



Forma e antiforma: a poesia em desmonte de Edmilson de Almeida Pereira

Carolina Anglada de Rezende

Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Rua do Seminário, s/n, Mariana, Minas Gerais, Brasil. E-mail: angladacarolina@gmail.com

RESUMO. Considerando que a forma se torna uma questão crucial para o discurso da modernidade, a se entrelaçar com noções de ritmo, comunidade e crítica, este artigo busca analisar o projeto de desmanche da tradição e de revisão histórica que o poeta Edmilson de Almeida Pereira realiza ao propor a concepção de antiforma. Em diálogo com a herança afro-diaspórica, entre outras expressões poéticas modernas e arcaicas, o verso em constante interrupção do poeta acaba por incluir no discurso da crise da poesia, questões relativas à origem, à sobrevivência e à disseminação, de modo a desfazer qualquer leitura permanente e positiva de forma. Tendo isso em vista, nesse artigo são interrogadas algumas teorias do verso, como as de Mallarmé, Giorgio Agamben e Marcos Siscar, além de importantes contribuições de Jacques Derrida para o problema do estilo e para a tarefa da desconstrução, e que se mostram centrais para a aproximação de uma poética notoriamente inclinada à aprendizagem da desmontagem, ao mesmo tempo em que trabalha também pela continuidade, pelo infinito e pela justiça.

Palavras-chave: forma; antiforma; poesia contemporânea; Edmilson de Almeida Pereira; poesia afro-brasileira.

Form and antiform: the disassembly poetry of Edmilson de Almeida Pereira

ABSTRACT. Considering that form becomes a crucial issue for the modernity discourse, attached with notions of rhythm, community and criticism, this article seeks to analyze the dismantling tradition and historical revision project that the poet Edmilson de Almeida Pereira carries out to propose his conception of antiform. In dialogue with the Afro-diaspora heritage, among other modern and archaic poetic expressions, the poet's constant interruption verse ends up including in the discourse of the poetry crisis issues related to origin, survival and dissemination, in order to undo any permanent and positive reading of the notion of form. This article questions some theories of verse, such as those of Mallarmé, Giorgio Agamben and Marcos Siscar, in addition to the important contributions of Jacques Derrida to the problem of style and to the task of deconstruction, which are central to the approximation of a poetics notoriously inclined to learning how to disassemble, while also working for continuity, infinity and justice.

Keywords: form; antiform; contemporary poetry; Edmilson de Almeida Pereira; afro-Brazilian poetry.

Received on August 3, 2021.
Accepted on February 15, 2022.

Introdução

Do momento em que o eco daquela “[...] esquisita crise, fundamental [...]” – diagnosticada por Mallarmé (2010, p. 157), frente ao sintoma da indeterminação entre prosa e poesia – fez-se ouvir em outros cantos para além da França, a forma vem se tornando um paradigma, diante do qual se tomaram e ainda se tomam diferentes posições. No cenário brasileiro, dos concretistas ao lirismo crítico, passando pelos poemas em prosa, o aspecto formal deixa de ser sinônimo de adequação a um modelo prévio, conformação e aptidão a um único entendimento do poético. Essa é a leitura empreendida pelo professor, poeta e crítico literário Marcos Siscar na obra *Poesia e crise* (2010), dedicada a identificar e analisar os efeitos e desdobramentos do diagnóstico mallarmaico para outros contextos. Na passagem do século XIX ao XX, a forma moderna teria passado a ser entendida “[...] não apenas ou não exatamente no sentido da matéria estendida no espaço, [...] mas no campo de uma singularidade historicamente situada e, ao mesmo tempo, absolutamente indeterminável” (Siscar, 2010, p. 106). Por essa razão, a ideia de ‘crise’, que, em um primeiro momento, é circunscrita ao abandono do alexandrino e à ascensão do verso livre na poesia francesa, extravasa o aspecto puramente formal e compõe certo ‘discurso da crise’, orientado por “[...] um modo particular de relação com

o presente, por parte da literatura, no qual a estética (e até mesmo o ‘esteticismo’) é entendida como elemento, por assim dizer, de ‘resistência’” (Siscar, 2010, p. 21, grifo do autor).

A rigor, podemos afirmar que a crise vai além do mal-estar da indefinição. Siscar identifica nessa transformação do estatuto do poético um desejo da poesia de se situar como comunidade crítica, a provocar “[...] a dupla condição (de artífice e vítima) do tempo presente” (Siscar, 2010, p. 33). Podemos inferir que essa condição dupla, de uma passividade ativa frente aos paradigmas da contemporaneidade, de um pertencimento problemático do poeta às circunstâncias de seu tempo, mostra-se em consonância com o que outros teóricos identificam como a condição particular da poesia a partir da modernidade. O filósofo italiano Giorgio Agamben, em *Ideia da prosa* (2012), identifica no movimento bustrofédico do verso, orientado espacial e semanticamente para trás e para adiante, a ambivalente potência do discurso, o seu “[...] andamento originário, nem poético, nem prosaico” (Agamben, 2012, p. 31). À poesia corresponderia, portanto, a condição da palavra de interromper esse encavalgamento para fazer ressaltar “[...] a palavra pura, a interrupção antirrítmica, [...] de modo a trazer à evidência não já a alternância da representação, mas a própria representação” (Hölderlin apud Agamben, 2012, p. 35).

A cisão do gesto e do verso ao meio, a realçar a representação em seu próprio ter-lugar, aproxima-se do que Mallarmé (2010, p. 158) diz da métrica como um recobrar da língua de seus “[...] cortes vitais”. Nessa discussão sobre o corte enquanto suspensão do movimento horizontal do verso, impossível não lembrarmos o pernambucano João Cabral de Melo Neto (1965) e sua ‘faca só gume’, como diz o poeta, “[...] o melhor/dos símbolos usados [...], porque nenhum indica/essa ausência tão ávida/como a imagem da faca/que só tivesse lâmina” (Melo Neto, 1965, p. 105). Atuando na ambivalência da faca, entre um “uso interno” e um “vivo mecanismo”, esse objeto cortado, o verso sincopado, o objeto que é a sua própria ação, trabalha pela ideia de fazer ressaltar a representação enquanto gesto, ou o que Mallarmé (2010, p. 166) nomeia de “[...] a noção pura [...]” – a emanar da transposição de um fato de natureza para o jogo da linguagem.

