

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

Centro de Letras e Comunicação

Programa de Pós-Graduação em Letras



Dissertação de Mestrado

**A poesia das Makumbas de Edimilson Pereira:
riscos e cruzos, axé e *zamani***

Jeean Karlos Souza Gomes

Pelotas, 2021

Jeean Karlos Souza Gomes

A poesia das Makumbas de Edimilson Pereira:

Riscos e Cruzos, axé e *zamani*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Letras e Comunicação da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Milena Kunrath

Coorientador: Prof. Dr. Helano Ribeiro

Pelotas, 2021

*Dedico esta dissertação aos meus pais Zé
Carlos e Jedinha, e à minha irmã, Aryane.*

AGRADECIMENTOS

Realizar o mestrado em literatura foi um passo importante na minha caminhada acadêmica. Foram anos de muito aprendizado, mudanças, bem como incertezas. Já no segundo semestre, isso ficou bem evidente. A pandemia do COVID-19 interrompeu a vida de muitos, uma dor irreparável. Devido ao alto grau de contágio, a dinâmica social foi repensada. Assim, as aulas e orientações, a partir daquele semestre, foram todas online. Não quero atribuir juízo de valor à modalidade EAD, entretanto sinto falta da orientação face a face, dos colegas e da biblioteca. Passar por esse momento sem pessoas tão amáveis para me apoiar seria extremamente árduo, por isso muito obrigado a todos que citei e aqueles que por um deslize não foram citados.

Agradeço inicialmente aos meus pais, pelo apoio moral e financeiro, bem como o carinho que me tratam mesmo estando tão longe fisicamente, sem vocês essa dissertação nunca existiria.

Sou imensamente grato ao meu coorientador professor Helano e minha orientadora professora Milena. Ao professor Helano sou grato pela confiança em aceitar orientar um trabalho com poucas publicações no meio acadêmico e por ter sido tão certo nas indicações de obras que compuseram o referencial teórico. A partir disso, pude delimitar e amarrar a pesquisa e, então, juntar o “lé com cré”, como ele mesmo fala. À professora Milena sou grato por ter me acolhido e pela leitura tão atenta que não deixava escapar uma vírgula. Uma pena, professora, não termos tido a oportunidade de nos reunir presencialmente, contudo isso foi compensado com a paciência em me escutar para compreender o que eu pretendia com as makumbas. Pretendo incorporar no modo de meu trabalho o melhor de vocês dois: a paciência, sagacidade, humor e leveza para lidar com todos os obstáculos.

Agradeço ao professor Uruguay Cortazzo por ter me cedido livros da Biblioteca Negra, livros estes de valores inestimáveis que contribuíram para este trabalho.

Ao meu amigo Edmilson Moraes por também me ceder livros de sua biblioteca particular e por ter me enviado o *link* da *live* “CAMINHO SOBRE CAMINHO: epistemologias das encruzilhadas”, isso, com certeza, impactou positivamente em minha pesquisa.

Ao professor João Ourique por ter me acompanhado na graduação e, ainda lá, possibilitou o meu crescimento como pesquisador.

Aos meus amigos Douglas, Alan e Ana por dividirem angústias, expectativas e sonhos.

Aos demais professores do PPGL da Universidade Federal de Pelotas com os quais eu tive aula, em especial à professora Juliana que me possibilitou ler a poesia de outra forma.

Aos professores Aulus e Rafael Haddock-Lobo por suas contribuições na minha qualificação, agregaram novos arranjos no trabalho.

À minha namorada, Carolina, interlocutora número 1 das minhas ideias absurdas; companheira sempre amável e paciente, mesmo quando o estresse do meu percurso parecia não ter fim. Nas horas mais difíceis ela estava lá para me resgatar. Apenas uma mulher valente, calma e dedicada para fazer tal feito, não se pode negar que é filha de Oxalá.

Por fim, agradeço ao lindo panteão dos orixás: Exu, meu pai Ogum, Oxum, Oxóssi, Xangô, Iemanjá, Iansã, Obaluaiê, Oxalá, Orunmilá, Oxumaré por ter me acompanhado e ensinado a beleza do encantado.

Resumo: A leitura da poesia de makumba demanda o acesso à sabedoria da ancestralidade e às epistemologias africanas e afro-brasileiras. Nesse sentido, este trabalho se propôs a estudar aquelas epistemologias diante da poesia de Edimilson de Almeida Pereira. Sobre essas novas epistemes, foi constatado o seu epistemicídio, de acordo com as considerações de Freitas (2016). O *corpus* da pesquisa foi delimitado nas seguintes obras: *A roda do mundo* (2004), *Poesia + (antologia 1985-2019)* (2019), *Livro de falas* (2008) e *Poemas para ler com palmas* (2017). O livro também de sua autoria *Blue note: entrevista imaginada* (2013) foi consultado, no entanto não se trata de uma obra poética e sim de um compilado de entrevistas reunidas, em que o autor expõe parte de seu processo criativo e sua trajetória como escritor. Pereira se insere nos poetas contemporâneos, logo o fulcro teórico partiu de Marcos Siscar (2010; 2017). A partir das considerações e indagações de Siscar, os poemas analisados foram contextualizados. O autor aponta o discurso da crise e como impacta na poesia atualmente. É encontro entre o contemporâneo e o ancestral. Assim, o inaudito e o inexperienciável estão inseridos na poesia de Edimilson, portanto nada é explícito. O inaudito é Exu, ele questiona o etnocentrismo, o falocentrismo e o *logocentrismo* abalando, por conseguinte, a estrutura centrada do conhecimento, visão proposta por Derrida (2017). Nessa perspectiva, o mito passou a ser cerne epistemológico. O inexperienciável partiu das considerações de Benjamin (2019), Ribeiro (2019) e Agamben (2005). Para compreender Exu, fez-se necessário abordar aspectos das cosmovisões banto e yorubá. Nessas visões de mundo, as concepções de palavra, tempo/ espaço, pessoa, céu e terra recebem outros significados que destoam da visão ocidental. Aqui inclui-se o tempo, pessoa, universo, o axé e a Força Vital. As investigações desses elementos foram embasadas nos autores Luz (1995), Oliveira (2003; 2007), Prandi (2001) e Ribeiro (1996). O que aqueles elementos apontaram diante da poesia de Pereira foram cruzos e encruzilhada. Nesse ponto, os estudos de Simas e Rufino (2018; 2019) e Haddock-Lobo (2020) formaram essa base teórica. Na encruzilhada, Exu transforma-se e, constantemente, o devir é parte de si. Os estudos de Deleuze e Gattarri (2012) sobre devir foram o fulcro teórico para essa característica. Exu não se encaixa em nenhum binarismo, ele é polilógico e polifônico (SOARES, 2008); em termos derridianos, é o dentro/ fora ao mesmo tempo, portanto, ele articula a fala com a escritura. Destarte, a encruzilhada que se forma é de sentidos, leituras, caminhos e possibilidades.

Palavras-chave: poesia afro-brasileira contemporânea; Edimilson Pereira; Exu; axé; *zamani*.

Abstract: Reading Makumba's poetry demands access to the wisdom of ancestry and African and Afro-Brazilian epistemologies. Therefore, this work proposed to study those epistemologies in face of the poetry of Edimilson de Almeida Pereira. About these new epistemes, its epistemicide was found, according to the considerations of Freitas (2016). The research corpus was delimited in the following books: *A roda do mundo* (2004), *Poesia + (antologia 1985-2019)* (2019), *Livro de falas* (2008) and *Poemas para ler com palmas* (2017). The book also authored by Blue note: imagined interview (2013) was consulted, however it is not a poetic work but a compilation of collected interviews, where the author exposes part of his creative process and his trajectory as a writer. Pereira is part of contemporary poets, so the theoretical fulcrum came from Marcos Siscar (2010; 2017). Based on Siscar's considerations and questions, the analyzed poems were contextualized. The author points out the crisis discourse and how it impacts on poetry today. The unheard and the inexperienced are embedded in Edimilson's poetry, so nothing is explicit. The unheard of is Exu, he questions ethnocentrism, phallocentrism and logocentrism, thus shaking the centered structure of knowledge, a view proposed by Derrida (2017). From this perspective, the myth became the epistemological core. The inexperienced came from the considerations of Benjamin (2019), Ribeiro (2019) and Agamben (2005). To understand Exu, it was necessary to approach aspects of the Bantu and Yoruba worldviews. In these worldviews, the concepts of word, time/space, person, sky and earth receive other meanings that clash with the Western view. This includes time, person, universe, axé and the Vital Force. The investigations of these elements were based on the authors Luz (1995), Oliveira (2003; 2007), Prandi (2001) and Ribeiro (1996). What these elements pointed to Pereira's poetry were crossroads and crossroads. At this point, the studies by Simas and Rufino (2018; 2019) and Haddock-Lobo (2020) formed this theoretical basis. At the crossroads, Exu transforms himself and, constantly, becoming is part of himself. Deleuze and Gattarri's (2012) studies on becoming were the theoretical fulcrum for this characteristic. Exu does not fit into any binarism, it is polylogical and polyphonic (SOARES, 2008); in Derridian terms, it's the inside/outside at the same time, so it articulates speech with writing. Therefore the crossroads that are formed is one of meanings, readings, paths and possibilities.

Keywords: contemporary Afro-Brazilian poetry; Edimilson Pereira; Exu; Axé; *Zamani*.

Sumário

PADÊ.....	9
AGÔ.....	11
1 FORÇA VITAL, AXÉ, EXU(S).....	30
1.1 Que força é essa?.....	30
1.2 Axé.....	33
1.3 Exu(s).....	39
1.4 Outro tom.....	57
2 CRIAÇÃO DO AIYÊ.....	62
2.1 Encavalgamento exposto.....	72
3 A POESIA COMPARECE PARA GUIAR O MUNDO	74
4 A OFERENDA.....	83
REFERÊNCIAS.....	87

PADÊ

Lava-se o alguidar com pinga branca (cachaça), logo após mistura farinha, dendê e miudinhos, está pronto o padê. É costume arreia-se na encruzilhada para Exu. O padê torna-se imprescindível, pois ele prepara o terreno e é oferecido primeiramente a Exu, porque ele sempre recebe as oferendas primeiro, como conta a tradição oral. Aqui o padê é conceitual sem no entanto perder a sua essência. A oferta do padê é um gesto político, é um ato de resistência contra o preconceito e a opressão, em outras palavras

Ofertar padê é comprometer-se com a luta pelo fim das opressões. Significa narrar as histórias dos heróis que lutaram pela dignidade e libertação de cada pessoa neste país. É confessar que as condições adversas são superáveis quando a coletividade dos vivos se une na profissão da memória dos ancestrais e promessa de um mundo igualitário aos que nascerão. Preparar um padê é fazer um convite à alimentação comunitária. Significa convidar a comunidade dos mortos, dos vivos e dos que nascerão à mesa. Alimentação simbólica, ritual e real que renova, rematricula, fortalece e compromete os participantes com a vida comunitária. Os ingredientes simbólicos do padê são as histórias dos que nos antecederam, os ingredientes rituais são nosso compromisso em contar essas histórias às novas gerações e os ingredientes reais são nossas ações, nossa luta pelo fim de toda e qualquer opressão no planeta. Misturar os elementos, o dendê e a farinha, é conclamar a confluência todas e todos que sofrem. Padê não é síntese. É concluir os elementos, os pertencimentos, as memórias, as lutas, as ações (ROSÁRIO; MORAES; HADDOCK-LOBO, 2020, p. 16)

O padê evoca uma comunidade “significa literalmente reunião ou o ato de se reunir” (SANTOS, 1986, p. 184), assim, é possível enxergá-lo como poesia, pois ela também “cria comunidade” (SISCAR, 2010, p. 79), uma comunidade que não representa o *mainstream*, os seus membros são

aqueles que se dão os meios de responder à sua estranheza, reivindicando ou reinventando a herança da poesia. Por isso mesmo, uma ‘herança’, **qualquer que seja**, não é um *corpus* fechado e disponível; ela está sempre na iminência da ‘desaparição’ (segundo a palavra de *Um lance de dados*) e exige continuamente a reinvenção de sua urgência, de seu sentido como necessidade do presente (SISCAR, 2010, p. 79, grifos meus).

A herança do padê, por sua vez, é ancestral, é “*wifi/ dos ancestrais/ Livre acesso/ conexão/ Direto da fonte*” (BAIANASYSTEM; BNegão, 2021). Aqueles que o executam reinventam e relem uma tradição na iminência de desaparecimento. Neste padê, os ingredientes também são simbólicos: a cachaça é a poesia, a farinha é o

texto, o dendê é a sintaxe, os miudinhos são os conceitos de cruzo e encruzilhada. É portanto da casa de Exu que esse trabalho parte. Rufino (2019, p. 18) define encruzilhada e cruzo desta forma:

O conceito de encruzilhada combate qualquer forma de absolutismo, seja os ditos ocidentais, como também os ditos não ocidentais. A potência da encruzilhada é o que eu chamo de *cruzo*, que é o movimento enquanto sendo o próprio Exu. O *cruzo* é o devir, o movimento inacabado versa-se como inacabado, saliente, não ordenado e inapreensível. O *cruzo* versa-se como atravessamento, rasura, cisura, contaminação, catalisação, bricolagem - efeitos exusíacos em suas faces de Elegbara e Enugbarijó. O *cruzo* é a rigor uma perspectiva que mira e pratica transgressão e não subversão, ele opera sem a pretensão de exterminar o outro com que se joga, mas de engoli-lo, atravessá-lo, adicioná-lo como acúmulo de força vital.

O cruzo é uma rasura no campo cartesiano, através de suas rasuras, acontece a afirmação e a integração de outros saberes, saberes das ruas e dos terreiros. O cruzo produz riscos, rasuras, desconstrói a linearidade. A encruzilhada portanto é o lugar das possibilidades, dos encontros e desencontros. É por este padê que preparo o terreno para o trabalho e arreio-o por aqui, à porta desta dissertação.

AGÔ

O samba é blues, o rock é blues, o jazz é blues

O funk é blues, o soul é blues, eu sou Exu do Blues

(BLUES, 2018)

Agô é um termo utilizado nas religiões de matriz africana para pedir licença, dessa forma, peço *agô* a Exu(s). Singular e plural, pois como diria Monique Augras (2008, p. 94): “Exu é a unidade que se multiplica até o infinito [...]”. Ao se multiplicar infinitamente, ele não se torna mimesis, pelo contrário, torna-se outro diferente de antes. Com sua multiplicidade, ele é um eterno devir.

Ao pedir licença ao guardião da encruzilhada, solicito passagem para nela transitar em seus caminhos de direções vastas e opostas que se entrecruzam. É, portanto, no centro da encruzilhada que esta introdução se encontra, lugar de mitos, mistérios, fantasmas, dúvidas e interpretações, afinal, aquele jagunço fez o pacto? Até hoje não se sabe. Neste trabalho proponho estudar as epistemologias africanas e afro-brasileiras insurgentes diante da poesia de Edimilson de Almeida Pereira. O autor é natural de Juiz de Fora, Minas Gerais. Sua carreira como poeta iniciou quando tinha 22 anos, com o lançamento do livro “Dormundo” (1985). Além de escritor, é também professor do departamento de letras da UFJF, suas publicações no âmbito acadêmico atravessam as áreas da educação, cultura e literatura. É na união entre professor e poeta que a sua poesia é forjada, em suas palavras:

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

Sua poesia, impregnada pelo conhecimento, produz então sentidos para nossa existência, explora o popular e os elementos das culturas banto e yorubá, trabalha com uma escritura que “fere a sintaxe” (PEREIRA, 2019, p. 98). Carrega a memória da experiência diaspórica, atuando como bálsamo para cicatrizar as feridas ainda expostas por aquele processo. É povoada por orixás, ressoa os lamentos do *blues*, contém axé nas palavras, e é Exu “o que ordena e o que embaralha, ele é o núcleo pivotante que atravessa a voz dos poemas [...]” (ZULAR, 2019, p. 13). A

poesia de Edimilson também redesenha mundos e tempos numa linguagem que difere daquela oferecida pelo cânone consolidado. Ao longo de sua carreira, o poeta mineiro coleciona vários prêmios, sua primeira premiação foi no ano de 1984, antes de se lançar como escritor, naquele ano, Edimilson ganhou “o concurso de contos ‘Palavra/Vivani’ em Juiz de Fora-MG [...] e lhe concederam “menção honrosa no ‘I Concurso de Contos da Academia Juizforana de Letras’” (LITERAFRO, online). Logo após três anos, ganhou mais uma menção honrosa através da obra em co-autoria com Núbia Pereira de Magalhães Gomes *Assim se benze Minas Gerais*. Em 1988, vence “o primeiro lugar, na categoria poesia, no ‘Concurso Nacional de Literatura Editora UFMG’” (LITERAFRO, online). A década de 80 portanto foi repleta de premiações, fenômeno que ocorreu na década seguinte. A sua parceria com a professora Núbia Gomes se mostrou produtiva, assim, ambos conquistaram os prêmios:

No ano de 1994, foi-lhe concedido o primeiro lugar no “Prêmio João Ribeiro”, da Academia Brasileira de Letras, pela publicação de *Mundo encaixado: significação da cultura popular* (em co-autoria com a professora Núbia Pereira de Magalhães Gomes/UFJF). Ao conjunto de 4 livros publicados no projeto “Minas e Mineiros” (também em co-autoria com Núbia Pereira de Magalhães Gomes) deve-se o prêmio “Dr. Antônio Procópio de Andrade Teixeira”, oferecido pela Universidade Federal de Juiz de Fora, em agosto de 1994; em novembro do mesmo ano, recebeu o prêmio “Marc Ferrez”, conferido pela FUNARTE/RJ, pelo projeto de ensaio fotográfico e textos intitulado *Filhos do Rosário em nome do Pai* (igualmente em co-autoria com Núbia Pereira de Magalhães Gomes). Três anos mais tarde, Edimilson de Almeida Pereira obtém o segundo lugar no “Concurso Sílvia Romero de Monografias sobre Folclore e Cultura Popular” /FUNARTE/RJ, devido ao trabalho *Os tambores estão frios: estudo sobre a tradição banto no ritual de Candomblé em Minas Gerais* (novamente em co-autoria com Núbia Pereira de Magalhães Gomes) (LITERAFRO, online).

Seus prêmios não param por aí, no final da década de 90 e início dos anos 2000, Edimilson segue sendo laureado por concursos pelo país:

O ano de 1998 trouxe dois prêmios para o autor: em março, o primeiro lugar no “Concurso Nacional de Poesia Helena Kolody”, promovido pela Secretaria Estadual de Cultura do Paraná; já em abril, o primeiro lugar no “Concurso Nacional de Poesia Cidade de Belo Horizonte”, da Secretaria Municipal de Cultura. Mais vitorioso que 1998 foi 2002. Desta vez, Edimilson obtém três premiações: o primeiro lugar no “Concurso Sílvia Romero/FUNARTE/Centro Nacional de Folclore Popular-RJ” graças à monografia *A saliva da fala: notas sobre a poética banto-católica do Congado*; o segundo lugar no “Concurso Nacional de poesia Cidade Juiz de Fora/FUNALFA - Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage” com o livro *Sete Selado*; e este mesmo livro dá ao escritor o segundo lugar no “Concurso Nacional de Poesia Cidade de Belo Horizonte”, organizado pela Secretaria

Municipal de Cultura de Belo Horizonte-MG. 2004 segue trazendo vários prêmios, como o segundo lugar no “Concurso Nacional de Poesia Cidade de Belo Horizonte”, com a obra *Uma nota só*, o *Hors Concours* do prêmio Alberto da Costa e Silva/RJ, na categoria poesia, devido ao livro *As coisas arcas: obra poética 4* e, finalmente, o primeiro lugar no “Concurso Nacional de Literatura-2004” conferido pela Academia Mineira de Letras, e ainda o Prêmio Vivaldi Moreira na categoria “ensaio” com o texto *Os signos dos ancestrais: significado sócio-cultural do candomblé em Minas Gerais* (LITERAFRO, online).

Todos esses prêmios destacam a relevância do poeta à literatura contemporânea brasileira. Como Pereira está no grupo dos poetas contemporâneos, a fortuna crítica não é abrangente. Além disso, o objeto poesia contemporânea evoca outras questões. Foco na palavra contemporâneo.

O contemporâneo fascina e ao mesmo tempo gera debates. A metáfora astrofísica de Agamben (2009, pp. 64-65) explica o conceito:

No universo em expansão, as galáxias mais remotas se distanciam de nós a uma velocidade tão grande que sua luz não consegue nos alcançar. Aquilo que percebemos como o escuro do céu é essa luz que viaja velocíssima até nós e, no entanto, não pode nos alcançar, porque as galáxias das quais provém se distanciam a uma velocidade superior àquela da luz. Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. Por isso os contemporâneos são raros. E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar.

O contemporâneo então deve manter um posicionamento, não aceitar passivamente o tempo no qual está inserido; enxergar o escuro portanto significa ser sensível a questões ocultas, que passam despercebidas, “Por isso os contemporâneos são raros”. Explorando a metáfora do filósofo italiano, o escuro do céu durante à noite, na astronomia, também é chamado de matéria escura, ou também conhecida como matéria invisível, uma vez que não emite luz ou radiação (ARAÚJO, 2018, online). Essa matéria, pelo que se calcula, corresponde “a mais ou menos 95% do Universo” (ARAÚJO, 2018, online), ou seja, o invisível é abundante no cosmo, no entanto, não temos a capacidade de notá-lo, nem mesmo com o auxílio da nossa tecnologia; aqui retomo Edimilson que, com a sua percepção, escreve a partir do invisível, em outras palavras, o autor escreve a partir do encantando. Dessa forma, o poeta é o contemporâneo por excelência, pois ele deve fixar o seu olhar no tempo, de olho no escuro, no invisível. Ao estudar a poesia

contemporânea de Edimilson, o invisível se faz presente, assim, as variadas interpretações surgem.

Ao adentrar esse objeto, por conseguinte as incertezas aparecem, uma vez que a contemporaneidade carrega o discurso da crise. Iniciada em Baudelaire e continuada por Mallarmé, a crise poética se instaurou no modernismo e “de certo modo *continua* em crise” (SISCAR, 2010, p. 32). “*Para que* poesia, afinal, ‘em tempos de pobreza’?” (SISCAR, 2010, p. 32). Diante da questão feita por Siscar, outras surgem: por que ler poesia? E por que estudá-la, afinal? Pois em tempos de pobreza ela não tem lugar para chamar de seu e não consegue impactar de forma subversiva. Ela então já “não é mais [...] uma ameaça ou uma alternativa geral à centralidade do poder financeiro, à centralidade ou ao poder de seu discurso” (SISCAR, 2010, p. 27). O que resta ao poeta, então? A sua única notoriedade são prêmios, publicações em revistas e aparições em eventos, sem isso, cai no limbo. Nos tempos de neoliberalismo, da lógica de mercado e do número (SISCAR, 2010), em que o consumo desenfreado e o entretenimento rápido governam o modo de vida da sociedade, como bem menciona Siscar (2010, p. 23): “o consumo é a ordem que rege as relações no contemporâneo, um imediatismo que amortece o senso de justiça”. A poesia fica deslocada, pois não compartilha dessas lógicas, sem valor (lucro) ela é, nesse mundo, algo inútil. A crise, para Agamben (2005), é da experiência, e entrando em consonância com Siscar, Agamben também aponta Baudelaire como um divisor de águas na poesia. O que aquele chama de crise, esse chama de expropriação da experiência, em suas palavras:

Em Baudelaire, um homem que foi expropriado da experiência se oferece sem nenhuma proteção ao recebimento dos choques. À expropriação da experiência, a poesia responde transformando esta expropriação em uma razão de sobrevivência e fazendo o experienciável a sua condição normal. Nesta perspectiva, a busca do <<novo>> não se apresenta como a procura de um novo objeto da experiência, mas implica, ao contrário, uma elipse e uma suspensão da experiência. Novo é aquilo de que não se pode fazer experiência, porque jaz <<no fundo do desconhecido>>: a coisa em si kantiana, o inexperienciável como tal (AGAMBEN, 2005, p. 52).

O que Baudelaire deixou para os poetas é o não experimentado, sendo assim, o poeta moderno opera no inexperienciável. Na poesia de Edimilson Pereira, essa característica apresenta-se a partir da cosmogonia banto e yorubá; através dessas cosmovisões é possível experimentar o inexperienciável, os ritos, presentes nesses universos — incluídos aqui o padê, o transe, a dança, a gira etc — são

exemplos de como se dá essa experiência. Se há padê, Exu vem primeiro, de forma sutil, o padê ao orixá da encruzilhada é arriado no início do livro, como por exemplo, o poema “Visitação”, que abre o *Livro de falas* (2008), o seu conteúdo trata de Exu e do transe. O poeta então oferece primeiramente a Exu. O transe, no seu turno, fica explícito no verso cinco “O cavalo sou eu e também a sua negação” (PEREIRA, 2008, p. 16). O eu lírico assume, portanto, o papel de cavalo e, dessa forma,

O possuído [cavalo] pode, com completa impunidade, expressar idéias que ele hesitaria vociferar em seu estado normal. É freqüentemente notado que o possuído faz declarações ou comete atos agressivos que podem ser explicados apenas pelos sentimentos escondidos (MÉTRAUX *apud* OLIVEIRA, 2008, p. 28)

Por isso, o poeta é o cavalo e a negação simultaneamente, ora os atos de uma possessão ninguém quer responder.

