

## A ANTIFORMA POÉTICA DE EDIMILSON DE ALMEIDA PEREIRA

### *EDIMILSON DE ALMEIDA PEREIRA'S POETIC ANTIFORM*

Alisson Felipe Tiago<sup>1</sup>

**RESUMO:** Pretende-se demonstrar como os poemas de Edimilson de Almeida Pereira, discorrendo sobre a cultura afro-mineira, tecem uma antifforma que ecoa tanto na estrutura quanto no conteúdo de sua escrita, emergindo uma perspectiva singular sobre a realidade e as (im)possibilidades do dizer. Para isso, expõe-se os recursos poéticos utilizados pelo autor, como o *enjambement*. Também foram utilizados os conceitos de *Orfe(x)u e Exunouveau*, reflexão do poeta mineiro sobre a maneira como alguns escritores contemporâneos constroem suas poéticas baseadas nos *orikis*.

Palavras-chave: antifforma; poesia; Edimilson.

**ABSTRACT:** The aim of this work is to demonstrate how the poems of Edimilson de Almeida Pereira, discussing the *Afro-Mineira* culture, weave an antifform that echoes both in the structure and in the content of his writing, causing a unique perspective on the reality and the (im)possibilities of the saying to emerge. For this, the poetic resources used by the author, such as *enjambement*, are exposed. The concepts of *Orfe(x)u and Exunouveau* were also used. This concept is the reflection of Edimilson de Almeida Pereira on the way in which some contemporary writers build their poetics based on *orikis*.

Keywords: antifform; poetry; Edimilson.

### 1. INTRODUÇÃO

Edimilson de Almeida Pereira, mineiro de Juiz de Fora, é poeta, ensaísta, professor na Universidade Federal de Juiz de Fora e pesquisador da cultura afrodescendente mineira. Ao discorrer sobre esse tema, o pesquisador contesta a primazia de um grupo étnico e apresenta as fissuras dessa ideia, e é nesse ponto, isto é, nessas fissuras, que podemos perceber a pluralidade cultural presente em todo

---

<sup>1</sup> Mestrando, UFOP.

mundo. Isso é o que Édouard Glissant, poeta, ensaísta, romancista e teatrólogo martinicano, definiu como sendo a *Poética da Relação*. Segundo Glissant (2021), toda identidade se desdobrará em uma constante cadeia de relação. Esse encadeamento gera a criouliização, definida pelo autor como a mais valia da miscigenação, isto é, a imprevisibilidade oriunda da junção de culturas diferentes no espaço latino-americano. A estruturação dessa *Relação* é construída no campo rizomático: “Assim, a noção de rizoma manteria a questão do enraizamento, mas recusa a ideia de uma raiz totalitária. O pensamento rizoma estaria no princípio do que chamo de poética da Relação, segundo a qual toda identidade se desdobra numa relação com o Outro.” (GLISSANT, 2021, p. 34). Na poética de Pereira, podemos observar as culturas e identidades muito mais como um processo de movimento e em constante mediação do que como um enraizamento fixo.

Este trabalho apresentará alguns poemas presentes na antologia *Poesia +*. Essa obra reúne, de modo original, a publicação poética do autor desde 1985 até o ano de 2019. A originalidade tem a ver com o modo como a obra foi dividida: em oito tópicos, intitulados de forma desassociada: “Esse corpo”, “Poesia +”, “Ideias do mar”, “Ondas do rádio”, “Imperfeito cantar”, “Palavra-pênsil”, “Casa-mundi” e “Inéditos.”. Este artigo não tem a pretensão de analisar cada um desses tópicos separadamente, mas, sim, extrair dentre eles aqueles poemas representativos da *antiforma*, tanto estrutural quanto de conteúdo, do poeta mineiro.

Entende-se como *antiforma* o processo de desconstrução da tradição e sua reelaboração por meio tanto da cesura quanto do diálogo que se mantém com a herança. Segundo Carolina Anglada de Rezende (2022), “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.” (REZENDE, 2022, p. 03). Em suma, *antiforma* é o constante movimento que recusa um referente transcendental.