No entanto, o fazer emergir dessa pureza, o lapidar na forma mesma do verso, põe em cena o que é da ordem do vital, quando mais à frente, nesse mesmo poema, João Cabral nos diz: “Das mais surpreendentes/é a vida de tal faca: faca ou qualquer metáfora,/pode ser cultivada” (Melo Neto, 1965, p. 105). O corte, o afiar, a agudeza, o aço, as arestas compõem esse dispositivo que, como descreve o poeta, é por natureza metafórico, pois tem a ver com o transporte entre o objeto e a ação, a transposição entre a vida e a morte, o símbolo e o corpo. Porém, a pregnância de tal metáfora na poesia brasileira, como o que haveria de uma noção pura em nossa poesia, faz-nos indagar se essa repetição não teria outras razões. Em uma das estrofes do poema ‘O ovo de galinha’, João Cabral parece nos indicar mais precisamente uma das possibilidades: “É a que se sente ante essas coisas/que conservando outras guardadas/ameaçam mais com disparar/do que com a coisa que disparam” (Melo Neto, 1965, p. 18). A ideia de um disparo não realizado, de uma lâmina cristalizada no corpo, desse fio da navalha por onde a vida joga com a morte, atesta um lugar de fato, dramático, para a sobrevivência não só da poesia brasileira, como também do brasileiro diante do que lhe ameaça.

Muitos foram os críticos, como Silviano Santiago (2019), que identificaram, se não na literatura brasileira, ao menos na latino-americana, que “Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra” (Santiago, 2019, p. 29). Em um poema célebre como “O ovo de galinha”, uma das estrofes nos esclarece: “No entretanto, o ovo, e apesar/da pura forma concluída,/não se situa no final:/está no ponto de partida” (Melo Neto, 1965, p. 18). Só se nasce, no Brasil, no Nordeste, na periferia, na ferida aberta que nos antecede, quando a natureza está “[...] entregue inteiramente/à fome/pelas coisas/que nas facas se sente” (Melo Neto, 1965, p. 105).

Antiforma

Como vimos, certa produção do início da segunda metade do século XX, a exemplo da poética cabralina, percebeu-se às voltas com o corte como um dos modos dramáticos de a poesia produzir sentido e criar imagens, o que se ilustra no poema citado anteriormente, ‘Uma faca só lâmina’, cujos versos alertam-nos: “[...] para quem sofre a faca/ganha nervos, arestas./Em volta tudo ganha/a vida mais intensa” (Melo Neto, 1965, p. 113). A geração de poetas posteriores, que publicavam em meados da década de 1980, ficou conhecida pelo que Siscar apelida de ‘cisma’, derivada de um dilema entre a aderência a uma poesia da experiência, de origem popular, cotidiana, ou à poesia experimental, herdeira dos concretistas, por exemplo, que alçaram a outro patamar a ideia do corte, da diagramação e da visualidade poética. Os nervos, nesse momento, são todos postos nessa decisão, cujas arestas dividiram a geração.

Mas podemos objetar que não são todos os poetas cismados, assim como, para alguns, esse dilema pouco lhes dizia respeito. Muitos, de fato, saltaram seus antecessores imediatos, como Siscar pontua, buscando em poetas como Cabral precisamente a junção política entre ‘vértice’ e ‘vida’. Esse salto, inclusive, nem sempre é apenas de geração, e aquela “[...] atenção preocupada com relação àquilo que se apresenta como referência traumática ao passado imediato” (Siscar, 2010, p. 154) pode ter a ver com um passado ainda mais amplo, de exclusão reiterada e alargada ao que o corte ainda não havia dado lugar. O sintoma encontrado pelo crítico brasileiro, de um dever sentido pela poesia do fim do século XX de “[...] medir-se com a amplitude das questões que a precederam” (Siscar, 2010, p. 155), pode responder, na verdade, com um medir-se incisivamente com a ausência relativa de certas questões na poesia brasileira de até então.

Edimilson de Almeida Pereira, começando a publicar na década de 1980, opera, a rigor, uma verdadeira desmontagem dessa oposição dualista, e isso, a nosso ver, repercute a ampla tradição poética, crítica e filosófica do poeta. É Paul Gilroy (2012) quem localiza tais saltos: “A sobrevivência negra depende da invenção de novos meios para formar alianças acima e além de questões menores como língua, religião, cor da pele e, em menor extensão, gênero” (Gilroy, 2012, p. 81). Dialogando frontalmente com heranças afro-diaspóricas, tal como se observa também em suas pesquisas de campo, a recolher cantos do Congado, além das citações e referências a poetas e filósofos caribenhos, bem como a músicos norte-americanos do blues e do jazz, o poeta entrelaça o dizer e as crenças populares a uma sintaxe notadamente cindida, em que até os sinais de pontuação adquirem outros significados. Nesse sentido, pode-se afirmar que o corte dá a ver não só o armamento de certa poesia brasileira, no seu pendor colérico e aguerrido, consciente do que ameaça a sobrevivência em sentindo amplo, mas também do que essa armação poética continua a excluir, silenciar, abstrair. Se João Cabral mostra como a faca e seus sulcos fazem parte da engrenagem do poema, Edimilson opta por evidenciar como a engrenagem poética e seu desejo de se situar como comunidade crítica demanda uma revisão menos metaforológica, e talvez mais figuralógica¹.