A dança é o próprio congado, o tambor, a capoeira, é na dança do poema que a gira vai girando, textualmente, através da anáfora, conforme o verso um do poema “Dança”

No círculo que gira
gira
gira
um casal de mãos dadas (PEREIRA, 2017, p. 39).

A repetição da palavra “gira” oferece o ambiente de vertigem, a roda gira, o casal gira, o seu significado, nesse contexto, pode ser entendido assim:

A gira, o *feminino do giro*, sua feição mulher que, não apenas gira como o giro no sentido de mudar, desviar, promover deslocamentos, mas que também gira como a festa, a roda, o encontro que abre os caminhos e que é marcado pelo termo quimbundo *njira* (HADDOCK-LOBO, 2020, p. 141).

A roda é o contrário do plano cartesiano, não se tem ponto fixo, é, por conseguinte, o fluxo da encruzilhada de caminhos. O casal girando é a metáfora do giro dos encontros e dos caminhos, o casal, pois, protagoniza o inexperienciável.

Outra característica são as melodias síncopas, os cortes, as ausências fazem parte do texto poético de Pereira. Os próximos versos carregam síncopa:

Quando sopra tempestade.

Quando fala tempestade.

Quando cobra tempestade.

Porém,
quando tempestade, lansã
é suave.

Em seus cabelos e braços
giram as cidades.

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

Trata-se de um poema em homenagem à lansã, orixá dos ventos e da tempestade, como fica evidente nos três primeiros versos. Eles obedecem à métrica de redondilha maior, ou seja, sete sílabas por verso. Além de seguirem a mesma métrica, as palavras “quando” e “tempestade” funcionam como anáfora se repetindo uma no início e a outra no final, elas também garantem o ritmo constante dessa primeira estrofe, suas batidas, isto é, suas sílabas tônicas aparecem nas mesmas posições nesses três versos, na primeira, terceira e sétima sílaba. A palavra-chave, “tempestade”, é usada de forma denotativa, facilmente se percebe que se trata de ações da orixá da quarta-feira, entretanto, na segunda estrofe, a carga de significado de “tempestade” é deslocada, como logo veremos.

A partir do segundo verso uma síncopa surge — a síncopa que observo aqui refere-se ao ritmo e não à grafia das palavras que utilizam apóstrofes —, trata-se do prolongamento do verso evidenciado pelo espaçamento em excesso entre “fala” e “tempestade”. O mesmo ocorre no verso seguinte, a última palavra se repete e a síncopa é prolongada, alterando o seu ritmo. Os espaços em excesso também constroem uma tensão para, no quarto verso, relaxar. Sodré define essa alteração desta forma: “A síncopa... é uma alteração rítmica que consiste no prolongamento do som de um tempo fraco em um tempo forte” (1979, p. 24 apud LUZ, 1995, p. 572). No quarto verso, portanto, a métrica é interrompida e a síncopa se torna mais perceptível. Esse verso possui apenas duas sílabas, sua batida fica na segunda

sílaba, contrastando com o ritmo anterior. Aqui o poema segue um ritmo não linear, composto por versos livres. A tensão da estrofe anterior relaxa na adversativa “Porém”, quebrando não apenas o ritmo mas também desmontando a imagem da tempestade, tão anunciada desde o primeiro verso. O relaxamento de ritmo prepara o ambiente para aparecer *lansã*, destacada no verso seguinte pelo encavalgamento, o verso seis então desloca o significado de tempestade na forma de *lansã*, sendo ela portanto “suave” mesmo quando tempestade. A partir do verso sete, a grandeza do movimento dos cabelos aos braços cria um movimento circular em que “giram as cidades”. Essa e a próxima estrofe descrevem a grandeza da orixá que rodeia, o que pode ser entendido como abraça, as cidades em sua forma suave, a tempestade.

A síncopa é um dos elementos da poesia de Edimilson, os próximos poemas tratam das demais características do poeta.

Para esse trabalho, os poemas foram extraídos das obras *Livro de falas* (2008), *Poesia + (antologia 1985 - 2019)* (2019), *Poemas para ler com palmas* (2018). A ordem na qual os poemas se apresentam no trabalho não obedece à cronologia do lançamento das obras mas sim às questões argumentativas ao longo do texto.

No *blog* literafro.com, já citado acima, coordenado pelo professor Eduardo de Assis Duarte, da UFMG, mostra-se um importante veículo para divulgação de trabalhos, lá encontram-se reunidos escritos sobre Literatura Negra e/ou Afro-brasileira, além de ser um espaço de divulgação para escritores e escritoras negros e negras. Foi nesse *blog* que tive o primeiro contato com a crítica sobre a poesia de Pereira. O livro *O tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil* (2010), organizado pelo próprio Edimilson, há variados artigos sobre a literatura Negra e/ou Afro-brasileira e seus desdobramentos. A obra busca atender à demanda de interessados sobre o tema, tornar acessíveis para leitores, analisar e estimular a pesquisa (PEREIRA, 2010). Nas palavras do autor:

estimular a investigação sobre várias fontes estéticas vinculadas às culturas afrodescendentes no Brasil. Procuramos, enfim, demonstrar que o repertório literário proveniente das culturas afrodescendentes é diversificado, incluindo diferentes sujeitos em *performances* também variadas. Nessa direção, a abordagem das *performances* rituais, especialmente do caráter estético que as orienta, fornece dados que nos ajudam a representar as fronteiras do cânone literário brasileiro. Ou seja, nos convoca para a vivência de uma outra sensibilidade estética, que faz da palavra, do corpo e da voz uma página-palimpsesto (PEREIRA, 2010, p. 35).

Com o palimpsesto formado não apenas por palavras mas também pelo corpo e vozes que a Literatura Negra e/ou Afro-brasileira se insere na nossa sociedade, urge, pois, um conceito que abranja os elementos dessa literatura. Aqui a base dessa temática é o artigo de Duarte “Por um conceito de literatura afro-brasileira” (2010). Alertando sobre a armadilha da terminologia, que “poderia confinar ainda mais essa escritura ao gueto, afastando-a, conseqüentemente, das instâncias de canonização” (DUARTE, 2010, p. 121), o autor elenca os elementos constituintes dessa escrita, em suas palavras:

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

Todos esses elementos são entendidos a partir das epistemologias africana e afro-brasileira. Elas destacam a potência do mito para entender o universo. Oliveira argumenta que

o mito é um corpo (coletivo) em movimento. Parte-se do corpo como fonte e condição do conhecimento porque não pode haver filosofia sem um corpo. E filosofar desde o corpo é inverter a perspectiva hegemônica na filosofia, isto é, ao invés de um cérebro que centraliza todo conhecimento e processa todas as sensações, temos milhões de cérebros distribuídos por todo o corpo e cada qual faz sua própria revolução perceptiva e cognitiva e, em conjunto, compõe a filosofia do corpo (OLIVEIRA, 2007, p. 214)

O corpo/ mito, com seus milhões de cérebros espalhados, descentraliza, portanto, o conhecimento. O cérebro (centro) é deslocado da estrutura centrada, conceito esse que, para Derrida (2014, p. 408), “é contraditoriamente coerente”.

Portanto, a partir da proposta de abalo do centro, a falibilidade do binarismo estrutural é exposta, assim, constitui-se a crítica ao etnocentrismo, falocentrismo e *logocentrismo*. Embora o valor e a potência do mito sejam rejeitados nos ambientes acadêmicos *logocêntricos*, ele tem um papel imprescindível na filosofia negro-africana, sobretudo nos povos bantos e yorubás. Na sociedade contemporânea, o encanto pelo mito se perdeu e ao pronunciar tal palavra remete à falsidade (FORD, 1999). Luz (1995, p. 19) no entanto assinala a importância do mito na produção de conhecimento: “Para nós, o mito, ao contrário do que falam na redoma universitária, é o discurso básico do conhecimento de nossa gente”. Nesse

sentido, o mito é aceito como cerne epistemológico, através dele, portanto, constitui-se uma crítica ao *logos* que, “devido às luzes do Esclarecimento e da razão”, (RIBEIRO, 2019, p. 65) acaba ofuscando outras formas de ler/ compreender o mundo. A cultura negro-africana busca compreender o real a partir da alteridade e dinamicidade, isso destoa da cultura ocidental, que compreende a realidade a partir da imutabilidade (OLIVEIRA, 2003). Essa imutabilidade está inserida na desconstrução derridiana do centro já mencionada, pois lá “é proibida a permuta ou a transformação dos elementos [...]” (DERRIDA, 2014, p. 408).

Sem espaço para o dinamismo e a alteridade, as epistemologias africanas e afro-brasileiras são relegadas às margens do conhecimento, e como adverte Freitas essa discriminação resulta em pilhagens teóricas e epistêmicas:

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

Reconhecendo a importância das epistemologias africanas e afro-brasileiras, aqui serão lentes para lermos e interpretarmos a poesia afro-brasileira, dessa forma, a luz ofuscante é afastada pelo(s) Exu(s), lançando o olhar para linguagem subjetiva da obra poética. Essa linguagem, que é multimodal,¹ é então contextualizada. Aliada à subversividade, ela é explorada na poesia com uma musicalidade singular.

A sua musicalidade única está presente nos textos de Edmilson de Almeida Pereira. O autor resgata a sua ancestralidade e transforma em matéria prima para compor seus poemas. Os elementos da cosmovisão banto e yorubá são ressignificados em seus versos, contudo nada é explícito, palavras, sinais de pontuação, versos e ritmo oferecem várias direções e interpretações. Retorno ao ritmo. Como já foi demonstrado, ele não é linear, assumindo sua característica sincopada. Se por um lado o tambor “cria um ritmo sincopado que retém algo do que veio antes nas dobras do porvir [...]” (ZULAR, 2019, p. 15), por outro, “a guitarra

¹ Os autores Luz (1995) e Freitas (2016) apontam para a estética-ética negra no Brasil, em que som, dança, ritmo, rito etc. fazem parte das obras. Nesse caso, a linguagem multimodal estaria presente na literatura Afro-brasileira.

elétrica de Ogum” (PEREIRA, 2019, p. 232) cria melodias síncopas, extraídas do lamento do *blues*² com a sua *blue note*³ ou *ghost note* (nota fantasma), característica do estilo afro-americano. Tais notas fracas e acentuadas nem sempre são percebidas, perdem-se na encruzilhada e ressoam pelo *Orun* e *Aiye*⁴. Perdem-se justamente, porque não estamos acostumados com o invisível, a matéria escura, o fantasma e o inaudito. Com efeito, “Na poesia o dito não é tão importante como na ciência. A poesia ultrapassa o dito pela forma. Ultrapassa a forma pelo sentimento que desperta, que afeta, que mobiliza” (OLIVEIRA, 2007, p. 163).

Para compreender a poesia de Pereira é preciso ler, ouvir e enxergar o que não está dado, é preciso, portanto, evocando a metáfora proposta por Agamben, prestar atenção ao escuro e ao invisível. Como o escuro abundante no céu à noite, fomos nos acostumando a não notá-lo, da mesma forma, ocorreu na arte. A não-prática de considerar aqueles elementos condicionou a forma de compreender a arte durante séculos. Georges Didi-Huberman quebra esse paradigma ao propor um olhar acurado ao vazio na pintura:

Para Didi-Huberman, o não saber da imagem obnubilado pelas luzes, seu próprio in-visível, aquilo que não é dado à lei do *lógos* enquanto razão, nos coloca um problema que é, sobretudo da ordem do inconsciente, ou seja, da linguagem. Um exemplo dessa tese está em sua análise sobre o quadro de Fra Angelico, o afresco *A Anunciação*, em que ele perscruta detalhes anteriormente ignorados na crítica da arte, como a brancura, o vazio que o branco provoca e que pouco havia sido comentado na história da arte até então. (RIBEIRO, 2019, p. 65).

Com esse movimento, o crítico de arte francês clama para o que antes era ignorado e sem relevância, e que provaram, todavia, ser detalhes fundamentais para a interpretação da obra de arte. Na poesia Afro-brasileira, como ocorreu na pintura, é preciso inclinar atenção ao invisível, ao vazio, ao dito e também ao inaudito, dessa

² Sendo um estilo musical, surgido nos Estados Unidos, mais precisamente no estado de Mississippi, era uma válvula de escape de uma vida injusta ceifada ferozmente nos campos de plantação de algodão. Os escravizados catalisavam suas angústias para transformar em *blues*. Os ecos de seus ancestrais e antepassados reverberavam nas canções.

³ *Blue note* ou *ghost note* é a uma nota acrescentada na escala musical pentatônica, gerando um intervalo de quinta bemol. Como se trata de uma nota *outside*, não possui um tom definido, fica entre um tom e outro, logo não é recomendável que o instrumentista estacione nesta nota para não causar uma dissonância indesejada. A *blue note* então é uma nota de passagem.

⁴ Esses dois termos, segundo Beniste, são: “[...] as denominações que revelam os locais onde se desenvolve todo o processo de existência: *àiyé* indica o mundo físico, habitado por todos os seres, a humanidade em geral, denominados *ara àiyé*; o *òrun*, que é mundo sobrenatural, habitado pelas divindades. Os *Òrisà*, ancestrais e todas as formas de espíritos são denominados *ara òrun*.” (2004, p. 49).

forma, o leitor se movimenta na encruzilhada de sentidos múltiplos e entrecruzados. Na encruzilhada se “realiza o *experimentum linguae* [...] arrisca-se em uma dimensão perfeitamente vazia [...]” (AGAMBEN, 2005, p. 13). Ou seja, lá se realiza uma experiência do inconsciente por intermédio da linguagem, e no vazio variadas leituras são possíveis. No entanto, na poesia de Edimilson, é preciso reconhecer a ancestralidade e compreender o seu encantamento. Cito Roberto Zular que, no prefácio da antologia *Poesia + (antologia 1985-2019)* (2019), de Edimilson de Almeida Pereira, faz uma leitura do poema “Tambores”, publicado pela primeira vez no livro *Árvore dos Arturos* (1988). Zular identifica o ritmo sincopado e o invisível presente nos seguintes versos poema :

São três os tambores, como
os fogos. Nos antigos os meninos: são dois
e o terceiro tempo mordido.

o santana, o santaninha e o
são três os tambores sagrados (PEREIRA, 2019, p. 248).

Os versos acima, para Zular, evocam:

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

Essa interpretação entra em consonância com as propostas de Didi-Huberman e Agamben, Zular identifica portanto o invisível no poema, localizado de forma imprecisa depois do artigo definido “o”. Caminhando, um pouco, no campo da morfologia, o que sucede um artigo é um substantivo. Observo então a licença poética de Pereira ocorrendo uma subversão da regra gramatical. Jeremia, o substantivo, está presente/ ausente simultaneamente, ele é o dito e o inaudito, é a representação do terceiro tambor, é um fantasma invisível para o signo da escrita e a sua invisibilidade proporciona outras leituras dos versos. Em outras palavras, Jeremia é a nota dissonante, é a *blue note*, aquela nota fantasma que o instrumentista e o poeta não devem estacionar na melodia para não causar a

dissonância indesejada. Por conta disso, o verso “o santana, o santaninha e o” (PEREIRA, 2019, p. 248) não tem um ponto final, visto que não se repousa na nota fantasma; ela é então sutilmente acrescentada ao poema, assim, “o próprio imperceptível torna-se um necessariamente percebido, ao mesmo tempo em que a percepção torna-se necessariamente molecular” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 80).

A intimidade de Pereira com o *blues* é intensa, além de elementos como a guitarra, a nota fantasma, o poema “Blues du chômeage” (PEREIRA, 2019, p. 166), que carrega o nome do gênero musical. Outro livro de poesia, já mencionado, *Zeosório blues: obra poética I* (2002) traz elementos da música afro-americana. O *blues* também é reverenciado além de seu trabalho poético, seu livro de não poesia é um exemplo, intitulado: *Blues note: uma entrevista imaginada* (2013). Trata-se de um livro com perguntas e respostas sobre sua carreira como escritor e sobre seu processo criativo. E o eu lírico do poema “Signos” afirma “O blues me atravessa uma rajada de espíritos”, como notamos, atravessa a poesia e o poeta.

O *blues* é a raiz que alimenta outros estilos afinal: “O samba é blues, o rock é blues, o jazz é blues/ O funk é blues, o soul é blues, eu sou Exu do Blues” (Blues, 2018). Esse estilo musical tem um panteão de músicos virtuosos, de lendas que desafiam o *logos*, de pactos selados na encruzilhada e de almas vendidas ao Diabo, também chamado, no sertão do Brasil, por Demo, Dado, Danado, Lúcyfer e Satanaz (ROSA, 2019). Sem dúvida, uma das mais conhecidas é a história de Robert Johnson. Robert Johnson, conta a lenda, não se destacava por suas habilidades na guitarra, obstinado a se tornar uma estrela do *blues*, decide formalizar o pacto com o Danado na encruzilhada, em Mississippi, Estados Unidos. Pacto feito, Johnson então se torna um exímio guitarrista, e até hoje, é uma das maiores referências no meio *blues*. E o pacto, foi real? Não se sabe.

Entre os músicos brasileiros também é viva a tradição dos pactos:

No Brasil caipira, há mitos sobre a destreza que alguns violeiros conseguiam ao evocar o sobrenatural num cruzamento de caminho. O violeiro Paulo Freire (músico e historiador do instrumento) conta que um dos ritos de mandinga era enfiar a mão no buraco de uma parede de taipa de uma igreja deserta, localizada em uma encruzilhada, à meia-noite. Bastava então invocar o Sete Peles e sentir uma mão agarrar e quebrar todos os seus dedos. Após a recuperação das fraturas, o dom para o instrumento iria aflorar. (SIMASA e RUFINO, 2018, p. 18).

Pelo *blues*, Edimilson Pereira transita na encruzilhada, fazendo Makumba.⁵ Escrita desse jeito, o “k” denuncia a falibilidade da *phoné*. Em termos derridianos, é a *différance* que “escapa à ordem do sensível, fixado apenas uma relação invisível entre termos, traço de um relação inaparente” (SANTIAGO, 1976, p. 22).

Escrevendo uma poesia que desloca a noção de cânone, ela propõe um embate àquele sistema tão consolidado, que, muitas vezes, não reconhece ou não deposita a devida atenção a escritores e escritoras e logo são apagados da memória. O poema “A mão de Carolina” homenageia uma escritora excluída, não apenas do cânone mas também da sociedade:

A MÃO DE CAROLINA

fere a sintaxe. Tanto engenho
em sua arte mas livro após livro
insistem em falar sobre o lixo
e a coragem de uma estranha
que escreve, apesar do cânone.
Apesar da fome e dos bichos
que servem ao escritor-pose
para dizer — “é o caos”.
Apesar da entrada de serviço,
do país e da sífilis. Apesar de
a mão contesta o esquecimento.

⁵ Makumba e yorubá aparecerão escritos dessa forma, “y” ao invés de “i”, “k” ao invés de “c”, Oliveira justifica da seguinte forma: “O que dizer, todavia, desses y e k? Bem, o iorubá (ou yorùbá) é uma língua oral africana, com a qual grande parte dos escravos africanos trazidos para o Brasil se comunicava, e que fora levada a uma forma escrita pelos primeiros missionários do século XIX na África que desejavam traduzir para o idioma local as escrituras sagradas dos cristãos. [...] Para os lusófonos, e para os objetivos deste trabalho, poderíamos nos reduzir a duas características da língua africana em sua forma escrita: k no lugar do que seria um c ou q em português; e y para o som de i – quando acompanhado de vogais. Muitos dos textos e termos africanos dessa tradição nos chegam através dos mais diversos livros grafados da mesma maneira”. (OLIVEIRA, 2008, p. 46). Seguindo essa perspectiva, este trabalho também busca conservar a língua africana em sua escrita. É certo que ao optar por essa escrita, o trabalho se inclina à afrocentricidade, entretanto, não é esse o objetivo. Ma(k)umba então não é uma tentativa de produzir uma escrita africana mas sim de cruzar/encruzilhar o português com uma língua oral yorùbá. A influência de Derrida se encontra desde o título do trabalho, portanto. Em termos derridianos, a letra “k”, aqui neste trabalho, evidencia a falibilidade da *phoné*, de acordo com sua teoria detalhada em *Gramatologia* (2017). Segundo o próprio autor, “mesmo na escritura dita fonética, o significante ‘gráfico’ remete ao fonema através de uma rede com várias dimensões que o liga, como todo significante, a outros significantes escritos e orais, no interior de um sistema ‘total’, ou seja, aberto a todas as cargas de sentidos possíveis” (DERRIDA, 2017, p. 55). Dessa forma, makumbas abre a outros significantes que tensionam o seu significado.

Quem a ler, leia sob o impacto
 dos nervos, leia-se: preparado
 para o desvio que faz os vivos.
 — A mão que suporta o verbo
 não deveria ceder ao comércio.
 Espera-se dela, ontem e agora,
 algo mais que receber prêmios.

A mão carolina
 escreve em acusação sem volta. (PEREIRA, 2019, p. 98)

O poema foi publicado pela primeira vez no livro *E* (2017), o seu título “A mão de Carolina” é uma metonímia de uma parte referente ao todo. Nesse caso, refere-se à Carolina Maria de Jesus, Carolina de Jesus para os íntimos. A escritora ganhou visibilidade a partir do lançamento de seu livro *Quarto de Despejo: Diário de uma favelada* (1960). No poema acima, o eu lírico descreve a forma da escrita de Carolina e o ambiente hostil à sua volta. A mão da escritora, pois, assume uma metonímia poderosa, através dela desenrola-se a escrita, a arma “que suporta o verbo”. O primeiro verso é a continuação do título, pois nota-se que ele começa com a letra minúscula, assim, a forma inicial do poema refere escrita de Carolina que foge do padrão sintático convencional, e consequentemente “fere a sintaxe”. A sintaxe que prossegue até o quinto verso é direta, o autor demonstra uma preocupação com a “mensagem”: apresentar e descrever a situação da escritora, além do mais, a sintaxe nesta forma se aproxima da linguagem oral do cotidiano, a mesma forma da escrita de Carolina, segundo Arruda (2015, p. 35) “As características observadas em seus textos – a linguagem oral, a sintaxe fragmentada e não padrão, a denúncia, a exposição do sujeito, entre outras – performatizam a escrita da escritora mineira”. Se por um lado a sintaxe do poema se aproxima da escritora, por outro, a forma também cumpre a mesma função. A maioria dos versos possuem *enjambement*, são os cortes, os ferimentos deferidos na sintaxe convencional, fraturando, consequentemente, o ritmo do poema que é assimétrico, varia entre sete sílabas — os menores versos — e doze sílabas — o maior verso. Seu ritmo portanto se aproxima da linguagem de Carolina, igualmente fraturada, como aponta Arruda: “A linguagem fraturada de Carolina deve ser entendida pelo que de fato é: a tentativa de uma pessoa das camadas subalternas de dominar os códigos da cidade letrada” (SOUSA *apud* ARRUDA, 2015, p. 24).

A sua engenhosidade se revela em seus vários livros sobre os temas lixo e da vida da própria autora. Portanto com a sua habilidade de transformar lixo em literatura, com a coragem de uma forasteira em terras que não lhe pertencem, seus livros continuam sendo escritos, mesmo com a imposição do cânone, assinalada pelo advérbio “apesar”, no quinto verso. Advérbio, por sinal, incansável, por mais três vezes ele se repetirá ao longo do poema: “Apesar da fome e dos bichos/ que servem ao escritor-pose/ para dizer — “é o caos”/ Apesar da entrada de serviço,/ do país e da sífilis. Apesar de/ a mão contesta o esquecimento.”[...]. Tal advérbio funciona como uma anáfora, ele se repete para transmitir o fardo que a escritora carregou, enfrentando as diversidades. A palavra “apesar”, de certa forma, deixa a leitura menos fluida, e o ritmo mais arrastado, pois além de sua repetição, a ordem da sintaxe é quebrada, sem, no entanto, comprometer a “mensagem” inicial. “Apesar” cumpre, pois, a função de sensibilizar o leitor para a condição da escritora. Além do mais, cada verso com a presença daquele advérbio, expõe suas adversidades. São nos versos seis, sete e oito, que o eu lírico critica o escritor distante da realidade cruel da pobreza, da fome e dos bichos, para aquele escritor, são apenas temas de seus escritos e, a partir deles, reafirma o que é escancarado: “é o caos”. Para a autora do *Quarto de despejo*, esse caos já recai em sua vida antes da contestação do “escritor-pose”. Assumindo apenas essa pose, o escritor não faz parte daquele mundo.

