilegiado na formação das culturas negras, pois, como territórios e ambientes de memória, recriam e transmitem, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, formas e técnicas de criação e de transmissão. São registros e meios de construção identitária, transcrição e resguardo de conhecimentos. Como forma de pensamento, os ritos são férteis acervos de reservas mnemônicas, ações cinéticas, padrões, procedimentos culturais residuais recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo. Os ritos transmitem e instituem saberes estéticos, filosóficos e metafísicos, entre outros, quer em sua moldura simbólica, quer nos modos de enunciação, nos aparatos e convenções que esculpem sua performance. (MARTINS, 2021, p. 47).

Martins introduz a inscrição da memória dos elementos culturais no ato performático, elementos estes que compõem a identidade de um grupo. Assim, por meios desses atos cerimoniais, rituais e de festejos, percebemos uma identidade cultural indissociável da memória, e que está em um constante processo de reinvenção dos elementos que a compõem. O corpo, então, é o veículo de reminiscências elaboradas na e pela performance; nele, cartografam-se, além dos vazios resultantes da travessia, as concepções filosóficas da ancestralidade africana.

O antropólogo inglês Victor Turner (1974) observou os diversos rituais do povo *Ndembo* – tribo do Noroeste da África Central, localizada ao noroeste da Zâmbia –, e uma das

conclusões por ele alcançadas foi a de que as ciências sociais começam a reconhecer as práticas religiosas não como algo “grotesco”, pois elas demonstram ricos e complexos simbolismos dos rituais na constituição empírica dessas sociedades. Nas palavras do pesquisador, “[as crenças e práticas religiosas] estão chegando a ser consideradas como decisivos indícios para a compreensão do pensamento e do sentimento das pessoas sobre aquelas reações, e sobre os ambientes naturais e sociais que operam” (TURNER, 1978, p. 19).

O antropólogo demonstra que a palavra *ndembo* para nomear o ritual é *chidika*, que também quer dizer “um compromisso social” ou “uma obrigação”. Para Turner, a etimologia do ritual relaciona-se com a ideia de que se tem a obrigação de venerar as sombras ancestrais; de fato, os rituais por ele referidos são cumpridos porque o indivíduo ou grupo deixou de cumprir tal obrigação. Logo, “os ritos em parte têm a finalidade de efetuar uma reconciliação entre as partes em jogo, visíveis e invisíveis, embora também contenham episódios de exorcismo.” (TURNER, 1978, p. 35).

Dentro dos blocos básicos de constituição dos rituais, isto é, sua estrutura simbólica, foi observado que os objetos, gestos, espaços e tempo realizados e utilizados nos rituais costumam significar algo diferente de si e, quase sempre, estão ligados a um par de oposição. No ritual, por exemplo, que tem o objetivo de restaurar a fertilidade da mulher e, por conseguinte, o casamento e a obrigação de gerir a linhagem da tribo, sua denominação, *Isoma*, possui uma dupla significação: a primeira é “a manifestação de uma sombra que faz a mulher dar à luz uma criança morta ou leva à morte uma série de crianças” (TURNER, 1978, p. 31); a segunda é uma parte de si que, projetada na sombra, quer dizer, na ancestralidade, atormenta a mulher, pois “segundo o pensamento *ndembo*, uma vítima curada do *Isoma* tornar-se-á ela própria uma sombra atormentadora depois da morte” (TURNER, 1978, p. 33).

Isso quer dizer que um mesmo signo ou símbolo do ritual pode conter em si uma oposição que não representa um dualismo, mas, sim, uma estrutura cíclica. Como observado, *Isoma* tem em si, ao mesmo tempo, a parte visível, representando a materialidade, e a parte invisível, representada pela ancestralidade. Trata-se da reconciliação com a determinação ancestral e a expurgação do mau agouro. Turner acrescenta que “[c]indir algo em forma circular é um tema persistente no ritual *ndembo*.” (TURNER, 1978, p. 39). Com isso percebe-se que a constituição do processo ritual especula sobre o modo de vida e sobre a

concepção filosófica, política e cosmogônica dos *ndembo*. Essa é uma cosmovisão que reitera a ideia de Martins sobre o tempo que se expande em uma dimensão espiralar.

Reitero aqui a observação de Martins, de que “[t]oda a memória do conhecimento é instituída na e pela performance ritual por meio das técnicas e procedimentos performáticos veiculados ao corpo.” (MARTINS, 2021, p. 48). Assim como Zumthor, a pensadora associa a performance, seja ela ritualística ou não, ao corpo. Repito, então, a aporia da tessitura dos corpos-poema em estado performático.

Sob a perspectiva da composição espacial da palavra, das imagens geradas por essa disposição, da escala de sons harmônicos ou não e, também, de um conteúdo poético que busca sua realização em uma forma ou antiforma, acredito que os poemas têm o potencial de se movimentarem em um jogo performativo no qual a experiência da presença corporal em performance é relativizada, ou seja, uma experiência performativa na qual a presença corporal flerta com a imagem de um corpo espectral.

Carolina Anglada Rezende (2022) nos apresenta a antiforma: “[a] antiforma é, portanto, uma contraconquista no domínio mesmo do discurso poético, um gesto a encenar a tentativa de ter de volta qualquer coisa de espoliado.” (REZENDE, 2022, p. 7). É, portanto, uma operação de desmonte e distanciamento daquilo que há de mais tradicional na forma dos versos, de maneira a apresentar cisões e fissuras no discurso da modernidade, evidenciando a crise da poesia moderna, exemplificada nas teorias do verso de Mallarmé, Giorgio Agamben e Marcos Siscar. Estudando esse fenômeno nos poemas de Edimilson de Almeida, a professora nos prossegue:

a antiforma responde à crise da poesia afirmando os múltiplos sentidos da indeterminação, a abarcar a subjetividade e a política, a estética e história. Com base em uma práxis de leitura, de escrita como ato de ler, o poeta mineiro trabalha com o punho em riste consciente de que quem devora é também devorado, e de que a antiforma é também uma forma em abismo, a nos fazer escutar todas as vozes faladas através de uma perspectivação. (REZENDE, 2022, p. 10).

Isso quer dizer que a poética de Almeida Pereira, mais do que refletir a indefinição da crise enfrentada pela poesia, é também influenciada por essa forma em abismo, antiforma passível de ser demonstrada de diferentes maneiras, um ambiente no qual só é possível ao poeta escrever, porque, juntamente a escrita, existe o sacrifício de sua voz para que outras sejam escutadas, a perspectivação.

A intersecção dos trabalhos antropológico e poético de Almeida Pereira resultou em um poema exemplar desse corpo em performance ritualística como suporte da memória. As

quatro partes do poema “Cortejo de Congo” descrevem a congada, subdividindo esse festejo de forma temática, em que cada parte contém um universo significativo, mas também se revelam dependentes umas das outras para comporem o cortejo. Próprio da congada, o cortejo é uma tradição diaspórica que se inspira no Cortejo aos Reis de Congo. Segundo o antropólogo mineiro,

[o] Candombe ocupa bastante espaço na produção discursiva dos devotos. Suas narrativas e cantos revelam importantes relações entre o imaginário e a realidade social, situando-o como evento em que se cruzam diferentes formas de conhecimento e de vivência religiosa. (PEREIRA, 2007, p. 98).

Leiamos, então, o poema abaixo para identificarmos os aspectos descritos pelo antropólogo mineiro.

#### CORTEJO DE CONGO

##### 1.VASSAULI

Trago os pés de menino:  
dai-me flores  
dou-vos alma.

A Senhora dorme longe  
com suas agulhas de cristal  
dai-me ajuda, tecedeira,  
dou-vos pedras de meus dedos.

Os grilos indagaram:  
“Onde vais, que sanha tens?”  
“Nossa Senhora, que encantado”  
o silêncio rematou.

Trago os pés de menino  
Oiá, Senhora rainha, oiá  
Dou-vos preces  
Dou-vos conta  
O que me dás?  
(ALMEIDA PEREIRA, 2019, p. 243).

Esse primeiro tópico é reservado ao louvor que os fiéis entoam, portanto, canta-se a devoção às divindades Oiá e Nossa Senhora do Rosário; a primeira representa o orixá, a reminiscência diaspórica, e a segunda é a santa católica. Assim percebemos um cruzamento, ou melhor, o resultado do cruzamento entre vivências religiosas distintas. Não há aqui uma substituição das divindades, simultaneamente, louva-se a ambas.

O primeiro verso do poema, “Trago os pés de menino:”, representa a obediência e a devoção a “Oiá, Senhora rainha, oiá”. Além disso, os pés de menino representam aquele

que sempre aprende algo de novo em cada culto; os pés, tão importantes para os movimentos rítmicos do cortejo, são o que impulsiona o corpo na caminhada e demarcam uma trajetória, uma travessia, um recorte do espaço. Ora, se a cada cortejo o devoto aprende algo, esse ritual nunca será o mesmo, pois sempre conterà a soma e a diferenciação das experiências passadas. O Cortejo é então a soma de suas performances e variações.

As duas indagações deste trecho, “Onde vais, que sanha tens?” e “O que me dás?”, representam os mistérios do cortejo, pois, como na segunda estrofe, ressalta-se os atributos da divindade, rogasse pela ajuda da tecedeira e o corpo é oferecido, “dou-vos pedras de meus dedos.”. Entretanto, tanto a totalidade de seus atributos é um enigma, quanto o retorno das preces. Assim, não bastaria apenas observar a congada para entendê-la, somente através de uma vivência ontológica seria possível compreender os enigmas devocionais.

Na segunda parte, começamos a ver uma cisão dos elementos do ritual, todos são vassauli, isto é, devotos, mas cada um deles tem um papel distinto e complementar. Vejamos, assim, a função dos capitães.

## 2. CAPITÃO

Caíram meus olhos, os  
Dentes não sentem frio.

Barui, barui  
baruiê  
negro quando ri  
o braço mordeu primeiro

(Não meço pela espada  
o dia que me cabe: os  
santos bordaram  
flores de meu corpo).

Os dentes não sentem frio  
marcam no céu  
crispam de lua o rosário  
Camundá, camundá, auê.  
(ALMEIDA PEREIRA, 2019, p. 243-244).

Os capitães são aqueles que recuperam, guardam e atualizam os valores culturais, por isso têm a autoridade de falarem por si e pelo seu grupo; a experiência pessoal dos capitães é somada às heranças culturais recebidas pelos ancestrais. A escolha desses indivíduos não

é de forma casual, dado que se dá mediante a observação do longo processo de caminhada, desde menino até o seu reconhecimento como merecedor, por ter guardado os ritos fundamentais. Segundo Martins “[r]eceptar o bastão de comando de uma guarda significa o reconhecimento de um poder e de um saber, no universo do sagrado, que instituem ascendência, autoridade e, acima de tudo, responsabilidade.” (MARTINS, 1997, p. 102). Se o trecho anterior é iniciado pelo menino em processo de aprendizagem, este início demonstra o passar do tempo necessário para a transformação, aquisição dos conhecimentos ancestrais e a concessão da autoridade para os capitães, “Caíram meus olhos, os/ Dentes não sentem frio.”. O ditado desse verso demonstra o passar de tempo, a aquisição de experiência dos cantopoetas, ou capitães, permitindo-lhes serem mensageiros da magia ancestral. Portanto,

os cantopoetas são iniciados que resguardam e transmitem os saberes recebidos dos ancestrais. São homens e mulheres que desempenham funções como tiradores de terço, raizeiros, benzedores e benzedoras, e recebem títulos específicos como Reis, Rainhas, capitães, capitãs, mestres e contramestres. (ALMEIDA PEREIRA, 2007, p. 98).

Enquanto a primeira parte é dedicada aos devotos de maneira geral, essa segunda demonstra como a liderança dos capitães ou cantopoetas guia as ações dos devotos, ensinando-os a maneira como fazer o balanceio dos gestos rituais. Além disso, pela oralidade, observa-se a transmissão ou atualização dos valores ancestrais. Seus cânticos ensinam e transmitem saberes sobre a astúcia de sua comunidade, “negro quando ri/ o braço mordeu primeiro”; preservam suas filosofias de vida, “Não meço pela espada/ o dia que me cabe:”; e demarcam uma memória rascunhada no corpo, seja pelas marcas visíveis, como os movimentos das danças de cortejo, seja por marcas invisíveis “os/ santos bordaram/ flores de meu corpo.”. Esse bordar está também no símbolo carregado pelos congadeiros, a bandeira, transformando o lugar em que a vemos em um espaço de expressão da cultura afro-mineira. Portanto, ela é um indicador de performatividade. Em outros termos, as ruas pelas quais o estandarte é levado transformam-se em um espaço da reminiscências, impulsionando o passado, o presente e o futuro para uma mesma dimensão.

### 3. BANDEIRA

Quem é cego:  
o dia com sua sorte: a noite  
com seu vestido?

Ô vassauli

Não vale dizer o nome.  
Quem te guia: a noite  
com suas caras?  
o dia com seus sapatos?

Quem é cego?  
Pergunto de valia?  
Quem é cego, oê?  
(ALMEIDA PEREIRA, 2019, p. 244).