Tal ideia está diretamente relacionada com o conceito derridiano de *différance*.

A diferença é o que faz com que o movimento da significação não seja possível a não ser que cada elemento dito “presente”, que aparece sobre a cena da presença, se relacione com outra coisa que não ele mesmo, guardando em si a marca do elemento passado e deixando-se já moldar pela marca da sua relação com o elemento futuro, relacionando-se o rastro menos com aquilo a que se chama presente do que àquilo a que se chama passado, e constituindo aquilo a que chamamos presente por intermédio dessa relação mesma com o que não é ele próprio: absolutamente não ele próprio, ou seja, nem mesmo um passado ou um futuro como presentes modificados. (DERRIDA, 1991, p. 45).

Portanto, forma, para Jacques Derrida, seria a força sem sua potência de movimento, isto é, sua estagnação em um estado. Essa força que se move estaria associada muito mais com o que está ausente, ou seja, com o rastro, do que com os elementos presentes na significação.

Para apresentar a maneira pela qual a poética de Pereira é erguida, este artigo desenvolverá, como fonte principal, a demonstração de que é necessária outra lógica para lidarmos com as questões que alguns de seus poemas levantam, pois o cânone teórico literário ainda exclui obras que estão além de sua matriz. Sendo assim, por meio dos conceitos *Orfe(x)u e Exunouveau*, a figura mitológica, filosófica e poética de Exu é um ponto central para entendermos os caminhos da ancestralidade, da renovação e do imbricamento entre o religioso e poético.

Também será apresentada a sintaxe de seus poemas, pois sua mão é exemplar para percebermos como a movimentação de sua forma poética relaciona-se com o sentido de seus textos; sua escrita “afrota a lição colonial” (PEREIRA, 2019, p. 88). Segundo Paulo Henriques Britto (2016), o desvio sintático na poética de Pereira “[t]rata-se de uma boa chave para permitir o acesso a um poeta cuja obra à primeira leitura, ao mesmo tempo que nos fascina, muitas vezes nos desconcerta, por sua opacidade às vezes extrema, porém revela-se perfeitamente inteligível quando a abordamos com insistência e perspicácia.” (BRITTO, 2016, p. 14).

Observa-se, portanto, a capacidade da poética de Edimilson de Almeida Pereira de nomear o presente, de acolher o que ela mesma coloca em xeque e de romper com a ideia de simetria e acabamento. A estética do poeta mineiro não se limita apenas ao contexto de utilização do verso livre, mas também ao modo singular como o autor relaciona-se com o tempo presente, fazendo de sua técnica poética um elemento de resistência. Como resultado desse esforço, Pereira marca, nomeia e representa o contraditório no tempo presente.

## 2. ENTRE ORFE(X)U E EXUNOUEAU

Segundo Pereira (2017), a literatura canônica carece de modelos teóricos que abordem a linguagem em sua performance sagrada como modalidade literária: “Em geral, a teoria literária ainda exclui as modalidades literárias que se realizam fora do domínio da escrita e de uma paideuma que, de tempos em tempos, acolhe uma ou outra obra sem, no entanto, desconfigurar as suas fronteiras.” (PEREIRA, 2017, p. 98).

A fim de fomentar e transcender essa discussão, Pereira (2017) nos apresenta a lente da tensão “enraizerrante” — capaz de oferecer uma estética que abrigue poéticas marginalizadas do cânone literário brasileiro —, isto é, um terreno de atração e recusa capaz de nos mostrar “que aquilo que nos fixa no tempo e no espaço, na vida pessoal e coletiva só o faz porque se move e transfigura continuamente”. (PEREIRA, 2017, p. 99). Para o autor, a epistemologia afrodiaspórica do eixo iorubá, através da figura dos *orikis*<sup>2</sup>, é exemplar dessa tensão; por isso, em seu trabalho intitulado “Entre Orfe(x)u e Exunouveau: ou para uma estética de base afrodiaspórica” (2017), a estética literária é analisada por meio da simbologia de Exu.