O separatismo de classe é constante na vida da escritora, a partir do verso nove, essa discriminação é expressa da seguinte forma: “Apesar da entrada de serviço/ do país e da sífilis ”. A entrada de serviço a coloca em seu lugar, sendo assim, a entrada principal não lhe pertence. O verso dez é a continuação do verso anterior, continuação do advérbio apesar. Apesar do país desigual e da doença, a escrita Carolina é resiliente; apesar dos pesares, a mão segue firme escrevendo.

A partir do verso doze, o eu lírico adverte como se deve ler a obra impactante de Carolina de Jesus, uma obra que está além de premiações, é subversiva com suas acusações.

Prosseguindo com a leitura da antologia, o próximo poema, é intitulado “O Bicho”, publicado inicialmente no livro *Blanco* (2003). Esse é um dos casos em que a disposição dos textos poéticos chama atenção, não é mera coincidência que logo após “A mão de Carolina”, este poema aparece:

O BICHO

Rastreio a palavra para não cair do cavalo.
 Não estou entre os que se refugiaram
 em Ítaca, Curvelo ou Tombuctu: há muito
 a floresta de signos foi incendiada
 e se abriu à escrita do corpo. O passado
 está salvo, mas não salva a hora presente.
 O bicho, Bandeira, quer dizer, o homem
 que alimentou o seu poema ainda nutre
 o meu com a sua fome. A poesia se repete
 ou a mão que ajuda não cresce? Rastreio
 para não trair a palavra do meu tempo. (PEREIRA, 2019, p. 99)

Ambos os poemas tratam dos mesmos temas: pobreza, hostilidade, fome e indiferença. “A mão de Carolina” é implícito na intertextualidade com a escritora, “O bicho”, por sua vez, é explícito na intertextualidade com o poema homônimo de Manuel Bandeira. Ao lermos o poema de Bandeira, percebemos suas aproximações:

O bicho

Vi ontem um bicho
 Na imundície do pátio
 Catando comida entre os detritos.

Quando achava alguma coisa,
 Não examinava nem cheirava:
 Engolia com voracidade.

O bicho não era um cão,
 Não era um gato,
 Não era um rato.

O bicho, meu Deus, era um homem (BANDEIRA, 1996, p. 283).

O eu lírico observa uma criatura “Catando comida entre os detritos”. Por conta de sua fome atroz, o bicho, revela a segunda estrofe, engolia rapidamente sem

critério do olfato. Na terceira estrofe, a figura desse bicho vai sendo revelada, e no último verso o eu lírico tem uma surpresa ao perceber que o bicho “era um homem”. O bicho, pois, trata-se de um pedinte que cata a sua comida no lixo.

Ao retornar no texto de Edimilson, observo que antes da intertextualidade proposta, o eu lírico faz uma reflexão, com a ênfase recaindo sobre a palavra. Destaco o primeiro verso: “Rastreio a palavra para não cair do cavalo”, a expressão popular cair do cavalo significa se decepcionar com alguma coisa. Portanto o eu lírico expressa o cuidado justamente para não se decepcionar com algo que ainda não sabemos. Como ocorre em “A mão de Carolina”, a leitura fluida e com a sintaxe na ordem direta. Seus verbos são nos tempos passado e presente. Dessa forma, constitui-se os saltos entre presente e passado, abordados adiante. Seus versos são livres e não possuem rima. Chamo atenção ao léxico, até o sexto verso, não remete aos temas já mencionados: pobreza, hostilidade e fome, mas sim um verdadeiro rastreio da palavra “bicho”. É a partir do sétimo verso que a intertextualidade com Bandeira surge. Ainda nesse verso, o corte *enjambement* põe em destaque a palavra “homem”, é justamente essa palavra a última do poema de Bandeira, fazendo referência direta.

O rastreio da palavra “bicho” é um salto tigrino (FILHO 2008). Esse salto é em direção ao passado. O poema, portanto, nos conduz ao passado inacabado, para guiar-nos por ali, recorro ao conceito *Ursprung* (origem), de Walter Benjamin. Em “Passagens” (2006), Benjamin demonstra seu objetivo filosófico e metodológico:

Origem (*Ursprung*) - eis o conceito de fenômeno originário transposto do contexto pagão da natureza para os contextos judaicos da história. Agora, nas Passagens, empreendo também um estudo da origem. Na verdade, persigo a origem das formas e das transformações das passagens parisienses desde seu surgimento até seu ocaso, e a apreendo nos fatos econômicos. Estes fatos, do ponto de vista da casualidade, ou seja, como causas —, não seriam fenômenos originários; tornam-se tais apenas quando, em seu próprio desenvolvimento — um termo mais adequado seria desdobramento — fazem surgir a série das formas históricas concretas das passagens, assim como a folha, ao abrir-se, desvenda toda a riqueza do mundo empírico das plantas (BENJAMIN, 2006, p. 504).

Ao revistar o passado, é possível perceber a sua latência no presente, exemplifico a partir da leitura intertextual dos poemas homônimos. Além do título denunciar a intertextualidade explícita, a partir do verso sete, Pereira conversa com Bandeira, o vocativo “Bandeira” evidencia isso. O diálogo é sobre o homem que ainda é confundido com bicho.

Levando em conta o salto tigrino entre as escritas de Bandeira e Pereira, nos anos 1947 e de 2019, respectivamente, a realidade atual poderia ter sido alterada, contudo não é isso que enxerga o eu lírico de Edimilson Pereira. Sendo explícito, Pereira constata a dura e obstinada realidade através do paradoxo, iniciado no verso sete e finalizado no verso nove: “o homem/ que alimentou o seu poema ainda nutre/ o meu com a sua fome”. Paradoxo, porque o homem/ bicho, ainda com fome, continua alimentando a escrita do poema através da escassez de comida.

Segundo Ribeiro,

Essa origem é, portanto, dinâmica, móvel, não se deixa fechar por nenhuma tentativa de totalidade. É processo intermitente que impede qualquer modelo de fechamento, é um projeto que, quando ameaça findar, aponta para outra direção, ou seja, para seu começo arqueológico [...] (RIBEIRO, 2013, p. 122)

A origem para Benjamin é sempre inacabada, remete à casualidade “O Bicho”, de Bandeira é, pois, um fenômeno original, sem com isso representar a gênese (*Herkunft*). Dele então houve o desdobramento que é o poema homônimo de Edimilson Pereira. Esse, por sua vez, aponta para outra direção, aponta o presente e passado concomitantemente. A intertextualidade dos poemas então nos guia não apenas àquele passado, trata-se da interrupção na cronologia (RIBEIRO, 2013), dessa forma, “O passado/ está salvo, mas não salva a hora presente”, o eu lírico então está ciente do passado não superado, pois ele reverbera de forma estridente no presente.

O poeta segue o rastro da palavra bicho e, segundo Derrida, o “rastro é a diferença que abre o aparecer e a significação” (2017, p. 80). Essa significação é articulada com — ainda em termos derridianos — presente-passado, dessa forma, “bicho”, rastreado nos versos, remete à passividade rasurada. No décimo verso, o eco do rastro se mostra com a palavra “rastreio”, remetendo ao primeiro verso. O exercício de rastreio, portanto, mostra-se importante não apenas para a escrita do poema mas também para a percepção de um tempo/ espaço que nos toca.

A poesia de Edimilson Pereira se insere portanto na encruzilhada de sentidos e signos, que expande as interpretações. Como trata-se de uma encruzilhada, aqui me aproprio das palavras de Oliveira (2007, p. 205): “Permanecer na encruzilhada é muito perigoso”. Com esse tom sombrio, o autor adverte sobre os riscos assumidos por quem na encruzilhada se encontra, é, portanto, de responsabilidade própria

escolher um caminho dos vários dispostos. Dessa forma, escolhi “Força Vital, axé, Exu(s) e orixás” para ser o capítulo 1. Ele é subdividido em três partes em que exponho os conceitos para depois relacionar à poesia. O capítulo 2, “Criação do *Aiyê*”, refere-se à criação do mundo de acordo com a concepção banto e yorubá. Bem como abordo os tempos *sasa* e *zamani*, propondo uma leitura comparada nos tempos *Cronos* e *Aion*, de Deleuze. Esses tempos se tornam então operadores de leitura. O capítulo 3 trata da diáspora e suas consequências a partir das considerações de Derrida (2004), e para contextualizar os poemas no mundo atual, a crítica de Siscar (2016) foi utilizada como base teórica. As considerações de Mbembe (2014), Ford (1999) foram a teoria para contextualizar a situação do negro e da negritude na contemporaneidade.

1 FORÇA VITAL, AXÉ, EXU(S) E ORIXÁS

1.1 Que força é essa?⁶

“Que força é essa?” é a terceira faixa do disco *Fé brasileira* (1986), da banda de axé *music* Chiclete com Banana. Proponho, neste subcapítulo, uma interlocução com o eu lírico da canção da banda soteropolitana e Nietzsche, a fim de entender a Força Vital. O eu lírico, ao longo do refrão, lança perguntas ao ar, às quais ele não pretende responder. O seu questionamento é gerado a partir de algo incognoscível: a presença de uma força para além da sua compreensão. Sendo assim, ele julga desnecessário nomeá-la, entendê-la ou analisá-la, apenas segue cantando e vivendo conforme o refrão: “Responder/ Todo mistério da vida/ Pra quê/ De onde vem essa força/ Por quê/ Se o importante é viver”. Em um diálogo entre Chiclete e Nietzsche ambos entram em acordo “o importante é viver”. No entanto, ao seu procedimento niilista, o filósofo alemão cria o conceito de amor *fati*. É por esse conceito que ele se guia para viver e esclarece: “Minha fórmula para a grandeza no homem é amor fati: nada querer diferente, seja para trás, seja para frente, seja em toda a eternidade. Não apenas suporta o necessário, menos ainda ocultá-lo (...) mas amá-lo...” (NIETZSCHE *apud* RUBIRA, 2008, p. 229). Amar o necessário, ou seja, amar a vida independente de como ela seja. Mas aquelas questões não podem ficar jogadas ao ar da retórica, a minha contribuição para o diálogo é portanto tentar respondê-las. Para esse efeito, recorro à cosmovisão africana.

Essa cosmovisão concebe o humano, o universo, a família, o tempo, o governo por uma perspectiva ímpar. Em seu livro *Cosmovisão Africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente* (2003), Oliveira detalha cada uma dessas concepções. Discorrendo sobre o universo, em que o sagrado é onipresente, o autor elenca um item idiossincrático dessa filosofia: a Força Vital. Que força é essa, afinal? É da filosofia banto que vem a resposta. A Força é a expressão do sagrado, segundo Oliveira,

A Força Vital como vitalidade universal é capaz de individualizar-se nas relações entre o homem e a natureza. A profunda relação daquele com esta

⁶ Música disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E8dK0FieOaM>. Acesso em 8 de dez. de 2020.

está nela sedimentada, uma vez que ela é a **força** capaz de gerir tal relação. Essas relações não se restringem apenas à relação homem-natureza, mas também incide sobre a realidade social bem como sobre a relação do Homem com o sobrenatural (OLIVEIRA, 2003, p. 43)

E, segundo Leite (1997, p. 104), “refere-se àquela energia inerente aos seres que faz configurar o ser-força ou força-ser, não havendo separação possível entre as duas instâncias, que, dessa forma, constituem uma única realidade.”. A Força e o ser são entrelaçados, um não existe sem o outro. Ela portanto mostra-se imprescindível à vida e às relações entre homem e natureza. Essa força, pois, anima, gere vigor e vitalidade, e cada um de nós a carregamos e expressamos através da palavra:

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

Sendo a palavra inerente à Força Vital, o que com aquela produzimos contém a vitalidade da força, a literatura⁷ que utiliza a palavra como matéria prima se inclui como uma de suas expressões. Na filosofia banto, a palavra ganha outro significado, extrapolando a visão ocidental, nesse sentido, o próprio conceito de literatura é portanto tencionado,⁸ e uma vez que a palavra é detentora de tal poder, Oliveira (2003, p. 45) assevera:

Deve-se lembrar, entretanto, que a palavra, uma vez proferida, é uma energia nem sempre controlável e interfere na existência. Daí a necessidade de quem as pronuncia deter os conhecimentos necessários para que faça bom uso da energia-palavra, posto que ela é capaz de engendrar coisas, tanto construtivas quanto destrutivas.

⁷ A literatura a qual me refiro é à poesia de rua, poesia afro-brasileira/ negra, ao rap e hip hop, à oraliteratura, à literatura de terreiro, dentre outras expressões da linguagem.

⁸ Tanto a cultura yorubá quanto a banto transmitiam seu conhecimento através da oralidade, é então pela palavra oral que a sua produção literária se deu. Freitas cita um exemplos dessa literatura: “Mãe Stella de Oxóssi, ialorixá do Ilê AxéOpô Afonjá, membro da Academia de Letras da Bahia, é uma escritora singular, pois sua palavra literária no espaço afro-diaspórico do terreiro: grava livros imateriais através da oratura em uma rede secular desde África, tecendo pontes que fundem tempo-espaço; sulca as folhas, transmutando as páginas escritas em importantes obras que ganham as bibliotecas mundo afora; grifa o *verbo* em outras folhas, agora as das árvores sagradas, macerando-as para extrair o sumo, insumo da palavra que se transforma em fármaco de corpos, *corpus* poético ainda ilegível aos não-iniciados. [...] por meio da análise dos provérbios que ‘evocam’ uma sabedoria-síntese restaurante ao próprio campo dos Estudos Literários” (FREITAS, 2016, p. 74).

Por alterar a existência, a palavra, além de ser sagrada, é também política. E como a palavra é detentora desta dicotomia: construtiva ou destrutiva, pode gerar uma política embasada em uma daquelas características. A serviço da destruição, a política ganha o prefixo “necro”, relativo à morte, resultando em “Necropolítica” (MBEMBE, 2011). Nesse ensaio intitulado “Necropolítica”, Mbembe dilata o conceito de biopolítica, de Foucault, que é pautado em “uma cesura biológica” (MBEMBE, 2011, p. 128), ou seja, a raça como a principal tecnologia de separatismo de um Estado soberano (MBEMBE, 2011). O teórico camaronês ainda explica como a necropolítica se instala nas organizações soberanas conhecidas, são elas: a colônia, o Estado nazista, a ocupação colonial contemporâneo, na Palestina, por exemplo, e o Estado moderno. O que todos eles têm em comum? A arma biológica, a raça. Direciono a questão ao Estado moderno, ainda me apropriando das palavras de Mbembe:

em nosso mundo contemporâneo, armas de fogo são implantadas no interesse da destruição máxima de pessoas e da criação de “mundos de morte”, formas novas e únicas da existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o *status* de “mortos-vivos” (MBEMBE, 2011, p. 146).

No Brasil, à população negra é imposta o *status* de “mortos-vivos”, e “80 tiros te lembram que existe pele alva e pele alvo/ Quem disparou usava farda (Mais uma vez)” (EMICIDA, 2019). Os versos contundentes de Emicida deixam registrado que os 80 tiros foram disparados por militares, matando o músico Edvaldo dos Santos Rosa, 46 anos, a sua pele, para os atiradores, era “pele alvo”. Casos de racismo e abuso de poder não são exclusividades do Brasil; nos Estados Unidos a população negra também está sob a mira da necropolítica. Em 2020, o caso de George Floyd gerou comoção mundial. Floyd foi asfixiado por um policial branco, durante uma abordagem, mesmo clamando por vida dizendo: “*I can’t breathe*” — Não consigo respirar —, George Floyd foi morto no local. Através do poder destrutivo, o Estado, guiado pela necropolítica, elege quem morre, sendo assim, morte, “doença, corrupção, miséria, guerra” (OLIVEIRA, 2003, p. 119) visam à destruição do indivíduo, e consequentemente diminuem a Força Vital. Por outro lado, o que aumenta a Força Vital “é saúde, prosperidade, fertilidade, ética etc. (OLIVEIRA, 2003, p. 119). Uma outra maneira de restituir a Força, - abordado no próximo

subcapítulo -, é a realização da Makumba, do ebó que se utiliza de vários elementos da natureza que contém a Força Vital.

Além de se manifestar na palavra, essa Força está presente nos vegetais, minerais, animais, seres inanimados e seres humanos (RIBEIRO, 1996); nas proporções subatômicas “as partículas são também ondas de energia.” e logo após os estudos da Teoria da Relatividade Geral, de Einstein, “As partículas passaram a ser tratadas a partir de então como ‘pacotes de energia’ denominados quanta e, mais tarde, fótons” (CORREIA, 1999); nos textos e hipertextos, nas entrelinhas, na intertextualidade, nos sentidos e nas interpretações que a palavra pode principiar. A Força Vital portanto sempre esteve presente, o que diferencia, contudo, são seus nomes, para alguns são partículas; outros a chamam de energia e fótons; para os Jedis - da saga Star Wars⁹ (LUCAS, 1977) - é apenas Força; para os bantos e yorubás, a Força Vital é o axé.

Embora o eu lírico da canção homônima ao subtítulo queira apenas desfrutar e sentir a vitalidade da força, gostaria, ainda assim, de responder às suas indagações. “Que força é essa?” Essa força é a Força Vital, a energia, os fótons, as partículas, é o axé. “De onde vem essa força?” Vem do preexistente, ela é “O sagrado que premeia todos os espaços da vida dos africanos” (OLIVEIRA, 2003, p. 44) “ela é tomada como fonte primordial da energia que engendra a ordem natural do universo [...]” (OLIVEIRA, 2003, p. 44). Como é vital, o axé deve ser conservado, e quem o conserva é Exu, como veremos adiante. Todavia fecho este subcapítulo concordando com o eu lírico do Chiclete e Nietzsche, “o importante é viver”.

1.2 Axé, ancestrais e orixás

O axé é a Força Vital e dinâmica, presente no ser, no pulsar do ritmo e do coração, no sangue, na relação entre humanos, ancestrais e orixás. Portanto é a “força mágico-sagrada, a energia que flui entre todos os seres, todos componentes da natureza” (AUGRAS, 2008, p. 64). Sendo polissemântico, é possível ler o axé de três maneiras, Beniste (2004, pp. 276-278) as define:

⁹ Nessa saga, criada por George Lucas, a Força é usada de duas formas: os cavaleiros Jedi a usam pela justiça, e os Sith a usam de maneira deturpada, agindo por interesse próprio, guiados pela necropolítica. A Força dos Jedi é muito próxima da Força Vital dos banto, Obi-Wan Kenobi a descreve desta maneira: “A Força é o que dá poder ao Jedi, É um campo de energia criado por todos os seres vivos, ela nos envolve e penetra. É o que mantém a galáxia unida” (STAR apud FABRO, 2019).

Àşę — como palavra, representa o “Que assim seja”, definido o conceito de que é Deus, O Ser Supremo, somente Ele, que permite a realização de um pedido ou da outorga de algum poder. Ao dizer Àşę ao final de uma oração ou um pedido, a idéia é a de que “Deus é quem irá decidir se o pedido será aceito ou não”, embora a oração seja destinada a um òrìşà. Nestes casos, o òrìşà exerce a sua função de intermediário, intercedendo junto ao Ser Supremo [...].

Àşę — como matéria, representa as forças e o poder de todos os elementos representados por símbolos que se identificam com as divindades, şàşàrà, oşę, àbèbè, as folhas (ewè), árvores, cânticos, rezas, e o próprio Candomblé, muito apropriadamente definido como Ilê Àşę, Casa do Àşę, e sua dirigente definida como Ìyálàşę, a Zeladora do àşę.

Àşę — como fluido mágico que não tem forma mas é sentido, e que dá vida e forma a tudo que existe. Em sua ação de criar e recriar, se desgasta e é preciso ser revivido com preceitos, ervas e cânticos, com rituais diversos que permitirão a relação constante entre o àiyê e o òrun.

Fico com a terceira definição. Ela é a que melhor se encaixa para os objetivos deste trabalho. No terreiro, o axé é plantado e transmitido para todos os seus membros e elementos (SANTOS, 1986), aqui ele é plantado na poesia e transmitido aos seus leitores, em sua forma mágica, portanto, transpassa os textos dando sentido e vida.

Além de ser inerente à vida, é imprescindível para a comunicação, conforme aponta Luz: “A transmissão de axé religa as dimensões transcendentais e imanentes características da prática ritual, que [...] constitui as identidades dos seres humanos e da própria comunidade ou sociedade, e sua articulação com a Natureza” (1995, p. 565). Simas e Rufino argumentam que o axé funda a sua própria cultura, em suas palavras:

Em síntese, entendemos a cultura de axé como aquela que designa um modo de relacionamento com o real fundamentado na crença em uma energia vital — que reside em cada um, na coletividade, em objetos sagrados, alimentos, elementos da natureza, práticas rituais, na sacralização dos corpos pela dança, no diálogo dos corpos com o tambor e entre outras formas — que deve ser constantemente alimentada, restituída e trocada para que não se disperse (SIMAS; RUFINO, 2019b, p. 89).

Nessa cultura o axé, portanto, impregna homens e mulheres, objetos e elementos; precisa no entanto ser restituído, pois “como toda força, pode diminuir ou aumentar” (SANTOS, 1986, p. 40). Por ser caracterizado como força, é possível analisá-lo e senti-lo, Ribeiro (1996) traça meticulosamente seis leis a respeito do axé, algo parecido com o que Isaac Newton fez ao observar a queda da maçã:

(1) é absorvível, desgastável, elaborável e acumulável; (2) é transmissível através de certos elementos materiais, de certas substâncias; (3) uma vez

transferido por essas substâncias a seres e objetos, neles mantém e renova o poder de realização; (4) pode ser aplicado a diversas finalidades; (5) sua qualidade varia segundo a combinação de elementos que o constituem e que são, por sua vez, portadores de uma determinada carga, de uma particular energia e de um particular poder de realização. O axé dos orixás, por exemplo, é realimentado através de oferendas e de ação ritual, transmitido por intermédio da iniciação e ativado pela conduta individual e ritual; (6) pode diminuir ou aumentar. (RIBEIRO, 1996, p. 51).

O axé, através dessas leis, "permite o acontecer e o devir" (SANTOS, 1986, p. 39). Longe de querer trancar o axé nos moldes das ciências exatas, as leis acima são apenas para nos guiar em seu entendimento. A lei de número 1 revela a sua característica de absorção, os indivíduos iniciados no candomblé, absorvem-no, por intermédio da "Ìyálôrisà – mãe dos òrisà" (SANTOS, 1986, p. 43), tornando-se enfim "um receptor e um impulsor de àse." (SANTOS, 1986, p. 37). Os elementos da lei 2 são água doce e salgada, sangue vermelho, branco e preto, leite do rio, pedras, coração, pulmão, raízes etc (SANTOS, 1986). A lei 3 é autoexplicativa. Uma das finalidades da lei 4, como aponta Luz (1996), é reforçar os seres do *Aiyé* e as entidades do *Orun* para dinamizarem a expansão do ciclo vital. A lei de número 5, por sua vez, nos explica como funciona o processo para restabelecer o axé dos orixás, dessa forma, ele está presente na relação entre esses e os humanos.

Por fim, a lei 6 nos lembra de conservar a força, pois ela pode tanto diminuir ou aumentar. Como já mencionado, a morte diminui a Força, o axé, entretanto, Oliveira esclarece:

[...] Quando morre um membro da comunidade, sua energia vital pode ser reconstituída através do funeral ritualizado que tem a função de transformar a energia vital deste indivíduo em Força Vital para a comunidade. [...] Vida e morte são etapas de perda e restituição de energia que anima o universo. O pensamento banto busca compreender e experimentar essa movimentação da vida. Por isso, os ritos funerários não enterram defuntos, mas geram ancestrais (OLIVEIRA, 2003, p. 112).

Através desse movimento de passagem, que é a morte, nascem os ancestrais. Nesse sentido, eles "são os mortos que vivem na memória coletiva das comunidades ou no sangue de seus descendentes. Logo, para além da sobrevivência mágica os ancestrais têm uma sobrevivência histórica e hereditária (ROSÁRIO, 2020, p. 38). Considero a diferença entre orixás e ancestrais, no entanto vale ressaltar que "Alguns autores sustentam que o òrisà [...] são ancestrais divinizados, chefes de linhagens ou de clãs que, através de atos excepcionais durante suas vidas, transcenderam os limites de sua família ou de sua dinastia [...]"