A tarefa do poeta parece então ser a de desmontar a tradição, o que invariavelmente nos remete à proposta da desconstrução, de Jacques Derrida. Não por acaso, quando o filósofo franco-argelino descreve o estilo em Nietzsche, precursor, em larga medida, da desconstrução, ressalta sobretudo o modo como a sintaxe demanda certa construção afiada para fender a tradição falocêntrica: “A questão do estilo é sempre o exame, a pesagem de um objeto pontiagudo” (Derrida, 2013, p. 23). Sabemos que Derrida concorda com Nietzsche a respeito de uma mútua contaminação entre eixo conceitual e metafórico. Para imprimir uma marca, na esteira desses dois filósofos, e também de outros desconstrutores, como Achille Mbembe, o poeta crava-a no seio das práticas colonialistas, também se valendo desse objeto pontiagudo para se manter à distância, proteger-se de outras “[...] formas ameaçadoras [...]”, como descreve Derrida (2013, p. 23), além, é claro, de produzir novas formas de socialização. A rigor, podemos entender tal estilo cortante, entre o conceito e a metáfora, como um exemplo de ‘força da recusa’, descrita por Mbembe (2020) como uma das condições para a descolonização e que tem a ver com um nascimento “[...] para o mundo e para si mesmo por intermédio do gesto inaugural que é a capacidade de dizer não” (Mbembe, 2020, p. 142-143). Esse ‘não’, diz o filósofo camaronês, é um ‘não’ também à ‘paixão pelo hábito’ e à representação, uma vez que, em contextos racistas, representar “[...] faz parte, assim, tanto de um jogo de sombras quanto de uma devastação, mesmo que, depois dessa devastação, ainda exista algo que pertencia à ordem anterior” (Mbembe, 2020, p. 143).

Inclusive, na mais recente recolha de poemas de Edimilson, intitulada *Poesia +* (2019), observamos sintomaticamente a prática do desmonte, da impressão sempre renovada da marca como uma espécie de infidelidade à própria obra, ou de defesa contra a ideia do próprio na obra. O poeta recusa o hábito no que nele há de mais conservador. A organização do livro, portanto, não procede cronologicamente, como é comum às antologias, mas por meio de entradas temáticas pensadas especialmente para o projeto, e que aproximam, de modo inédito, os poemas sobre essa espécie de solo provisório. Trata-se de um gesto de contra-assinatura, a priorizar a transmissão em detrimento do que na tradição corrobora a manutenção. Escreve o poeta, em um de seus poemas: “A primeira lição do arqueólogo é não se reconhecer nos ossos que recupera” (Pereira, 2019, p. 40), bem próximo ao que Derrida (1991, p. 319) incita, quando nos pergunta:

¹ Aqui, a ‘figura’ diferencia-se da ‘metaforologia’ proposta por Hans Blumenberg, em sua *Teoria da não conceitualidade*, que se dedica a desconstruir o privilégio dado ao conceito no plano do pensamento filosófico e poético. Assim nos afirma: “A metaforologia, na verdade, não é uma disciplina estética; ela considera a relação entre conceito e metáfora como genética e funcional, mas à sua temática pertence por completo descrever e esclarecer como a metáfora penetra no contexto estético, ou melhor, como a estética, em seu conjunto, deriva do substrato metafórico e mítico” (Blumenberg, 2013, p. 66-67). Também Gilles Deleuze e Félix Guattari (2010) se inserem na discussão, na obra escrita conjuntamente *O que é a filosofia?*, que se propõe a diferenciar a figura do conceito. Para os pensadores, a linguagem figurada não é nem originária nem derivada, e não diz respeito nem ao próprio nem ao imaginário, constituindo, assim, o dispositivo central de certa práxis imanente, ancorada nos movimentos da Terra.

O que deverá ser um texto pode, por si mesmo, de qualquer modo, girar para brilhar, ainda depois de um eclipse, com uma luz diferente, num tempo que já não é o da sua fonte produtiva (não lhe será nunca contemporâneo?), em seguida repetir ainda este ressurgimento depois de várias mortes, entre outras as do autor, e o simulacro de uma múltipla extinção?.

Podemos imaginar que Edmilson responderia positivamente à pergunta de Derrida. São de *Dormundo*, primeiro livro do poeta mineiro, os seguintes versos: “A vida pergunta pelos falantes,/sua palavra de rosa e fogo./Nosso gesto há muito inaugurou/um arco no mundo” (Pereira, 2019, p. 31). Quando escreve “[...] sua palavra de rosa e fogo [...]”, muitas mortes se acendem no gesto do poeta redivivo. Esse arco teso entre passado e presente provoca uma teoria negativa da representação, a se esquivar das capturas temporais e espaciais. Se em João Cabral o rigor demonstrativo de seus núcleos opera em favor da expansão, em Edmilson, o fenômeno irreduzível, elementar, é a leitura; “[...] sou mais é ledor” (Pereira, 2019, p. 85), sintetiza o poeta, dando a ver precisamente o que já existe, já foi escrito, já teve lugar e, no entanto, permanece ecoando. Fato é que o desmonte se associa a uma pedagogia da leitura como prática da recusa (do próprio, da fonte unívoca, da morte definitiva) – em eclipse e em elipses.

Edmilson escreve a sua leitura; e naturalmente o ler aqui é também uma partida do texto para alcançar novas margens. Essa espécie de visita, rastro que o outro deixa no texto, não provoca a ruptura definitiva entre poesia e prosa, como se para cada ritmo ou gênero existisse apenas uma morada particular. “Minha virtude/foi aprender leitura” (Pereira, 2019, p. 85), escreve o poeta a respeito de um curandeiro, Raimundo Barbosa de Azevedo, este que o que faz “[...] é virar meu tacho”, atrasando “[...] os relógios do fim” (Pereira, 2019, p. 87). Nesse sentido, podemos compreender tal modo de composição que joga com o poder ambivalente da língua, como a afirmação da transitoriedade entre fala e escrita, cura e doença, desmontagem e imaginação. “Quem vira a cabeça/das coisas/entende o meu ofício [...]”, conclui o poeta-curandeiro (Pereira, 2019, p. 87). O mesmo pode ser observado no primeiro poema de *Qvasi* (Pereira, 2017b), homônimo à obra, no qual o poeta diferencia metonimicamente os sentidos de língua, mostrando precisamente a disseminação e a errância, que a tudo invertem:

[...] ‘por definição: língua geral’
que serve para toda obra, mas não
serve
de bom grado sua sintaxe
‘por sugestão: língua letal’
que guarda em si
o gesto secreto: não
língua que se traz no bolso
para ofício
de cortes
[...]
(Pereira, 2017b, p. 13, grifo do autor).