A bandeira é o signo que abre o caminho para que se compreenda que naquele espaço ou trajeto, Nossa Senhora do Rosário, Oiá, os Reis Congo estão sendo festejados. Outra divindade anunciada aqui e nomeada na caminhada: “é Zambi que engole o sol/ é Zambi que mata o sol.” (ALMEIDA PEREIRA, 2019, p. 247). Assim, a oposição entre noite e dia apresenta-se como elemento de equilíbrio, uma vez que foi Zambi quem tudo criou. Por isso, para o vassauli, não importa dizer o nome de quem o guia, pois a lua é a guia, a luz da noite e o sol criado e engolido por aquele que tudo fez são os guias do dia. A bandeira, deste modo, é o símbolo daquilo que está evidente e também das reminiscências.

Três vezes repetida neste trecho temos a pergunta aparentemente retórica: “Quem é cego”. Na primeira indagação o poema traz a oposição entre o dia e a noite, induzindo-nos a optar entre as duas opções, entretanto, percebemos que não é, necessariamente, uma escolha. A cegueira tem a ver com a falta de capacidade de enxergar a diferença, pois se o dia for incapaz de perceber “a noite com suas caras” ou a noite não perceber “o dia com seus sapatos”, ambos seriam cegos por não olharem além das aparências. Vê-se então que o ritual é símbolo não apenas do que está aparente, das festividades, mas também das ligações além de si.

Outra relação que a cegueira arquiteta com o poema é sua relação com o sentido da audição. Nas tragédias gregas, os oráculos, por não terem a visão, eram aqueles que escutavam e transmitiam as mensagens divinas, portanto, a oralidade, a voz e o canto eram instrumentos de ligação entre deuses e a humanidade. Assim, “Quem é cego, oê?”, são aqueles que sabem ouvir, e depois de escutarem interpretam e dão voz ao canto, ainda que de forma ambígua, para que a mensagem tenha sempre a necessidade de ser reinterpretada e analisada. Como efeito, a mensagem permanece em suspensão.

O quarto trecho do poema sintetiza os fragmentos anteriormente descritos, a figura do menino e da bandeira são resgatadas, desenhando o mover de uma totalidade cíclica, mas

em constante distinção de seus pontos. Na caminhada, o menino, transformado em capitão, ainda traz em si os olhos de criança, os olhos de quem está vivenciando o novo a cada caminhada.

#### 4.CAMINHADA

Trago olhos de menino  
mirados na bandeira.

O vento se arma  
com duas pontas de frio  
dobra o corpo, ô crioulo  
dobra o corpo.

Barui, barui  
baruiá  
Trago o terço contado: um riso  
para Zambi  
um gesto de filho pequeno.

Barui, barui  
Baruiê  
ô rosário, mundéu, camundá.  
(ALMEIDA PEREIRA, 2019, p. 245).

A caminhada do cortejo começa antes mesmo de seu término, quer dizer, o final de uma caminhada é o início do cortejo sucessor. Esse tempo cíclico de constante recuperação é representado pelo retorno do menino, agora pelo olhar mirado na bandeira. Assim, como diz Martins a respeito da performance,

cada performance ritual recria, restitui e revisa um círculo fenomenológico no qual pulsa, na mesma contemporaneidade, a ação de um pretérito contínuo, sincronizada em uma temporalidade presente que atrai para si o passado e o futuro e neles também se esparge, abolindo não o tempo, mas a sua concepção linear e consecutiva. (MARTINS, 2003, p. 85).

Após aprender os valores do cortejo, tornar-se guia do grupo, falar por eles e carregar seu estandarte, ainda é possível aprender e transmitir saberes. Aqui percebemos a possibilidade de ser falado pelos ancestrais, de ser guiado, de ver-se através do “nós” e do “ele”, isto é, de entender um ser individual moldado por vozes além da sua. Em uma temporalidade curva, com as instâncias temporais agindo umas sobre as outras, o futuro alarga-se ao passado. Esse é vivificado nas ações do presente, (co)fundindo aquilo que foi ou está sendo. Esse é o pretérito contínuo, que não se encerra no ontem, antes, persiste transformado em outro tempo e continuamente transforma e é influenciado pela temporalidade para onde se alarga.

Os versos “dobra o corpo, ô crioulo/ dobra o corpo” também reforçam esse movimento espiralar. Segundo Martins, “[o] corpo em performance, nos Congados, é o lugar do que curvilinearmente *ainda e já é*, do que pôde e pode vir a ser, por sê-lo na simultaneidade da presença da pertença.” (MARTINS, 2003, p. 87). Esse corpo dobrado e curvo performa a ida e a vinda das instâncias temporais em uma única espacialidade; quer dizer que ao dançar a palavra, o congadeiro torna-se o espaço de grafia da memória de seus ancestrais, representa o momento único e singular de sua encenação e um vir a ser na continuidade desta pertença. Desta forma, o corpo, reiterando os cânticos da voz, insere-se simultaneamente no passado, no presente e no futuro.

“Cortejo de Congo” representa, então, uma festividade banto-católica em que se louvam os santos católicos à maneira africana. Na congada persistem as cores das nações africanas, a religiosidade, os tambores como instrumento invocador dos ancestrais e as danças que curvam o corpo no tempo. Ao produzir um poema especulando o ritual afro-brasileiro, Almeida Pereira inscreve um texto baseado na *oralitura* significada por Martins como palimpsesto performático. Para a estudiosa,

[o] significante oralitura, da forma como apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição verbal, mas especificamente, ao que em sua performance indica a presença de um traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade. (MARTINS, 2003, p. 87-88).

Descrevendo as festividades de maio, que proclamam a Virgem Maria como rainha dos céus, podemos observar essa performance ritualística que reitera elementos culturais associados à memória e à reinvenção desse hábito cultural a partir do poema “Meu rosário” da escritora mineira, transcrito abaixo. Nele trabalha-se o espaço da tradição em que os ritos ao mesmo tempo que se afirmam também se recriam. Ademais, o espaço da tradição é transformado em um lugar de memória.

### **Meu Rosário**

Meu rosário é feito de contas negras e mágicas.  
Nas contas de meu rosário eu canto Mamãe Oxum e falo  
padres-nossos, ave-marias.  
Do meu rosário eu ouço os longínquos batuques do  
meu povo  
e encontro na memória mal adormecida  
as rezas dos meses de maio de minha infância.  
As coroações da Senhora, onde as meninas negras,  
apesar do desejo de coroar a Rainha,  
tinham de se contentar em ficar ao pé do altar  
lançando flores.  
As contas do meu rosário fizeram calos nas minhas mãos,

pois são contas do trabalho na terra, nas fábricas, nas casas,  
nas escolas, nas ruas, no mundo.  
As contas do meu rosário são contas vivas.  
(Alguém disse um dia que a vida é uma oração,  
eu diria porém que há vidas-blasfemas).  
Nas contas de meu rosário eu teço intumescidos  
sonhos de esperanças.  
Nas contas do meu rosário eu vejo rostos escondidos  
por visíveis e invisíveis grades  
e embalo a dor da luta perdida nas contas do meu rosário.  
Nas contas de meu rosário eu canto, eu grito, eu calo.  
Do meu rosário eu sinto o borbulhar da fome  
no estômago, no coração e nas cabeças vazias.  
Quando debulho as contas de meu rosário,  
eu falo de mim mesma em outro nome.  
E sonho nas contas de meu rosário lugares, pessoas,  
vidas que pouco a pouco descubro reais.  
Vou e volto por entre as contas de meu rosário,  
que são pedras marcando-me o corpo-caminho.  
E neste andar de contas-pedras,  
o meu rosário se transmuda em tinta,  
me guia o dedo,  
me insinua a poesia.  
E depois de macerar conta por conto do meu rosário,  
me acho aqui eu mesma  
e descubro que ainda me chamo Maria.  
(EVARISTO, 2017a, p. 43-44).

Martins ainda nos diz sobre a importância de se pensar a performance ritualística no âmbito da encruzilhada, pois “a encruzilhada é o lugar sagrado das mediações entre sistemas e instâncias de conhecimentos diversos” (MARTINS, 2003, p. 69). Assim, podemos observar que o poema de Evaristo versa a partir de um hibridismo cultural, da mistura de elementos de culturas distintas. Esse sincretismo religioso é apresentado logo no título do poema – em que o pronome possessivo “meu” faz com que o rosário, uma prática religiosa de oração em devoção à Nossa Senhora, seja apresentado de maneira singular – e confirmado nos versos iniciais. As orações desse rosário são direcionadas à Oxum, um orixá feminino que simboliza a beleza, a prosperidade e o reinado sobre as águas do rio. Assim como Nossa Senhora, essa santidade é buscada para a resolução de problemas diversos. Entretanto “Mamãe Oxum” traz ao eu-lírico a evocação de elementos culturais com fortes raízes africanas, “ouço os longínquos batuques do meu povo”, e também de lembranças de sua infância, “e encontro na memória mal adormecida/ as rezas dos meses de maio de minha infância.” Essas lembranças estão diretamente relacionadas com o ritual de coroação da santa católica.

Esse rito acontece no mês de maio nas festividades do catolicismo e proclama a virgem Maria como rainha dos céus e da terra. Nesses versos há uma denúncia da segregação sofrida pelas meninas negras. Embora as meninas desejassem ter o papel de destaque na

coroação, a elas era designado o papel subalterno de “ficar ao pé do altar/ lançando flores”. Esse verso é o ressoar das memórias “mal adormecidas” e, além de apresentar a interferência da memória na performance ritualística, corrobora o nosso argumento sobre a necessidade de ler este trabalho com o “movimento vaivém nas águas lembranças” (EVARISTO, 2017a, p. 11). Pela intersecção dos tópicos aqui apresentados, vemos os temas dos capítulos se relacionando. Portanto, Evaristo – ao evocar uma memória “mal adormecida”, por isso traumática, que não tem seu passado elaborado, uma vez que reverbera no presente –, descrevendo esse espaço litúrgico, versa também sobre as reminiscências. Porém, diferentemente do capítulo anterior, em que a memória tem como centralidade a metáfora marinha, aqui ela é grafada nos corpos.

Recuperando o pensamento de Jeanne Marie Gagnebin (2018) sobre elaborar o passado em uma abordagem atenta à memória, na qual buscamos compreender e nos compadecer com aqueles que sofreram e morreram em eventos traumáticos, é possível desenvolver uma consciência crítica e uma sensibilidade ética em relação aos outros, ao lembrarmos e refletirmos sobre esses eventos. Gagnebin enfatiza que não devemos ficar presos ou imobilizados no passado. Ela sugere que a elaboração do passado deve ser um processo dinâmico, no qual nos esforçamos para entender as causas e as consequências desses eventos traumáticos, a fim de confrontar e transformar as estruturas sociais e políticas que podem ter contribuído para eles.

As poéticas aqui estudadas levantam a questão sobre a (im)possibilidade de se superar um trauma que ainda é marcado nos corpos das pessoas negras. Questiona-se, pois, como elaborar um passado traumático se seus eventos não se findaram, uma vez que, transmutadas, as estruturas sociais que geraram os traumas persistem. Observamos, então, nas contas do corpo-rosário, não só a representação da memória-insônia, mas também sonhos e esperanças inflados.

Como a performance ritualística inscreve nos corpos princípios e filosofias etnoculturais, “Meu rosário” denuncia não somente a estrutura racista na qual a sociedade brasileira foi moldada, pela subalternização e exploração da mão negra, mas também a persistência dessa condição social do povo negro, como nos dizem os versos: “As contas do meu rosário fizeram calos nas minhas mãos,/ pois são contas do trabalho na terra, nas fábricas, nas casas,/ nas escolas, nas ruas, no mundo./ As contas do meu rosário são contas vivas.” (EVARISTO, 2017a, p. 43).

Atribuindo uma nova perspectiva a esse lugar de servidão, Evaristo relê o aforismo “Alguém disse um dia que a vida é uma oração,” demonstrando que, ao se criar uma máxima, aqueles que não estão dentro deste princípio moral fazem com que o valor desta máxima não se sustente. Justamente a existência do oposto à vida-oração, a “vida-blasfêmia”, demonstra a necessidade de agregar possibilidades ao aforismo. Esse alargamento se dará a partir dos sonhos e da esperança do eu-lírico, que, apesar de seu rosário marcar as mazelas – a dor da luta perdida, rostos escondidos atrás das grades, a fome – tanto de si quanto de seus pares, “eu falo de mim mesma em outro nome”, ao gritar, cantar e calar, nos corpos são inscritos os caminhos cantados: “[...] lugares, pessoas,/ vidas que pouco a pouco descubro reais.” (EVARISTO, 2017a, p. 44).

Assim como o grito marca o “corpo-caminho”, ao mesmo tempo em que o rosário guia a escrita do poema, “o meu rosário se transmuda em tinta,/ me guia o dedo,/ me insinua a poesia”. A poesia é extraída de suas pedras cantadas e contadas, dos lugares, das pessoas, dos corpos e dos caminhos marcados, dado que o rosário apenas “insinua”, ou seja, expressa esses espaços por meio da sugestão especulativa.

Apesar do poema estar repleto de possessivos em primeira pessoa que supostamente demarcariam uma subjetividade, um indivíduo, o caminho do poema demonstra um constante movimento, “Vou e volto por entre as contas de meu rosário,” em que o eu lírico ora diz por si, “me acho aqui eu mesma”, ora diz além, “e descubro que ainda me chamo Maria”, demonstrando que sua existência é marcada por distintos aspectos, pois ainda chamar-se Maria significa enxergar nas pedra de seu rosário um corpo pouco centralizado. Maria é, portanto, Oxum, Nossa Senhora, é a memória das outras mulheres que suplementam a existência do eu-poético. Milton Nascimento na oitava faixa do álbum Clube da esquina 2 canta: “Quem traz no corpo a marca/ Maria, Maria mistura a dor e a alegria”, portanto, Maria é o eco das vozes-mulheres ancestrais. Para além, revela-se o que a assinatura escolhida para inscrever seus poemas oculta, pois, antes de se chamar Conceição Evaristo, em seu nome de batismo, há uma precedente presença de similitudes e singularidades com as “vozes-mulheres”, Maria da Conceição Evaristo de Brito.