(SANTOS, 1986, p. 102). Ancestrais e orixás não são portanto sinônimos, os segundos

são deuses que receberam de Olodumare ou Olorum também chamado de Olofin em Cuba, o Ser Supremo, a incumbência de criar e governar o mundo, ficando cada um deles responsável por alguns aspectos da natureza e certas dimensões da vida em sociedade e da condição humana (PRANDI, 2001, p. 20).

Santos (1986, p. 102) sinaliza essa diferença: “os *òrisàs* então especialmente associados à estrutura da natureza, do cosmo; os ancestrais, à estrutura da sociedade”. Por conta dessa relação, cada orixá então assume poderes da natureza, cito alguns exemplos: Xangô, muito comparado ao Thor da Escandinávia e da Marvel, é o orixá da justiça e dos raios, a sua arma é o machado duplo, o oxé. Iansã é a orixá dos ventos; Ogum é o orixá da guerra e da metalurgia; Oxóssi é o orixá da caça e mata, sua arma é o ofá; Oxum é a orixá das águas doces. São essas algumas divindades que formam o extenso panteão yorubá.

Os orixás então com o poder do axé se manifestam, murmuram em nosso coração, “convivem” conosco. O poema “Inquices” (PEREIRA, 2004, pp. 13-14), tratam dessa convivência:

INQUICES

São os antigos.

Morrem de um jeito

vivem de outro.

Vivem na gente

não sendo sangue.

Não sendo sangue

molham os ossos.

São os mesmos

que não eram antes.

São os que murmuram.

Sabemos deles
os apelidos.
Chamar é senti-los
andando em nós.

Andando em nós
alegres ou tristes.
Como uns velhos
quando meninos.

São os que matam.

Por encomenda
ou acerto de contas.
Também educam no
seu carinho.

No seu carinho
que não tocamos
O lado quente
da morte.

Os inquices são e são.

Porque comeram
o miolo da vida.
Com dentes
e fome.

Fome que se tem
todas as horas.
Ouvimos a lição
dos inquices.

Os que não morrem.

Inquice, também escrito *nkisi*, refere-se a orixás no candomblé de Angola e Congo (LOPES, 2006). No Brasil, devido à diáspora, os inquices sofreram transformações e, assim, “esses espíritos perderam a força que tinham na África,

visto que o sujeito foi retirado de seu clã familiar e de sua terra” (HASSELMANN, 2018, p. 92), para a leitura do poema, considero portanto a definição de Lopes (2006), e a do glossário do livro *A roda do mundo*, ele define Inquice da seguinte forma: “entidade dos cultos de origem banto correspondente ao orixá nagô” (PEREIRA, ALEIXO, 2004, p. 45). O poema é então um mergulho na cosmovisão banto. Formado por versos curtos dentre eles cinco monósticos, que destacam as características das divindades, e oito quarteto, que reafirmam os versos isolados, o poema abre com um único verso: “São os antigos”. Isso indica pois que eles estão presentes desde o pré existente, fora da ordem cronológica, isto é, nos tempos *Aion* e *zamani*,¹⁰ num futuro e passado ilimitados (MONEGALHA, 2018). O verbo “ser” na terceira pessoa do plural irá sempre se referir aos inquices, repete-se por mais seis vezes, enfatizando as essências dos orixás, a estrofe dez é a mais enfática e apenas diz: “Os inquices são e são”. A dupla aparição desse verbo reafirma a potência das divindades. A morte, abordada na segunda estrofe, tem uma conotação diferente dos mortais, porque eles são imateriais (VERGER, 2012). “Vivem na gente/”, pois, conforme explica Prandi (2001, p. 24), “Os iorubás acreditam que homens e mulheres descendem dos orixás, não tendo, pois, uma origem única e comum, como no cristianismo”.

O quinto verso “não sendo sangue” remete ao fato de que “Os humanos são apenas cópias esmaecidas dos orixás dos quais descendem” (PRANDI, 2001, p. 24). A terceira estrofe, sobretudo os versos oito e nove, revelam a multiplicidade dos orixás que ocorre por conta de serem cultuados em diferentes territórios, sendo assim, recebem variados nomes (BENISTE, 2004) portanto “São os mesmos/ que não eram antes”. Esses nomes também são apelidos.

A quinta estrofe refere-se ao processo de criação das pessoas, de acordo com Oliveira (2003, p. 53) “A pessoa é o resultado de forças divinas como naturais. Sua essência está indissociavelmente ligada às divindades como aos elementos da natureza”. Dessa forma, os inquices estão “Andando em nós”, fazem parte de nós, deles herdamos suas “características, propensões e desejos, tudo como está relatado nos mitos” (PRANDI, 2001, p. 24). Os versos “São que mata/ por encomenda/ ou por acerto de contas” expõe que essas divindades são temidas, no entanto elas impõem respeito e “educam no/ seu carinho”, nos protegem do “lado

¹⁰ No capítulo Criação do *Aiyé* explico as categorias dos tempos *Aion* e *zamani* detalhadamente.

quente/ da morte”. Os inquices têm fome de vida, assim sendo, comem “o miolo da vida”.

O último monóstico, “Os que não morrem”, isto é, mesmo passando pelo trauma da diáspora e da escravidão, os orixás resistiram, no culto e na memória, transformaram-se através da releitura que foi o sincretismo religioso ocorrido no Brasil. Os orixás manipulam o axé através dos elementos naturais, conforme escreve Beniste (2004, p. 79):

Os Òrìṣà representam a personificação das forças da natureza e dos fenômenos naturais: nascimento e morte, saúde e doença, as chuvas e o orvalho, as árvores e os rios. Representam os quatro grandes elementos: fogo, ar, terra, água, e os três estados físicos dos corpos: sólido, líquido e gasoso. Representam ainda os três reinos: mineral, vegetal e animal, além dos princípios masculino e feminino, também presentes em sua representatividade. Tudo isso representa o poder vital, a energia, a grande força de todas as coisas existentes e que é denominada àṣẹ.

O axé, todavia, precisa de um transmissor, alguém ágil o suficiente para atalhar pelos caminhos; esse transmissor cria um elo entre os mundos *Aiyê* e *Orum*, assume, então, o papel de mensageiro, desse modo, as oferendas chegam e a comunicação é estabelecida. Esse mensageiro, por excelência, quebra o código, restitui o axé para todos e todas (OLIVEIRA, 2007), ele é Exu.

Com o axé provindo das palavras; com Exu bagunçando e ordenando os signos, produzindo, assim, outros significantes; com orixás e ancestrais os versos de Edimilson se constroem; geram um embate com o *logos*, ataca o preconceito racial e reafirmam seu lugar na poesia contemporânea.

1.3 Exu(s) e riscos

Exu é responsável pelo transporte do *ebó*¹¹ e pela comunicação entre o *Orun* e o *Aiyê*, portanto ele “é o que escuta todos os seres, pois mora no Reino dos Sentido e faz tudo se comunicar [...]” (OLIVEIRA, 2007, p. 144). Dessa forma, a

¹¹ De acordo com Beniste, “um *ẹbọ* pode ser definido como um ato de se fazer uma oferenda, do reino animal, vegetal ou mineral, de comidas, bebidas e qualquer objeto, a uma divindade ou entidade espiritual. É um ato mágico-religioso que se utiliza das forças naturais existentes nesses elementos para um determinado fim. Por este motivo, costuma-se dizer que o *ẹbọ* revela-se como a maior fonte de comunicação entre todas as forças do universo” (BENISTE, 2004, p. 280). O autor ainda explica a etimologia da palavra: “*ẹbọ* significa sacrifício e vem de *bo* - alimentar, palavra utilizada somente para *òrìṣà*, coisas e animais, nunca para uma pessoa. [...] Na língua yorubá, não há diferentes nomes para definir o sacrifício de animais, de plantas, de oferendas ou trabalhos determinados pelos *odù-Ifá*. Tudo é conhecido por um só nome - *ẹbọ*” (BENISTE, 2004, p. 280).

conexão entre homens e orixás acontece. Por ser mensageiro, Exu é comparado a Hermes, deus grego “das estradas e guardião dos caminhos” (ASSUNÇÃO, 2016, p. 45). Exu, assim como Hermes, guarda os caminhos e transita nas estradas da encruzilhada. Ali na encruzilhada, ele fez a sua morada, por conta de um pedido de Oxalá, segundo Barbosa Júnior (2014, p. 28)

[...] Oxalá pediu a Exu para ficar na encruzilhada por onde passavam os visitantes, não permitindo que passassem os que nada trouxessem ao velho Orixá. Exu, então, recolhia as oferendas e entregava a Oxalá, que resolveu recompensar algo para Exu.

Como Exu assumiu o posto de guardião da encruzilhada, carece receber a oferenda antes dos outros orixás, conforme explica Prandi:

Exu deve então receber os sacrifícios votivos, deve ser propiciado, sempre que algum orixá recebe oferenda, pois o sacrifício é o único mecanismo através do qual os humanos se dirigem aos orixás, e o sacrifício significa a reafirmação dos laços de lealdade, solidariedade e retribuição entre os habitantes do *Aiê* e os habitantes do *Orum* (PRANDI, 2001, p. 50).

Isso faz de Exu um dos mais importantes membros do panteão yorubá e a “Sua presença está consignada até mesmo no primeiro ato da Criação: sem Exu nada é possível” (PRANDI, 2001, p. 50). No entanto ele é conhecido por seu caráter gaiato, prega peças nas divindades e nos seres humanos. Um *itan*¹², recolhido e contado no livro *Mitologia dos Orixás*, de Prandi (2001), conta que Exu tentou trocar a morada dos deuses, deslocando o deus-sol, Orum, para a casa de Olocum, deus-mar, Oxu, deus-lua, para a casa de Orum e Olocum para a casa de Oxu. Outro *itan* do mesmo livro revela que as travessuras de Exu não se restringem apenas ao *Orun*, no *Aiyê*, prossegue da mesma forma, seja atizando dois amigos para brigarem até a morte seja ensinando o homem a trapacear. O guardião da encruzilhada “é frequentemente representado por um ôgo, um porrete, um bastão fálico e/ou por cabaças, búzios e uma flauta que indicam seu alto poder de controle da magia” (FERNANDES, 2015, p. 149). Suas características como trapaceiro, fértil, cor vermelha, pênis exagerado scandalizaram os colonizadores europeus, assim, “Os primeiros missionários”, escreve Verger (2012, p. 119), “espantados com tal

¹² *Itan*, segundo Souza e Souza, “é o conjunto de mitos e lendas do panteão africano” (2018, p. 99). Luz destaca a importância dos *itans* à cosmovisão nagô: “Os *itans* constituem-se, portanto, numa das principais fontes de conhecimento do mundo nagô. Em sua originalidade, eles fazem parte do sistema oracular e caracterizam-se como uma das principais referências do *corpus* oral religioso (1995, p. 36).

conjunto, assimilaram-no ao Diabo e fizeram dele o símbolo de tudo que é maldade, perversidade, abjeção e ódio, em oposição à bondade, pureza, elevação e amor a Deus”. É natural surgir esta pergunta: “como criticar o falocentrismo a partir de um orixá que tem o pênis como um de seus símbolos?”, já realizaram essa pergunta a Lobo (2020, p. 50), aproprio-me de suas palavras:

Mas pensar a desconstrução do falocentrismo a partir da figura de Exu, figura sempre considerada como o representante maior do poder fálico, não seria um absoluto contrassenso. Acredito que não. [...] E é também desde então que ele empunha seu símbolo do poder que, vindo do cruzo, não é um, mas sempre dois, e que, por ser o encontro entre-dois, não sendo por isso nunca apenas dois, passa a ser três e daí em diante. O ogó, para além do poder fálico tal como concebe o ocidente, é o *instrumento de guarda* do local em que duas diferenças, dois caminhos se encontram e tornam *mais-que-dois*, é o poder de uma singularidade radical, constituída no cruzamento de duas força que, nem bem nem mal, nem homem nem mulher, deixam-se representar *dilodologicamente* por uma representação hiperbólica do órgão masculino, feito de madeira e cabaças, que, artesanal, artificial, não pode nunca ter origem de coisa alguma, pois só adquire seu poder de força caso seja erguido, portado, por aquele que gargalha, dissimula e que, com suas duas cabeças, dança e reina em suas sete (ou mais) encruzilhadas.

Retorno a Prandi, o autor ainda cita escritos do viajante John Ducan, que ficou perplexo com o tamanho do pênis do orixá: “As partes baixas [a genitália] da estátua são grandes, desproporcionais e expostas de maneira mais nojenta” (DUCAN, 1847, v. I, p. 114 apud PRANDI, 2001, p. 48). Aí, Exu passa de mensageiro a Diabo (PRANDI, 2001).

A invasão e a ganância da Europa sob a África fizeram com que até mesmo os povos africanos voltassem contra si. No prefácio do livro *Exu e a ordem do universo* (RIBEIRO, 2011), Rodrigo Frias conta de forma sucinta a trajetória de Adjai, de origem yorubá, capturado e educado nos princípios cristãos, e logo batizado de Samuel Crowthert. Destituído de seu nome, terra e identidade, Samuel torna-se bispo, e para catequizar ele “traduziu trechos da Bíblia sagrada para o iorubá” (FRIAS, 2011, p. 10), o bispo portanto trabalhou com a linguagem e textos sagrados, e sua linguagem, não poderia ser diferente, era enviesada pelos princípios cristãos. Assim, ele segue a tradição de endemonizar Exu, segundo Frias

Como na concepção protestante a noção de um Bem absoluto, personificado pelo Rei da Glória, implica a noção de um Mal absoluto, personificado pelo Inimigo, coube a Exu representar esse papel — no vocabulário do Bispo Samuel como nos livros de viagem de seus colegas de formação. Assim, em relação ao orixá primordial mais importante, o

reverendo apresenta o seguinte verbete: “Èṣú, s. *devil, Satan, demon, adversary, fiend*. — Èṣú kò ni iwà ako ilè rẹ̀ sí ita, ‘As the devil has no (kindliness of) disposition, his house is made for him in the street’.” (CROWTHER, 1843, p. 72-3): “(...) Como o diabo não possui disposição alguma (é desprovido de bondade), sua casa é construída para ele na rua”. O termo *fiend* pode ser vertido ao português como *malicioso*, e também como *besta, monstro, selvagem*, alguém desprovido de bondade. Não se trata apenas, portanto, de uma criatura má entre tantas outras, de um pequeno demônio ou de um adversário qualquer: Exu, associado ao Satã em pessoa, é, segundo esse Vocabulário, o grande Inimigo, o próprio Adversário (FRIAS, 2011, p. 11)

A releitura de Exu, feita pelo bispo Samuel, gera uma lista de adjetivos pejorativos para difamar de forma sistemática o orixá. Até a encruzilhada passa a ser vista desprovida de beleza, a luz cristã cega a magia das possibilidades, da alteridade e dos múltiplos caminhos; a casa de Exu é sim erguida na rua, na encruzilhada, ali ele abre e fecha os caminhos, sua reinação, contudo, não deve ser reduzida ao Diabo, afinal ele é bem/ mal ao mesmo tempo, é uma terceira margem.

O encontro sangrento entre Europa e África proporcionou portanto a invasão do demônio no continente africano, destruindo reinos, tribos, organizações civis, cultura, ética e, por fim, escravizando os povos nativos daquele continente. Antes disso, o anjo caído existia apenas na Europa. Ford explica a sequela da luta forçada entre duas mitologias distintas:

Na época em que se intensificaram os contatos entre a Europa e a África, nos séculos XV e XVI, já estava bem firmada uma mitologia europeia de deificação e de demonismos: os deuses tinham pele branca, os diabos, pele negra, e era dever dos deuses subjugar os diabos. Grande parte da história do Ocidente incorpora essa mitologia simples, mas devastadora, que lança as pessoas de pele branca contra as de pele negra — uma cultura mitológica que nos assola até hoje [...] (FORD, 1999, p. 35).

Como vemos, a sequela dessa luta mitológica é o racismo, ele deu o “aval” da diáspora. Através desse processo, chefiado pela máquina colonial, a sabedoria e os descendentes africanos foram arrancados de suas terras e espalhados pelo mundo afora (OLIVEIRA, 2007). A diáspora, sem dúvida, foi uma injustiça social irreparável, com ela, contudo, surgiram os cruzos e deles as potências. O cruzo significa um ato de resistência que se desdobra e são inúmeros, cruzos das línguas, regiões, religiões, danças etc, expressos pelos corpos. Sendo assim, o corpo negro também exerce um papel de resistência, com aponta Simas e Rufino:

É através do corpo negro em diáspora que emerge o poder das múltiplas sabedorias africanas transladas pela Atlântico. O corpo objetificado,

desencantado, como pretendido pelo colonialismo, dribla e golpeia a lógica dominante. A partir de suas potências, sabedorias encarnadas nos esquemas corporais, recriam-se mundos e encantam-se as mais variadas formas de vida. Essa dinâmica só é possível por meio do corpo, suporte de saber e memória, que nos ritos reinventa a vida e ressalta suas potências (SIMAS e RUFINO, 2018, p. 49).

O corpo negro, coisificado pelos colonizadores, lutou à sua maneira no Novo Mundo; sua sabedoria cimentou territórios/ terreiros,¹³ que hoje se proliferam e espalham a filosofia da Makumba nos

mais diversos espaços — o terreiro, a esquina, o estádio de futebol, o puteiro, a universidade (puteiro por excelência), o quilombo, a aldeia, a igreja, a favela, o subúrbio, o fundo do quintal, sambas, sertões e mares —, as escritas das encruzilhadas se escrevem em corpos, muros, praias, matas, ruas, cadernos e computadores (ROSARIO; MORAES; HADDOCK-LOBO, 2020, p. 17).

Quando impedido de cultuar suas divindades, conforme ocorria na África, o golpe desferido na lógica dominante foi o cruzo. Embora tenha se constituído por vias traumáticas, ainda assim, esses cruzos permitiram que as religiões banto e nagô respirassem nos trópicos daqui. O que aqui chamo de cruzo, é muito comum ser confundido por sincretismo. Cabe então diferenciar um do outro. Cruzos são cruzamentos que estão além do encontro convencional, sendo alógico, ele risca a lógica; aqui cito algumas definições de cruzo. No glossário de Arruaças (2020), a sua definição é a seguinte: “Dimensão teórico-metodológica das travessias, confluências e rasuras de saberes nas macumbas” (SIMAS, 2020, p. 187), o cruzo é então uma ferramenta teórica indispensável no campo da makumba. Rufino, por sua vez, define-o associando diretamente com Exu, por este se apresentar sempre de forma dinâmica:

A arte do *cruzo* só pode vir a ser praticada a partir de uma inovação e motivação exuística. O *cruzo* é a arte da rasura, das desautorizações, das transgressões necessárias, da resiliência, das possibilidades, das reinvenções e transformações. O *cruzo*, como perspectiva teórico-metodológica, dá o tom do caráter dinâmico, inventivo e inacabado de Exu (RUFINO, 2019, p. 86).

¹³ Para Simas e Rufino (2018, p. 42), “As invenções dos terreiros na diáspora salientam a complexidade dos modos de vida aqui praticados e as possibilidades de relações tecidas. Assim, as muitas possibilidades de configuração de terreiro apontam que os mesmos podem refletir desde uma busca por ressignificação da vida referenciada por um imaginário em África, como também aponta para as disputas, negociações, conflitos, hibridações e alianças que se travam na recodificação de novas práticas, territórios, sociabilidades e laços associativos”.

Cruzo com suas rasuras então é diferente do sincretismo na medida em que o sincretismo reduz a cultura do outro reivindicando o lugar para si. Essa é, pois, uma prática dos colonizadores/exploradores menosprezar e destruir a cultura alheia e afirmar que a sua é a verdadeira e única, visando a unidade do colonizado e impondo a “civilização”. A colônia é então um lugar onde a violência é lei. Silviano Santiago tece um argumento abrangente sobre a América Latina no seu período colonial que cabe mencionar. Os colonizadores, com intuito de exterminar os índios,

recolhiam nos hospitais as roupas infeccionadas das vítimas de varíola para dependurá-las com outros presentes nos atalhos frequentados pelas tribos. No novo e infatigável movimento de oposição — de mancha racial, de sabotagem dos valores culturais e sociais impostos pelos conquistadores —, uma transformação maior se opera na superfície, mas que afeta definitivamente a correção dos dois sistemas principais que contribuíram para a propagação da cultura ocidental entre nós: o código lingüístico e o código **religioso**. Esses códigos perdem estatuto de pureza e pouco a pouco se deixam enriquecer por novas aquisições, por miúda metamorfose, por estranhas corrupções, que transformam a integridade do Livro Santo e do Dicionário e da Gramática europeus. O elemento **híbrido** reina.

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza*: estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, se sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo (SANTIAGO, 2000, pp. 15-16, grifos meus).

O elemento híbrido reina porque aqui foi palco dos cruzos e não de sincretismo. É híbrido porque o cruzamento de culturas aconteceu no Brasil e na América Latina em geral. O código religioso, depois do fenômeno cruço, nunca foi mais o mesmo, enquanto o sincretismo tentou manter a unidade e pureza, no cruço perdeu-se a noção das categorias. O cruço, portanto, riscou os elementos religiosos, criou rasuras antes impensáveis pelos colonizadores. Aqui no Brasil, um dos cruzamentos bem difundidos é o de Ogum e São Jorge.

O cruzamento dessas entidades é um dos exemplos que uso para diferenciar cruço de sincretismo. No cruço, ambos ocupam o espaço ao mesmo tempo. No sincretismo, pelo contrário, sobra apenas São Jorge, uma marca da violência simbólica da colonização, violência, pois não se reconhece as divindades dos escravizados, descartando a riqueza mística dos povos. Haddock-Lobo (2020) diferencia o cruço de sincretismo:

Alguns chamam isso de sincretismo — e normalmente é para meter o malho. Mas a questão não tem nada a ver com sincretismo. O que aconteceu nessas terras encruzilhadas do Brasil foi uma grande sequência de encontros. Encontros que geraram potências, pois foram muitos os guerreiros que se juntaram nesse campo de batalha que é o colonialismo. Assim, Ogùn é Ogún, Gú é Gú, Nkosi é Nkosi e Jorge é Jorge. Todos foram se juntando nessa batalha, que começou há mais de quinhentos anos na beira do mar. Todos esses guerreiros, com a benção dos caciques daqui, ergueram suas lanças, flechas, espadas e zarabatanas e estão até hoje lutando contra essa colonização violenta que muitos fingem acreditar que já acabou (HADDOCK-LOBO, 2020, pp. 184-185).

Para o autor então o sincretismo é incapaz de explicar o fenômeno que ocorreu nas bandas daqui, que envolve conflitos, explorados e exploradores.

Se o continente africano foi o primeiro campo de batalha para guerra entre orixás e santos, no Brasil essa guerra continuou. Ainda citando o orixá da guerra, Ogum assume o comando da resistência e o seu arquétipo católico, São Jorge, vira casaca, como prossegue Haddock-Lobo (2020, pp. 183-184):

O que os portugueses não esperavam é que teriam ainda uma baita baixa: trazido para cá pela mão desses supostos bravos exploradores (e exploradores era mesmo), o Santo da Capadócia imediatamente viu que não podia ficar do lado daqueles lá da Portugália e debandou para o lado dos guerreiros protetores. [...]

Desde a chegada dos colonizadores por aqui, podemos dizer que São Jorge entra em campo para defender os trabalhadores e trabalhadoras dessa terra, empunhando sua espada. Mas não foram os brancos que botaram São Jorge em cima do congá. A depender dos brancos, não haveria macumba nenhuma, não teria sobrado nenhum vestígio de deuses pretos ou indígenas. Aqueles que conheciam os mistérios do mariô é que esconderam seus santos por baixo do pano branco e, em cima, botaram a imagem de Jorge, escolhendo-o como aliado.

Nesse embate, os orixás seguiram com resiliência assim como seu povo vindo de África.

Luz (1995) interpreta o sincretismo a partir das ideias de Umberto Eco, contidas no livro *Obra aberta* (1968). Para Luz, o negro leu o catolicismo no Brasil de fato como se fosse uma obra aberta em que os signos daquela religião foram reinterpretados aos moldes da cultura banto e nagô. Entretanto, como se trata de um sincretismo, os signos das religiões vindas da África também passaram por releitura, aqui retorno a Exu e cito o seu exemplo, o orixá foi um dos mais afetados pelo sincretismo.

Diferentemente do cruzo, o sincretismo é acompanhado pelo maniqueísmo de origem judaico/cristão, tentou, por conseguinte, conceber Exu nos seus moldes, já

bem conhecidos: bem e mal. O resultado não poderia ser outro, é impossível enxergá-lo através dessa dicotomia, uma vez que essa visão de mundo não pertencia à África (PRANDI, 2001). Lá, “Os poderes ‘bem’ e ‘mal’, se equilibram”, desse modo, “Não existe o essencialmente mal e o essencialmente bom. As energias estão espalhadas pelo universo” (OLIVEIRA, 2003, p. 69). Do sincretismo entre o candomblé e o catolicismo nascem portanto a umbanda e a quimbanda. Nessas religiões, diferentemente do candomblé vindo da África, Exu assume o papel do Diabo e do mal, e “Como quem esconde o diabo, a umbanda esconde Exu na quimbanda” (PRANDI, 2001, p. 53). Para esse trabalho, adoto a visão do candomblé.