Edmilson rende uma palavra por outra; começa com a ‘língua geral’, a língua servil, cuja utilidade é ao mesmo tempo vasta e desatenta, para dela logo se afastar, aderindo à ‘língua letal’, cujo segredo mais evidente é o de ser não só remédio, mas também veneno. A essa língua, no entanto, paga-se com a vida, e o mesmo parece ocorrer com as outras. No deslizamento que o poeta realiza – tradução da diferença em uma mesma palavra –, o conjunto de suas dessemelhanças revela o avesso que as constitui, o outro lado da moeda do que com ela se compra: “‘por condição’: língua real//lesma sem ouro”; “‘por negação: língua, sim’”; “‘por definição: língua legal’//que serve/a tudo, menos a quem/impede/a sua economia” (Pereira, 2017b, p. 14, grifo do autor). É entre essa “[...] parte de um corpo, o/corpo/mesmo que ausente” (Pereira, 2017b, p. 15) e o “[...] que tolera o homem/ínfimo/e sua falta” (Pereira, 2017b, p. 16) que o poeta se coloca para aprender, na impossibilidade de a forma linguística resolver a incompletude de onde as palavras emanam. Na ausência de uma única língua, todas as outras faltam ao sentido, mas é pelo fato de a língua ser “[...] equação/de seu próprio dilema” (Pereira, 2017b, p. 15) que observamos nesse poema a prática da disseminação e da síncope, enquanto desdobramento e transbordamento interno de usos.

Não há necessariamente muitos sentidos em jogo, polissemia, só porque são várias as línguas; o que há são efeitos de verdades. A cisma aqui não é da ordem de uma decisão, mas de um indecível. O poema ‘+1’ termina com o seguinte verso, “[...] exato no que hesita” (Pereira, 2019, p. 111), dando a ver precisamente a lógica do suplemento a tornar simultâneas tanto a exatidão quanto a hesitação, ou seja, o rastro da indecidibilidade. Isso mantém um contrarritmo, uma contralíngua a atestar a heterogeneidade dos modos

de dizer e contradizer a História, a depender sobretudo da sintaxe. Nítido está que entra em cena uma consciência rigorosamente anticolonial, a se debater entre os dilemas da construção e o ímpeto niilista da demolição. Edimilson não opta, entretanto, pela determinação, e sim por estabelecer um ritmo provocado pelo encenar de uma nova percepção das aporias da língua e da dinâmica das remessas que lhe são próprias.

Nesse sentido, o poeta desdobra e desobra a poesia, como o faz, por exemplo, com o barroco mineiro, ao criar sinuosidades entre as representações. “Falência é resgate às avessas” (Pereira, 2019, p. 91), diz-nos o poeta. Então, se não é possível rasgar os capítulos da história colonial, todavia é possível ler de novo ou ler de outro modo esses momentos. Em um poema intitulado ‘Ouro Preto’, cujo subtítulo é ‘roteiro de interpretação’, termina-se afirmando: “O barroco não é o cansaço do ouro/mas o direito do explorado corpo” (Pereira, 2019, p. 175). Assim como Edimilson opera por desmontes das línguas, metonímica e sintagmaticamente, também sinaliza a importância da desconstrução do poema, o trabalho do negativo a evidenciar o processo de subordinação em que se situam os dualismos entre vítima e soberano, fala e escrita – e que se fazem presentes, por exemplo, nas dobras barrocas. Quando Derrida descreve a importância dessa práxis, salienta as condições para sua implicação extradiscursiva:

A desconstrução não pode limitar-se ou passar imediatamente para uma neutralização: deve, através de um gesto duplo, uma dupla ciência, uma dupla escrita, praticar uma ‘reviravolta’ da oposição clássica e um ‘deslocamento’ geral do sistema. É só nesta condição que a desconstrução terá os meios de intervir no campo das oposições que critica e que é também um campo de forças não-discursivas. [...] A desconstrução não consiste em passar de um conceito para outro, mas em modificar e em deslocar uma ordem conceitual assim como a ordem não-conceitual à qual se articula (Derrida, 1991, p. 372, grifo do autor).

O gesto duplo da desconstrução, como sabemos, desguarnece as fronteiras entre literatura e filosofia, restituindo à escrita o poder de resistir à hierarquia logocêntrica. O ‘roteiro de interpretação’ não se confunde com uma polissemia; ao contrário, o poema ‘Ouro Preto’ faz ecoar precisamente a ‘rouquidão do ouro’, enquanto marca do esgotamento e da servidão que compõem os capítulos da História. Algo não se submete à comunicação, não nos sistemas clássicos de acumulação. Nesse sentido, observa-se como a desconstrução importa a Edimilson sobretudo quando o poeta fende a poesia, deixando em aberto o lugar “[...] de um totem antes jamais percebido” (Pereira, 2019, p. 175).

‘Como desmontar’ é outro exemplo de poema em que se sinaliza a tarefa de descolonização como projeto de visibilidade, dizibilidade e sensibilidade a engendrar, sobretudo, uma linha de fratura entre os tempos. O que está em jogo nesse receber de uma herança é precisamente o que não se submete à dialética. Eis alguns versos desse poema:

A mão lavora a antiforma.
Atrás da pátina, a fábrica
de esqueletos.
A mão que desmonta enfrenta
o cálculo.
Afronta a lição colonial.
[...]
A mão torna ao desmanche
da herança: mesa, armário,
que importa –
[...]
(Pereira, 2019, p. 88).

Do elementar trabalho na lavoura à mão que se engaja no desmanche da herança, o poema ancora o objetivo histórico, político e social da antiforma na *práxis* diária e em um conhecimento já dado, ancestral, e que sustenta não só biologicamente como também simbolicamente esse projeto de resistência. Não há desarticulação se não houver, portanto, articulação ou leitura da tradição. Herdar e desmanchar se encontram precisamente nesse limite do formal, o que nos leva a pensar se a marcação dessa indecidibilidade no poema não intensificaria o seu poder formalizador. O diálogo com a ‘lição colonial’ não seria, por isso, da ordem de uma dialética, e sim de uma desorganização sem síntese, uma revolta sem sùmula, como nos diz o verso final: “Assomo/dos vivos entre os mortos” (Pereira, 2019, p. 88).