Pensando a performance do corpo espelhado na obra, Zumthor diz que “[r]ecorrer à noção de performance implica então a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra. Ora, o corpo (que existe enquanto relação, a cada momento recriado, do eu ao seu ser físico) é da ordem do indizivelmente pessoal.” (ZUMTHOR, 2014, p. 37). Isso quer dizer que, por mais que haja a vontade de o corpo se dizer em uma obra sua

“ordem do indizivelmente pessoal”, demonstra que este desejo pressupõe a impossibilidade de se dizer apenas por si, pois o sujeito não é constituído sozinho, como demonstrado nos versos dos poemas “Vozes-mulheres”, “Amigas” e “Bendito o fruto de nosso ventre”, que respectivamente dizem: “A voz da minha filha/ recolhe todas as nossas vozes” (EVARISTO, 2017a, p. 44); “Tenho a calma de uma velha mulher/ recolhendo seus restantes pedaços.” (EVARISTO, 2017a, p. 31 -32), “e no corpo das mais jovens/ as sábias anciãs desenham/ avermelhados símbolos/ femininos unguentos/ contrassinais a uma antiga escritura.” (EVARISTO, 2017a, p. 34).

Conceição Evaristo utiliza do espaço litúrgico, do ritual e do culto sagrado católico para demonstrar espaços que vão além da apresentação de uma fé. A repetição do enunciado “do meu rosário” no poema serve tanto para atribuir profundidade ao seu dizer quanto para marcar a repetição de alguns valores estruturais de nossa sociedade, por meio da performance ritualística como a valorização das crenças ocidentais e a subalternização do corpo negro. Dessa forma, parte-se do aforismo popular, “as contas do meu rosário são balas de artilharia”, para demonstrar que cada repetição desta máxima traz algo de novo, criando repetições similares no poema, que quase se apresentam como refrões, pois cada verso similar, de diferentes formas, afronta a história por meio da memória. Na conta cabe o incontável!

Tanto o poema “Cortejo de Congo”, quanto “Meu rosário” demonstram como a peregrinação de um ato ritualístico sagrado transforma um local em espaço. Por exemplo, as caminhadas de coroação à santa católica e o cortejo dos congadeiros fazem com que o percurso por onde se passa, as ruas, praças, os locais de partida e destino assumam significados diferentes do cotidiano, performando simbologias ligadas ao momento e ao lugar da execução dos atos presentes na peregrinação. Tempo e espaço são definidos através do que estão referenciando; a rua torna-se palco para as danças, para o batuque, para os cânticos e procissões. Os peregrinadores tornam-se receptáculos da memória passada e construtores da memória por vir. Por fim, o andor, objeto ornamentado para que se carregue os santos, transforma-se em um altar móvel para que os santos peregrinem entre os fiéis.

Conceição Evaristo performa, em escrita, um corpo múltiplo, ou seja, o seu rosário é constituído por “rostos escondidos”, “meninas negras”, “lugares”, “pessoas”, “Mamãe Oxum”, “Maria” etc. Entretanto, sua própria obra revela-se como *mais um* corpo, esse capaz de conter em si a forma que o leitor identificar no tempo e no espaço de leitura,

pois “[c]oncebida a propósito da performance, a ideia de *obra* se aplica, em um grau menor (mas de maneira não metafórica!), à leitura do texto poético. Essa leitura comporta, em suma, um esforço para eximir limitações semânticas próprias à ação de ler.” (ZUMTHOR, 2014, p. 69-70). Isso quer dizer que a interpretação do texto poético vai muito além das limitações de sentidos que o signo possui, justamente porque o ato de ler também comporta algumas das características da performance como a relação entre performista e público, no caso dessas obras, entre escritor e leitor. Essa relação produz leituras variáveis no tempo e no espaço e na relação do corpo com o mundo a sua volta no momento da leitura, pois “[o] corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável ele existe à imagem do meu ser [...]” (ZUMTHOR, 2014, p. 25).

Logo, esse corpo criado pelas palavras, à imagem da existência não só da autora, mas também de seus pares – um corpo mimetizado e referencializado que, no entanto, não é uma síntese do que reflete, mas sim uma constituição própria, amalgamado a outras partes – espelha a complexidade e a tensão que existem no sujeito do poema. Ao mesmo tempo em que é o reflexo da experiência posta em palavras, é também o resultado da experiência que o outro faz junto a ele.

Na performance, temos tanto o agente da ação quanto o público em uma copresença dividindo o mesmo espaço. Já nos corpos-poemas esse nível de presença é bem inferior, às vezes, quase imperceptível, e não há, de fato, uma presença material, mas, sim, rastreável. Dessa forma, pouco a pouco a presença vai perdendo seu privilégio.

Retomemos, então, ao pensamento derridiano sobre a “metafísica da presença” para exemplificarmos essa perda de privilégio. Como vimos anteriormente, o filósofo franco-argelino busca a desconstrução de uma linguagem de referência, em que o conceito de signo se limita a um significante referindo-se a um significado, ou seja, a substituição da “coisa mesma” pelo signo. O signo, então, seria visto como provisório e secundário em relação à presença original. Esse seria o privilégio da presença para o autor, que a desconstrói demonstrando que a estrutura referencial é mais complexa do que essa relação entre significante e significado. Para o filósofo,

[a] diferença é o que faz com que o movimento da significação não seja possível a não ser que cada elemento dito “presente”, que aparece sobre a cena da presença, se relacione com outra coisa que não ele mesmo, guardando em si a marca do elemento passado e deixando-se já moldar pela marca da sua

relação com o elemento futuro, relacionando-se o rastro menos com aquilo a que se chama presente do que àquilo a que se chama passado, e constituindo aquilo a que chamamos presente por intermédio dessa relação mesma com o que não é ele próprio: absolutamente não ele próprio, ou seja, nem mesmo um passado ou um futuro como presentes modificados. (DERRIDA, 1991, p. 45).

O que está em jogo aqui é a produção de referencialidade e não mais uma referência que objetivamente liga o significante ao significado. Assim, o significado ou a presença são produzidos por meio de uma cadeia de diferenciações; nela, a presença é definida pelos rastros tanto do passado quanto do futuro. Derrida, portanto, desconstrói a ideia transcendental concedida à presença baseada em oposições binárias – ausência / presença, fala/escrita – refazendo-a por meio de uma imagem espectral, a qual seria mais palpável, quero dizer, menos abstrata em determinado intervalo de tempo e espaço. A pretensa estabilidade do signo estaria, portanto, dentro desse recorte que “separe [o signo] do que não é ele para que ele seja ele mesmo, mas esse intervalo que o constitui em presente deve, no mesmo lance, dividir o presente em si mesmo” (DERRIDA, 1991, p. 45). Como consequência, mesmo dentro dessa temporalidade e desse espaçamento determinados, não haveria uma referência direta ou presença objetiva e transcendental. Em suma, não havendo presença original para onde toda a significação retornaria, também não haveria uma ausência total.

Ora, pensemos nas antigas rádios-novelas ou apresentações artísticas transmitidas por diversos meios de comunicação ao vivo: não há possibilidade de uma copresença justamente porque os espaços do performer e do público são diferentes. Isso não quer dizer que a performance não se realize, antes, ela é relativizada. Assim, percebemos uma possibilidade performativa que suspende tanto as ideias de corpo e espaço quanto a ideia de presença. Fica mais evidente a virtualidade corporal – e, portanto, mais próximo da ideia desse surgimento imaterial erguido pela linguagem – nas rádios-novelas. Nelas, a partir do sentido da audição, imagina-se a materialidade, no caso da leitura, essa imaginação tem sua partida sensível pela visão.

Em vista disso, a performatividade não está limitada apenas ao espaço das narrativas direcionadas para a tradição, para os ritos ancestrais ou para a representação do sagrado. Há, também, aquela da própria linguagem e que se conjuga em Edimilson na performatividade da poesia.

Essa possibilidade de performatizar por meio da língua tem uma relação direta com as reflexões de Barbara Cassin (2010) – filóloga e filósofa francesa que tece trabalhos sobre a retórica em relação com a filosofia – acerca da performatividade na linguagem. Para a

filósofa, a linguagem, mais do que constatar algo, tem a força para criar sentidos sem a dependência de representações extra-linguísticas. Isso quer dizer que existe uma dimensão da linguagem que não depende de sujeitos ou de objetos, por ser capaz de produzir seu próprio ambiente de significações.

Portanto, esse falar, que não visa à constatação da verdade, está sempre sem rumo, pois não teria o objetivo de descrever o mundo; está sempre em ruínas, vivendo em constante reinvenção de si; e tampouco é um falar retórico, que pela linguagem causa uma persuasão. Trata-se de produzir um outro mundo que se torna coerente a partir do momento de seu dizer. Isso é o “efeito-mundo” produzido pela linguagem como ato, descrito por Cassin.

Comentando sobre as dimensões da linguagem, Cassin descreve a primeira como ato locucionário, quando se tem uma sentença constativa da linguagem; a segunda como ato perlocucionário, quando a retórica visa produzir um efeito, no intuito de convencer e persuadir; e a terceira seria o ato vinculado a efeitos, isto é, quando se faz algo no dizer. Ao diferenciar os efeitos do ato perlocucionário e do ilocucionário, a filósofa salienta:

Lembremo-nos uma última vez os critérios. O ilocucionário faz alguma coisa *in saying*, “ao dizer algo” (“eu me desculpo”), ele tem uma “força” e é suscetível a “sucesso” ou a “insucesso” (*felicity/unfelicity*). O perlocucionário faz alguma coisa *by saying* “pelo dizer”, ele tem um “efeito” e produz consequências – em que, e isso merece ser observado, ele se coloca em princípio mais do lado da felicidade do que da verdade. (CASSIN, 2010, p. 33).

Se nenhum efeito foi produzido, o ato ilocucionário não poderá ser considerado realizado com eficácia. Assim, “[s]e ninguém compreendeu que a sessão está aberta ou que eu me desculpo, então é como se eu não tivesse dito nada.” (CASSIN, 2010, p. 33). Tudo isso deixa a relação desses enunciados se comparados ao ato constativo bastante instável. Portanto, como sinalizado pela autora, a teoria dos atos de linguagem borra os limites e diferenças entre o constativo e performativo. Um dos efeitos dessa zona cinzenta pode ser demonstrado por meio dos atos perlocucionário e locucionário. Constatando-se algo, na intenção de persuadir, ainda está se constatando alguma coisa.

Essa performance conjurada pela linguagem performativa, causadora de um efeito no mundo e constituída na ausência dos corpos é nítida principalmente no trabalho de Edimilson de Almeida Pereira, como, por exemplo, no poema em prosa citado abaixo:

À Faca

O tamanduá abraçou o cachorro, não larga. Cada vez que

ouço a história, as garras mais se entranham no pelo. Já não há sinal deles, devorados pelo tempo. Só em mim a luta prossegue. O duelo, então, se trava na linguagem? Em outro texto é possível que os bichos não se armem, mas nesse, separá-los nem à faca. São verbo e advérbio.  
(ALMEIDA PEREIRA, 2019, p. 82).

Observamos que este é um poema que parte do ato, da descrição da realidade concreta, “O tamanduá abraçou o cachorro, não larga.”. Entretanto, são as palavras que dão vida, atribuem profundidade e tornam esse ato mais fixo: “Cada vez que ouço a história, as garras mais se entranham no pelo.”. Outro desdobramento da linguagem presente no poema é a sua capacidade de manter-se viva ao logo do tempo; o tamanduá e o cachorro são devorados pelo tempo. O questionamento que deixa tudo em suspensão, sem síntese, “O duelo, então, se trava na linguagem?”, a meu ver, demonstra que, apesar de não ser devorada pelo tempo, a linguagem não é imune a ele.

Dois pontos corroboram para esse argumento. O primeiro, como já dito anteriormente, no segundo e terceiro verso, em que a reiteração não redundante, pela linguagem, da luta entre os bichos, ajuda a manter vivo e cada vez mais enraizado o fato. Entretanto, e aqui vemos o segundo ponto, é relativo ao verso “Em outro texto é possível que os bichos não se armem, mas nesse, separá-los nem à faca.”. Um outro texto não significa, necessariamente, outro escrito sobre os bichos, mas, sim, como esse próprio texto é lido em um tempo, espaço e por um indivíduo diferentes, pois se os bichos são devorados, e o duelo permanece apenas no eu-lírico, o questionamento do poema para o leitor, em outras palavras, seria: o que lhe diz esse texto? Em suma, a linguagem é a força capaz de atribuir novas significações ao texto, desgarrada do sujeito, mas (re)significada e transformada pelo recorte de cada instante em que o indivíduo retorna à linguagem, seria, pois, a palavra poética, a fala essencial blanchotiana. Logo, a impossibilidade de separar o conflito entre o tamanduá e o cachorro é mesma impossibilidade de reler, exatamente, esse texto.