Exu é contraditório em sua essência como aponta Oliveira: “Exu é caracterizado por sua ambigüidade, bem/mal, homem/mulher dentro/fora fortuna/desgraça” (OLIVEIRA, 2008, p. 61). Dessa forma, a sua expressão é através de uma filosofia do paradoxo. (OLIVEIRA, 2007). Na cosmovisão yorubá, Exu é o princípio dinâmico (OLIVEIRA, 2007) responsável pela dinâmica do universo. Sendo dinâmico, ele é o eterno devir ou devires entrecruzados na encruzilhada filosófica. O orixá dos caminhos assume o posto de “Empreendimento infinito” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 78). “Devir”, entretanto, “não é progredir e nem regredir” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 53), é, pois, movimentos independentes formadores de blocos (DELEUZE; GUATTARI, 2012). Aqui polifonia portanto emana de seu ser e ressignifica o signo subvertendo o código.

O código me refiro à escritura, evoco então Derrida à encruzilhada. Antes de mim, no entanto, o autor já foi convidado para caminhar por essas bandas. Rodrigo Lopes Oliveira, em sua dissertação intitulada *Derrida com Makumba: O dom, o tabaco e a magia negra* (2008), propõe um estudo entre Derrida e a cosmovisão africana. Oliveira foi então sensível ao perceber essa intersecção e considera: “DERRIDA, UM MAKUMBEYRO” (OLIVEIRA, 2008, p. 10). É Makumba com Derrida e Derrida com Makumba, um complementa o sentido do outro, contudo o autor deixa claro: “Escrever ‘Derrida com Makumba’ é a tentativa de estabelecer uma relação não-hierárquica, ambos considerados da mesma maneira” (OLIVEIRA, 2008, p. 10). Pretendo seguir essa perspectiva.

Não obstante qual o significado de Makumba? Para as pessoas presas no preconceito judaico-cristão, o termo remete instantaneamente à má sorte, aquilo que deve ser abolido, entre aquelas pessoas é comum escutar: “chuta que é macumba”.

Essa frase, dita em tom de chacota, é impregnada por um discurso de ódio ao estranho, às religiões afro-brasileiras e à cultura negra. Para desconstruir esse preconceito sobre a Makumba, recorro à definição de Simas e Rufino:

A expressão macumba vem muito provavelmente do quicongo *kumba*: feiticeiro (o prefixo “ma”, no quicongo, forma o plural). Kumba também designa os encantadores das palavras, poetas.

Macumba seria, então, a terra dos poetas do feitiço; os encantadores de corpos e palavras que podem fustigar e atanzar a razão intransigente e propor maneiras plurais de reexistência pela radicalidade de encanto, em meio às doenças geradas pela retidão castradora do mundo como experiência singular de morte. (SIMAS; RUFINO, 2018, p. NOTA INTRODUTÓRIA).

Ora, se makumbeiro significa ser poeta, Edimilson Pereira também assume esse *status*. Na Makumba portanto ele se situa resistindo com sua arma poética diante do padrão colossal insistente e intacto. Só através das lutas e dos feitiços para o colosso começar a ruir e, “Se o escritor é um feiticeiro é porque escrever é um devir, escrever é atravessado por estranhos devires que não são devires escritor, mas devires-rato, devir-inseto, devires-lobo, etc” (DELUZE; GUATTARI, 2012, p. 31). Esses devires entendo como devires de Exu(s). Conforme mencionei em *Agô*, Exu não se torna mimese ao se multiplicar, portanto devir é o movimento, a dinâmica do universo, assim, “Não se imita; constitui-se um bloco de devir [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 113). Um bloco que torna-se muitos, dentro de si o movimento é frenético, a todo instante e a todo lado.

Contudo para compreender os devires é necessário para uma experiência do inconsciente. Se Derrida já foi evocado para encruzilhada, de minha parte, evoco Benjamin e Agamben. Em seu ensaio “Sobre o programa da filosofia por vir” (2019), Benjamin revisa o pensamento de Kant, reconhecendo “quais elementos do pensamento kantiano devem ser apreendidos e desenvolvidos, quais devem ser modificados e quais devem ser rejeitados” (2019, pp. 17-19). Os elementos que devem ser rejeitados são os “elementos primitivos de uma metafísica infecunda que exclui qualquer outra” (BENJAMIN, 2019, p. 21), através dos domínios daquela metafísica, a experiência é vista sob suspeita, a loucura, o devaneio, o devir são excluídos da epistemologia, ou seja, o subjetivo é posto para fora do campo do conhecimento, contudo “a natureza subjetiva da consciência cognoscente provém do fato de ter sido constituída analogicamente a respeito da consciência empírica, diante da qual, com efeito, encontram-se os objetos” (BENJAMIN, 2019, p. 25).

Simas e Rufino, escrevendo sobre a epistemologia da makumba, entram em consonância com Benjamin, para eles:

O conhecimento é compreendido não como acúmulo de informação, mas como experiência. [...] é prudente que se recuse qualquer condição de conhecimento prévio que venha a afetar os princípios que inferem mobilidade nas dinâmicas do saber (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 38).

A epistemologia da Makumba, então, não nega o subjetivo e não concebe o conhecimento como algo estanque; ela traz um novo elemento epistemológico: rodopio. Ainda citando Simas e Rufino:

O rodopio configura-se como o giro que desloca os eixos referenciais, fazendo com que aqueles princípios que comumente são compreendidos como objetos a serem investigados e que por uma série de relações de saber/poder são mantidos sobre uma espécie de regulação discursiva sejam credibilizados como potências emergentes e transgressivas (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 35).

Rodopio, cruzo, encruzilhada e Exu aqui se tornam elementos para uma epistemologia da experiência interior, cito Agamben (2005, p. 46): “a experiência interior revela-se como uma ‘corrente de consciência’ que não tem início ou fim e que, sendo puramente qualitativa, não pode ser nem detida nem mensurada”. Essa corrente imensurável causa vertigem que do mesmo modo “não tem começo, nem finalidade, nem direção” (OLIVEIRA, 2007, p. 199). É, então, uma experiência vertiginosa sem início nem fim de leituras, pensamentos, textos, saltos ao passado, rasuras, possibilidades, inquietações constantes, desconstruções. Ainda mencionando Benjamin “Esse novo conceito de experiência, baseado em novas condições de conhecimento do conhecimento, seria ele mesmo o lugar e a possibilidade lógicos da metafísica” (BENJAMIN, 2019, p. 31). Esse conhecimento pela experiência aqui se dá por aqueles elementos e sobretudo por Exu que, no seu turno, “risca o ponto da encruzilhada transatlântica” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 42), risca também o plano cartesiano. De seus riscos, surgem as rasuras no conhecimento tecnicista, o desmonte — no bom sentido do termo — acontece, e os holofotes se voltam para o poeta declamar: “A mão que desmonta enfrenta/ o cálculo/ Afronta a lição colonial” (PEREIRA, 2019, p. 88). A única maneira de descolonizar o pensamento e o conhecimento é portanto afrontar o que está posto, é desconstruir o *logocentrismo*.

Detenho-me a Derrida (2017). O autor propõe uma leitura em que significados e significantes se confrontam na escritura. Assim, o operador da desconstrução se aproxima de Exu à medida que seus devires também são entendidos como devires da linguagem, Oliveira percebe:

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

Inclinado ao significante, Exu abre o caminho para múltiplos significados. É reconhecido no enunciado, nas linhas e entrelinhas, no dito e no inaudito. Essa última antítese evoca a polilógica e a polifonia de Exu (SOARES, 2008). A sua polilógica desafia o *logos* predominante nos discursos do conhecimento, a sua polifonia é capaz de abalar as interpretações, permitindo outras possibilidades de leituras, Exu é pois o suplemento. Para Derrida (2017, p. 178) “O suplemento supre: Ele não se acrescenta senão para substituir. Intervém ou se insinua *em-lugar-de*; se ele colma, é como se cumula um vazio. Se ele representa e faz imagem, é pela falta anterior de uma presença”. O guardião da encruzilhada acrescenta, apronta, insinua-se, provoca a polifonia através das rasuras, e é perigoso como o suplemento, o filósofo argelino explica o perigo: “é propriamente *sedutor*: conduz o desejo do bom caminho, o faz errar longe das vias naturais, conduz em direção à sua perda ou sua queda e é por isso que ele é uma espécie de lapso ou de escândalo [...]” (DERRIDA, 2017, p. 185). Isto é, o perigo para a razão (DERRIDA, 2017). Exu, perigoso que é, ameaça a razão através de sua vertigem.

Ainda seguindo a linha derridiana, a “ciência da linguagem deveria reencontrar relações naturais, isto é, simples e originais, entre fala e escritura, isto é, entre um **dentro** e um **fora**” (DERRIDA, 2017, p. 43, grifos meus). Dentro/ fora remete uma das características ambíguas de Exu, já mencionadas aqui por Oliveira (2008). Exu seria esse elo natural entre fala e escritura, nesse sentido, o orixá da encruzilhada assume “a natureza das relações entre o fora e o dentro” (DERRIDA, 2017, p. 43).

O poema “Pintores”, publicado inicialmente no livro *Blanco* (2003), é dividido em cinco partes com versos livres, para cada parte, Pereira homenageia um pintor.

Chamo atenção para a terceira parte, intitulada “Jorge dos Anjos”, seguem os versos:

JORGE DOS ANJOS

cercado de Exus é a um tempo o sangue
e metal de sua escultura. O que pinta (se esculpe)
pode parecer a alguns dever de filho-de-santo.
Mas o que fixa é luta de pensamento e espaço.
Preceitos de Ogum. O pintor Jorge dos Anjos
se orienta nos objetos. E cada um lhe abre
janelas. Para fazer as cores usa ferrugem como
intuímos nos panos que Ossaim não veste.
Em Jorge se vê cálculo que mede superfícies.
Ideias de quem reza aproveitando as galerias
de praças, ruas, igrejas. E quando se exhibe,
um orixá barroco, incorpora a geometria (PEREIRA, 2019, p. 102).

Jorge dos Anjos é um artista plástico de Ouro Preto, Minas Gerais, e suas obras carregam “Ideias de quem reza aproveitando as galerias/ de praças, ruas, igrejas”. Reza aos orixás e santos, aproveita a sabedoria das ruas, e incorpora em suas criações que trazem elementos do candomblé. Ciente disso, Edimilson o homenageia com versos em que estão presentes os orixás e seus elementos. O poeta, assim como o artista plástico, esculpe sua obra na palavra, trabalha em seus versos longos e livres. O primeiro verso é o menor, sendo ele decassílabo. E o maior tem dezesseis sílabas. Trata-se, pois, de um processo de geometria em que diminui e expande os versos como numa escultura. Dessa forma, o poeta também “mede superfície”. Se, por um lado, o pintor/ escultor “se orienta nos objetos”, por outro, o poeta se orienta por versos.

O conteúdo do poema traz uma cena em que o escultor Jorge dos Anjos está em seu atelier, do primeiro ao último verso, o conteúdo não se modifica. O artista é então “cercado de Exus”, no plural porque trata-se de Exu mulher/ homem, pombagira, Exu bem/ mal, dentro/ fora, desgraça/ fortuna, ou seja, são os devires do orixá da rasura. O envolvimento do pintor com sua criação é tão forte que ele mesmo é “o sangue e o metal de sua escultura”, é sangue, pois dá vida e o metal é relativo à estrutura, que sustenta a obra. O próprio criador participa desses devires, da sua

forma ele “(se esculpe)”. Quem contempla essa cena pode inferir que parece uma tarefa litúrgica de um iniciado, a adversativa “Mas” quebra essa inferência, no entanto. O que de fato ocorre é a “luta de pensamento e espaço”, o pensamento e o tempo são vertiginosos, os devires pulsam, e os limites são fixados apenas pela linguagem (DELEUZE, 2007). Entretanto a própria linguagem quebra esse limite na medida em que

O paradoxo deste puro devir, com a sua capacidade de furtar-se ao presente, e a identidade infinita: identidade infinita dos dois sentidos ao mesmo tempo, do futuro e do passado, da véspera e do amanhã, do mais e do menos, do demasiado e do insuficiente, do ativo e do passivo, da causa e do efeito. É a linguagem que fixa os limites (por exemplo, momento em que começa o demasiado), mas é ela também que ultrapassa os limites e os restitui a equivalência infinita de um devir ilimitado [...] (DELEUZE, 2007, p. 4).

Nos paradoxos, no devir, Exu então se confunde com a linguagem (FERNANDES, 2015). É o esperado, afinal sem ele não há comunicação, não há dinâmica e nem restituição do axé. Faz-se confundir com a linguagem porque é de sua essência ser trapaceiro, brincalhão, embaralha os signos. E, como na escultura, o orixá é “Símbolo de um processo de crescimento, Exu conduz o pensamento à vertigem [...]” (FERNANDES, 2018, p. 9). O resultado é o orixá barroco que se exhibe. Estilo artístico e orixá se fundem e se confundem, uma vez que o estilo é conhecido por ser dinâmico e possuir ambiguidades: fé e razão, paganismo e cristianismo, assim, como Exu que “incorpora a sua geometria”. O poeta então aproxima o guardião da encruzilhada com o barroco. Formando, portanto, uma imagem dialética a partir de uma alegoria. No sentido estabelecido por Benjamin, a alegoria está além de uma ilustração (BRETAS, 2009), ela é uma “expressão, como a linguagem, e como a escrita” (BENJAMIN *apud* BRETAS, 2009, p. 65). Essa expressão no poema indica a similaridade do barroco e de Exu, uma vez que “a obra de arte barroca é sempre aberta, diversa, não indicando nunca uma coisa acabada, perfeita, mas sempre o tumulto, a confusão [...]” (PEREIRA, 2007, p. 51). A aproximação de Exu com o barroco encontra então similaridades, sendo os dois igualmente inacabados.

Os devires que a vertigem gera viram poesia na mão de Edimilson. O poema a seguir ainda retoma esse tema.

“Emissários” foi publicado pela primeira vez em *Livro de falas* (2008), pela editora Mazza Edições. Anos depois, o poema foi selecionado para integrar a antologia poética *Poesia + (antologia 1985-2019)* (2019), pela editora 34. Aquele

livro foi escrito a partir de um diálogo com o panteão yorubá, Edmilson então celebra alguns orixás como Iemanjá, Xangô, Orumilá, Exu, Ifá, Oxumaré e Oxalá e características das divindades. Beniste nos conta que os orixás foram criados por Olodumare - o deus supremo na cultura yorubá - para servirem à humanidade, e “seriam divindades primordiais pela convivência com o Ser Supremo nos primórdios dos acontecimentos” (BENISTE, 2004, p. 77).

Como Edmilson Pereira não pertence à religião de matriz africana, sua fonte de pesquisa e inspiração foram os estudos da psicóloga Monique Augras,¹⁴ adiante comentarei a respeito deles.

A experiência de leitura do *Livro de falas* foi colocada em primeiro plano, os seus poemas mais ocultam do que revelam. O poeta tem plena consciência desse efeito devido a escolha estética para compor o livro. Seus poemas são nos moldes surrealistas, desconectados com a realidade, atendendo a uma afetividade, que o escritor enxerga como “uma das faces dessa nova sensibilidade significa olhar e entender o mundo a partir de experiência afetiva, histórica e social dos homens e mulheres negras” (PEREIRA, 2013, p. 51). E dessa experiência, o surrealismo se aproxima do candomblé (PEREIRA, 2013).

O surrealismo, diante da poesia afro-brasileira, atendeu não apenas à experimentação estética e experiência de leitura, mas também contribuiu para a aspiração do poema: a *desrealização*. Sobre o conceito Siscar escreve

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

A obscuridade voluntária, o hermetismo, descritos por Siscar, estão presentes nos pilares da composição do *Livro de falas*, as epígrafes, contidas em todos os

¹⁴ Monique Augras é uma psicóloga de origem francesa e com cidadania brasileira. Augras dedicou parte de sua pesquisa às religiões de matrizes africanas cultuadas aqui no Brasil.

poemas da primeira parte, e o formato fragmentado com imagens justapostas são trabalhadas para atingir a desrealização. Dessa forma, a leitura se torna densa, pois além daqueles elementos, os mitos das cosmovisões banto e yorubá propõem o diálogo entre tradição e modernidade, o próprio autor tece considerações sobre o livro: “O **Livro de falas**, assim como meus outros livros, não é obra explicação. É obra de provocação ao diálogo, de busca de experimentação de novas sensibilidades” (PEREIRA, 2013, p. 51).

Siscar assevera que

Num primeiro momento, podemos dizer que o conceito de *desrealização* resume uma série de aspectos antimiméticos, caracterizando um princípio teleológico da poesia moderna. Assim como, em pintura, entendemos a época moderna como passagem da figuração para a abstração, o percurso da poesia iria sempre do maior para o menor grau de representação. Entretanto, a desrealização não é apenas um conceito operatório: como procedimento ‘premeditado’ da poesia moderna, ela tende a confirmar ou aprofundar, indiretamente, uma ideia de ‘autonomia’: a história da poesia moderna seria a história da busca de um absoluto especulativo, que coincide também com o lugar estético da autossuficiência [...] (SISCAR, 2016, p. 146).

A autossuficiência é uma característica do livro, sua linguagem e processo de escrita garantem tal feito. Fico com a leitura do poema “Emissários”.

Apenas essa leitura ingênua do título não é possível relacionar a algum membro do panteão dos orixás. Recorro à semântica, portanto. A palavra significa alguém destinado a executar uma missão ou entregar uma mensagem, logo emissário pode ser um mensageiro. Nessa perspectiva, é possível fazer uma relação ao orixá da encruzilhada, o mensageiro que entrega o *ebó* e por conseguinte fortalece o *axé*. É, pois, pelo título do poema que as referências ao orixá começam a surgir. Chamo atenção para o plural da palavra, não é apenas um mensageiro e sim mais de um, porém não temos como mensurar, por conta do seu constante devir. Segue o poema:

EMISSÁRIOS

“É múltiplo e indômito... Como a própria vida,
transforma-se sem parar, e assim faz o universo
funcionar. Ficou com o encargo de receber as oferendas
e distribuir os dons.”

1. O ENCONTRO

Como a cidade no mofo a rosa de um morto
sobre os jardins. Estaríamos aliviados se a
limpeza dos lustres não rompesse a pedra
enigmática que conduzimos. Nossa morte
repousa, vontade merecida de um incêndio.
Também eles desmontam as flores auxiliados
pelos arlequins. E não sabemos por que somos
a intenção dos raios. Como a cidade a rosa de
um morto nas escolas.

“Ele transforma tudo, por ter engolido
e devolvido tudo. Exu é a vida, como todas as
suas contradições e sínteses.”

2. ENCOMENDA

Rejeitamos proteção pela ausência do que
entregamos. Deveríamos dizer-lhes, mas talvez
perdessem a barba na constelação dos
esqueletos. As toalhas sobre as marquises,
talvez lhes tirássemos a vida. Mas a encomenda
nos acompanha e um livro se castiga na manhã
das palavras. Se lhes disséssemos arruinariam
as esquinas onde se amam as flechas. Passemos
sob as árvores.

“Exu é a unidade que se multiplica até o
infinito... Tudo o que se une, se multiplica, se
separa, se transforma, tudo isso é Exu.”

3. ANDAÇÕES

E sob os canais de uma cidade onde o beijo
martiriza os bosques. Logo estaremos na
estação e nenhum orvalho cederá. As esquinas
afiam severamente o destino. Então o abraço,
noutra cidade, e elas se sucederão. Não
contaremos castelos, resíduos, serão tantas
humilhações que o medo partirá o perfume
das flores. Cada punição sobre a felicidade. E sob as
árvores o rastro das cidadelas. Passemos sob
as árvores mortas dos canais. (PEREIRA, 2019, p. 236- 237).

As epígrafes fazem referências direta ao orixá das cores vermelho e preto. São retiradas do livro *O duplo e a metamorfose: a identidade mítica em comunidades nagô*, de Monique Augras (2008). Desse livro, Pereira extrai citações

para escrever seus poemas nos moldes Surrealista e, assim, compõe o *Livro de falas* (2008). Todos os poemas da primeira parte do livro contém uma epígrafe para atuarem

como uma introdução aos diferentes orixás que servem de foco para os poemas. Nestes, temos uma conexão entre a tradicional e a moderna cultura afro-brasileira. As epígrafes são o mito original e o poema, então, dialoga com o mito. Em algumas passagens, as imagens dos mitos originais são justapostas a imagens criadas, segundo Edmilson de Almeida Pereira, por meio da técnica surrealista (CAMPOS, 2008, p. 94).

As epígrafes são, portanto, trechos carregados com as potências dos mitos. Assim, recorrendo à fonte original, Pereira compôs os poemas desse livro.

O poema “Emissários” é dividido em três partes e contém três epígrafes. A primeira epígrafe do poema aponta à característica múltipla de Exu, refere-se então ao seu devir e também ao seu papel em fazer o universo se movimentar. A primeira parte, “O ENCONTRO”, menciona, já no primeiro verso, a cidade: “Como a cidade no mofo [...]”. Para entender a cidade no surrealismo, evoco mais uma vez Benjamin (1987). O autor alemão, no texto “Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”, discorre sobre o movimento surrealista, “E nenhum rosto”, para ele, “é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade” (BENJAMIN, 1987, p. 26), é então o rosto com autenticidade surrealista que abre a primeira parte do poema. “Também” prossegue Benjamin, “ali existem encruzilhadas, nas quais sinais fantasmagóricos cintilam através do trópico” (BENJAMIN, 1987, p. 27).

Aqui para explicar a segunda epígrafe, retomo o livro *Blue note: uma entrevista imaginada* (2013). Uma das perguntas selecionadas trata do processo de escrita de *Livro de falas* (2008), o autor responde:

Eu sempre alimentei a vontade de que minha poesia pudesse ser enriquecida com a poesia que existe na mitologia iorubá. Mas eu não sou iniciado, por isso não conheço sua constituição do sagrado tão profundamente quanto eu deveria e desejaria conhecer. Por outro lado, eu não pretendia simplesmente contar os mitos do Candomblé com minha palavras. Na Bahia, o Mestre Didi (Deoscóredes Maximiliano dos Santos), que é descendente de uma linhagem de sacerdotes de origem *ketu* e iniciado nos mais altos postos sagrados, realizou, de modo magnífico, o trabalho de contar os mitos do Candomblé. [...] Eu queria escrever poemas que despertassem emoção e mostrassem o esforço do poeta para conhecer as palavras. A epígrafe do livro fala de Exu, que engole todas as coisas e depois as devolve ao mundo. Eu sentia a necessidade de internalizar ou de engolir a beleza dos mitos para depois devolvê-los ao mundo. Trazer os mitos para dentro de mim era uma maneira de conhecê-los, ainda que parcialmente. E o que me atraía mais era devolver os mitos com algum

sentido a mais, além dos sentidos sagrados que eles possuem no Candomblé. O “outro” sentido para os mitos está na minha experiência de não-iniciado, ou seja, do homem moderno e fragmentado que deseja se reaproximar do sagrado. Daí, vem o segundo ponto de orientação para o **Livro de falas**: estabelecer uma ligação entre a tradição e a modernidade da cultura afro-brasileira. As epígrafes de cada poema remetem ao mito original e os poemas procuram ser uma outra voz, conversando com o mito original. Na voz dos poemas está meu encantamento pelo sagrado e minha perplexidade por vê-lo apenas de fora. O **Livro de falas** não é livro do poeta que se entrega a lamentar a totalidade, mas que se compreende parte da modernidade fragmentária.

Do diálogo entre tradição e modernidade, me propus a criar uma linguagem que nascesse da riqueza estética da cultura afro-brasileira. Diante de um poema que faz referência à tradição greco-romana, afinamos a sensibilidade e o intelecto para chegarmos a algum de seus muitos sentidos. O **Livro de falas** propõe experiência semelhante, porém a “tradição clássica”, neste caso, tem como referenciais a cultura afro-brasileira. Os deuses são negros, as regras de sacrifício e premiação pertencem a outro modelo de cultura. [...] Por ser um livro de diálogos, o **Livro de falas** quer despertar as mais diferentes sensibilidades, de pessoas negras e não negras. É interessante observar como algumas imagens dos mitos originais do Candomblé trazem uma estimulação que lembra ao Surrealismo. Em algumas passagens do **Livro de falas**, usei, intencionalmente, imagens de mitos originais colocadas junto de imagens criadas pelas técnicas surrealistas. Em resumo, me propus realizar poucas coisas quando escrevi o **Livro de falas**. Hoje, ele parece ter crescido tanto que devo ficar à sua sombra, ouvindo-o para aprender de novo. aprender sobre os mitos iorubás e sobre o quase mito em que o livro se transformou para mim mesmo (PEREIRA, 2013, pp. 49-51).