Nesse sentido, a antiforma não indica uma ausência de forma, e sim um pôr à prova a própria decisão. Não há, decerto, nenhuma garantia de que essa instabilidade engendre outra tradição, no entanto, é a insegurança que confere a chance mesma para o imprevisível e o impensável. Há nesse cálculo da antiforma,

ao contrário da afirmação do núcleo e da polissemia cabralinos, uma espécie de suplemento de sentido, como se entre o desejo de verdade e a verdade do desejo a conta não fechasse. Na antologia *Poesia +*, a posição do poema é provisória, apesar de cada um ter uma herança, um passado. Estar, nesse caso, é ser circunstancialmente – o que nos remete à diferença nas línguas ibéricas entre esses dois verbos. Ser é estar em igualdade com a falta que nos constitui, com o movimento que nos destitui de qualquer identidade fixa. É poder ser fora de si, em terra estrangeira, exilado em outro. Por essa razão, a antiforma põe à prova o resultado final.

“De falta em falta a história se acumula [...]” (Pereira, 2019, p. 63), escreve Edimilson no poema “O estranho”, no qual a interrogação sobre essa dívida onerosa que é a herança, referenciada aqui aos porões dos navios negreiros, conduz a voz e o corpo explorados ao inexplorado. “Não se acostumar/ao fogo/à fatura/é a lição primeira” (Pereira, 2019, p. 62). Toda a dura experiência de uma vida constantemente interrompida lega ao sujeito a vivência da provisoriedade. A sua palavra, que não deixa de ser a palavra de um sobrevivente, será sempre parcial, faltosa, alarmada por aquilo que lhe ameaça. Esse *cronotopo* tão traumático da história dos afro-brasileiros, ‘um navio que, aberto aos porões, aderna’, é aqui vivenciado em consonância com o que se dá na estrutura disseminada de sua obra: o pender do navio pela força das marés ou pela força imposta pelo tráfico negreiro é simbolizado não só em termos de deslocamento forçado, mas sobretudo por sua potência ainda deslocante.

Por mais que haja uma língua anterior, um sentido a que se refere, por mais forte e inesquecível que sejam a história e a maré anterior que formou a cada um, “Não se diz a quem é/o que fazer” (Pereira, 2019, p. 64). Esse dizer, que evoca tanto a instrução quanto a obediência, por ser endereçamento, é também alienação – e é contra essa alienação, a do presente, que Edimilson parece querer nos alertar. Estar dentro de um fora dá a chance de não apenas sermos falados, mas também que nos elaborem, singularmente, na fala. “Repetimos as falas aceitas/para garantir a venda, mas/o risco do improvisado é o que há” (Pereira, 2019, p. 187).

O verso curto, escandido, interrompido de Edimilson instaura um limite ao excesso, circunscrevendo e resguardando o vazio e a fragmentação onde antes e em outros lugares ações e pensamentos totalizantes se submeteram à imagem da origem. O poeta nos ensina a abrir mão, a não querer proteger o que deveria se perder. Perder, esquecer não são processos apenas de negação. Na falta de um início, na indeterminação de um ponto de partida, contrariamente ao ovo cabralino, trata-se de manter, poética e politicamente, nas estórias e heranças, ritos e mitos, a disseminação, a variação e as cesuras. Esses espaços abertos, a constelação de anônimos e de nomes próprios, de gramáticas e anagramas, podem nos surpreender, de modo imprevisível, com um sentido comum. Por um viés genealógico, que inventa e imagina uma tradição ali onde ela é negada, silenciada ou apagada, falar já é sempre falar pelo outro, devir-outro, falar ao outro, falar-outro: “[...] o que a alma pesca/multiplica o corpo/sua origem” (Pereira, 2019, p. 118). Esse estranho e ao mesmo tempo familiar não dito, mais do que antecipar uma voz, abre-lhe a oportunidade de estar e não ser, de dizer através de um lugar provisório, ameaçado, instável, que é o lugar do eu fragmentado, desse lugar do não histórico da história. Afinal, como escreve Edimilson: “Sob os anéis/e as pontes que uniram o norte e o sul./Ainda não morreu/o que os mortos nos legaram” (Pereira, 2019, p. 65).

Formas em abismo

A rigor, são muitos os esforços da antiforma de escrever, de subscrever, na água, a história daqueles que de algum modo naufragaram ou tiveram suas narrativas submetidas ao naufrágio. Essa é outra face de sua poética: se ela às vezes nos ensina a perder o que é apenas falsa liberdade, há momentos em que o verso se converte em morada infinita, espécie de mal de arquivo a conservar a dor e a lhe criar outros destinos. ‘Cemitério marinho’, uma antiepopeia que dialoga com *Caderno de um retorno ao país natal*, de Aimé Césaire, dedica-se a refazer as rotas do Atlântico Negro, recolhendo, como um trapeiro, os restos nos quais a história desembarca da impessoalidade e se recolhe na ferida antiga. Logo no início desse longo poema, anuncia-se o impasse de se narrar uma história toda ela entrecortada na própria garganta:

: embarcados, como
avaliar a tempestade
não é fora que a lâmina
arruína, mas
nas veias
(Pereira, 2019, p. 134).

O que sobressai nesse uso da faca pela poética de Edimilson é a radical e perversa fragmentação sofrida corporal e simbolicamente, afetiva e culturalmente por aqueles que foram escravizados. Diante dessa devastação, o que se devolve é sobretudo a sobrevivência tornada dizível nas quebras do verso, “[...] apesar do abismo onde/a forma informa (a/linguagem)/nos experimenta” (Pereira, 2019, p. 137). Considerando que esse fato constitui a tragédia máxima da civilização, aquela que provocou uma desterritorialização em massa e um sofrimento tão avassalador que desafia a nossa capacidade de representação, Edimilson trabalha essa herança no osso e nas veias do poema, evidenciando os impasses de formalização no verso informe. Gilroy é contundente quando analisa como as formas das expressões artísticas negras recorrem a estratégias modernistas, sobretudo pelo que há de comparável em termos de uma comum exposição ao terror. Ainda na primeira cena de ‘Cemitério marinho’, parte da experiência de fragmentação gera uma enumeração caótica e terrível, evidenciando como essas formas culturais negras são “[...] a um só tempo, modernas e modernistas” (Gilroy, 2012, p. 159):

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

(Pereira, 2019, p. 136).