Nessa perspectiva, Zumthor (2014) diferencia o evento performático do evento da leitura; para se analisar o primeiro devemos observar seu grau de semioticidade, no entanto, a performance não se reduz à significação semiótica, antes, trata-se de um processo de significação global. Esses elementos marginais, fundamentais para a significação performática como gesto, entonação etc., não são considerados propriamente signos, mas são fundamentais para o sentido. Quanto à leitura, o autor traça uma distinção entre obra e texto

em se tratando de poesia: o segundo termo designa uma sequência mais ou menos longa de enunciados; o primeiro, tudo que é poeticamente comunicado, *hic et nunc*. É o nível da obra que se manifesta o sentido global, abrangendo, com o do texto, múltiplos elementos significantes, auditivos, visuais, táteis, sistematizados ou não no contexto cultural; o que eu denominaria o barulho de fundo existencial (as conotações, condicionadas pelas circunstâncias e o estado do corpo receptor, do texto e dos elementos não textuais); um acompanhamento de formas lúdicas de comportamento, desprovidas de conteúdo predeterminado... Concebida a propósito da performance, a ideia de *obra* se aplica, em um grau menor (mas de maneira não metafórica!), à leitura do texto poético. Essa leitura comporta, em suma, um esforço para eximir limitações semânticas próprias à ação de ler. (ZUMTHOR, 2014, p. 69-70).

Logo, ler e interpretar um texto poético estariam relacionados a um processo de significação global, para além da simples decodificação. Isso quer dizer que elementos ao redor do texto poético fazem parte de seu universo significativo. Um desses elementos é o corpo do leitor, pois

O corpo dá as medidas e as dimensões do mundo; o que é verdade na ordem linguística, na qual, segundo o uso universal das línguas, os eixos espaciais direita / esquerda, alto / baixo e outros são apenas projeções do corpo sobre o cosmo. É por isso que o texto poético *significa* o mundo. É pelo corpo que o sentido é aí percebido. (ZUMTHOR, 2014, p. 71).

O perceptível pelos sentidos do corpo, isto é, o tangível, o visível e o audível, nos dá o sentido poético do mundo, percebemos e interpretamos o mundo através de nossos corpos. Fenômeno que certamente também ocorre com o texto poético. Em suma, retornando ao poema de Almeida Pereira, aquilo que, para o eu-lírico, é inseparável, apresentado como verbo e advérbio, pode, em outro corpo, suscitar diferentes interpretações. Se a obra sofre todas as influências apontadas por Zumthor, podemos concluir que ela nunca se apresenta da mesma forma, até para um mesmo corpo que a ela retorne.

Como dito anteriormente, um outro ponto que aproxima o evento performático da leitura do texto poético é a presença. Na performance, temos tanto o agente da ação quanto o público em uma copresença, dividindo o mesmo espaço. Já na obra literária, esse nível de presença é diferente, às vezes, quase imperceptível, mas, como no poema acima, que o acontecimento é reiterado, cada vez que o eu-lírico ouve a história, pode-se rastrear uma sutil presença de quem a conta. Essa presença está em relação direta com quem a escuta.

Em suma, podemos dizer que o processo de especulação do texto poético pressupõe a interação de corpos. Sejam eles materiais ou erigidos pela linguagem, estão em constante processo de significação por meio da relação com o mundo, o qual percebemos através de nossos sentidos. Essa sensibilidade, por sua vez, é condicionada tanto pelo tempo quanto pelo espaço. Portanto, a maneira como o sujeito participa da produção de sentido

poderá sofrer alterações caso as condições espaciais (na rua, em casa, sentado, em pé, sozinho, etc.) ou temporais (período do dia, época do ano, idade, etc.) sejam diferentes, ainda que o sujeito intérprete seja o mesmo.

A transformação corporal do poema “A faca” é também realizada de forma imaterial. As possibilidades e desdobramentos das significações estão para além da forma do poema. A própria estrutura da obra lhe atribui certa rigidez, uma forma em prosa, aparentemente sem a possibilidade de se adaptar. Entretanto, é a partir das nuances que observamos uma forma que tenta transbordar sua estrutura. As últimas palavras do terceiro, quarto e quinto verso (“prosegue”, “texto” e “separá-lo”, respectivamente) estão cindidas para não extrapolarem o limite espacial do poema. No caso de “pros-/ segue” e “tex-/ to”, as palavras cindem as partes do signo, pois, apesar de estarem divididas, em seus campos semânticos, dão paradoxalmente uma ideia de continuidade. Já a terceira (“separá-los”) está dividida de forma a performatizar o seu sentido, isto é, significante e significado em esforço para emular o signo; o ato de escrever “separá-/ los” é também a ação de separar, assim, o dizer é também o fazer. A separação na forma de grafar a palavra realiza a separação semântica. Isso é performatividade. Portanto, é a partir da sutileza, do imaterial e de um sopro da diferença que se pode reconhecer outras possibilidades de leitura.

Assim, em uma via de mão dupla, enquanto o conteúdo do poema faz sua forma, esta reitera o conteúdo da obra. Quero dizer com isso que – apesar da aparência dessa obra ser um poema em prosa, construída com os recursos poéticos da poesia, mas com uma escrita sequencial – a maneira com que Edimilson de Almeida Pereira cinde as linhas do texto, como no exemplo anterior das palavras “prosegue”, “texto” e “separá-lo”, evidencia a cooperação entre forma e conteúdo.

A questão em torno do poema, “O duelo, então, se trava na linguagem?”, trata-se mais de uma afirmação do que necessariamente de uma interrogação. É a partir da linguagem que se constrói ou desconstrói algo. Assim, a única coisa capaz de desarmar o que este poema criou é a própria linguagem – “Em outro tex-/ to é possível que os bichos não se armem,” –, pois mesmo a mais afiada das lâminas não poderia – “mas nesse, separá-/ los nem à faca. São verbo e advérbio.”. A única maneira de separar verbo e advérbio na língua portuguesa é através do deslocamento adverbial, o qual é indicado pelo isolamento do termo adverbial por vírgulas, isto é, colocar a linguagem em teste, mexer em sua estrutura ordinária, pois seu constante remanejamento irá torná-la incapturável. Não se trata, portanto, do que se escreve, mas, sim, de como se escreve. Desse modo, percebemos que,

a maneira como o poema foi escrito, Almeida Pereira busca criar um instante de significação efêmero por natureza em que a linguagem se torna uma performance em si mesma. Como efeito, temos um poema que ora performa seus ditos, ora trabalha contra sua própria constituição, desarmando-se e deslocando-se, construindo-se e destruindo-se, a fim de gerar sentido na fugacidade do presente. Sobre essa escrita performática, Ravetti nos diz que

[e]screve-se como *performer* quando se encara e se persegue um momento, uma iluminação, um instante único, que vale por todos os tempos possíveis e que seguramente só pode aspirar a uma duração fugaz, já que o efeito de encontro que o texto convoca somente surtirá efeito se, e somente se, determinadas circunstâncias se reunirem, já que o escritor *performer* não pode ter mais aspirações que o presente. (RAVETTI, 2002, p. 63)

Portanto, é esse efeito de deslocamento que o poema busca gerar no leitor, para que, a cada retorno ao texto, identifique-se novas repercussões e a renúncia à fixação dos sentidos da obra e se perceba possíveis novas performances da linguagem.

No trabalho de Almeida Pereira, ainda temos o próprio corpo do poema transformando-se. Em “Tambores”, republicado em *Poesia +* (2019), vemos o trabalho de uma forma menos fixa, similar ao fluir de um líquido, o qual pode se adaptar às diferentes estruturas. Além disso, a própria forma do poema se transforma. Em *Árvore dos Arturos* (1998), “Tambores” se apresenta em uma forma diferente. Percebemos que os poemas são similares, entretanto, apenas os refrões permanecem idênticos. Essa fixidez, contrária às outras estrofes, permite paradoxalmente uma certa estabilidade do que se quer reiterar, em suma, a transformação dos corpos ao longo do tempo. Transcrevemos abaixo as duas versões do poema, a original e a que pelo som dos tambores vibrou-se resultando numa performance própria, a fim de comparação:

<p>Três tambores sagrados São três os tambores, como três são os fogos: no passado ensinam os antigos. Hoje os meninos que ouvem. São dois e o terceiro é o tempo mordido.</p> <p>o santana, o santaninha e o são três os tambores sagrados!</p> <p>Ô menino, toma sentido! Se o dia é de preceito, toma sentido! Os antigos riscam o silêncio e as caixas batem no escuro. Ô, nego! A festa é dos antigos!</p> <p>o santana, o santaninha e o são três os tambores sagrados!</p>	<p>São três os tambores, como os fogos. Nos antigos os meninos: são dois e o terceiro tempo mordido.</p> <p>o Santana, o Santaninha e o são três os tambores sagrados.</p> <p>Toma sentido, se o dia é de preceito. Os antigos bebem silêncio as caixas riscam no escuro.</p> <p>o Santana, o Santaninha e o são três os tambores sagrados.</p> <p>No candombe furam o medo o chão se veste de calos.</p>
---	---

<p>No Candomble furam o medo e o chão se veste de calos. “ô, menino, você aprende a rezar!” Auê, nego, não perde o sentido não. São três mil os tambores.</p> <p>o santana, o santaninha e o são três os tambores sagrados! (ALMEIDA PEREIRA, 1998, p. 95).</p>	<p>Auê, não perde o sentido não. São três os mil tambores.</p> <p>o Santana, o Santaninha e o são três os tambores sagrados. (ALMEIDA PEREIRA, 2019, p. 248).</p>
---	---

Os três tambores sagrados representam também três tempos: o dos antigos, de onde preservamos as tradições, e para o evocarmos devemos esquentar o tambor, mantendo as práticas ritualísticas vivas; o tempo presente, personificado na figura dos meninos; e o terceiro, não nomeado, é o “tempo mordido”. E esse é o que está sempre em transformação. Os tambores são símbolos de tradição, são as memórias e sua preservação, mas também são o rastro. O terceiro tambor, que tem a nomeação suspensa, só pode ser identificado por meio de vestígios e do conhecimento prévio do ritual sagrado da Congada. São eles: Santana, Santaninha e Jeremias, mas também a possibilidade de expansão: “São três os mil tambores.”.

Segundo Almeida Pereira (2007), “[o] auto religioso do Congado se apoia basicamente sobre três elementos: coroação de Reis e Rainhas, os cortejos e as embaixadas, e as danças rituais.” (ALMEIDA PEREIRA, 2007, p. 88). Tanto as danças rituais quanto os cânticos do Candombe têm seus ritmos ditados pelos tambores, logo, esse é o elemento que potencializa tanto o gesto corporal quanto a palavra. Vimos a poética de Almeida Pereira atribuindo fala ao mar, cães e bichos; aqui, quem fala são os tambores, demonstrando mais um exemplo de o sujeito ser falado por algo. É por meio das batidas dos tambores que o congadeiro dobra o tempo de tal forma que “[n]a performance ritual, o congadeiro, simultaneamente, espelha-se nos rastros vincados pelos antepassados, reificando-os, mas deles também se distancia, imprimindo, como na improvisação melódica, seus próprios tons e pegadas.” (MARTINS, 2002, p. 85). Ao colocar os poemas lado a lado, percebemos claramente essa improvisação, esse gesto de diferenciação que grafa a memória em seu corpo-poema, restaura o passado por meio do rastro e o torna único. Por fim, podemos deduzir uma relação pautada na troca, porque, apesar de perder alguns versos ao longo do tempo, ganha-se algo, uma nova forma (por sua vez, também passível de transformação).

Os atos rituais da Congada originam-se de uma narrativa sobre a retirada de Nossa Senhora do Rosário do mar. Leda Maria Martins nos traz um resumo de uma dessas versões:

Na época da escravidão uma imagem de Nossa Senhora do Rosário apareceu no mar. Os escravos viram a santa nas águas, com uma coroa cujo o brilho ofuscava o sol. Eles chamaram o dono da fazenda e lhe pediram que os deixasse retirar a senhora das águas. O fazendeiro não permitiu, mas lhes ordenou que construíssem uma capela para ela e a enfeitasse muito. Depois de construída a capela, o Sinhô reuniu seus pares brancos, retiraram a imagem do mar e a colocaram em um altar. No dia seguinte, a capela estava vazia e a senhora boiava de novo nas águas. Após várias tentativas frustradas de manter a divindade na capela, o branco permitiu que os escravos tentassem resgatá-la. Os primeiros escravos que se dirigiram ao mar eram um grupo do Congo. Eles se enfeitaram de cores vistosas e, com danças ligeiras, tentaram cativar a santa. Ela achou seus cânticos e danças muito bonito, mas não os acompanhou. Os escravos mais velhos, então, muito pobres, foram às matas, cortaram madeira, fizeram tambores com os troncos e recobriram com folhas de inhame. Formaram um grupo de Candombes e entraram nas águas. Com seu ritmo sincopado, surdo, com sua dança telúrica e cânticos de timbres africanos cativaram a santa que se sentou em um de seus tambores e os acompanhou até a capela, onde todos os negros dançaram e cantaram para celebrá-la. (Martins, 2002, p. 75).

Martins prossegue dizendo que três elementos se repetem nas variadas versões desta lenda:

“1º) a discrição de uma situação de repressão vivenciada pelo negro escravo; 2º) a reversão simbólica com a retirada da santa das águas, sendo o canto e a dança regidos pelos tambores; 3º) a instituição de uma hierarquia e de um outro poder, o africano, fundados pelo arcabouço mítico e místico.” (Martins, 2002, p. 80).