---

<sup>2</sup> Formada pelo vocábulo *Ori* (cabeça) e *ki* (saudação), *orikis* são as narrativas tradicionais do povo iorubá que dizem respeito à evocação de nossas origens baseada nos *òrìsàs*.

Através de uma série de poemas, Pereira analisa como seus autores — Abdias Nascimento, Ricardo Aleixo, Lepê Correia, Cláudio Daniel, Oliveira Silveira, Ronald Augusto e Waldo Motta — ora tomam a presença dessa referência cultural para desenvolverem uma poética/política engajada, ora “ela constitui um território de signos que transcendem a história e a herança étnica para funcionar como princípio de experimentação estética” (PEREIRA, 2017, p. 100).

Para analisar a figura de Exu nessas poéticas, são propostos dois conceitos, criados como neologismos e nomeações: “Orfe(x)u” e “Exunouveau”. O primeiro consiste naquilo que o autor denomina como classicismo iorubá, pois não promove uma ruptura entre a tradição e a experimentação poética, sendo assim, “não expõe a imprevisibilidade da poética de Exu aos risos inerentes à renovação literária” (PEREIRA, 2017, p. 117). Desse modo, a divindade é a razão do discurso, e o poeta apenas ressoa os traços característicos dessa divindade.

Neste modelo, o poeta está aberto para uma estética de construção que leve em conta tanto os estudos antropológicos quanto as práticas devocionais organizadas em torno de Exu. Dessa maneira, sobressaem a descrição dos atributos da divindade e as funções ritualísticas dos devotos.

A reiteração desses aspectos, no texto poético, nos habilita a considerar o modo Orfe(x)u como um *topos* literário, isto é, se entendermos ambos como um procedimento que, ao se consolidar, constitui um método *standard* que permite ao poeta tratar os argumentos sobre Exu e articular textos que dialogam entre si a partir de uma expressiva semelhança. (PEREIRA, 2017, p. 117).

Esse *topos* literário, por reforçar o discurso tradicional da cultura iorubá, pode também ser visto como uma paráfrase textual dos *orikis*, reafirmando a lógica de um lugar comum. Dessa maneira, o poeta não acrescenta novos significados em torno desse universo discursivo; entretanto, é capaz de reiterar sua função tradicional e introduzi-lo em um outro ambiente.

Por sua vez, a intervenção do modo Exunouveau pressupõe uma ruptura com os aspectos do *oriki* ritual: sob essa perspectiva, Exu se apresenta como um outro além da linhagem preconizada em sua mitopoética, a ponto de tornar-se um estranho para si mesmo. Ou dito de outra maneira, o Exu que tem em si o princípio de +1 é recriado pela mão do poeta e se torna protagonista de um sistema de signos e significados — o poema — que se alarga para além do domínio ritual. (PEREIRA, 2017, p. 155-156).

Já o modo “Exunouveau é aquele que rompe com a modalidade de *oriki* tradicional e restritamente ritualístico, desafiando o poeta e o leitor a ‘lerem’ Exu onde Exu não está ou estará” (PEREIRA, 2017, p. 148). Aqui, os atributos de Exu são transmitidos de maneira indireta, sendo a ruptura de fronteiras e a flexibilidade características marcantes desse modo. Portanto, o poema não estará preso a uma paráfrase, mas será senhor de seu caminho, “isto é, um poema que se resolve na linguagem antes de ser a duplicação de uma outra linguagem.” (PEREIRA, 2017, p. 155).

Daí a diferença na nomeação dos dois conceitos, Orfe(x)u traz uma combinação e comparação entre os mitos de Orfeu e Exu, sendo eles, concomitantemente, expressões de identidades e alteridades. Assim como Exu, Orfeu não detém uma única versão mítica, entretanto “a cristalização de uma certa versão, que evidencia a trajetória de Orfeu, ressurgem com frequência a ponto de se impor às outras versões, que narram as ações do herói em diferentes circunstâncias.” (PEREIRA, 2017, p. 116). Essa narrativa que se repete e cristaliza-se forma a maneira clássica, isto é, a tradição dos mitos que ressurgem com mais frequência e, portanto, é a mais aceita pelos grupos sociais. A própria caligrafia dos conceitos apresenta também a característica de constante negociação, nem Orfeu nem Exu são apagados, pelo contrário, estão visualmente em um processo de aglutinação sem eliminação.