O poeta recusa desinvestir-se do trabalho da perda, se o motivo mesmo que tornou perdidos esses sujeitos e suas histórias não teve a ver nem com o infortúnio nem com a morte natural, e sim com a anulação e com a violação. O ‘Cemitério marinho’ é um cemitério possível apenas na sua impossibilidade de guardar: “[...] a linguagem se joga/no oceano – para desespero/da memória/que se quer museu de tudo” (Pereira, 2019, p. 141). O luto é um exílio e um abrigo, cria esse lugar imaginário para acolher o que não tem lugar, o que é infinitamente disperso, fantasma e fóssil. Onde estaria, então, aquela pura suspensão, momento de cesura em que se apresenta não a alternância, mas a própria representação? É quando a obra, não só a poesia, é a extrema incerteza, ameaça de total desintegração, próximo ao que Edimilson escreve nos primeiros versos do poema ‘Homeless’: “[...] o cultivo no ar/é devoração” (Pereira, 2019, p. 147). Um cultivo que, por ter a medida de sua impossibilidade, é essencialmente infernal. A antiforma é, portanto, uma contraconquista no domínio mesmo do discurso poético, um gesto a encenar a tentativa de ter de volta qualquer coisa de espoliado.

A esses homens reduzidos a partes não teria sido dada a chance nem de se tornarem outros nem de simplesmente se tornarem integralmente si próprios. Por isso, o verso, quando volta, não volta aos mesmos lugares. As poéticas da diáspora, segundo Gilroy (2012, p. 171), enfocam a “[...] dinâmica política e ética da história inacabada dos negros no mundo moderno”. Pensar o inacabamento é central também aqui, quando nos propomos a refletir sobre a crise da poesia diante da sua indeterminação. Há um poema, intitulado ‘Orfeu’, no qual a narrativa da descida aos infernos é associada ao naufrágio dos navios de escravizados, e o personagem mítico é renomeado de Césaire, aquele que “[...] aprende das ilhas//mas antes/anota da mudança a muda” (Pereira, 2019, p. 127). O poeta mineiro busca nessa comum experiência do canto que nasce da morte figuras para comporem, metonimicamente, com “[...] os negros os mexicanos/os amarelos [...]”, o conjunto daqueles que, nascidos para morrer, aplaudem “[...] um passado ainda vivo/um ritmo intenso/de jardins” (Pereira, 2019, p. 127). O coral se forma precisamente por vozes interrompidas, por formas inacabadas, e a antiforma é a estratégia utilizada para manter criticamente certo estado de liberdade que não se define pelo outro. Com Gilroy (2012, p. 171), poderíamos afirmar que se trata de “[...] enfocar a relação entre identidade e não identidade na cultura política negra”.

Todos se uniriam, portanto, em torno de um canto que, repetindo-se, altera-se, e alterando-se, porque é ‘muda’, pode eclipsar-se da intenção de sua produção e aproximar-se de um contexto amplo, disseminado.

Aimé Césaire, nesse sentido, é convocado pela condição que Derrida (1991, p. 357) descreve como iterabilidade: “Escrever é produzir uma marca que constituirá uma espécie de máquina por sua vez produtiva, que a minha desapareição futura não impedirá de funcionar e de dar, de se dar a ler e a reescrever”. O próprio poeta martinicano, em seu *Caderno de um retorno ao país natal*, recorre à palavra para dizer:

Os que não inventaram nem a pólvora nem a bússola
os que nunca souberam domar o vapor nem a eletricidade
os que não exploraram nem os mares nem o céu
mas conhecem nos seus menores recantos o país do sofrimento
os que só provaram viagens de desenraizamentos
os que se tornam flexíveis nos ajoelhamentos
os que foram domesticados e cristianizados
os que foram inoculados de abastardamento
[...]
(Césaire, 2012, p. 61).

Se Eurídice foi outrora a fonte da poesia, a antiforma nos encaminha para a revisão da origem do poema, essa interiorização sempre parcial do outro em nós e que constitui também nosso luto. Césaire fala em nome de desenraizados, falando também de uma desapareição, da não presença, e não de um querer-dizer. Estaríamos fadados, tal como Orfeu, a elaborar a imagem do perdido e que jamais se completa – ao contrário, tal imagem, em sua iteração, excede nosso esforço de guardá-la ou de repeti-la.

Não por acaso, uma imagem muito recorrente na poesia de Edmilson é a da devoração, enquanto princípio a atualizar a enunciação, para além das condições de presença. Nesse sentido, nenhum contexto fecha-se em si mesmo; devorador e devorado, na metáfora antropofágica, trocam de lugar, desestabilizando qualquer posição fixa dentro de um sistema formado por influência e influenciado, sentido próprio e figurado, metáfora e conceito. Observando-se de um ponto de vista de uma cultura, como a que se forma na ‘muda’ e ‘na mudança’, a escritura se situa nesse dar a ver o lugar do outro, o lugar como outro, a impropriedade como o que não pode deixar de ser visto. Ou ainda o modo como a alteridade desmonta a história, na medida em que desconcerta, faz cair as propriedades e as presenças. Césaire também parece se inserir nessa perspectiva, ao escrever em seu *Caderno*:

[...] minha negritude não é uma pedra, sua surdez lançada contra o clamor do dia
minha negritude não é uma mancha de água morta sobre o olho morto da terra
minha negritude não é uma torre nem uma catedral
121.
ela mergulha na carne rubra do solo
ela mergulha na carne ardente do céu
ela perfura o abatimento opaco com sua reta paciência
(Césaire, 2012, p. 65).