Vemos nesses elementos a importância dos tambores, pois é a partir da linguagem das batidas divinas que o movimento se torna possível; é o som do tambor que subverte a hierarquia vigente. A reconfiguração do poema de Edmilson de Almeida Pereira é muito mais que uma imitação do movimento impulsionado pelos tambores, pelo contrário, sua obra é a performatização dessa movimentação e dessa mutação realizadas com e pelas palavras. Com isso quero dizer que o eco das batidas míticas e místicas pelo tempo faz o segundo poema vibrar.

Reitero, então, que, contrariamente ao poema “À faca”, vemos uma diferença menos espectral. Portanto, não são as nuances ou sutilezas que fazem as possibilidades interpretativas do poema transbordarem, mas, sim, a comparação com um outro de si, com uma variação, com uma versão. Assim, mantém-se a relação entre obra e leitor, como proposta por Zumthor (2014), pois os elementos fora do texto são fundamentais para sua

análise. Além disso, demonstra-se como o lugar, no tempo e espaço, influencia nessa leitura, quer dizer, na sensibilidade com a qual nós percebemos o mundo.

Portanto, mesmo que o espaço físico em que se leia seja o mesmo e em um tempo próximo, compreende-se que cada ato performático e leitura de poemas são únicos, justamente porque não somos os mesmos e, ainda que de forma sutil, não percebemos o mundo da mesma forma em cada leitura. Como resultado, vemos um trabalho poético e performático em constante transformação. Tal transformação é o resultado da relação desenvolvida entre corpos, materiais ou não, que deliberam os caminhos para se compreender e se vivenciar as poéticas dos poetas.

Definir performance e poesia é algo que não se pode ensinar por meio de regras gerais, mas, sim, como diz Zumthor (2014),

Assim percebida a performance não é a soma de propriedades que se poderia fazer um inventário e dar a fórmula geral. Ela só pode ser apreendida por intermédio de suas manifestações específicas. Ela partilha nisso com a poesia (e sem dúvida a poética) um traço definidor fundamental. (Zumthor, 2014, p. 71)

Recuperemos aqui a reincidência do dêitico. Os teóricos da performance aqui trabalhados observam-na em um lugar em que o sentido se constrói no “aqui e agora”, com cada elemento de sua significação sendo único no tempo e espaço. Podemos, portanto, associar a marcação de lugares enunciativos, própria dos dêiticos, com a marcação de lugares performativos. Como demonstrado anteriormente por Émile Benveniste (1995), os pronomes, pessoais e demonstrativos, e os advérbios recebem suas significações de forma única e particular nessa marcação discursiva, nessa delimitação espacial e temporal. Esse traço definidor fundamental entre poesia e performance, bem exemplificado pelos dêiticos, é também o resultado de jogo de significação da linguagem, no sentido derridiano, que, como dito, relativiza uma presença original e transcendental e passa a ser definida por meio de um espaçamento e de uma temporização.

Percebemos no poema “Eu-mulher” da poeta belorizontina essa instância do aqui e do agora dando significado aos pronomes expressos no texto.

Eu-mulher

Uma gota de leite  
me escorre entre os seios.  
Uma mancha de sangue  
me enfeita entre as pernas.  
Meia palavra mordida  
me foge da boca.

Vagos desejos insinuam esperanças.  
Eu-mulher em rios vermelhos  
inauguro a vida.  
Em baixa voz  
violento os tímpanos do mundo.  
Antevejo.  
Antecipo.  
Antes-vivo.

Antes – agora – o que há de vir.  
Eu fêmea-matriz.  
Eu força-motriz.  
Eu-mulher  
abrigo da semente  
moto-contínuo  
do mundo.  
(EVARISTO, 2017a, p. 23).

A palavra composta que dá nome ao poema é o primeiro indício de uma marca enunciativa, não é qualquer “eu” que está anunciando sua existência, mas um ser-mulher. Logo, o substantivo faz o papel de um agente restritivo do pronome, enquanto o pronome individualiza o substantivo. O título composto restringe, então, a definição de Benveniste (1995) dos pronomes “eu” e “tu”. Os pronomes não são definidos por aquele que os dizem ou por com quem se diz, pois, a performance não só comunica, mas marca os corpos e a linguagem. O corpo é um lugar para que se habite, assim a fêmea marca e dá um lugar à mulher. Essa marcação é determinada por um tempo específico, o instante da enunciação ou da leitura, esse efeito é percebido por meio dos verbos no presente, assim, a constituição do ser-mulher demonstra-se como uma continuidade efêmera.

No poema é descrito o corpo da mulher como o local onde se fecunda a semente do mundo. Pela capacidade de fecundar-se a mulher, mãe-deusa, ocupa simultaneamente os três espaços temporais; no seu ventre reside “o que há de vir”, o futuro; ao inaugurar a vida a mulher é o constante “moto-contínuo” que impulsiona o mundo, o presente; e, no jogo com o advérbio antes “antevejo, antecipo e antes-vivo”, demonstra que precedendo o momento de inauguração da vida, existe uma anterioridade.

Embora esteja escrito em primeira pessoa, parte-se do estritamente particular e, pelos dêiticos “eu” e “me”, prolonga-se o sentido do ser mulher para aquelas que desejarem preencher o espaço deixado pelos pronomes. Logo, este é um poema em que a voz do “eu” diz por um “nós” a partir da marcação do lugar e de um corpo enunciativo. O corpo como lugar para que se habite permite, por meio dos pronomes, que diferentes pessoas se identifiquem nesse lugar. Não seria, dessa forma, privilégio do eu-poético inaugurar a

vida, abrigar a semente do mundo, insinuar esperanças ou de seus seios escorrerem gotas, pois o eu transmuta-se em um nós pela identificação.

Neste capítulo, vimos como o ato performático, principalmente o ritualístico, reflete em si a cosmovisão e os saberes ancestrais grafados e reiterados nos corpos. Esse ato também pôde ser visto na e pela linguagem, como no poema “À faca”. Sob a concepção ritualística, “o ato performático ritual não apenas nos remete ao universo semântico e simbólico da dupla repetição de uma ação rerepresentada, mas constitui, em sim mesmo, a própria ação” (MARTINS, 2021, p. 47). Dessa maneira, os poemas “Cortejo de Congo”, “Meu Rosário” e “Tambores” são mais do que espelhamento de um rito, antes, são a reiterabilidade, a repetição não redundante, novos corpos em culto que – na busca pela preservação de saberes e pela conservação mnemônica – criam outra maneira de representação.

Os suportes dos poemas ritualísticos aqui observados, as páginas dos livros e esta dissertação, cada qual à sua maneira, adquirem pelo menos três atributos que encontramos nos terreiros, pois, em primeiro lugar, tronam-se espaços para a preservação da memória afro-brasileira em que cantos, danças e uma filosofia ligados à ancestralidade africana são reiterados; além disso, valorizam e afirmam as manifestações de identidade e resistência, proporcionando um espaço acolhedor para a expressão das particularidades e aproximações na construção identitária; por fim, apresentam um caminho para a espiritualidade desvinculada das religiões dominantes, fornecendo uma conexão com o sagrado pela valorização dos elementos da natureza como a água, as plantas, o fogo e os animais, cada qual personificado em uma divindade. Assim, essas “narrativas performáticas”, além de transgredirem a ordem social hegemônica são, também, a expressão de espaços performáticos como quilombos e terreiros. Espaços que, como destaca Dénètem Touam Bona (2020), escritor e ensaísta franco-africano, na experiência da marronagem, são ambientes de refúgio. Para Bona,

[é] preciso insistir nesse ponto: o refúgio não preexiste à fuga; é ela que o produz, o secreta e o codifica. A arte da fuga, de que a experiência histórica da marronagem representa apenas uma das modalidades, é subversão a partir de dentro, seja esse dentro a colônia ou nossa sociedade de controle – e por mais que ele nos pareça completamente fechado e sem saída. A fuga não é transgressão ilusória em direção a um fora transcendente, mas secreção de uma versão subterrânea – clandestina e herética – da realidade. Pois construir uma fuga não significa ser posto para correr. Pelo contrário, é fazer o real escapar, operar nele variações sem fim para contornar qualquer tentativa de captura. (BONA, 2020, p. 47)

Não se fala aqui de um recuo ou de uma fuga, mas, sim de uma forma de enfrentamento. A busca por refúgio não é um fenômeno passivo, mas uma tática de não-batalha frente a frente, pois “[o] marrom não foge, ele se esquiva, escapa, desaparece; e pela sua retirada, se metamorfoseia e cria um fora: o quilombo, *o palenque*, o mocambo, *o péyi na déyo...*” (BONA, 2020, p. 40). Sendo assim, a astúcia e as artimanhas, a camuflagem e o disfarce “zombam da moral dos poderosos” (BONA, 2020, p. 40). Observamos uma luta capaz de subtrair o poder, uma vez que dilui sua capacidade de captura, uma luta operada na sombra sem, no entanto, permitir-se ser dominado pelo poder. Sintetizo essa concepção no poema que se lê abaixo:

### **Cosmopoética do refúgio**

Mostrava ao cego o invisível  
Dizia ao surdo o indizível  
Desfrutos de um trabalho, sementes em terreno árido.  
Para trás dois passos  
Transformei-me.  
]                    )                    >

À floresta fundi-me.  
Ziguezagueado zombava do poder...

Olhar fixo, coração em baixo ritmo; lenta respiração.  
Num impulso atrás  
                  impulsionei-me à frente  
com precisão  
toquei-o no coração.  
Agora  
Veja o invisível  
Escute o inaudível  
Diga o indizível  
Sinta o poder  
esvaindo  
de dentro  
de ti.  
(TIAGO, A. F)

Mesmo quando não emulando o ato ritualístico do sagrado, como no poema “À faca”, observamos a potencialidade da palavra em construir algo que a cada momento diferencia-se de si. A palavra, então, potencializa o texto a variadas leituras, justamente porque tanto as palavras quanto os sujeitos que as leem estão em constante processo de diferenciação. Os significados são realizados dentro de uma temporalização e espaçamento determinados, os quais nunca se apresentam da mesma maneira. O espaçamento textual derridiano refere-se aos intervalos, às pausas ou aos vazios entre as palavras e às múltiplas interpretações e significados possíveis de seus conceitos. Por isso

é também uma abertura onde se instala não uma origem transcendental, mas a diferenciação entre os variados intervalos, pausas ou vazios.

Por fim, a performatividade dos sujeitos em suas práticas sociais, coletivas ou individuais, demonstra que o processo de constituição identitária está sempre em desenvolvimento, justamente porque a diferenciação é um dos fundamentos da performance. Assim, as identidades não podem ser concebidas sem a diferença, isto é, sem aquilo que para elas são exterior em sua própria interioridade. Dessa forma, percebe-se que as identidades não contêm um núcleo estável para um “eu” que permanece idêntico ao longo do tempo, tampouco, em se tratando de uma identidade coletiva, um eu capaz de estabilizar ou criar uma unidade que se sobrepõe às diferenças. No poema “Eu-mulher” observamos o movimento por uma busca identitária a qual é realizável por meio dos pronomes dêiticos, resultando, paradoxalmente, na impossibilidade de fixação e alargamento da definição de si, pois, como vimos no poema “A roda dos não-ausentes”, cada pedaço que nos faz inteiro é, também, o eco dos estilhaços de outras partes.

bate tambor do meu povo  
batuque de dança aqui dentro  
pois  
Todo poder do universo  
batuca dentro de mim,  
há força na vontade  
de não agir.  
Sou eu em +1  
cindido em partes  
dispersas no tempo  
No espaço  
ela foi tecida  
superando  
essa dimensão  
costurando os  
três instantes.  
...amanhã, ontem ou hoje  
em teia entrelaça  
passagens  
não pulsa só neste momento  
O tambor deste corpo  
o ontem é seu alimento  
e o menino que ainda não veio  
é matéria de seu movimento  
  
bate tambor do meu povo  
batuque de dança aqui dentro  
bate tambor do meu povo  
bote tudo em movimento  
bate tambor do meu povo  
borde em meu peito teu tempo.  
(TIAGO, A. F)



## **Outros espaços da performance**

Até aqui, vimos espaços simbólicos, representativos e transformadores os quais as narrativas performáticas dos poetas mineiros criam. Ambientes imaginados sob uma constante suspensão, navegando, pois, no limite entre aquilo que apresentam em determinado tempo e espaço e o que podem vir a ser. Tendo como exemplo o lugar marinho, vimos ao menos três formas pelas quais esse *topos* se apresenta. A primeira como um espaço de memória capaz de reescrever a história e reimaginar o passado, não apenas trazendo ao presente as dores, isto é, “o cemitério marinho”, mas também a esperança e os herdeiros que o ventre-navio gerou. O mar também se apresentou como um local de passagem, de indeterminação e dúvida sobre o destino por vir, logo, como instrumento de separação, ou melhor, um intervalo entre sujeitos negros e seus locais de origem. Por fim, em consequência do segundo ponto, o mar também se tornou símbolo de uma desterritorialização forçada da cultura negra, que, não somente de forma dolorosa, forjou novos métodos para se relacionar com o que foi deixado para trás e com as novas manifestações culturais encontradas ou impostas.

Além disso, a performance literária apresentou-se como um instrumento capaz de criar realidades, ainda que não baseadas na materialidade. Exemplificando esse ponto, vimos como os corpos-poemas emularam ritos religiosos e, ao recontar os passos de uma norma sagrada, corporificaram e criaram uma nova versão desses rituais. Ademais, as páginas em que esses poemas foram grafados expressam espaços performáticos como quilombos e terreiros, locais de fuga, acolhimento, resistência e formação de microcomunidades menos baseadas nos valores ocidentais como o capitalismo, o neoliberalismo e a modernidade. Mesmo quando de forma não ritualística, como no poema “À faca”, percebe-se o trabalho da linguagem performática gerando um efeito-mundo e interferindo discursivamente na percepção do real.