O nome Exunouveau — novo Exu — apresenta em si outra característica da divindade: esse orixá é de constate renovação, não se prende a um nome, carrega em

si as ambivalências, é aquele que não pode ser capturado, precede todas as coisas e por isso está contido em tudo que existiu, existe e irá existir.

Para uma visualização prática e não apenas conceitual, proponho a análise de dois poemas. A primeira consiste em um fragmento do poema “Caderno de Retorno”, no qual pode-se observar um modo intermediário entre os dois conceitos, pois apesar de trazer alguns atributos do *oriki* tradicional, modo Orfe(x)u, Exu também está em diálogo com figuras que não são próprias da cultura africana, modo Exunouveau.

Morremos pela boca, Exceto Exu,  
guia de Tirésias  
que destaca Gregório de Matos  
Macunaíma e François Villon.  
Exu calibã  
luva insuspeita de Shakespeare  
caçador que tem em si a caça  
e se irrita  
preso a uma dezena de nomes.  
(PEREIRA, 2019, p. 231).

Nesse trecho, o discurso é movido pela figura de Exu e do ser mítico Calibã. Os dois estão no centro dessa estrofe e compartilham algumas características: ambos residem em um entre-lugar, o personagem shakespeariano é um ser fronteiro, está entre a humanidade e o sobrenatural, assim como Exu é o orixá mensageiro e, por isso, transita no meio humano e divino. Calibã aprendeu a língua daquele que invadiu sua ilha e o escravizou, entretanto utilizou o idioma para tramar contra seu agressor, portanto, assim como faz Exu, vemos uma lógica subversiva daquilo que é dado como fixo.

Outras características tradicionais de Exu são reiteradas, tendo, portanto, um viés pedagógico da tradição iorubá. A característica antropofágica é apresentada, no mesmo sentido que o pensador Luiz Rufino — pedagogo e doutor em Educação pela UERJ, estudioso das relações étnico-raciais, das religiosidades brasileiras, da crítica ao colonialismo e da diáspora africana — dá à figura que “engole tudo que há e os vomita

de maneira transformada” (RUFINO, 2019, p. 77). Sendo um caçador que carrega em si a caça, ele é ambivalente, é a zona do cruzamento das coisas, suas possibilidades e suas potências.

Ora, se na tradição *oriki* Exu é aquele que nasceu antes de sua mãe, portanto rompe com a noção de tempo linear, sua essência, como dito anteriormente, está em tudo, por isso ele influencia — ou até mesmo cria — a tragédia shakespeariana, “luva insuspeita de Shakespeare.” (PEREIRA, 2019, p. 231). Na hibridização cultural deste poema, é demonstrada sua capacidade de dar novos significados às tradições, pois, sendo Exu o guia de Tirésias, ele se junta à tradição grega e suas ramificações diretas e as transcende, criando algo novo “que destaca Gregório de Matos / Macunaíma e François Villon”. (PEREIRA, 2019, p. 231).

Estando preso a vários nomes, seu fundamento de mudança e permanência também é apresentado, pois cada um deles tem como referência a figura de Exu, mas também demonstram a alteridade, a constante negociação do ser estar, e luta para dizer o indizível. “Dizer, portanto, quem é Exu se afigura como um recurso da linguagem que, de fato, se entende como uma afirmação da impossibilidade de se capturar e revelar essa potência do sagrado.” (PEREIRA, 2017, p. 107).

Vemos nessa estrofe a valorização dos atributos da divindade iorubá; pedagogicamente, a figura antropológica do Exu tradicional é apresentada; entretanto, Pereira vai além e introduz o orixá em um novo ambiente, não apenas reiterando sua função tradicional — próprio do modo Orfe(x)u —, mas também se alarga para além da esfera ritualística.