O drama das vozes não se faz pela mudez ou pela surdez de uma origem perdida. As formas são também formas em abismo, derivações, imersões, interações e iterações com o passado. Intercalam versos curtos com versos mais narrativos, anáforas e elipses. No poema de Edmilson ‘Oficial e ofício’, a ambivalência do título já dá a ver precisamente esse jogo metonímico de uma disseminação do sentido, só que, nesse caso, em uma construção ritmada. A faca é anunciada no primeiro verso do poema, entrelaçada ao simbólico da escravização, pelos outros dois substantivos, ‘cilada’ e ‘navio’. Então, narra-se a emboscada a Tinguê Canhama, imortalizado nos vissungos da região de Diamantina². Essas cantigas, proferidas originalmente nas línguas bantos, pelos africanos da região de Angola, trazidos à força para o Brasil, eram entoadas durante a lida diária, no trabalho na mina, para saudar caminantes, compor rituais etc., cumprindo uma tarefa de resistência e de conservação, de expressão e de luta. Quando o poeta recupera essa narrativa, dispondo-a em quartetos ritmados, apropria-se de uma memória em extinção, como de fato é a situação de grande parte desses vissungos, para transformá-la em memória viva com toda a potencialidade da transformação. O poeta, que é também uma espécie de tradutor-desconstrutor, escreve:

[...]
Me penso Tinguê Canhama
devoro o que merece

² Cf. Edição especial do *Suplemento Pernambuco* sobre os vissungos. Recuperado de <http://www.cultura.mg.gov.br/files/2008-outubro-especial.pdf>.

de devorar fiz ofício.
Devoro escrita que
escreve imigo ou amigo.

Amar odiar o poema
nada mais perecível.
Texto que escrevo devora
a devoração por princípio.
(Pereira, 2019, p. 73)

A devoração opera por uma espécie de tradução na medida em que propicia a passagem intrusiva da terceira para a primeira pessoa, dele, Tinguê Canhama, a eu, Tinguê Canhama, quando Tinguê Canhama pensa-se e fala em mim. Se o poeta é sempre, em alguma medida, órfico, é porque o desapropriar-se faz parte da criação, assim como também é próprio do enunciado “[...] poder ser formado e poder funcionar como referência vazia ou separado de seu referente” (Derrida, 1991, p. 360). O que se devora, nesse caso, e também no de Césaire, é o ponto de vista desse personagem “Ferido morto enterrado” (Pereira, 2019, p. 73). O fato de a poesia “[...] ser mais e outra coisa que a própria poesia”, de ela situar-se sempre onde não se espera, tal como pontua Jean-Luc Nancy (2016, p. 146) na esteira de Mallarmé, faz-nos crer que aqui ela se encontra precisamente no canto, no canto do outro, no que o outro do canto diz. Se ela “[...] pode muito bem se encontrar lá onde não há mesmo poesia [...]”, se ela “[...] pode mesmo ser o contrário ou a recusa da poesia” (Nancy, 2016, p. 146), tal condição vai ao encontro do que também Edmilson pensa ser próprio de uma tradição da devoração a transmitir sempre uma mudança de perspectiva.

Sabemos, com a apropriação que o intelectual brasileiro Eduardo Viveiros de Castro faz da antropofagia, em diálogo com o pensamento de Claude Lévi-Strauss, Philippe Descola e Gilles Deleuze, que a “[...] perspectividade [...]” é “[...] a capacidade de ocupar um ponto de vista” (Castro, 2015, p. 46), isso em comunidades ameríndias, nas quais “[...] [t]odos os animais e demais componentes do cosmos são intensivamente pessoas, virtualmente pessoas, porque qualquer um deles pode se revelar (se transformar) uma pessoa” (Castro, 2015, p. 46). Não se trata de uma metáfora, enquanto substituição das perspectivas, mas de um deslizamento, invasivo, desconfortável e pouco manipulável, entre pontos de vista. Outra maneira de perceber aquele jogo barroco que tanto nos marcou entre claro e escuro, profano e sagrado, reverência e sátira. Mas, também, uma diferença crucial em relação ao maneirismo, que não corresponde ao se deixar determinar pelo outro, como o poema abaixo nos alerta:

Ao rés do barroco
um corpo é ele mesmo
– sendo outro.

Tal síntese sutura.

A um corpo-ele-mesmo
não será um outro
a lhe dizer quem se é.
(Pereira, 2017a, p. 27).

Edmilson amplia o devorável, mas não sem distinguir o que é estar-outro do que é deixar-se determinar pelo outro. Há uma diferença radical entre poder não ser e não poder ser. O poeta romântico William Blake, aquele que teve coragem e voragem de ver o que ninguém queria, é ainda assim alertado: “Não se toca o fundo com cordas de segurança” (Pereira, 2019, p. 108). Colocando-se na primeira pessoa de Stela do Patrocínio, o poeta confessa: “Me entreguei à vida e me deram a loucura” (Pereira, 2019, p. 105). A partir da mão de uma Carolina (Maria de Jesus), Edmilson dirige-se aos seus leitores: “Quem a ler, leia sob o impacto/dos nervos, leia-se: preparado/para o desvio que faz aos vivos” (Pereira, 2019, p. 98). Na voz daquele que dá nome ao poema “Eu Raimundo Barbosa de Azevedo deito tarde acordo cedo [...]”, aparentemente um farmacêutico ou um curandeiro, escreve: “A cura torna evidentes/as ruínas/não tira a dor mostra o osso//Não traz alívio fisga o brilho” (Pereira, 2019, p. 85). São essas as leituras que se fazem dos textos e das vidas alheias, ofertando-as, no desejo de que também nós, leitores, experimentemos esse estar-outro, evitando a qualquer custo o determinar o outro ou o determinar-se definitivamente pelo outro.

Ainda que a ausência e o vazio deem a ver o rastro genealógico na poesia de Edimilson, não se trata, portanto, de um exercício essencialmente melancólico, tal como pensou Freud, pela identificação e pela presença excessiva do objeto perdido. Como vimos, trabalha-se o desmanche das heranças, impedindo que a língua que vem de longe não nos diga o que fazer, como fazer, quando fazer. A devoração seria um contrainvestimento em relação ao narcisismo que sustentaria a melancolia. Ainda assim, por outros caminhos, há um trabalho de luto que, em vez de abandonar o que se perdeu, preserva-se a si na medida em que preserva a memória dos embarcados. “[N]o convés/tudo comunica”, diz-nos um de seus versos (Pereira, 2019, p. 152), sobre essa linguagem de restos que ainda importa traduzir e fazer ouvir. Por isso, sua escritura, composta por vazios, silenciamentos, fragmentos de cantos, vocábulos bantos, compõe também “[...] a migração/da sintaxe” (Pereira, 2019, p. 153). Não se demanda, por isso, um solo total; é a demanda que, por ser íntegra no seu desapossar-se, abala aquela pretensa totalidade e autotelia da verdade única.