Por terem sido analisadas sob a luz da performance, foram destacados os reflexos de lugares, de momentos, a transitoriedade, portanto, o caráter múltiplo que essas representações assumem. Entretanto, a ação performática pode erigir espaços de encontros com certa estabilidade, isto é, rastros capazes de identificar, ainda que de forma espectral, ambientes mais fixos do que os descritos anteriormente. É, conseqüentemente, a literatura entrelaçando a poética dos poetas com uma aparente fixidez de suas interioridades. Dessa forma, quartos, igrejas, ruas, cidades, estado, país e outros lugares são reproduzidos a partir da experiência do escritor. Essa é também é uma dimensão do

*pensamento-paisagem*, uma que não é um resumo de locais experimentados, mas combina em maior simetria ambientes vivenciados e a poética desenvolvida.

Sob essa perspectiva, analisemos a territorialidade trazida tanto por Conceição Evaristo quanto por Almeida Pereira. Começamos, assim, a notar a ancoragem de suas poéticas nas terras de Minas Gerais pelo poema “Mineiridade” da escritora.

Quando chego de Minas  
Trago sempre na boca um gosto de terra  
Chego aqui com o coração fechado,  
Um trem esquisito no peito.  
Meus olhos chegam divagando saudades,  
meus pensamentos cheios de uais  
e esta cidade aqui me machuca  
me deixa maciça, cimento  
e sem jeito.  
Chegando de Minas,  
Trago sempre nos bolsos  
queijos, quiabos babentos  
da calma mineira.  
É duro, é triste  
Ficar aqui  
com tanta mineiridade no peito.  
(EVARISTO, 2017a, p. 98).

Nascida no dia 29 de novembro de 1946, em Belo Horizonte, Conceição Evaristo mudou-se para o Rio de Janeiro na década de 70, no entanto, levou consigo a mineiridade rastreável em seus romances, contos e poemas. No primeiro, percebido em *Becos da Memória* (2017c), em que Evaristo revive a extinta favela do Pindura Saia. Miriam Cristina dos Santos (2018) aponta que

[a]s personagens dessa narrativa vivem à margem da sociedade: empregadas domésticas, diaristas, prostitutas, pedreiros, ex-escravizados, lavadeiras, desempregados. Personagens que não possuem um mínimo de qualidade de vida e, muitas vezes, procuram solução no álcool ou suicídio. (SANTOS, 2018, p. 100)

Entretanto, suas representações não são estereotipadas, pois, entremeando caminhos estreitos e por vezes sem saída, a personagem Maria-Nova articula e entrelaça as narrativas da favela, produzindo uma memória coletiva.

Os contos evaristianos também guardam em si caminhos de Minas; em sua antologia *Olhos d'água* o conto de mesmo nome remete ao bairro belorizontino. Nele não somente se narra um espaço à margem da sociedade e uma infância difícil em uma casa pobre, mas também o amor, a sensibilidade, a criatividade e a dedicação aos filhos da mãe da narradora, além da saudade impulsionada pela angústia de não se lembrar da cor dos olhos de sua mãe.

Retornando ao poema vemos um deslocamento territorial, uma diáspora interna no solo brasileiro, expressando uma nostalgia, um estranhamento do local atual e o pertencimento à terra natal. Neste regresso, o primeiro ambiente é visto como duro, triste e impessoal. Após ter a linguagem, a culinária e o pensamento mineiros renovados, expressos respectivamente nos versos “Um trem esquisito no peito”, “queijos, quiabos babentos/ da calma mineira” e “meus pensamentos cheios de uais”, o eu-poético sente uma presença-falta que o fere e o deixa inerte, ou seja, uma angústia e vazio causados pelo apego à cultura e ao ambiente mineiros.

Percebemos um deslocamento baseado na horizontalidade, de acordo com Collot “[o] horizonte pode, então, conforme sua etimologia, limitar a vista, no interior de um limite intransponível, e oferecer a melhor imagem do infinito.” (COLLOT, 2013, p. 110). Isso quer dizer que o horizonte está entre o visível e o invisível, o real e o imaginário, uma vez que a medida em que dele nos aproximamos, ele se afasta de nossa vista, nos proporcionando apenas imaginar a realidade. Minas, então, está sob o olhar, entretanto, a concreta mineiridade deixada para trás, agora, só pode ser imaginada e guardada no peito. O poema, enfim, dá forma a essa transicionalidade do horizonte, pois o texto não é a saudade sentida nem a mineiridade no peito, mas suas representações, isto é, sua constituição pictural, a representação do *pensamento-paisagem*.

Nos versos “Ficar aqui/ com tanta mineiridade no peito”, notamos uma identificação com uma territorialidade, pois a origem está marcada na mineiridade, enquanto o local que lhe “deixa maciça, cimento/ e sem jeito” é marcado pelo advérbio “aqui”, fazendo com que o leitor não limite sua leitura do texto apenas à biografia da escritora e preencha o advérbio pela cidade atual em que reside Evaristo. Por isso, “aqui” pode ser qualquer espaço no qual se esteja e que não se sinta Minas.

Embora haja em Minas grandes metrópoles, há um estereótipo dessas terras, mesmo nos ambientes urbanos, associando seu povo à calma, à tranquilidade, à natureza montanhista e de águas doces, bem como ao caráter acolhedor das pessoas. Evaristo traça uma linha que demarca os limites dessa visão quando explora outros locais experimentados, como descrito no texto que se lê:

Favela  
Barracos  
montam sentinela  
na noite.  
Balas de sangue

derretem corpos  
no ar.  
Becos bêbados  
sinuosos labirínticos  
velam o tempo escasso  
de viver.  
(EVARISTO, 2017a, p. 45)

Esses locais urbanos, muitas vezes marcados pela vida precária e difícil, apresentam outra face do berço mineiro. Os barracos montando sentinela simbolizam a constante situação de vigília dos moradores a situações violentas em que “Balas de sangue/ derretem corpos/ no ar.” Já os versos “Becos bêbados/ sinuosos labirínticos” representam, pela cartografia das ruas da favela, o entrelaçamento entre o ambiente e os desafios de viver driblando uma artilharia de dificuldades, ao passo que denunciam a escassez do direito à vida. Portanto, Evaristo utiliza a própria estrutura das favelas para metaforizar a vivência nesse ambiente.

Outro aglomerado urbano comum às grandes cidades são as máquinas que deslizam pelo asfalto descrito no poema “Bus”, em que lemos:

Corpos-tijolos  
alojados uns sobre  
os outros  
Revelam-se despedaçados  
e ferinos  
deflorando o espaço.  
Corpos-vidros  
trincados e ameaçadores  
deslocam-se no ínfimo espaço.  
Anônimos sorrisos  
traçam o ríctus coletivo no ar,  
enquanto a máquina  
alisa o asfalto  
vazando os túneis  
e suas rodas executam  
desencontrados acordes  
do sobe  
e desce  
de peregrinas pernas  
rumo ao megadeserto.  
(EVARISTO, 2017a, p. 52)

A sobreposição dos corpos no ônibus cria uma imagem que embaralha sujeitos e veículo, produzindo um símbolo misto. Os indivíduos vão adquirindo as características dos objetos “corpos-tijolos”, por isso amontoam-se uns nos outros; os “corpos-vidros”, por estarem em estilhaços, tornam-se ameaçadores e selvagens, capazes de ferir seu semelhante ao se esgueirar por pequenos espaços. A superlotação dos veículos urbanos produz um ser-coisa, assim, o que move o “bus” não são as rodas, essas, antes, são o elemento que diariamente executam o desencontro entre as “peregrinas pernas” que, em

meio ao tumulto, impulsionam os corpos ao megadeserto. “Bus”, portanto, é um caminho urbano que leva a multidão aos espaços da solidão.

Assim como no poema “Mineiridade”, observamos, nos poemas “favela” e “Bus”, a criação de um retrato paisagístico, uma expressão condicionada pela horizontalidade do olhar. Esse olhar, ao passo em que limita a visão, permite o poeta adentrar em um espaço criativo tanto pela imaginação quanto pelo pensamento. Logo, o que se vê no horizonte não é somente o que os olhos enxergam, mas também infinitas possibilidades do não visível.

A mão evaristiana, ao escrever sobre a violência sofrida pelo povo negro nos lugares por onde andou, inscreve o tom acusativo de forma mais explícita que Almeida Pereira. Recordemos, pois, a característica mais referencial de sua poética em contraste às mãos mais oblíquas de Edimilson que, ao fincar os pés em sua terra natal, caminha com pegadas firmes, capazes de serem rastreadas, mas não inteiramente consolidadas. Leiamos o seguinte poema para explorarmos esses rastros.

OURO PRETO  
roteiro de interpretação

Ao contemplar o barroco das igrejas  
e a rouquidão do ouro, o visitante olhar  
não funde o corpo ao tempo: outeiros  
tão escuros e não compreende o silêncio  
de um totem antes jamais percebido.  
O barroco não é o cansaço do ouro  
mas o direito do explorado corpo.  
(ALMEIDA PEREIRA, 2019, p. 175)

Os lugares históricos costumam ser acoplados por guias de turismo, profissionais que orientam os visitantes em seus passeios; complementando seu trabalho temos o guia turístico, a cartilha com indicações variadas sobre aquele ambiente. Ambos possuem a mesma característica, a de guiar, entretanto, enquanto as cartilhas nos trazem informações mais gerais, um resumo sobre o espaço que se visitará contendo, por exemplo, o nome, a localização, a data e a origem, os guias de turismo nos acompanham e nos oferecem uma interpretação daquele espaço com mais profundidade. Por exemplo, um guia turístico, isto é, a cartilha, pode nos dar a rota para que cheguemos com exatidão a um museu e lá encontremos uma obra específica, já o profissional oferece-nos uma visão mais profunda como o contexto de criação daquela arte e sua importância no passado e presente. Dito isso, nota-se que o poema se apresenta como um ser duplo, pois, ao passo que é um

material para que se possa conhecer as rotas ouropretanas, também assume o papel de um guia, dando-nos um “roteiro de interpretação”.

Com referências à arquitetura, “igrejas”, “barroco”, à natureza, “outeiros, ouro” e ao povo “corpo, visitante olhar”, é denunciada a forma pela qual a riqueza barroca foi conquistada, pela exploração do corpo negro. O poema oferece-nos uma interpretação paralela ao estilo de época, revelado pelo olhar estrangeiro incapaz de perceber aquilo que na “rouquidão do ouro” evidencia-se: o totem não criado no tempo não é a excentricidade de um período, “mas o direito do explorado corpo.”.

O poema-guia é, portanto, uma instrução para que o visitante observe a cidade em maior profundidade, valorizando além da arquitetura, da arte e da estética barroca, a complexidade das relações culturais e sociais que a envolve. Em um esforço arqueológico, vivenciando a temporalidade da cidade verticalmente, Edimilson utiliza de um olhar escavador para no espaço ouropretano solidificar camadas do tempo. Assim com Orfeu não temeu a descida ao inferno para na escuridão observar sua amada, o poeta mineiro não receia observar o que se esconde na noite dessa paisagem, “outeiros/ tão escuros”.

Para Blanchot “A profundidade não se entrega frontalmente, só se revela dissimulando-se na obra” (BLANCHOT, 1987, p. 172). O que está em evidência ao olhar de todos não é o objeto de observação do poeta, mas esse procura uma presença que se dissimula ao olhar. Portanto, “o visitante olhar”, contemplando apenas o que está aparente, é incapaz de ouvir o que lhe diz a obra. O poeta, então, seria capaz não de dizer, mas, por meio da *palavra essencial* e em seu silêncio, ouvir a fala poética: “nela o mundo cala-se, os seres em suas preocupações e seus desígnios, suas atividades, não são, finalmente, quem fala. Na fala poética exprime-se esse fato de que os seres se calam.” (BLANCHOT, 1987, p. 34). Logo, “o silêncio/ de um totem antes jamais percebido.” É o espaço de criação literária no qual a experiência do poeta percebe um totem possível de ser identificado na ausência dos objetos, “o barroco das igrejas/ e a rouquidão do ouro”, que o dissimula.

Em um movimento de regressão, a cidade conta histórias, à medida que se desce no tempo, restaura-se o que se inscreveu na cidade-palimpsesto. Enquanto a distância temporal é responsável por impedir que o visitante veja, é pelo tempo que Almeida Pereira solidifica as realizações contidas dentro desse hiato.

Parte dessa complexidade pode ser detectada pelas diferentes formas de vínculo que a cultura negra gerou nos diferentes espaços mineiros. Esse é o ponto de retomada da *Poética da Relação* que tem como seu símbolo a criouliização. Para Glissant,

Se pensarmos a mestiçagem como, em geral, um encontro e uma síntese entre os diferentes, a criouliização aparece-nos como uma mestiçagem sem limites, cujos elementos são múltiplos, e as resultantes, imprevisíveis. A criouliização difrata, quando alguns modos de mestiçagem podem concentrar mais uma vez. Está aqui destinada ao estilhaçamento de terras, que não são mais ilhas. Seu símbolo mais evidente está na língua crioula, cujo gênio é o de se abrir sempre, ou melhor, talvez, de apenas se fixar conforme sistemas de variáveis que teremos não só que imaginar, mas também definir. A criouliização conduz, assim, à aventura do multilinguismo e ao estilhaçamento sem precedentes das culturas. Mas o estilhaçamento das culturas não é a sua dispersão, nem sua mútua diluição. Ele é o sinal violento de sua partilha consentida, e não imposta. (GLISSANT, 2021, p. 59).