A partir dessa resposta, Pereira revela sua aproximação com o candomblé e sua fascinação é de alguém não iniciado na religião, os poemas, todavia, são homenagens ao panteão yorubá, de um poeta com a ótica de fora. Assim como Exu, que engole tudo e devolve, o poeta se utilizou dessa metáfora para escrever seus versos. Introdução feita, as imagens criadas pelo poeta se completam no processo de justaposição, criando vertigens que não se enquadram num sentido lógico. Fugindo dessa lógica, é possível estabelecer um diálogo com o surrealismo. Para esse movimento dos sonhos, o poeta consegue trazer a cosmovisão do candomblé, despertando outras sensações. A proposta de Pereira é então resgatar os mitos numa sociedade imperada pela razão, isso vai ao encontro de Ford (1999, pp. 31-32) “É triste que a sociedade moderna tenha perdido o encanto pelo poder do mito. Hoje usamos essa palavra mais como sinônimo de falsidade do que como expressão de verdades eternas”. Ford ainda afirma que é possível conceber o mito de duas formas. A primeira enxerga-o como mentira, essa é a preferida da sociedade atual. Uma visão fria desprovida de imaginação que não faz jus à mitologia. A segunda, porém, enxerga o mito como metáfora, usa a imaginação, ler e reler a sabedoria contida nele. Escolho a última. Através dela, a experiência do

inconsciente ganha espaço, a crítica ao *logocentrismo* se estabelece e o binarismo se desmantela, pois “a reflexão mitológica começa onde pára a investigação científica” (FORD, 1999, p. 32). A escrita do poeta mineiro então reafirma essas verdades eternas e abre para novas reflexões e sensibilidades a partir da cosmovisão do candomblé.

1.4 Outro tom

A escrita de *Livro de falas*, como já mencionado, é sob o manto do surrealismo, o livro *Poemas para ler com palmas* modula o tom, sem quaisquer resquícios de surrealismo daquele livro. Para ler os poemas do segundo livro é preciso se ater nas figuras táteis

Embora poesia e música tenham relações estreitas, a noção de tom diverge uma da outra. Enquanto na música o tom implica na altura das notas, na poesia o tom é sobre a atitude do poeta, como ele diz aquilo que está dizendo. Ao modular, pois, o tom não fica restrito apenas ao tema, conforme explica Siscar:

O tom, justamente, não é apenas o tema, ele é também o modo como se diz algo, a atitude. Por isso, seria preciso entender aquilo que, no fundo, singulariza essa atitude de desconfiança em relação ao conteúdo de realidade de um texto [...] (2016, p. 112).

No caso de Edmilson a atitude é ética e estética; ética, pois explora os temas das cosmovisões banto e yorubá os transformando em poesia e atribuindo-lhes lugar de fala, a estética por conta de sua inovação com a linguagem, misturando mitos, linguagem popular, ritos etc.

A mudança de tom exemplifico com um poema sobre Exu:

Exu

Preto e vermelho
são suas cores.

Abre os caminhos
com elas.

Em seus calcanhares

as asas

de grande pássaro.

Vai devagar,

depressa também.

Nos dias pares,

pensa nos rumores

da festa.

Nas noites ímpares,

desce a lua

das alturas.

Preto e vermelho

são as cores

que movimenta

para dar direção

a todos os caminhos (PEREIRA, 2017, p. 42).

O poema é composto por estrofes pequenas, em sua maioria, são dísticos, o que difere da forma do poema “Emissários” com imagens justapostas e estrofes longas, nesse poema portanto a estética e a experimentação ficou acima da experiência de leitura. Em “Exu”, por outro lado, a comunicação é direta, Edimilson utiliza o estrato visual nas tonalidades preto e vermelho, cores do orixá da encruzilhada. Logo, dado o tom sinestésico, as cores parecem se derramar ao longo do poema, permeando cada estrofe e verso, afinal elas abrem os caminhos, como evidencia a segunda estrofe “Abre os caminhos/ com elas”. Os versos cinco e seis dão a dimensão da velocidade que Exu possui, as asas em seu calcanhares é uma metáfora de como o orixá se movimenta entre os caminhos, tais asas fazem dele um alípede, ou seja, alguém muito veloz. Aqui se tem uma comparação explícita com a imagem de Hermes, da mitologia grega, assim como Exu, o deus grego também se movimentava velozmente entre os caminhos.

O encavalgamento dos versos seis e sete dá destaque a asas e grande pássaro, dessa forma, segue a comparação com Hermes, Graves comenta que “O

‘pássaro de grandes asas’ de Apolo era provavelmente o próprio grou sagrado de Hermes” (2018, n. p.). Exu anda como quer depressa e devagar, ninguém o governa.

Do verso dez a doze está implícito a ambiguidade e o devir de Exu, isto é, as suas características estão inseridas na metáfora dos rumores da festa. Festa essa que não há menção no poema, entretanto trata-se do carnaval que, no seu turno, há contradições em sua essência, ali ocorre o inesperado, o encontro entre o sagrado e o profano e, além do mais, é mutável, como explica o antropólogo Ordep Serra, em seu livro *Rumores de festa: o sagrado e o profano na Bahia* (2009), o autor comenta sobre a mutabilidade de seu objeto de estudo, o carnaval é visto então como um devir eterno, exatamente como o orixá guardião da encruzilhada. Exu portanto “pensa nos rumores/ da festa” se faz presente nas avenidas, dançando e praticando sua malandragem.

Nos seguintes versos, treze a quinze, é uma imagem que se forma a partir da intertextualidade com o “Ponto de Exu”.¹⁵ O orixá “desce a lua” é uma metonímia que se refere ao brilho do satélite terrestre, o seu brilho portanto revela a encruzilhada. O verso dezesseis é a repetição do verso um soando como um eco, derramando as cores novamente “para dar direção/ a todos os caminhos”. Preto e vermelho são as cores de Exu.

Prosseguindo com *Poemas para ler com palmas*, outra modulação perceptível é em relação aos poemas “Oxalá” e “Princípio”.¹⁶ Em “Oxalá”, assim como ocorreu em “Exu”, não há mais o tom surrealista, a sua comunicação também é direta, nota-se logo que o processo de composição se assemelha com o poema de Exu: versos dísticos, o título ganha o nome do orixá em questão, divergindo de *Livro de falas*, em que o título se refere sutilmente à cada divindade, e o poeta utiliza, já no primeiro verso, uma característica do orixá. Segue o poema:

Oxalá

Debaixo de seu manto
branco

¹⁵ Pontos ou Pontos Cantados “são cânticos ritualísticos acompanhados por percussão em atabaques consagrados e entoados pelos sacerdotes músicos da Umbanda, os Ogans. Estes cânticos possuem informações sobre o passado colonial brasileiro, a história da Umbanda, o imaginário de seus praticantes etc” (ALMEIDA; SOUZA, 2012, p. 1). O *link* a seguir é do “Ponto de Exu - A lua clareou a meia-noite a encruzilhada”, a intertextualidade entre ele e o poema fica mais evidente ao escutar o Ponto.

¹⁶ Esse poema vai ser analisado no capítulo 2.

todos os seres
do mundo.

Todas as flores
do mundo,

todas as cabeças
que pensam

o mundo.
A força de seu cajado

toca os frutos
da terra

o vento e as águas.
Sob o branco

do seu manto
guarda os segredos

do mundo (PEREIRA, 2017, p. 49).

A característica presente no primeiro verso é a grandeza de seu manto branco. Esse verso possui 6 sílabas *de/ bai/ xo/ de/ seu/ man/ to* sendo um dos maiores versos do poema, ficando atrás apenas do verso 10, com 7 sílabas. O segundo verso possui apenas o adjetivo, “branco”, que caracteriza o manto, ganha destaque por dois motivos: o encavalgamento e por está isolado, enfatizando, assim, a sua cor. O seu manto parece cobrir todo o poema resguardando tudo e todos, como o eu lírico menciona do verso 3 ao 9. A anáfora constituída pelas palavras “todas” e “mundo” criam a dimensão da grandeza do manto, por suas repetições é enfatizada a sua característica. Esse efeito de “cobertura” pelo manto branco é possível por conta da utilização do encavalgamento, o poeta utiliza esse recurso para que os versos seguintes, neste caso até o verso 9, caibam debaixo do manto e da proteção de Oxalá. No verso 10 a força de seu cajado não se contém abaixo do manto, com esse verso composto por 7 sílabas, ela se expande — isso fica evidente

na forma do poema que se expande em sílabas, uma vez que esse verso é maior do que o primeiro — para tocar os frutos e elementos da natureza.

A partir do verso 14, até o verso derradeiro, há alguns encavalgamentos. Do verso 14 ao 15 verso 15 tanto a cor quanto o manto ganham destaque, uma vez que estão no final de ambos os versos. O manto é então um escudo que protege o mundo e quem nele habita.

Assim como em “Exu”, o poeta dá atenção aos itens e cores dos orixás no livro *Poemas para ler com palma*, como ele é dividido em cinco partes, a parte nomeada “Orixás” é então um xirê que celebra algumas divindades do panteão yorubá.

2 A CRIAÇÃO DO AIYÉ

Na mitologia yorubá, Olorum incumbiu Oxalá à missão de criar a Terra, e como o conhecimento nas culturas africanas é repassado de forma oral, existem dois *itans* sobre a criação do *Aiyé*. Um deles conta que foi através de um conflito entre Oxalá e Oduduwa que a Terra surgiu. Sendo Oxalá, “O princípio masculino da existência se relaciona com a cor branca, o ar, a prata, as grandes árvores e o sêmen [...]” (LUZ, 1995, p. 41), e Oduduwa, “O princípio feminino, por outro lado, se relaciona à terra e às águas nela contida, ao poder de gestação, do interior da terra e das águas, e ao corrimento menstrual [...]” (LUZ, 1995, p. 42). A rivalidade entre ambos orixás é narrada por Luz (1995):

A história conta que Obatalá fora chamado por Olorum, Ser Supremo, para receber os preceitos e a responsabilidade da criação do mundo. [...] não deu atenção a Exú, que encontrara em seu caminho.

Este, sentindo-se revoltado com a desconsideração, resolveu atrapalhar as realizações de Obatalá.

Fez com que sentisse enorme sede, que ele só conseguiu saciar bebendo a seiva da palmeira *igi-ope*. Em seguida, caiu desacordado.

Foi então que Oduduwa, passando por ali, vendo-o naquele estado, pegou o saco da existência, *apo-iwa*, e levou de volta a Olorum, relatando o acontecido.

Olorum, então, resolveu entregar-lhe a grande tarefa da criação. [...]

Foi-lhe designado a fazer uma grande oferenda. Exu, satisfeito em receber a parte dele, abriu os caminhos e aconselhou-a a levar uma corrente, os pombos, as galinhas e o camaleão, que faziam parte do preceito.

Olorum, quando soube que ela não havia ainda partido, chamou-a, aborrecido. Mas se acalmou quando ela lhe ofereceu da água dos caracóis, *omi-ero*.

Em seguida, sentido-se preparada, pôs-se a caminho, acompanhada dos orixás-filhos, que a ajudaram, então, a criar a terra.

Ela foi o primeiro orixá a pisar no *aiyé*, e sua marca está presente em *Ilé Ifé*.

Quando Obatalá acordou, foi direto a Olorum lamentar-se do ocorrido. Este, penalizado, deu-lhe a tarefa de criar os seres que habitariam o *aiyé*. [...]

Quando a criação se completou, os seres humanos se dividiram em opiniões para saber qual o orixá mais digno de maior adoração: se Obatalá ou Oduduwa. (LUZ, 1995, pp. 39-40).

A partir desse *itan*, Oxalá, por ter se descuidado em não oferecer o *ebó* a Exu, acabou criando os seres humanos, e o *Aiyé* foi criado por Oduduwa. Isso gerou uma rivalidade de dimensões cosmogônicas entre os dois orixás, apenas o Ser Supremo para cessar com essa guerra, portanto, Olorum chamou Oxalá e Oduduwa:

sentando o primeiro a sua direita e a segunda a sua esquerda, declarou que ambos possuíam as maiores qualidades, e mais, que essas qualidades de um e de outro se completavam e que a criação envolvia o que ambos

havia criado e que só a harmonização entre seus poderes permitiria a expansão do que tinham realizado. (LUZ, 1995, p. 40).

Essa rivalidade dos orixás está além de uma peleia qualquer. Ela evidencia que na cosmovisão banto e yorubá não existe o conceito de origem nos moldes da metafísica ocidental, conforme Derrida

O conceito de origem ou de natureza não é pois senão o mito de adição, da suplementariedade anulada por ser puramente aditiva. É o mito do apagamento do rastro, isto é, de uma diferença originária que não é nem ausência nem presença, nem negativa nem positiva. A diferença originária é a suplementariedade como *estrutura*, estrutura aqui quer dizer a complexidade irreduzível no interior da qual pode-se somente inflectir ou deslocar o jogo da presença e da ausência. Aquilo dentro do que a metafísica pode-se produzir mas que ela não pode pensar (DERRIDA, 2017, p. 204).

A origem única, portanto, não existe, assim como a origem da linguagem. Na cosmovisão banto e yorubá, — diferente do cristianismo que concebe a origem de a partir do “Gêneses” — a origem do mundo é múltipla, pelos princípios femininos e masculinos, Oduduwa e Oxalá, respectivamente. Outro *itan* de criação atribui apenas a Oxalá esse feito:

*Orixanlá cria a Terra*¹⁷

No começo, o mundo era todo pantanoso e cheio d'água,
um lugar inóspito, sem nenhuma serventia.
Acima dele havia o Céu, onde viviam Olorum e todos os orixás,
que às vezes desciam para brincar nos pântanos insalubres.
Desciam por teias de aranha penduradas no vazio.
Ainda não havia terra firme, nem o homem existia.
Um dia Olorum chamou à sua presença Orixanlá, o Grande Orixá.
Disse-lhe que queria criar terra firme lá embaixo
e pediu-lhe que realizasse tal tarefa.
Para a missão, deu-lhe uma concha marinha com terra,
uma pomba e uma galinha com pés de cinco dedos.
Orixanlá desceu ao pântano e depositou a terra da concha.
Sobre a terra pôs a pomba e a galinha
e ambas começaram a ciscar.
Foram assim espalhando a terra que viera na concha
até que terra firme se formou por toda parte.
Orixanlá voltou a Olorum e relatou-lhe o sucedido.
Olorum enviou um camaleão para inspecionar a obra de Oxalá
e ele não pôde andar sobre o solo que ainda não era firme.
O camaleão voltou dizendo que a Terra era ampla,
mas ainda não suficientemente seca.
Numa segunda viagem o camaleão trouxe notícia
de que a Terra era ampla e suficientemente sólida,

¹⁷ Itan retirado de Geoffrey Parrinder, 1967, p. 20; Klaas Woortmann, 1978, p. 18. A semana iorubá tem quatro dias. A cidade de Ifé é considerada pelos iorubás o berço da humanidade.

podendo-se agora viver em sua superfície.
 O lugar mais tarde chamado de Ifé, que quer dizer ampla morada.
 Depois Olorum mandou Orixanlá de volta à Terra
 para plantar árvores e dar alimentos e riquezas ao homem.
 E veio a chuva para regar as árvores.
 Foi assim que tudo começou.
 Foi ali, em Ifé, durante uma semana de quatro dias,
 que Orixá Nlá criou o mundo e tudo que existe nele (PRANDI, 2001, p. 502).

Esses dois *itans* da criação deslocam o conceito de origem, eles são exemplos de que não podemos alcançá-la.

Oxalá é comumente conhecido no Brasil, por ser o orixá da criação (VERGER, 2012). *Obatalá* é seu nome, “mas, nos terreiros brasileiros, é antes designado pelo seu título de Deus Grande, *Orişà nlà*, que, por contração, deu Oxalá (AUGRAS, 2008, p. 162). Está sempre de posse de seu cajado, *apaxorô*, o mesmo cajado que usou como arma para enfrentar o Exu de Vadinho em *Dona Flor e seus dois maridos* (2008):

A cidade se elevou nos ares e os relógios marcaram ao mesmo tempo, meio-dia e meia-noite na guerra dos santos: todos os orixás reunidos para enterrar Vadinho, egun rebelde e seu carregado de amor, e Exu sozinho a defendê-lo [...] Empunhando o paxorô de prata, lança invencível. Oxalá era dois: o moço Oxoguiã e o velho Oxolufã. Ao seu passo de dança todos se curvavam (AMADO, 2008, n.p.).

Esse trecho descreve mais uma rivalidade entre os orixás, Vadinho recusando ser enterrado, acaba causando a briga dos santos. Oxalá é obrigado a usar seu cajado de forma repressiva. A cor desse orixá é branca porque “o branco inclui todas as demais cores (AUGRAS, 2008, p. 162). No sincretismo, por ter duas qualidades, ele foi comparado com Jesus Cristo e Senhor do Bonfim, conforme explica Barbosa Junior (2014, p. 77)

Possui duas qualidades básicas: Oxalufã (Oxalá velho) e Oxaguiã (o Oxalá novo). Enquanto o primeiro é sincretizado com Deus Pai cristão, o segundo encontra correspondência com Jesus Cristo e, de modo especial, com Nosso Senhor do Bonfim. Também há uma correlação entre Oxalá e Jesus menino, daí a importância especial da festa de Natal para algumas casas

Edmilson se inspira no *itan* em que o orixá da cor branca cria a terra, dessa forma, esse feito é eternizado em seus versos. Assim como “Emissários”, “Princípio” também foi publicado pela primeira vez no *Livro de falas* (2008) e também é

integrado à antologia poética de 2019. Este poema remete ao tempo da criação do *Aiyé* e é dividido em duas estrofes:

PRINCÍPIO

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

As árvores presenciam a criação do mundo. Sendo eu a respiração das aves, serei novamente água e árvore. Nascerei após o fogo, arderei antes de mim mesmo. Um raio espera em meus pensamentos, sei a morte e a vida, razão porque silêncio e canto. Sou a face que não possuo, renasço sem mesmo desaparecer (PEREIRA, 2019, p. 238).

Como se trata de um poema de *O livro de falas*, a primeira estrofe são as palavras de Augras. No entanto, é uma epígrafe que funciona para além da forma do texto poético. O eu lírico evoca o orixá da cor branca pronunciando o seu nome, e logo as aspas aparecem. A citação portanto funciona como uma voz coletiva. As aspas, então, demarcam o início e fim dessa voz, ela se sobressai na estrofe. É entoada por aqueles que cultuam Oxalá, entretanto não partilham apenas da crença aos cultos dos orixás mas também de uma experiência coletiva.

Ao final de cada verso há encavalgamento são eles: “Dele/ dependem [...]”, “Ele/ é a brancura[...]”, “A/ vida e a morte [...]” e “o deus de/ todos os começos [...]”. Nos dois primeiros o destaque recai sobre o orixá da cor branca, pois, ao cortar o verso, faz com que o verso seguinte ganhe sentido com o verso anterior. As palavras “Dele” e “Ele” ressoam até se completarem com seus versos seguintes. No terceiro e quarto versos o corte enaltece as características de Oxalá, o deus do começo, detentor do domínio da vida e da morte.

Como ocorre na primeira estrofe, a segunda estrofe é permeada por encavalgamento, o eu lírico, dessa vez, é o próprio Oxalá que reafirma o que foi

entoado na primeira parte. Assim, além da forma do poema, o conteúdo das duas estrofes dialogam. Oxalá é o orixá mais respeitado no panteão africano, o orixá da cor branca narra suas ações no tempo da criação. O primeiro verso dessa estrofe contém uma prosopopeia, as árvores despertam atenção e, através delas, segundo Oliveira: “Podemos viajar no tempo na direção do passado e encontrar ali nossos ancestrais”, (2007, p. 72).

Apoiando-me nas filosofias banto e yorubá, busco base para entender esse poema como possibilidades do tempo do encantamento. Naquelas filosofias há duas concepções tempo: *sasa* e *zamani*. Aquele, segundo Ribeiro,

[...] é o período mais significativo para um indivíduo, o lapso de tempo em que as pessoas permanecem conscientes da própria existência, projetando a si mesmas no curto futuro e, principalmente, no longo passado. *Sasa* constitui em si, uma dimensão completa de tempo, incluindo futuro breve, presente dinâmico e passado já experienciado. (RIBEIRO, 1996, p. 24).

E *zamani*,

por sua vez, não se restringe ao que chamamos "o passado". Inclui presente e futuro. Em ampla escala, *sasa* mergulha em *zamani*. Porém, antes de serem os eventos incorporados em *zamani*, precisam ocorrer em *sasa*. Uma vez ocorridos, movem-se para trás, de *sasa* para *zamani*. (RIBEIRO, 1996, p. 24-25).

O poema então leva o leitor do *sasa* ao *zamani* para esse tempo fora da cronologia, para o tempo mágicos dos ancestrais e orixás. De alguma forma, esses versos quebram a esteira movimento da sociedade moderna a qual sempre vive conectada ao futuro e, sob hipótese alguma, essa esteira não para, muito menos realizar o movimento inverso. “Princípio” é então a esteira do movimento inverso, nela “o tempo move-se para trás mais do que para a frente” (RIBEIRO, 1996, p. 23). Aqui forma-se um cruzo. Trago Deleuze (2007) para encruzilhada. O cruzamento de textos de Pereira, Ribeiro e Deleuze permite tensionar o conceito de tempo e de linguagem. Equanto Ribeiro utiliza o estudo de Mbiti (1969) em que o autor recorre aos “vocábulos swahili - *sasa* e *zamani* -” (RIBEIRO, 1996, p. 24) para compreender o tempo, Deleuze recorre aos mitos gregos Cronos e Aion. Aquele é um titã e deus do tempo. Esse é o tempo ilimitado, sua característica contrasta com o titã do tempo. Detenho-me a Aion, por enquanto.

O cruzo entre *aion* e *zamani* é inevitável, as esquinas formadas por ambos permitem refletir sobre seus encantos. De acordo com Deleuze, o tempo aiônico é

também o tempo da linguagem, ela surge num tempo que extrapola a temporalidade como a conhecemos e daí nasce o sentido, ou seja, surge a linguagem. De qualquer modo: “Aion se estende em linha reta, ilimitada nos dois sentidos” (DELEUZE, 2007, p. 94).

Zamani e *aion* portanto se cruzam em suas características místicas, um complementa o outro. Os tempos *sasa* e *cronos* fazem a mesma coisa, porém sem a misticidade, que é própria daqueles tempos. *Sasa* é o tempo em que os seres vivos e as demais coisas habitam. *Cronos* segue princípios parecidos. O poema dos tempos *sasa* e *cronos* é “SALVADOR”, publicado originalmente no livro *Ô lapassi & outros ritmos de ouvido* (1990).

SALVADOR

sob os olhos divinos o mundo e sua carne se arranham

Em Salvador a manhã e uma oferenda ajuntam
os homens quando toda lei do mundo oculta
em cartões-postais o esqueleto do outro.
Com a manhã o mar se oferece ao chão e o
pensar dos muitos cresce cidade adentro
as letras de seus olhos gravando como se lessem
a verdade dos deuses. Em Salvador o tempo. (PEREIRA, 2019, p. 126).

Se o “Princípio” é uma porta para o passado nos deslocando para fora do *cronos*, o poema “Salvador” está contido no tempo *sasa*, os corpos presentes em *cronos*. A epígrafe abaixo do título lembra a integração do homem com o restante, é uma síntese do processo simbiótico, de acordo com a cosmovisão africana. Oliveira (2003, p. 42) menciona o seguinte:

[...] o Homem está intimamente ligado a todos os elementos da natureza e ao seu criador. Essa relação simbiótica com a natureza (mundo natural) e com o próprio Deus (mundo sobrenatural) compõe a própria essência do Homem, que por sua vez divide sua essência particular com a totalidade do

universo. Dito de outra forma: o Homem é a micro-síntese de todos os elementos que compõem o universo. Ele é um micro-cosmos.