A poesia vai se assemelhando, cada vez mais, não a uma fundação, mas a um dar a forma do acesso a outras leituras. Diz-nos Nancy (2016, p. 146): “A poesia não tem exatamente um sentido, mas, antes, o sentido do acesso a um sentido cada vez ausente, e reportado para mais longe”. Nunca terminamos de ler essa obra-outra; não somos perfeitos habitantes da língua equação-de-seu-próprio-dilema, pois uma obra não está terminada na sua demonstração; ela é a inscrição de uma obra por vir, um problema não totalmente teorizado. O corte na poética de Edimilson de Almeida Pereira revela, então, não a sua essência, mas a função de manter a poesia nos extremos; aquela faca só lâmina trabalha nos limites, indeterminando o dom (de cortar) e o sacrifício (de ser cortado).

Considerações finais

Neste artigo, começamos apresentando a discussão sobre o corte do verso e a impropriedade essencial da poesia a partir da emergência de uma noção de crise, a se formular posteriormente como um discurso próprio da relação entre o poeta e o seu tempo presente. Poetas como João Cabral de Melo Neto responderam a tal dilema inaugurando, ‘sem plumas’, uma estética e uma poética da faca só lâmina, ‘sem bolso ou bainha’, sem corpo, apenas parte do corpo do outro. Tal tradição se forma em uma relação muito particular entre ‘aresta’ e ‘vida’, mas que ainda mantém tal percepção da cesura do verso dentro de uma perspectiva metafórica.

A partir, então, do corte como objeto e ação, propusemos nos aproximar da poética de Edimilson de Almeida Pereira, cuja obra continua a pensar a pregnância da fissura e da cesura como imagens caras à poesia brasileira, e caras também ao diálogo que trava com poéticas caribenhas, norte-americanas, entre outras estéticas afrodiáspóricas, que dramatizam o inacabamento em consonância com a história da escravização. No entanto, por se valer de uma vivência do corte mais próxima à ideia da figura do que da metáfora, trabalhamos os modos como a antiforma responde à crise da poesia afirmando os múltiplos sentidos da indeterminação, a abarcar a subjetividade e a política, a estética e história. Com base em uma práxis de leitura, de escrita como ato de ler, o poeta mineiro trabalha com o punho em riste consciente de que quem devora é também devorado, e de que a antiforma é também uma forma em abismo, a nos fazer escutar todas as vozes faladas através de uma perspectivação.

A linguagem, não só metafórica e espacialmente, é um golpe, a instaurar fissuras e cesuras no discurso. Desmontar ou desconstruir a tradição é perceber como os significantes são alvo de disputas, nas quais poetas como Edimilson de Almeida Pereira se posicionam para revelar os privilégios falocêntricos do significado. Experimentando, no próprio corpo do poema, as contendas de um ser definido pelo outro e de um poder ver-se como distinto, sempre mais além de qualquer captura, a faca acaba por disseminar esses múltiplos sentidos do que é cortar, ser cortado, indeterminar-se, fragmentar-se. A crise da poesia moderna, nesse sentido, amplia-se e complexifica-se, trazendo para o momento da ‘pura representação’ de que fala Agamben, ecoando o poeta Hölderlin, todo o excesso representativo que constituiu a sobredeterminação do negro pelo outro. Assim, finalizamos com os versos do próprio poeta, em um poema intitulado ‘Contenda’, no qual se explicita essa arte do corte: “Nas margens habilidade/para evitar encontros de facas/salvo exceções” (Pereira, 2019, p. 35).

Referências

- Agamben, G. (2012). *Ideia da prosa* (J. Barrento, Trad.). Belo Horizonte, MG: Autêntica.
- Blumenberg, H. (2013). *Teoria da não conceitualidade* (L. C. Lima, Trad.). Belo Horizonte, MG: UFMG.

- Castro, E. V. (2015). *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo, SP: Cosac Naify.
- Césaire, A. (2012). *Diário de um retorno ao país natal* (L. P. Almeida, Trad.). São Paulo, SP: Universidade de São Paulo.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2010). *O que é a filosofia?* (B. P. Júnior, & A. A. Muñoz, Trad.). São Paulo, SP: Editora 34.
- Derrida, J. (1991). *Margens da filosofia* (J. T. Costa, & A. M. Magalhães, Trad.). Campinas, SP: Papirus.
- Derrida, J. (2013). *Esporas: os estilos de Nietzsche* (R. Haddock-Lobo, & C. Rodrigues, Trad.). Rio de Janeiro, RJ: NAU.
- Gilroy, P. (2012). *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência* (C. K. Moreira, Trad.). São Paulo, SP: Editora 34; Rio de Janeiro, RJ: Universidade Candido Mendes.
- Mallarmé, S. (2010). Crise de verso. In S. Mallarmé. *Divagações* (F. Scheibe, Trad., p. 157-167). Florianópolis, SC: UFSC.
- Mbembe, A. (2020). *Políticas da inimizade* (S. Nascimento, Trad.). São Paulo, SP: N-1 Edições.
- Melo Neto, J. C. (1965). *Antologia poética*. Rio de Janeiro, RJ: Edição do Autor.
- Nancy, J.-L. (2016). Fazer, a poesia. In J.-L. Nancy. *Demanda: literatura e filosofia* (J. C. Penna, E. A. Almeida Filho, & D. Nascimento, Trad., p. 145-151). Florianópolis, SC: UFSC; Chapecó, SC: Argos.
- Pereira, E. A. (2017a). *E*. São Paulo, SP: Patuá.
- Pereira, E. A. (2017b). *Qvasi: segundo caderno*. São Paulo, SP: Editora 34.
- Pereira, E. A. (2019). *Poesia +*. São Paulo, SP: Editora 34.
- Santiago, S. (2019). O entrelugar do discurso latino-americano. In I. Moriconi (Org.), *35 ensaios de Silviano Santiago* (p. 2-37). São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Siscar, M. (2010). *Poesia e crise: ensaios sobre a "crise da poesia"*. Campinas, SP: Unicamp.