Aqui vemos a natureza dinâmica da criouliização, que além de misturar elementos culturais, constantemente os fragmenta e os reconfigura, uma divisão que, por muitas vezes, a partir da violência, ocorre no espaço limítrofe entre uma imposição e uma partilha consentida. Esse encontro sem síntese, diferente da mestiçagem, difrata e amplia, fazendo com que as fronteiras sejam menos rígidas. Almeida Pereira representa essa difração por meio do poema “Igrejas do Rosário”, pois, através de um símbolo comum às cidades mineiras, o poeta escava a diferença. Leiamos o trecho do poema que apresenta duas dessas diferenciações.

#### IGREJAS DO ROSÁRIO

*a Rosa Maria Zamith*

#### ALTO DA CRUZ DO PE. FARIA

Santa em ouro menor.

Não importa a matriz  
santíssima nos adornos.  
Cá o espírito esplende.  
O livro da irmandade  
professa outros mandamentos.

Verbo por verbo  
o dos conspirados.

#### TIRADENTES

Lua de olhos cúmplices  
com o furto que a doura.  
Serviço feito à noite

esmerado na carpina.

Olhos fechados até  
os anjos  
em sono ou desculpa  
para não ver  
o vistoso.

Com o dia esclarecido  
os burlados contemplam  
sua burla.

(ALMEIDA PEREIRA, 2019, p. 239 - 240)

A primeira matriz lembrada é a da Nossa Senhora do Rosário, do Alto da Cruz do Padre Faria, datada de 1733 a 1785, erguida, segundo lendas, por Chico Rei, com o ouro extraído escondido da mina da Encardideira. Por isso, “Santa em ouro menor”, não pela qualidade, mas pela quantidade em que de pouco a pouco era adquirido. A irmandade do Rosário até então era sediada na igreja de Santa Efigênia, irmandade que não distinguia racialmente seus membros, como exemplifica os versos: “O livro da irmandade/ professa outros mandamentos.”. No entanto, por volta de 1740, os brancos foram expulsos da corporação. De maneira concisa o poema reconta a história da igreja ouropretana, atendo o seu olhar àqueles que de maneira sorrateira refugiam-se para extrair poder das mãos dos controladores, “Verbo por verbo/ o dos conspirados.”.

Observando a arquitetura das diferentes igrejas, aquela localizada em Tiradentes representa uma outra forma de resistência, isto é, do povo negro se relacionar com o meio em que estavam inseridos. Nela os escravizados trabalhavam à noite tendo a lua como cúmplice de suas astúcias. De acordo com Núbia Pereira de Magalhães Gomes e Edimilson de Almeida Pereira,

[n]o altar-mar desta igreja, nota-se que a meia-lua encimada pela coroa de Nossa Senhora do Rosário e os quatro anjos que a contemplam têm os olhos cerrados. Analogicamente, os executores dessas peças demonstram as relações polarizadas da sociedade escravagista, na qual os negros construíam suas igrejas à noite, tão somente depois de terem cumprido as horas de trabalho exigida pelo senhor. Os anjos de olhos fechados são a representação iconográfica da realidade do trabalho escravo, que só à noite - exausto e invadido pelo sono - poderia dedicar-se à construção de seus templos. (ALMEIDA PEREIRA; GOMES, 1988, p. 39).

Semelhante aos da antiga Vila Rica, aqui também se enfeitava o altar com o ouro trazido das minas escondido nas roupas e cabelo. No entanto, os mecanismos para se criar um ambiente de devoção, mesmo partindo de um lugar comum, apresentam nuances próprias da *Relação* imprevisível entre indivíduos, cultura e o meio de inserção.

Glissant associa a criouliização à linguagem, sendo esse um processo pautado na movência e na errância, na figura de uma expansão que desconhece a totalidade. Logo, “[e]sta é mesmo a imagem do rizoma, que leva a entender que a identidade não está mais somente na raiz, mas também na Relação. Isso porque o pensamento da errância é também o pensamento do relativo, que é o transmitido, mas também o relatado.” (GLISSANT, 2021, p. 42). Por isso, mesmo demonstrando semelhanças temáticas em suas poéticas, mesmo escrevendo sobre a terra natal, encontramos um ponto em que as estéticas se descruzam.

Ambos os poetas apresentam uma raiz rizomática, menos acentuada no caso de Evaristo, mas que não deixa de relatar suas origens pelo olhar estrangeiro. O eu-poético de “Mineiridade”, por exemplo, enaltece suas raízes justamente quando se está distante, novamente explorando a utilização do advérbio “aqui” no qual cria-se espaços de oposição à Minas não identificáveis, e em que a raiz é impossibilitada de se fixar. Paradoxalmente, ao passo que esse movimento reforça a origem, também demonstra a possibilidade de experimentação de novos lugares. Com isso quero dizer que o rizoma não encerra a origem em um só ponto, mas a suplementa interligando origens.

Ademais, ao construírem uma âncora para demarcarem certa ligação territorial, tendo como matéria desse objeto a palavra, logo, tem-se uma ancoragem que não se fixa inteiramente, pois está em constante relação com o movimento da errância, do estrangeiro, entre lá e cá.

Ampliando a discussão sobre maneiras de reelaborar ou escapar das certezas ilusórias da colonização que ainda persistem, Felwine Sarr (2019), pensador e escritor senegalês, desenvolve o conceito de afrotopia para reimaginar o continente africano em seu próprio domínio cultural, econômico e político. Para Sarr,

[o] Afrotopos é esse lugar da África, cujo o advento precisa ser acelerado para a realização de suas auspiciosas potencialidades. Fundar uma utopia não é de modo algum se entregar a um doce devaneio, mas pensar espaços do real a serem alcançados por meio do pensamento e da ação; é discernir seus sinais e seus germes no tempo presente, a fim de fomentá-los. A Afrotopia é uma utopia ativa, que se atribui a tarefa de, na realidade africana, trazer à luz os vastos espaços do possível e fecundá-los.” (SARR, 2019, p. 14)

A sociedade Ocidental envolveu o resto do mundo em uma ideia de desenvolvimento que é baseada em seus próprios mitos, justificando uma visão do futuro baseada no bem-estar e no progresso. O desenvolvimento seria a base para a evolução das sociedades, entretanto, essa visão ocidental desqualifica as outras formas de organização social, pois

é baseada em um determinismo, como se fosse o único caminho possível de se seguir, uma visão que encobre a realidade e toma exceções como exemplos do que o desenvolvimento pode alcançar. Portanto, é preciso que as sociedades africanas projetem modos de desenvolvimento baseados em suas próprias cosmovisões e mitologias e não mais envolver-se no particular europeu como se fosse o universal, pois essa cosmovisão pode legitimar o devir baseado nas ideologias sociais próprias do continente. O Ocidente trocou o ideal de levar a civilização ao mundo pelo levar o desenvolvimento, isso é uma metamorfose da forma com que se procura impor a visão pretensamente universal.

Sarr prossegue nos dizendo que “[o] futuro é esse lugar que ainda não existe, mas que se configura num espaço mental. Par as sociedades, ele deve se tornar o objeto de um pensamento prospectivo. Também se opera no tempo presente para fazê-lo *advir*” (SARR, 2019, p. 133). Sua abordagem, portanto, vai além da valorização de lugares autenticamente africanos. Abraçando uma realidade atópica, desafia-se a própria ideia de lugar pré-existente, ancorando-se na necessidade de reinvenção da noção de África como um lugar que não existe plenamente. A transformação da realidade africana virá pela exploração, imaginação e pela utopia de novos espaços tanto físicos quanto simbólicos.

Dentro do questionamento e superação dos espaços anônimos e despersonalizados em favor de uma reinvenção ativa do espaço africano, encontramos uma relação entre a teoria dos “não lugares” de Augé, na sua radicalidade atópica, pois, para Sarr, caminhar, andar, saltar, correr, enfim, vivenciar o espaço, imaginá-lo, sonhá-lo tem a ver com inventar África como lugar que ainda não há.

Sarr defende que é necessário voltar às mitologias basilares da cosmovisão africana e reinventá-las para que se desenvolva a afrocontemporaneidade. Logo,

[n]omear sua contemporaneidade é inscrevê-la num projeto; é dar-lhe sentido, é indicar a ela valores que deve realizar, é criar para ela um espaço, um meio excipiente que lhe permite realizá-los. A afrocontemporaneidade é esse tempo presente, esse *continuum* psicológico da vivência dos africanos, incorporando seu passado e grande parte de seu futuro, que é preciso conceber. A fim de aprender todas as significações, é necessária a elaboração de novas teorias sociais e políticas que reflitam as dinâmicas em curso das sociedades africanas. (SARR, 2019, p. 14)

Assim como os pensadores Paul Gilroy e Mbembe, Sarr apresenta uma perspectiva para o futuro não mais pautada nos valores da modernidade, pelo contrário, são pensamentos que buscam assoprar as chamas do iluminismo europeu. Mesmo tratando do continente africano, as ideias do Senegalês também servem para se pensar o devir das culturas negras além do território africano. Ao sonhar com essa utopia ativa, baseada nas mitologias que

fundaram as crenças do povo negro, Sarr propõe um novo modo de ver a política, a cultura, a sociedade e até mesmo a arquitetura, quando é dito que “[n]ossas cidades devem se assemelhar a nós mesmos, a forma de convivência que nós escolhemos.” (SARR, 2019, p. 143), e prossegue dizendo:

A cidade, antes de ser propriamente cidade, é um espaço de desdobramento da vida individual. E, nesse sentido, na organização interna de nossos lares, nossos arquitetos devem levar em conta o modo em eu vivemos [...], a fim de que nelas possamos nos desenvolver plenamente. (SARR, 2019, p. 144)

As grandes metrópoles não são centradas na convivência do ser humano, antes, são projetadas da forma como foi sintetizada no poema “bus”. Se a organização da cidade destoa do cruzamento entre nossas vidas comunitárias e individuais, seremos cada vez mais conduzidos ao “megadeserto”, expurgados para as favelas e para desconhecimento do trabalho das mãos negras nos grandes monumentos. Necessitamos, portanto, de uma reconfiguração espacial para que o devir da afrotopia expresse lugares de memória, de cultura e de comunidade, fazendo desses ambientes espaços de expressão das diferentes formas de aproximações e digressões da cultura negro-brasileira.

É interessante observar como os poetas estudados manifestam distintas perspectivas sobre a busca pela realização de projetos utópicos. Enquanto Almeida Pereira valoriza o entrelaçamento de relações e a desconstrução contínua das identidades, Conceição Evaristo enfatiza a necessidade de identificação com os pares e a valorização das memórias compartilhadas.

Para Almeida Pereira, o projeto utópico se manifesta no reconhecimento do “Outro” dentro de si mesmo, o que implica na superação de conceitos de pureza e origem. Seu foco está na desconstrução constante do “quem somos” e das relações com o mundo e com os outros. O uso do verbo “ser” no gerúndio em sua poética sugere que esse processo de busca por uma sociedade mais harmoniosa é contínuo, em andamento, nunca completamente acabado ou fechado. A ideia de utopia aqui está ligada à transformação constante, à abertura para a alteridade e à consciência de que o ideal nunca é totalmente alcançado, mas sempre perseguido.

Por outro lado, Conceição Evaristo destaca a importância de uma identificação comunitária para seu projeto utópico. A valorização das identidades coletivas e a partilha de experiências e memórias são centrais em sua obra. Ela reconhece a fragmentação existente, mas sua utopia consiste em solidificar essas identidades, recuperar espaços de pertencimento e restituir memórias históricas e culturais que foram silenciadas. A busca

pela sociedade mais harmoniosa, neste caso, está relacionada à valorização do coletivo e ao fortalecimento dos laços comunitários.

Ambas as visões trazem contribuições valiosas para a reflexão sobre a construção de possíveis formas de se relacionar com o passado, presente e futuro. Enfatizando, mais uma vez, a pluralidade existente dentro da forma de se produzir a literatura negro-brasileira.

## “assim gira a roda-mundo”

*o olhar de volta – nem  
sempre percebido, estava  
lá com seu apetite.  
à sombra de minha escrita  
o olhar rumina e regurgita  
a palavra reescrita.  
Já não eram mais minhas...  
tornei-me refúgio de outras falas  
Tresvi no ontem novas  
encruzilhadas  
em escritas atravessadas  
palimpsesto restaurado:*

*Entenda a máquina do mundo  
(seria uma pergunta)  
Se não há quem me explique,  
tomo por assalto ... os sentidos ...  
contemplei a engrenagem  
na linguagem motor  
assim gira a roda-mundo.  
(TIAGO, A. F)*

Entrecruzando as poéticas estudadas, vimos que elas carregam semelhanças e partem de pontos similares, porém, por serem obras do campo artístico, também estão carregadas de diferenças. O espaço feminino, por exemplo, é abundante na escrita evaristiana, seja na representação de uma escrita herdeira das divindades femininas, seja no espaço associado à pluralidade germinada pela mãe-terra ancestral, seja ainda por sua força, resistência e simbolismo do futuro. Tudo isso representado pelas vozes-mulheres expandidas na temporalidade. Em vista disso, encontramos uma linguagem sistematizada pela *palavra bruta*, isto é, uma linguagem que fala pelo seu valor de uso ordinário. Além disso, tal poética parece corresponder ao *pensamento-paisagem*, estética literária pautada no modo como a paisagem influencia a poesia na percepção do mundo e de nós mesmos.