Nesse processo, “o mundo e a carne se arranham”, interligam-se, formam-se um coletivo. O homem portanto é inserido em uma totalidade, pois “A pessoa [...] não pode ser compreendida como um ente individual. Com efeito, a pessoa é o resultado de uma ação coletiva” (OLIVEIRA, 2003, p. 53). No primeiro verso do poema, a capital baiana é enunciada como palco, em que os homens são “ajuntados” de manhã, realçando aquela totalidade. Os versos seis e sete também mencionam sobre a simbiose: “as letras de seus olhos gravando como se lessem/ a verdade dos deuses”, para além da totalidade entre os humanos, trata-se da relação do mundo natural com o mundo sobrenatural. O eu lírico projeta um tempo no presente, a ocorrência da “manhã”, no primeiro e no quarto verso, exprime um presente que não se desloca ao passado ou futuro e, de acordo com Deleuze em seus escritos sobre *Cronos*, “só o presente existe no tempo. Passado, presente e futuro não são três dimensões do tempo; só o presente preenche o tempo, o passado e o futuro são duas dimensões relativas ao presente no tempo.” (DELEUZE, 2007, p. 167). À primeira vista, o tempo *cronos* parece inflexível como o titã homônimo, isso poderia justificar seu nome. Todavia, ao examiná-lo com mais atenção, a sua inflexibilidade é diluída, ainda com Deleuze: “Há sempre um mais vasto presente que absorve o passado e o futuro. [...] O deus vive como presente o que é futuro ou passado para mim, que vivo sobre presentes mais limitados” (DELEUZE, 2007, p. 167). Nesse aspecto, *cronos* aproxima-se de *sasa*, retomo a citação de Ribeiro: “*Sasa* constitui em si, uma dimensão completa de tempo, incluindo futuro breve, presente dinâmico e passado já experienciado.” (RIBEIRO, 1996, p. 24). O último verso apenas diz “Em Salvador o tempo”, o eu lírico não se explicita qual é o tempo, entretanto infiro que esse tempo é resultado do cruzo entre *cronos* e *sasa*, tempo do presente e do indivíduo consciente.

O poema “Tríptico” abre o livro *Esse Corpo*, não é mera coincidência, pois o poema remete à criação do corpo humano. Segundo a lenda iorubá, Oxalá criou os humanos a partir da lama dada por Naña, Prandi (2001) reconta esse *itan*, intitulado “Naña fornece a lama para a modelagem do homem”¹⁸:

¹⁸ Itan retirado em Reginaldo Prandi, pesquisa de campo, Salvador, 1988. Narrado por Mãe Pierina Ferreira de Oxum. Variante conta que, depois de terem sido testadas várias matérias para se fazer o homem, tentou-se a lama, mas ela chorou e não aceitou ser usada para a modelagem. Foi levada

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

Depois de várias tentativas inglórias, Nañã lhe apresenta a lama, matéria prima dos seres humanos. Antes de Oxalá iniciar a sua modelagem, a lama era, pois, inerte e ganha vida após Olorum assoprar a alma nos moldes feitos pelo orixá da cor branca. O poeta, não iniciado, transforma em poema o *itan* acima:

TRÍPTICO

I

Sob a lama, o silêncio.

O canto
prova-se
lâmina.

Quietude sob a lama.

O canto
recusa
a infâmia.

II

então por Icu, que não teve pena dela. Em contrapartida, foi prometido a ela que haveria de retornar depois de um certo tempo (Juana Elbein dos Santos, 1976, p. 107; Ronilda Ribeiro, 1996, p. 158).

No oco – cavado
por quem?

O podre, breu
da esfera.

No bojo – levado
por quem?

O sangue, letra
zero.

III

Escuro = verde
lagarto.

Verde = escuro
pássaro.

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

“Tríptico” foi lançado no livro *Gueiras* (2016), o seu título remete à uma pintura formada por três partes dispostas na posição horizontal. O poema então evoca essa técnica de pintura, aponto, porém, uma divergência: as partes do poema são dispostas na vertical. Não obstante, as três partes compõem, assim como ocorre na pintura, uma única obra. Chamo atenção, portanto, para a forma do poema. Ocorre um afunilamento devido a seus versos vão encurtando, aqui lanço mão da escansão. Seu primeiro verso contém seis sílabas poéticas, dispostas do seguinte modo: “Sob-a-la-mao-si-lên-cio”. O segundo verso contém apenas duas sílabas: “O-can-to”. O terceiro, três: “pro-va-se”, o quarto apenas uma sílaba: “lâ-mi-na. A causa do afunilamento é o canto, iniciado no segundo verso e continua até o final do poema, em que o seu último verso contém apenas uma sílaba.

O eu lírico forma uma imagem destacando a lama, visto que ela aparece logo após a preposição “Sob”. Abaixo da lama, — elemento primordial para formação do corpo humano —, há apenas silêncio. Aquilo que o rompe se revela tão afiado quanto ao fio de uma lâmina, o canto então provoca cortes precisos na lama que são poeticamente transcritos pelo encavalamento (*enjambement*). O poeta então corta o mito e, para Prandi:

O mito é a palavra rasa, a superfície da fala. É lâmina bruta. Para cortar, para exhibir a vida pulsando, o sangue correndo nas veias, precisa ser afiada.

Então vem o afiador de palavras e revela o mito em versos refeitos, que raspam a palavra antiga para ver o que há sob a casca, para mostrar o que está escondido. O poeta sabe fazer isso, é sua profissão, é afiador de palavras. No afiar das falas embotadas do mito, ele tira a brilhante lâmina do rosto humano do orixá que ainda corta o tempo. Aí ele começa a falar do mundo, de tudo, do resto. Ela fala de si e de nós. Na fala refeita, como está previsto no mito, o novo se enxerga no velho, e o velho já não é o mesmo. O afiador de palavras aprende que tudo é como era antes e, ao mesmo tempo, que tudo é diferente. Porque tudo se repete, inventa e reinventa. O mito continua vivo. Os sentidos e sentimentos afloram. (PRANDI, 2008, pp. 7-8).

Nessa perspectiva, Edimilson de Almeida Pereira seria um afiador de palavras, ainda segundo Prandi:

O afiador de palavras é poeta e sabe manejar o sentido das palavras, não se deixa enganar, sente o que está escondido, destapa, mostra e desvenda o mistério. Faz sua poesia e reinventa todas as histórias que ouviu contar. O afiador de palavras cria novos mistérios. Olha na cara do orixá e se deixa enxergar nela. Aí ele junta tudo e nos dá, solidário, a sua descoberta. [...]. (PRANDI, 2008, pp. 8)

“Tríptico” é, então, um poema fruto dos cortes feitos por Edimilson nos *itans*, é a atualização do mito através da linguagem poética. Ainda na primeira parte, a partir do quinto verso, os cortes seguem, os versos seis, sete e oito contém, cada um, duas sílabas. O canto ainda presente na lama inerte. A segunda parte conserva os cortes, e seus versos ficam dispostos da seguinte forma: “Noo-co-ca-va-do”, quatportantoro sílabas; “por-quem”, duas sílabas; “o-po-dre-breu”, quatro sílabas; “daes-fe-ra”, duas sílabas. Os versos nove e dez deixam uma pergunta: “No oco – cavado/ por quem?”. Essa indagação remete àquela rivalidade entre os orixás que disputam o cargo de orixá mais importante, o eu lírico demonstra, portanto, dúvida a qual divindade deve ser atribuída à criação da humanidade, resgatando, pois, o *itan* aqui já contado por Luz (1995).

No verso quinze, o sangue aparece, elemento vermelho da natureza, aparece como parte do axé, como já foi mencionado no capítulo 1. Aqui cito Augras: “O princípio do axé, a quintessência da energia que se encontra na natureza, é obtida a partir de uma química específica”. (AUGRAS, 2008, p. 65). Nessa química, as cores vermelha, branca e preta ganham um novo significado. Augras prossegue: “O elemento vermelho está presente no sangue dos animais sacrificados, dos homens e das mulheres” (AUGRAS, 2008, p. 65). O sangue é a parte fundamental do corpo

humano, dessa forma, somos formados também pelo axé, que circula por todo nosso corpo. Aqui retomo a discussão sobre sangue e axé, iniciada no capítulo 1, Santos destaca quais os órgãos possuem a maior quantidade de Axé, são eles: “o coração, o fígado, os pulmões, os órgãos genitais” (SANTOS, 1986, p. 42).

A terceira parte, os cortes ficam dispostos da seguinte forma: “Es-cu-ro-ver-de”, quatro sílabas; “la-gar-to”, duas sílabas; “Ver-dees-cu-ro”, três sílabas; “pás-sa-ro”, uma sílaba; “Mun-do-ci-fra-do”, quatro sílabas; “Nós”, uma sílaba. O último elemento que aparece é a cor verde. O eu lírico considera o verde e o escuro sendo iguais, “pois o verde é considerado como uma variedade da cor preta” (AUGRAS, 2008, p. 66). Como já foi mencionado, o último verso contém apenas uma sílaba, sendo o resultado dos cortes e da fusão dos elementos: “Nós”, portanto, nascemos da fusão dos elementos e dos cortes precisos do orixá da criação.

Esse poema revela-nos à tona nossa origem sagrada, somos constituídos por axé e outros elementos da natureza, ela é a própria *experimentum linguae*, questiona os discurso dados como verdades inabaláveis; guia o mundo portada de uma sabedoria ancestral, que ainda não aprendemos nem a ler ou escutar.

2.1 Encavalgamento exposto

Nota-se até aqui que os poemas de Pereira contém muitos encavalgamentos (*enjambement*), é um recurso poético de nível sintático, também chamado de encadeamento ou cavalgamento. Goldstein o define desta maneira: “é a construção sintática especial que liga um verso ao seguinte, para completar o seu sentido” (1985, p. 63). De fato, é um recurso exclusivo da poesia, bem como observa Agamben no livro *Ideia da Prosa* (1999). Esse livro é formado por ensaios curtos em que o filósofo italiano discorre sobre vários temas, entre eles música, amor, comunismo, prosa etc. A constituição curta de ensaios é associada à performance que o autor pretende alcançar, ideias fragmentadas assim como o encadeamento.

No ensaio homônimo do livro, o autor compara prosa e poesia, fazendo uma declaração inicial:

É um facto sobre o qual nunca se reflectirá o suficiente que nenhuma definição do verso é perfeitamente satisfatória, excepto aquela que assegura a sua identidade em relação à prosa através da possibilidade do

enjambement. Nem a quantidade, nem o ritmo, nem o número de sílabas — todos eles elementos que podem também ocorrer na prosa — fornecem, deste ponto de vista, uma distinção suficiente: mas é, sem mais, poesia aquele discurso no qual é possível opor um limite métrico a um limite sintático (todo o verso no qual o *enjambement* não está efectivamente presente será então um verso de *enjambement* zero), e prosa aquele discurso no qual isto não é possível (1999, p. 30).

O encavalgamento se torna portanto um elemento que distingue a prosa da poesia. Ele fragmenta o verso atribuindo outro ritmo e sentido. O poeta mineiro, como ficou evidente, utiliza o encadeamento na maioria de seus poemas, tornando sua linguagem fragmentária como é evidente em “A mão de Carolina”, cortada como aparece em “Tríptico” e “Princípio”. Agamben cita que o poeta Caproni utiliza fortemente o encadeamento, sendo assim, “o *enjambement* devora o verso” (1999, p. 30). Em Edimilson, o encadeamento faz do mesmo modo, a forma como o poeta o utiliza em cada texto, sugere um novo sentido, tenciona o nível sintático, vai para o nível da experiência, uma *experimentum linguae*, o encavalgamento denuncia então as fraturas causadas ainda na colônia. Mesmo com a mudança de tom, desenvolvido no subcapítulo “Outro tom”, o encavalgamento continua ali, exposto.

Dessa forma, nomeio como encavalgamento exposto, a técnica que o poeta traduz os traumas e fraturas do período colonial. Desde esse período então as marcas estão bem expostas, com efeito, isso verte na estética de sua obra, com uma linguagem fragmentada permeada de fraturas.

3 A POESIA COMPARECE PARA GUIAR O MUNDO

*Atravessamos pro outro lado/ No rio vermelho do mar
sagrado/ Os center shoppings superlotados/ De
retirantes refugiados*

(TRIBALISTAS, 2017).

O título deste capítulo é inspirado em dois versos de Pereira: “A poesia comparece/ para nomear o mundo” (PEREIRA, p. 71, 2019), do poema “Santo Antônio dos Crioulos”. A poesia então guia, nomeia, destrói as estruturas, propõe outras leituras, desnaturaliza o “normal”, ela dá sentido às experiências, e a diáspora se constituiu uma experiência traumática que ainda causa danos, conforme escreve Edimilson:

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

Para germinar os discursos enterrados pela injustiça histórica, a poesia abre terreno em que sua linguagem cria sentidos. Simas e Rufino (2019, p. 17) questionam as heranças indesejáveis do colonialismo:

O que herdamos durante mais de cinco séculos de implantação de um estado de terror? Perguntas que não são fáceis de serem respondidas ou sequer podem ser, mas que tencionam as nossas subjetividades para que se engatilhem ações rebeldes e não nos contenhemos com a naturalização da barbárie imposta. Dessa forma, a invocação é para que nossas existências, em sua multiplicidade, ao serem interrogadas, substanciem inconformismo e que nossos atos transgridam os padrões aqui implantados, nos reconstruindo enquanto seres.

O colonialismo então engatilhou a diáspora. Depois de sua aparente queda, surgiu uma nova configuração de mundo: a globalização. Aí, o neoliberalismo torna-se regra. Nesse contexto, está o Negro e a raça, Mbembe (2014) concebe uma nova categoria para compreendê-los, em suas palavras:

Pela primeira vez na história humana, o nome Negro deixa de remeter unicamente para a condição atribuída aos genes de origem africana durante o primeiro capitalismo (predações de toda a espécie, desapontamento da autodeterminação e, sobretudo, das duas matrizes do possível, que são o

futuro e o tempo). A este novo carácter descartável e solúvel, à sua institucionalização enquanto padrão de vida e à sua generalização ao mundo inteiro, chamamos o *devir-negro do mundo* (MBEMBE, 2014, p. 18).

O conceito de Mbembe traduz a experiência coletiva, que se inicia na diáspora e desemboca no mundo contemporâneo neoliberal, onde o devir-negro é a diluição da condição de grupos subalternos. Para se fazer essa leitura, como fica evidente, parto do passado colonial, assim, considero enxergar o passado como um processo fundamental para entender o *status quo*. Entro em consonância com comentário de Siscar (2016, p. 69): “o passado está latente no que quer que façamos; volta como fantasma [...]”. Esse fantasma é um espectro que nos assombra, urge portanto uma atitude nossa: exorcizá-lo, aprender ou ensinar com ele (NASCIMENTO; NAMBÁ, 2020). Siscar prefere os dois últimos verbos, segundo afirma:

Não quero dizer, evidentemente, que precisamos redimir o passado, voltar a ele, entendê-lo enfim; nem sequer quero dizer que precisamos aprender a perdoá-lo. Não há retorno, assim como não há absolvição: não se trata de perdoar aquilo que é perdoável, uma vez que sendo suscetível de perdão já está perdoado de antemão. Quero dizer que o que interessa no passado é aquilo que ele tem de imperdoável, aquilo que nos constitui tal como somos, o qual nos cabe colocar em perspectiva. Então, não basta fazer oposição aos erros das ‘gerações anteriores’, ao seu radicalismo, declarar o tédio diante da repetição e reativar as mesmas estratégias, adaptando-se às novas referências culturais e éticas, aos novos entusiasmos ou aos novos pânicos de nossa época. É preciso também, ao mesmo tempo, considerar o modo pelo qual nos reinscrevemos na ordem histórica da querela entre antigos e modernos, apocalípticos e integrados, defensores do transitório e defensores do universal, ordem do mercado e ordem do cânone, e por aí vai. Talvez a própria demanda por ‘questões’ — ou por ‘grandes questões’ — no contemporâneo, a demanda de preocupação ética, a demanda de critérios (estéticos ou outros), sejam formas de reação a isso, a esse enfado que nos faz saltar etapas. Nem digo que se trata de reação às proposições literárias do presente, mas ao ambiente cultural no qual elas se banham (SISCAR, 2016, p. 70).

O autor então considera o passado para entender a poesia no mundo atual, o seu trabalho de crítica poética se mostra importante para compreender a obra de Edmilson, seus poemas tratam dos espectros do passado e consequentemente refletem na estética de seu texto. A poesia de Pereira portanto emerge daí e gera incômodo, é um campo discursivo e crítico, conforme escreve Siscar: “A poesia torna-se o nome daquele lugar discursivo em que a linguagem crítica obsessivamente manifesta um questionamento sobre a situação contemporânea” (SISCAR, 2010, p. 176). A situação contemporânea, nos textos poéticos de

Edimilson, é acompanhada por orixás e imaginário banto e yorubá, no entanto, diante da crise da poesia ela pode assumir essa responsabilidade? Retomo a questão de Siscar, mencionadas em *Agô*, por que a poesia? Talvez ela dê sentido, expresse o sentimento de resistência diante da situação contemporânea que é de fraturas, traumas causados pela diáspora, como desenvolvi no subcapítulo “Encavalgamento exposto”. Nesse sentido, seu texto poético é também um exercício de visualizar o passado.

O lance de olhar o passado é realizado por Derrida no livro *Espectros de Marx* (1994), ao perceber os espectros de comunismo pairados na Europa, o autor escreve “espectros” no plural diverge do *Manifesto Comunista*, pois para Derrida, são

Os espectros de Marx. Por que esse plural? Haveria mais de um? *Mais de um*, isso pode significar uma multidão, quando não massas, a horda ou a sociedade, ou então uma população qualquer de fantasmas com o seu povo, tal comunidade com ou sem chefe mas também o *menos de um* da pura e simples dispersão. (1994, p. 17).

De fato, alguns, hoje em dia, embalados numa histeria coletiva, pensam que o comunismo vai dominar o Brasil, destituir governo, tomar suas posses e congelar suas poupanças, mesmo não tendo qualquer indício de tal guinada comunista. Os espectros que trato aqui, entretanto, são do passado escravocrata e diaspórico, esses sim assombram o nosso presente. Dessa maneira, utilizo a metáfora inaugurada por Marx, perpetuada por Derrida: o espectro. O modo como o filósofo argelino trata o espectro do comunismo é por dualidades, isto é, vivo e morto, presente e ausente, em suas palavras:

É alguma coisa, justamente, e não se sabe se precisamente isto é, se isto existe, se isso responde por um nome e corresponde a uma essência. Não se *sabe*: não por ignorância, mas porque esse não-objeto, esse presente não presente, esse estar-aí de um ausente ou de um desaparecido não pertence mais ao saber [...] Não se sabe se está vivo ou morto. Eis aqui, ou eis ali, lá longe, uma coisa inominável ou quase [...] A coisa ainda está invisível, ela *não é nada* de visível (*I have seene nothing*), no momento em que se fala dela, e para se perguntar se ela reapareceu. Ela ainda não é nada que se possa ver quando se fala dela (DERRIDA, 1994, p. 21).

A forma como trato os espectros aqui se equivale. Para Derrida, os espectros do comunismo ou de Marx nunca deixam de existir, sempre nos rondando vivos e mortos ao mesmo tempo. É similar ao que ocorre com os espectros que trato aqui,

eles estão presentes e ausentes, pairados ali e acolá assombrando nosso presente. São eles os *Specters of Colonialidade* (RODRIGUES; HADDOCK-LOBO; MORAES, 2020). Neste artigo, os autores nomeiam espectros da colonialidade para compreender o presente, fruto de uma história traumática e violenta, iniciada lá no ano 1492, quando os europeus chegaram nas Américas e, presunçosamente, anunciaram o seu “descobrimento”, o espectro é da morte, portanto

Therefore, the Europeans produced a narcissism and an ethnocentrism impossible to measure. The 1492 landing marked the arrival of death, of death's specter. Indeed, it would be more adequate to say: of a phalanx of specters. Among those ghosts and specters, there arrived not only European men, but a whole range of values, ideals, ways of living, models, concepts, thoughts, practices, arts, religions, sciences, etc., all committed to a becoming that would repeat and re-found itself until the present day, seeking to maintain that supposed first foundation (RODRIGUES; HADDOCK-LOBO; MORAES, 2020, p. 164).

Desde a chegada dos europeus o espectro da morte então ronda as Américas, no contexto nacional, a herança desse espectro é a polícia. Essa herança indesejada da colônia se manifesta, pois, na violência da polícia urbana. Assim,

The element of police violence, disguised by the syntagma of ‘public security,’ makes the colonality of power work, integrating racism and the oppression of labour in strategies of domination. The police kill or arrest in penitentiary conditions similar to death in life and in both cases there is a naturalization of this death as a part of the life of the people to which this violence destines itself, as if dying were really the only destiny that the future can offer to those to whom the only existence attributed is hauntological¹⁹ (RODRIGUES; HADDOCK-LOBO; MORAES, 2020, p. 153)

A forma truculenta da polícia é o espectro da morte contemporâneo, ele persiste nas velhas práticas racistas e segregacionistas do império português. Para conversar com os espectros, então, a poesia comparece e dá sentido ao passado, futuro e presente. Os poemas de Edimilson, pois, tratam disso.

Pego um exemplo: “Cemitério Marinho”. Esse poema é contextualizado no processo colonial escravocrata no Brasil, e, do mesmo modo como a expectativa de Derrida foi atendida ao reler *Manifesto Comunista*: “Eu bem sabia que nele um fantasma esperava, e desde a abertura, desde o correr da cortina” (1994, p. 18), os

¹⁹ *Hauntological* é um neologismo. Os autores deixam claro que uma tradução para o português não é equivalente, embora haja tentativa de se traduzir como “espectrologia” e “assombrologia”, nem essa nem aquela funcionam adequadamente. De fato, esse neologismo soa estranho, é justamente essa a proposta dos autores: escrever sobre os espectros com termo estranho, longe e distante ao mesmo tempo. (RODRIGUES; HADDOCK-LOBO; MORAES, 2020)

fantasmas/ espectros do passado diaspórico me aguardavam nesse poema. Fico com a primeira cena:

CENA 1

: embarcados, como
avaliar a tempestade

não é fora que a lâmina
arruína, mas
nas veias

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

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

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

no vermelho da hora
um baque
 outro
espanto, deveras

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

: embarcados, às vezes
nos desembarcam

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

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

à
superfície um brigue
é
o
que
é [...] (PEREIRA, 2019, pp. 134-136).

Esse poema é composto por sete partes que o autor chama de “cenas”, lembrando a um texto dramático. Cenas que passam diante de nós, os verbos no presente garantem essa proximidade. O primeiro verso começa com um adjetivo “embarcados” que, no plano lexical, tem conexão com o título, essa palavra vai moldar a atmosfera do poema bem como estabelecer relações com o que se desenrola.

Assim como o restante do poema, a “Cena 1” é sugestiva nos planos explícito e implícito. No explícito, a cena que se passa é a embarcação, que, pelo contexto da diáspora, logo deferimos que se trata dos escravizados vindos de África. Os primeiros versos sugerem uma embarcação diante da tempestade — esse substantivo dá continuidade à atmosfera proposta no início do verso, “embarcação” e “tempestade” têm proximidades, são comuns em ambiente marinho —, que não há como avaliar porque não se pode enxergar.

No plano implícito, entretanto, os significados das palavras são tensionados, aqui ocorre uma leitura profunda. O adjetivo “embarcados” é possível ler como “raptados” e “saqueados”, o substantivo “tempestade” pode ser lido no seu sentido figurado, refere-se então o problema, perigo e turbulência, assim, presos nos navios

negreiros, aquelas pessoas não podiam imaginar o quão grave era a tempestade, ou seja, não podiam mensurar o perigo da travessia e o peso da escravidão.

A segunda estrofe fica mais clara com a leitura da terceira, explico: a lâmina interna trata-se da hemorragia, causada pelo escorbuto. Na terceira estrofe, o grito, comparado com um lagarto de tão insignificante que ele é, perde fôlego a cada dia; grito de protesto e desespero, no porão do navio negreiro ele não tem força. A ironia presente nessa estrofe ajuda a compor a maldade do ambiente, a diversão da doença causada por falta de vitamina C remete à má alimentação, pois ela é causada por falta de frutas ricas dessa vitamina; o sangramento, a lâmina interna, põe fim na vida de muitos que atravessaram.

Da quarta à sexta estrofe, revela-se a real condição das pessoas escravizadas, são tratadas como mercadoria. Uma vez que,

Entendia-se por peça o africano escravizado de 15 a 25 anos, com altura aproximada de 1,80m. Eram denominados moleções aqueles cuja idade variava entre 8 e 15 anos e os que estavam entre 25 e 35 anos não chegavam a constituir uma peça: era preciso reunir três deles para compor duas peças (RIBEIRO, 1996, p. 118)

Na quinta estrofe ocorre a aliteração da letra “p” “peça/ por/ peça”. Pela consoante “p” ser oclusiva bilabial surda, o grito do poema ressoa nessa estrofe, sua fonação surda abafa o pedido de socorro. Além do estrato auditivo, o estrato visual chama atenção, o modo como essa estrofe está distribuída remete às peças de moeda caindo.