Essa marcação de gênero não encontra lugar em Almeida Pereira, pois sua escrita é mais direcionada ao *espaço literário* – o lugar onde seres não dizem em seus próprios lugares, onde a angústia pela impossibilidade de resolver os mistérios da obra impulsiona o poeta para uma morte irrecuperável. Mesmo quando poetizando expressões da cultura negra, o faz de maneira oblíqua, pautada na errância, esticando as possibilidades do dizer por intermédio da *palavra essencial* – aquela que é significada nos intervalos, que tem como fundamento primordial a rebeldia a qualquer captura. São múltiplas as vozes que dizem em sua poética, e, principalmente, os seres e coisas sem fala são atravessados pela linguagem, tornando-se instrumentos de uma referencialidade sinuosa. Muitas vezes,

quando os seres humanos falam, não o fazem por suas vozes, mas seus gestos, sinais e danças são a matéria de uma comunicação para além de si.

Ambos os discursos se apresentam como históricos, pois olham para o passado e o reescrevem; são mecanismos de preservação da memória trabalhando no limiar da representação da dimensão artificiosa – como um recipiente armazenador próprio da força “*ars*” mnemônica – ou em sua dimensão com leis próprias em toda sua potencialidade significativa, suscetível às diferenciações do tempo próprio da força “*vis*” mnemônica.

A partir do cronotopo marinho, ambos os poetas apresentam um resgate de narrativas submersas. Em uma elaboração que flerta com a escrita de si, a poeta belorizontina (con)funde-se a um eu-poético que submerge no imperativo “Recordar é preciso” das águas-lembranças e das águas-salgadas (metáfora para as lágrimas e para o mar), retomando pedaços de si ontem, hoje e no tempo que há de vir. Fragmentos esses não somente dela, mas de uma coletividade. Por isso, seu trabalho reconfigura a história confrontando os museus, arquivos e memórias.

Almeida Pereira, partindo do mesmo cronotopo discursivo, constrói um espaço de significação similar ao de um narrador onisciente, aquele que tudo vê e conhece, no entanto, relata a partir de uma distância. Paradoxalmente, coloca o eu-poético como uma terceira pessoa observadora do “cemitério marinho” que, ao embarcar, reconhece em sua pele os tons da aflição daquilo que vê. Sua poética tensiona-se no limiar da diferença entre saber o que o outro sente e sentir juntamente com o outro. A possibilidade de reconhecer o cemitério marinho materializa-se na condição atual do sujeito negro, uma vez que, segundo o afropessimismo, os processos da escravidão continuam a definir a ontologia negra no presente.

Iniciamos esse caminho apresentando como alguns pensadores de nosso tempo refletem sobre a modernidade, bem como a necessidade de ultrapassar alguns de seus ideais como progresso civilizacional, o patriotismo exacerbado e a ideia de identidade pura e enraizada. No mundo Ocidental, sob o véu da modernidade, estrutura-se a persistência das instituições coloniais, porém transmutadas. Vimos que o trabalho de confronto às narrativas hegemônicas desenvolve-se como um esforço político, ético e estético dos poetas mineiros. Nessa multifuncionalidade, percebe-se que a maneira como poetas formulam suas poéticas parte de uma eclosão *comum*, isto é, de uma partilha ancestral, ressignificada a partir das encruzilhadas pelas quais Conceição Evaristo e Edmilson de

Almeida passaram. Entretanto, os modelos de desconstrução do que Mbembe descreve como “a potência do falso” apresentam-se de distintas maneiras; seja na linguagem mais referencializada de Evaristo, seja na linguagem revel de Almeida Pereira, possibilitando espaços de refúgio baseados na vivência dos antepassados ou na imaginação, a partir da transformação do presente.

Por meio da performance, esta pesquisa demonstrou como o corpo negro é um suporte para que se marque a memória e, pelo ato performativo, evidenciou as diferentes maneiras da performance se apresentar, seja dentro de um ato ritualístico sagrado, na especulação desse ato ou na ampliação e relativização dos elementos da performance, como a presença e o corpo. Como resultado, vimos que as ações performáticas, por serem únicas dentro de uma espacialidade e temporalidade, do aqui e agora, constituem eventos singulares, mesmo quando são carregados de valores ancestrais.

Por fim, discutimos a relação entre performance, corpo e presença, destacando que a leitura de um poema também envolve características da performance; questionamos a ideia de presença original e ressaltamos a virtualidade corporal presente na leitura. Assim, sob a concepção das “narrativas performáticas” – em que performance e literatura compartilham traços de suas naturezas e os limites da realidade material e ficcional estão em um ambiente nebuloso – os possíveis sentidos da leitura estariam dentro da fugacidade de cada momento em que nos (re)encontramos com o texto.

A performance, então, foi uma ferramenta essencial para se estudar os poetas, pois ela evidencia a possibilidade da diferença ainda que apenas um de seus elementos esteja sob um contexto alterno. Deste modo, por mais semelhanças partilhadas na poesia negro-brasileiro, sempre haverá distintas formas de representação deste espaço.

Com isso quero dizer que a poesia negro-brasileira contemporânea como expressão de espaços sociais, políticos, estéticos e literários, pelas imagens adotadas nesta dissertação, tem o potencial de ampliar, estender e prolongar as diversas formas de manifestação, dos diversos ambientes da cultura negra, sintetizados aqui neste espaço de simetrias e distinções negro-brasileiras. Como dito anteriormente, não lemos esse termo como um marcador territorial ou como um limitador do que a literatura negra pode dizer, mas, sim, por meio de uma lente que capta tanto as afinidades quanto as contradições trazidas por ele. Por isso, buscamos evidenciar as aproximações e digressões nas poéticas dos autores aqui estudados.

Por tanta pessoalidade, reconhecimentos e estranhezas na produção deste trabalho, sem retirá-lo o status de pesquisa, não poderia deixar de encerrar expressando minhas sensações durante este processo. Sensações formuladas no poema que abre essas palavras finais, sem a pretensão de encerrar as reflexões aqui levantadas, mas mantê-las em constante suspensão, para que assim continue a girar a roda-mundo, essa gira em um espaço sem em nada se ancorar, onde orbita uma estrela em constante movimento no universo. Logo esta é a lei: tudo, a todo momento está se movendo, mesmo sobre Terra-firme.

## Referências

- AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. 9. ed. Tradução de Maria Lúcia Pereira Campinas, SP: Papyrus, 2012
- AGUSTONI, Prisca. **Encontro Marcado: Entrevista com Edimilson de Almeida Pereira**. Entrevista efetuada no 6º Salão do Livro de Minas Gerais & Encontro de Literatura. Belo Horizonte, 19 de agosto de 2006.
- ALMEIDA PEREIRA, Edimilson de; GOMES, Nubia Pereira de Magalhães. **Negras raízes mineiras: os arturos**. Brasília: MINC Juiz de Fora, MG: EDUFJF 1988.
- ALMEIDA PEREIRA, Edimilson de. **Malungos na escola: questões sobre culturas afrodescendentes e educação**. São Paulo: Paulinas, 2007.
- ALMEIDA PEREIRA, Edimilson de. **Negociação e conflito na construção das poéticas brasileiras contemporâneas**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n.º. 31. Brasília, janeiro-junho de 2008, pp. 25-52.
- ALMEIDA PEREIRA, Edimilson de. **Entre Orfe(x)u e Exunouveau**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Azogue Editorial, 2017.
- ALMEIDA PEREIRA, Edimilson de. **Poesia +**. São Paulo: Editora 34, 2019.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Tradução de Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 6. ed. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: HUCITEC, 2010.
- BARTHES, Roland. **O Rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo, Martins Fontes, 2004.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BERND, Zilá. **Da voz à literatura: itinerários da literatura afro-brasileira**. Porto Alegre: Via Atlântica, n.º 18. Dez/2010.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral I**. 4. ed. Tradução de Maria da Glória Novak e Luiza Neri. Campinas: Pontes, 1995.
- BONA, Dénètem Touam. **Cosmopoética do refúgio**. Tradução de Milena P. Duchiade. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020.
- CASSIN, Barbara. **A performance antes do performativo, ou a terceira dimensão da linguagem**. Revista Letras, Curitiba, n. 82, p. 11-46, set./dez. 2010.
- CUTI, Luiz Silva. **Literatura Negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro: 2010. – (coleção consciência em debate/coordenada por Vera Lúcia Benedito).
- CODAX, Martin. “Ondas do mar de Vigo”. In COHEN, Rip. **500 Cantigas d'Amigo**. Tradução da introdução e glosas a versos por Isabel Rodrigues. Campo das Letras, Editores – S. A., 2003.
- COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Organização da tradução: Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.
- DERRIDA, Jacques. **A diferença**. In: Margens da filosofia. Trad. Joaquim Torres Costa, António M. Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991, p. 33-63.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Por um conceito de literatura afro-brasileira**. Belo Horizonte: Literafro. 2011. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/148-eduardo-de-assis-duarte-por-um-conceito-de-literatura-afro-brasileira>. Acesso em: 17 dez 2022.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Escrevivência, Quilombismo e a tradição da escrita afrodiaspórica** In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosada. *Escrevivência: a escrita de nós reflexões sobre obra de Conceição Evaristo*; ilustrações Goya Lopes. 1ed. Rio de Janeiro, Mina Comunicação e Arte, 2020, p. 74-95.

EVARISTO, Conceição. **Depoimento: Conceição Evaristo por Conceição Evaristo**. In: DUARTE, Lima Constância. *Escritoras mineiras poesia, ficção, memória*. Belo Horizonte, Viva Voz, 2010.

EVARISTO, Conceição. **A “escrevivência” na literatura feminina de Conceição Evaristo**: entrevista. Entrevistador: Bruno Barros. Tv Puc-Rio, maio 2017b. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=z8C5ONvDoU8&ab\\_channel=TVPUC-Rio](https://www.youtube.com/watch?v=z8C5ONvDoU8&ab_channel=TVPUC-Rio). Acesso em 11 out 2022.

EVARISTO, Conceição. **Becos da Memória**. Rio de Janeiro: Pallas, 2017c.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2017a.

EVARISTO, Conceição. **A escrevivência e seus subtextos**. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosada. *Escrevivência: a escrita de nós reflexões sobre obra de Conceição Evaristo*; ilustrações Goya Lopes. 1ed. Rio de Janeiro, Mina Comunicação e Arte, 2020, p. 26-47.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. **Escrevivência: sentidos em construção** In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosada. *Escrevivência: a escrita de nós reflexões sobre obra de Conceição Evaristo*; ilustrações Goya Lopes. 1ed. Rio de Janeiro, Mina Comunicação e Arte, 2020, p. 58-73.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

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

GLISSANT, Édouard. **“Aproximações”**. In: *Poética da relação*. Trad. Marcela Vieira, Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021, p. 29-66.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Tradução de Cip Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34. Rio de Janeiro, 2020.

GOMES, Núbia Pereira de Magalhães; PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Negras raízes mineiras: os Arturos**. Juiz de Fora: editora da Universidade Federal de Juiz de Fora, 1988.

MARGEL, Serge. **“Os arquivos universais da humanidade”**. *Arqueologias do fantasma: técnica, cinema, etnografia, arquivo*. Trad. Maurício Chamarelli, Anne Dias. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017, p. 141-170.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**. In: ARBEX, Marcia; RAVETTI, Graciela. Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte. Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras /UFMG: Poslit, 2002, p. 69-92.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: O Reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MARTINS, Leda. **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória**. Letras (Santa Maria). Santa Maria, v, 25, p. 55-71, 2003.

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

MBEMBE, Achile. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. Tradução de Renata Santini. São Paulo, SP: n-1 edições, 2018.

MBEMBE, Achile. **Sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada**. Tradução de Fábio Ribeiro. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. 3ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1965.

NORA, Pierre. **Entre Memória e História: A problemática dos lugares**. Tradução de Yara Aun Khoury. Proj. História, São Paulo, (10), dez. p. 2-28, 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763>

PESSOA, Fernando. **Navegar é preciso: uma seleção de textos místicos**. Organização: Rafael Arrais: eReader edition, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Neto. 2.ed. São Paulo: EXO experimental org, 2009.

RAVETTI, Graciela Leda Maria. **Narrativas performáticas**. In: ARBEX, Marcia; RAVETTI, Graciela. Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte. Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras /UFMG: Poslit, 2002, p. 47-68.

REZENDE, C. A. **Forma e antiforma: a poesia em desmonte de Edimilson de Almeida Pereira**. Acta Scientiarum. Language and Culuture, v. 44 n. 2: Jul-Dez .2022. Disponível em: <https://doi.org/10.4025/actascilangcult.v44i2.60422>

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Mórula Editorial, 2019.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SANTOS, Mirian Cristina. **Intelectuais negras: prosa negro-brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

SARR, Felwine. **Afrotopia**. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2029

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

TURNER, Victor Witter. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura**. Tradução de Nancy Campi de Castro Petrópolis: Vozes, 1978.

VALÉRY, Paul. **O cemitério marinho**. Tradução de João Alexandre Barbosa. São Paulo: Max Limonad, 1984.

WILDERSON III, Frank B. **Afropessimismo**. Trad. Rogerio W. Galdino e Rosiane Correia de Freitas. São Paulo: Todavia, 2021.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.