Na estrofe seis, o cômodo que já estava presente, agora fica explícito, longe de ser um cômodo de casa convencional, mas sim o porão do navio negreiro em que as pessoas são tratadas como mercadoria, a morte se instaura. Assim, a metáfora da estrofe seguinte “no vermelho da hora” recebe sentido, é, pois, sobre a morte; o baque pode ser entendido como cair do corpo, como a estrofe seguinte deixa claro, a guelra é sobre os corpos que são jogados no oceano.

As estrofes oito a dez são permeadas por eufemismo e metáfora para a morte, dessa forma, essas figuras de linguagem se conectam ao título do poema, “Cemitério Marinho”. O primeiro verso da oitava estrofe é um eco do verso que abre o poema, ela nos lembra da embarcação forçada, agora, entretanto, acontece o inverso, são desembarcados, uma metáfora para a morte. Aqui mais uma vez, o plano implícito é bem sugestivo, a palavra “desembarcar” significa que a viagem

chegou ao fim, desse modo, as pessoas descem do navio. Contudo não é essa cena que se desenrola, o desembarque, o qual o eu lírico se refere, são das pessoas atiradas em alto mar, às vezes até vivas, entregues para a morte certa. O pronome oblíquo átono “nos” remete à não-autonomia dos escravizados, ou seja, para eles não havia escolha.

As pessoas são jogadas às ondas como se fossem “sacos de aniagem”. Na décima estrofe a metáfora envolve a entidade calunga, dos bantos. Os versos “entregues ao calunga/ grande” é, portanto, outra metáfora para a morte, segundo Schwarcz (2001, p. 227): “Calunga grande é o mar, a enormidade de seu destino e de seu horizonte”. Calunga também é a divindade dos bantos que representa o mar e a morte (PEREIRA; ALEIXO, 2004, p. 45). Nesse poema, Calunga grande é o mar que recebe os corpos. Ainda nessa estrofe, duas perguntas retóricas são feitas: “o que resta?/ [...] outro revés?” elas somam à carga negativa que o poema constrói e se intensifica nas figuras de linguagem. Afinal, o que resta a alguém que é entregue a calunga, a última pergunta parece responder, “um revés”, isso é, uma má sorte. Na última estrofe, o eu lírico descreve a última imagem que o atirado no mar vê, um brigue na superfície, ou seja, um navio movido à vela. O encavalgamento dos últimos versos “é/ o/ que/ é” enfatiza o tom determinista daquela situação imposta.

Os embarcados fizeram a travessia pelo Atlântico negro, são os heróis da resistência que resistem até hoje. O calunga grande é lugar de um “epicentro de uma nova concatenação de mundos, o lugar de onde emergiu uma nova consciência planetária” (MBEMBE, 2014, p. 31). Essa consciência possui sabedoria ancestral e sobreviveu de forma heroica, aqui entro em consonância com Ford:

[...] se a experiência dos afro-descendentes pudesse ser reduzida a um só personagem, como seria a vida dela? Trágica, sofrida, triste, singular, arriscada, queixosa, triunfante? Tudo isso estaria correto em épocas diferentes. Porém, vem a todo momento, como o insistente movimento das ondas, a palavra *heroica*. A princípio ela me parece estranha, porque sinto nossa história em grande parte como uma tragédia imensurável. Mas, ao refletir sobre a sobrevivência da minha personagem à Travessia, vem à mente, “uma viagem por um oceano negro”; e ao pensar na sobrevivência ao sofrimento durante a escravidão, “a noite escura da alma”; e não é que ela entrou nas “entranhas da fera” para lutar por liberdade, justiça e igualdade na América? Essas frases denunciam a viagem de um herói (1999, p. 30).

O questionamento de Ford lança uma reflexão sobre como poderia sintetizar a vida dos escravizados. A única palavra que melhor faz isso, é “heroica”. Dessa

travessia, portanto, surgem os heróis, são eles os negros e negras que enfrentaram, de forma resiliente, o regime colonial racista, e desde lá conseguiram sobreviver às adversidades impostas. Na poesia de Pereira, os heróis negros são os orixás, sendo celebrados, como ocorre nos poemas “Iansã”, “Exu”, “Princípio”. Em “Cemitério marinho” os heróis são de carne e osso, ganham vozes mesmo no hostil porão do navio negreiro. É nessa poesia, afro-brasileira, que as marcas daquele regime permanecem, ela então se volta ao passado para compreender o presente, se volta ao inexperienciável, aqui é o encantado.

E por que a poesia, afinal? Ela é esse entrelugar, é a desrealização do mundo com marcas expostas. Em Edimilson Pereira é a expressão das experiências dos negros e negras (PEREIRA, 2013), a voz dos ancestrais, é a conexão com o passado não apenas o colonial/ diaspórico mas também ao encantado, que a sociedade moderna já o esqueceu há muito tempo, porém requer nossa atenção; talvez esta seja a forma mais subversiva da obra do poeta mineiro: conectar às nossas raízes ancestrais, da sua maneira propõe um embate desleal com a indústria do consumo. Se a poesia ainda é lida e estudada é porque ela sempre tem algo para nos dizer ou ocultar.

4 A OFERENDA

*Nesse momento, escrevem-se histórias
a sangue e fogo.
Teus ancestrais levaram esse peso
nos ombros.
Tu.
Provavelmente teus filhos.
Com ele, a vida
e a incompreensão do seu preço.
Nesse momento, um braço ergue o arame.
Um pássaro erra o domingo.
A dois passos de ti explode outra fraude.*

Edimilson de Almeida Pereira

Nesta encruzilhada, depois de transitar por seus vários caminhos, o que se tem são fluxos constantes de leituras. Neste trabalho propus portanto possíveis leituras do recorte da obra de Edimilson de Almeida Pereira. Dentro dele, foi estabelecido, como objetivo primário, ler os poemas afro-brasileiros a partir das epistemologias negras, entendendo Exu como um eterno devir Deleuze e Gattarri (2012), dentro e fora da linguagem, embasado na teoria de Derrida (2017).

Pereira, por sua vez, situa-se como um poeta makumbeiro contemporâneo produzindo e publicando livros, formando ao longo de sua carreira uma extensa obra; possui uma sensibilidade para questões inacessíveis aos olhos nus, ele observa o invisível, — tão ignorado e ao mesmo tempo tão abundante no universo, na forma de matéria escura — e lhe concebe sentido, através de uma linguagem moldada de forma singular, aí encontra-se espectros/ fantasmas, orixás, uma encruzilhada de leituras possíveis que formam cruzos e riscos. A categoria de cruzo não deve ser confundida com o sincretismo, este reduz, o cruzo soma. Os cruzos elucidam que não há origem determinada, não há centro, não há pureza, o que há são caminhos entrelaçados, em outras palavras, os cruzos formam o entre-lugar (SANTIAGO, 2000). Aqui os estudos de filosofia popular brasileira se mostraram proeminentes para entender essas categorias, estudos esses encabeçados por três cariocas: Simas, Rufino e Haddock-Lobo. Nesse sentido, esta pesquisa também utilizou as filosofias das ruas, da feira e do mato para se fazer uma leitura fora do eurocentrismo. Dessas filosofias, emergem as epistemologias das makumbas, sempre deixadas de fora do jogo acadêmico, ocasionando o epistemicídio (FREITAS, 2016). Através delas busquei rasurar o plano cartesiano, produzindo

risco(s) que perpassa(m) os eixos. Como foi desenvolvido ao longo da pesquisa, através dessas novas epistemes é possível ler a poesia afro-brasileira.

Estive e continuo no território das makumbas de fato, devo seguir então a tradição e ofertar primeiro a Exu, por isso, o Padê abre essa dissertação. Ele enquanto ato político, comunitário e poético cria uma comunidade que se vê com uma herança inacabada e imprevisível como um lance de dados (SISCAR, 2010). Em Edimilson, essa herança é lapidada na linguagem poética, porém não estagnada em si mesmo; a cada intertextualidade com os *itans*, a cada elemento percebido entre eles axé, cores, manto, apaxorô, sempre uma nova leitura.

Para eu preparar o Padê, comparei a poesia com a cachaça, por um motivo: esse paraíso artificial é usado para termos a experiência da embriaguez, viajar no sentido metafórico, — a embriaguez seria, em outras palavras, algo da ordem do inexperienciável —, assim como a poesia que embriaga-nos e transporta-nos a outros tempos e lugares, deslocam os conceitos tão engendrados.

Dessa forma, para tentar aproveitar essa viagem foi necessário reaprender os conceitos que divergem da visão ocidental, incluindo aí a questão do tempo, pessoa, palavra, axé, universo etc. As considerações de Oliveira (2003), (2007), Ribeiro (1997), Luz (1995) e Oliveira (2008) foram imprescindíveis para a assimilação desses novos conceitos. Como foi discutido no capítulo 1, o axé é a Força Vital que dá fôlego à vida, é inerente à palavra. Os poemas de Edimilson emanam o axé de suas palavras.

Sua poesia, como foi desenvolvido, possui a síncopa em seu ritmo, emerge dos traumas e fraturas nunca reparados do processo colonial, são fraturas ainda expostas, refletindo na estética de sua obra, na forma de encadeamento, muito presentes nos poemas de Edimilson. Desenvolvi no subcapítulo “Encavalgamento exposto” como o poeta usa a técnica para compor essa forma de linguagem, por uma estética fraturada compreendi que os traumas e fraturas ainda não foram curados, pelo contrário, eles estão bem expostos.

Além dessa latência do período colonial e diaspórico, o período em que se insere Pereira, contemporaneidade, é incerto, com várias definições e ao mesmo tempo sem definição alguma. Diante desse caos, os discursos de crise, como foi desenvolvido na introdução, estão orbitando o pensamento desde Baudelaire (SISCAR, 2010). A poesia do poeta mineiro se insere nesse lugar não muito bem definido. Aqui a crítica poética de Siscar (2010), (2016) foi suporte teórico para situar

sua obra. Siscar discorre sobre a crise do verso, da poética, do livro, e, por fim, a crise humanitária. Retomando uma passagem do autor: “o consumo é a ordem que rege as relações no contemporâneo, um imediatismo que amortece o senso de justiça” (SISCAR, 2010, p. 23). A contemporaneidade é da velocidade, de consumo fácil e instantâneo, a poesia, como foi mencionado, não é atrativa, não tem função para tal consumo. O que ela propõe, por outro lado, é uma pausa ou então um anti-progresso direcionando-se ao passado, à ancestralidade — aqui a forma que escolhi fazer essa conexão foi lendo e citando os *itans* recolhidos e publicados por Prandi no livro *Mitologia dos Orixás* (2001) —, fugindo então do consumo instantâneo. No caso da poesia de Edimilson isso é refletido em Exu, o inaudito, que confunde e embaralha os signos (ZULAR, 2019). Signos embaralhados, não há como existir consumo fácil nessa poesia. Como foi desenvolvido, ao longo do trabalho, para ler essa poesia é preciso se conectar à ancestralidade, reduzir a velocidade do consumo e enxergar o escuro/ invisível. O poeta contemporâneo faz isso levando para o seu texto.

Retomando uma passagem de Agamben (2009, p. 65): “os contemporâneos são raros”. Raros porque se atinam ao escuro/ invisível, não aceitam o seu tempo de forma passiva, Pereira é portanto um contemporâneo por excelência, faz de sua obra expressão da experiência dos negros e das negras raptados de suas terras (PEREIRA, 2013).

No capítulo 2, as categorias dos tempos foram operadores de leitura. Esses tempos são estranhos ao tempo ocidental são eles: *sasa* e *zamani*. A poesia de Pereira carrega esses tempos, em *sasa*, exemplificado no poema “Salvador”, é o dia a dia dos vivos, tempo do cotidiano, e em *zamani*, exemplificado no poema “Princípio”, o tempo encantado que não tem compromisso com o progresso. Tempo do sentido. Os poemas então deslocam-se e nos levam juntos a esses tempos, o seu deslocamento lembra ao deslocamento do centro do conhecimento proposto por Derrida (2017), isto é, consequentemente, ocorre o abalo no centro do conhecimento expondo a falibilidade do binarismo do conhecimento. Como Exu está presente, esse binarismo é desmantelado, o conhecimento, por sua vez, é proveniente de cruzos, oferecendo rasuras nos ambientes *logocentristas*. Essas rasuras implicam, portanto, uma crítica ao *logos*, em outras palavras, uma crítica à razão. Quando escrevo razão, refiro-me a Kant, a sua filosofia influenciou o modo de pensar e jogou as luzes no conhecimento, aproveitando apenas o que era suscetível à experiência empírica,

aquilo que não é passível de experiência se descarta, abolindo então o inexperienciável. Ao fazer dessa forma, uma gama de fatores ficam fora do processo de conhecimento cito a loucura, o devaneio, o invisível, os fantasmas/ espectros. Para compreender o inexperienciável, recorri às considerações de Ribeiro (2019) e Benjamin (2019), busquei compreender o que está fora da experiência, que, no entanto, é um caminho possível para ler a obra de Pereira. Uma vez que ali está presente o invisível, o inaudito, a nota fantasma, *blue note*, o deslocamento dos tempos, os espectros da colonialidade, enfim o inexperienciável.

Os espectros da colônia são os da morte, como foi discutido no capítulo 3 a partir das concepções filosóficas de Derrida em *Espectros de Marx* (1994) e do artigo *Specters of Colonialidade* (RODRIGUES; HADDOCK-LOBO; MORAES, 2020). A escrita de Pereira capta esses espectros, pairados ainda nos observando. Além daquele artigo que foi um dos fios condutores, as considerações de Siscar sobre a importância de enxergar o passado e com ele aprender, também foram proeminentes para a leitura derradeira do poema “Cemitério marinho”. O oceano, calunga grande, é esse cemitério, das pessoas escravizadas que perderam a vida na travessia. Aqui se encerram estas linhas, um fim não acabado, diante dessa encruzilhada de sentidos.

REFERÊNCIAS:

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

_____. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

_____. **Ideias da Prosa**. Trad. João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.

ALEIXO, Ricardo; PEREIRA, Edimilson de Almeida. **A roda do mundo**. 2. ed. Belo Horizonte: Objeto livro, 2004.

ALMEIDA, André Luiz Monteiro; SOUZA, Ana Guiomar Rêgo. **Analisando Pontos Cantados da Umbanda – hibridações e representações sociais**. In: III Congresso Internacional do Curso de História da (UFG), 3, 2012, Jataí. Anais eletrônicos. Jataí: História, diversidade e cultura, 2012, p. 1-11. Disponível em: <http://docplayer.com.br/8361661-Analisando-pontos-cantados-da-umbanda-hibridacoes-e-representacoes-sociais-andre-luiz-monteiro-de-almeida-ana-guiomar-rego-souza.html>. Acesso em: 06 de julho de 2021.

AMADO, Jorge. **Dona Flor e seus dois maridos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Livro eletrônico, não paginado.

ARRUDA, Aline Alves. **Carolina Maria de Jesus [manuscrito] : projeto literário e edição crítica de um romance inédito**. Tese (Doutorado). Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Belo Horizonte, p. 257, 2015.

ASSUNÇÃO, de Jefferson Machado. **Exu e Hermes: um xirê intercultural?** Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Seropédica, p. 129. 2016.

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

BANDEIRA, Manuel. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aquilar S. A., 1996.

BARBOSA JÚNIOR, Ademir. **Mitologia dos orixás: lições e aprendizados**. São Paulo: Anúbis, 2014.

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

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução: Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

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

_____. **Passagens**. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BRETAS, Aléxia. Imagens do pensamento em Walter Benjamin. **Artefilosofia**. Ouro Preto. v. 4, n. 6, p. 63-75, abr. 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/696>. Acesso em: 22 de jul. de 2021.

CORREIA, L. G. P. S. AXÉ: a força vital do Candomblé e o mundo dinâmico da Física moderna. **CAOS – Revista Eletrônica de Ciências Sociais**, v. 1, n. zero, 4 jun. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/caos/article/view/46245>. Acesso em 31 de jan. de 2021. Não paginado.

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

_____. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

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

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

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

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

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Editora perspectiva, 1968.

FERNANDES, Alexandre de Oliveira. **AXÉ: Apontamentos para uma a-tese sobre Exu que jamais (se) escreverá**. Tese (Doutorado). Faculdade de Letras Programa de Pós-Graduação em Ciência de Literatura (Literatura Comparada) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p. 344, 2015.

_____. Espirais da linguagem de Exu: por uma filosofia do Òkòtò. Dossiê: Epistemologias Queer, Feministas e de Gênero. **Revista Espaço Acadêmico**. Periódicos.uem.br. v. 18, n. 207, p. 4-15, ago. 2018. Disponível em: <http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/43160>. Acesso em: 13 de fev. de 2021.

FILHO, B. J. G. Na contra-mão da História: um olhar das Teses sobre o conceito de história de Walter Benjamin. **Trilhas filosóficas**. Seridó, n. 1, p. 78-94, jan/jun, 2009. Disponível em:

http://www.uern.br/outros/trilhat56sfilosoficas/conteudo/N_03/II_1_art_6_GoisFilho.pdf. Acesso em: 09 de fev. 2021.

FORD, Clyde W. **O herói com rosto africano: mitos da África**. Trad. Carlos Mendes Rosa. São Paulo: Summus, 1999.

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

FRIAS, Rodrigo Ribeiro. Prefácio in: SÀLÀMI, Sikirú King, RIBEIRO, Ronilda Iyakemi, **Exu e a ordem do universo**. São Paulo: Editora Oduduwa, 2011.

GRAVES, Robert. **Os mitos gregos** [recurso eletrônico]: Volume 1 e 2. Trad. Fernando Klabin, 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1985.

HASSELMANN, J. G. **Ancestralidade e natureza: um estudo de caso sobre os saberes tradicionais de cosmovisão africana no NZO Nkise Nzazi**. Dissertação (Mestrado em Patrimônio e Sociedade) - Universidade da região de Joinville, (Univille). Joinville, p. 152, 2018.

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

HADDOCK-LOBO, R. Os gêneros das (e nas) ruas. In: (org.). **Encruzilhadas filosóficas**. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2020. p. 48-61.

_____. Ogum Beira-Mar na encruzilhada do Brasil. In: HADDOCK-LOBO, R.; SIMAS, L.; RUFINO, L. (org.). **Arruaças**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo: 2020.

_____. A gira macumbística. In: HADDOCK-LOBO, R. (org.). **Os fantasmas da colônia: Notas de Desconstrução e Filosofia Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2020.

LOPES, Nei. **Bantos, Malês e Identidade Negra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

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

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Trad. Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2011.

_____. **Crítica da razão negra**. Trad. Marta Lança. Antígona: Lisboa, 2014.

MONEGALHA, Fernanda. O tempo do sentido: *Cronos e Aion* no pensamento deleuzeano. Dossiê: Deleuze e a linguagem. **O manguezal: revista filosófica**, São Cristóvão, v. 1, n. 2, p. 88-95, jan./jun. 2018. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/omanguezal/article/view/9411>. Acesso em: 12 de fev. de 2021.

MORAIS, Moura. **Edimilson de Almeida Pereira: poeta revisa obra e luta por agora**. Tribuna de Minas. [S. l.] 2019. Disponível em: <https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/15-12-2019/minha-escrita-sonha-e-luta-pelo-agora-diz-escriptor-edimilson-de-almeida-pereira.html>. Acesso em: 15 de fev. de 2021.

NASCIMENTO, Márcia dos Santos. **Duas margens do Atlântico: Brasil e Angola paisagens escritas no percurso poético de Edimilson de Almeida Pereira e Ruy Duarte Carvalho**. Tese (Doutorado). Universidade Federal Fluminense Programa Pós-graduação em Letras, Niterói, p. 157, 2010.

NASCIMENTO, Wanderson Flor; NAMBÁ, Tata Nkosi. Pensar desde a travessia. In: LOBO, R. H. (org.). **Os fantasmas da colônia: Notas de Desconstrução e Filosofia Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2020.

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

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

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

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

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

_____. **Blue note: entrevista imaginada**. Belo Horizonte: Nandyala, 2013

_____. (org.) **Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010.

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

PEREIRA, Marcelo de Andrade. Barroco, Símbolo e Alegoria em Walter Benjamin. **Analecta**. Guarapuava, v.8, n.2, p. 47-54, jul./dez. 2007. Disponível em: <https://revistas.unicentro.br/index.php/analecta/article/view/1806/1602>. Acesso em: 22 de jul. de 2021.

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

_____. Exu, de mensageiro a Diabo. **Revista USP**, São Paulo, n. 50, p. 46-63, jun/ago. 2001. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/issue/view/1902>. Acesso em: 31 de jan de 2021.

_____. O afiador de palavras. Prefácio in: PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Livro de falas**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2008.

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

_____. Thomas Bernhard e Walter Benjamin: por uma origem redentora. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, n. 2, v. 23, p. 119-127, mai./ago. 2013. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/4503>. Acesso em: 06 de fev. 2021.

RIBEIRO, Ronilda Yakemi. **Alma Africana no Brasil. Os Iorubás**. São Paulo: Oduduwa, 1996.

RODRIGUES, Carla; HADDOCK-LOBO, Rafael; MORAES, Marcelo José Derzi. Specters of Colonialidade: A Forum on Jacques Derrida's Specters of Marx after 25 Years, Part V. **Contexto Internacional**, 42(1), 149-171, Jan/Apr. 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cint/a/9P3pqF8TRHJScrByRBJYpWH/?lang=en>. Acesso em: 06 de julho de 2021.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas – “O diabo na rua, no meio do redemoinho...”**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ROSARIO, F. B. Nas encruzilhadas com Derrida. In: ROSARIO, F.; MORAES, M.; LOBO, R (org.). **Encruzilhadas filosóficas**. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2020. p. 29-41.

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

RUBIRA, Luís. O *amor fati* em Nietzsche: condição necessária para a transvalorização? **Polymatheia - Revista de Filosofia**, Fortaleza, v.4, n. 6, p. 227-236, jul./dez. 2008. Disponível em: <http://seer.uece.br/?journal=PRF&page=article&op=view&path%5B%5D=489&path%5B%5D=558>. Acesso em: 12 de fev de 2021.

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

SANTIAGO, Silviano. **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S. A., 1976.

_____. “O entre-lugar do discurso latino americano”. In: **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2000.

SCHWARCZ, L. K. M. (2001). Carlos Eugênio Marcondes de Moura. A travessia da Calunga Grande. Três séculos de imagens sobre o Negro no Brasil. (1637-1899), São Paulo, Edusp, 2000, 694 pp. **Revista De Antropologia**, 44(2), 227-230. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0034-77012001000200010>.

SERRA, Ordep. **Rumores de festa : o sagrado e o profano na Bahia**. 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2009.

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

_____. **Flecha no tempo**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

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

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

SOARES, Emanuel Luís Roque. **As vinte e uma faces de Exu na filosofia afrodescendente da educação: imagens discursos e narrativas**. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, p. 188. 2008.

SOUZA, D. B.; SOUZA, A. J. Itan: entre o mito e a lenda. **Revista Letras Escreve**, Macapá: Universidade Federal do Amapá – V. 8, n. 4, p. 99-113. Segundo semestre, 2018.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Notas sobre o Culto aos Orixás e Voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na Antiga Costa dos Escravos, na África**.

Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

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

Sites ou blogs:

ARAÚJO, Tarso. O que é matéria escura? **Superinteressante**, 2018. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-e-materia-escura-2/>. Acesso em: 27 abril 2021.

EDIMILSON de Almeida Pereira: Dados bibliográficos. **Literafro**, Belo Horizonte, 13 janeiro 2021. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/225-edimilson-de-almeida-pereira>. Acesso em 24 abril 2021.

FABRO, Nathalia. O que é a Força de Star Wars? **Revista Galileu**, São Paulo, 14 de dez. de 2019. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2019/12/o-que-e-forca-de-star-wars.html>. Acesso em: 15 de jan. de 2021.

Músicas:

BAIANASYSTEM; BNegão. **Reza Forte**. Salvador: Máquina de Louco, 2021. Disponível: <https://soundcloud.com/baianasystem/sets/navio-pirata-2>. Acesso em 22 de abr. de 2021.

BLUES, Baco Exu do. **Bluesman**. São Paulo: Selo EAEO Records, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=82pH37Y0qC8>. Acesso em 3 de nov. 2020.

BANANA, Chilete com. **Que força é essa?** São Paulo: Continental, 1987. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E8dK0FieOaM>. Acesso em 8 de dez. de 2020.

EMICIDA. **Ismália**. São Paulo: Sony Music; Laboratório Fantasma, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4pBp8hRmynI>. Acesso em 25 de jan. de 2021.

TRIBALISTAS. **Diáspora**. Salvador: Candyall Music (SLEM); Rio de Janeiro: Monte Songs, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=neR2vTRrs4M>. Acesso em: 07 de jul. de 2021.