Ressalto que esse é um poema extenso, dividido em seis partes, e sabemos que cada poema carrega em si um universo significativo e que até mesmo os seus fragmentos têm a possibilidade de serem interpretados à parte, por isso essa estrofe do poema foi analisada separadamente, pois essa é uma forma de reiterar o caráter

polissêmico de Exu, aquele que se reinventa a partir do despedaçamento, como nos diz Pereira:

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

Ao analisar o poema “+1” de Edimilson, podemos dizer que, à maneira Exunouveau, “Este não é um poema sobre Exu”, pois, neste modo de composição, mantém-se um ruído comunicativo entre o discurso e o objeto de sua representação. Assim, o poema não traz luz sobre o que está sendo representado; antes, é uma epígrafe controversa de seu conteúdo, quer dizer, é um poema que contradiz o entendimento da possibilidade de um discurso todo acabado e coerente, pois são justamente nas frestas dessa certeza que Exu apreende e alarga as possibilidades de significações.

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

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

arde e sempre e forte  
vem à luz noturna.

A parte tem um norte  
e me cabe: embora

assista na *boîte à*  
*letres* é a rua que me

pensa *urbe et orbi*.  
Em cada parte uma

infusão de signos —  
claros sob nuvem,

raros sob  
a pele dos números

Algo se enerva para  
além de mim, parte

de um sol em luto,  
talvez por ser o nada

o eixo de tudo:  
o sal sobre a pedra,

um caracol à deriva  
— e em cada parte

um nome-corpo  
exato no que hesita.  
(PEREIRA, 2019, p. 110-111).

Como dito anteriormente, essa modalidade nos instiga a enxergar Exu onde ele não está, pois seus atributos — ambivalência, flexibilidade, tensão, negociação, um ser que porta em si os opostos, etc. — são indiretamente transmitidos, mas mesmo assim somos capazes de encontrar Exu disfarçado, isto é, sem referência ao *oriki* tradicional. Mais que seu nome, a ideia da divindade está no poema “de tal forma que sabemos tratar-se de Exu ainda que nenhuma palavra em iorubá ou português referente à gramática de Exu seja mencionada” (PEREIRA, 2017, p. 148).

Mas como se pode identificar os traços dele neste poema? Segundo Rufino (2019),

[n]a diáspora, Exu é a potência que se reinventa a partir dos cacos despedaçados. Senhor das gingas, dribles e esquivas, absorve os golpes sofridos e os refaz como acúmulo de força vital, engole tudo que há e os vomita de maneira transformada.

As múltiplas faces de Exu, mais do que demarcar as violências sofridas no trânsito, o enigmatizam como um poema encantado que versa acerca das possibilidades de invenção nas frestas contrariando a escassez. (RUFINO, 2019, p. 77).

Podemos observar a reinvenção do eu lírico desse poema a partir de suas fragmentações e contradições, pois ele é um sujeito que carrega em si frações que, paradoxalmente, estão à parte. Dessa maneira, nas duas primeiras estrofes, identificamos ao menos dois fragmentos deste ser, um que arde e lhe cabe e outro que apenas vive. Os versos seguintes evidenciam a contradição dessa fração que arde, pois, ao arder, ela também se fere de miséria, isto é, o que o inflama também o consome e, ao consumi-lo, transforma e reinventa esse ser.

Quando pensamos ter capturado a essência do discurso poético, ele se esgueira e, com dribles e esquivas, tira-nos as certezas. Digo isso porque os versos “e sempre e forte / vem à luz noturna.” (PEREIRA, 2019, p. 110), podem ser entendidos como um fogo noturno, quer dizer, uma iluminação por vela, lâmparina, lampião, fogueira etc., que, apesar de nos mostrar um norte, ilumina sem, no entanto, tudo esclarecer. Às vezes, o clarear dessas luzes noturnas deformam suas sombras, tornando os rastros dos objetos muito mais oblíquos.

A utilização da conjunção concessiva “embora” ajuda a corroborar esse ponto de vista, ao mediar os seguintes versos: “embora / assista na *boîte à lettres* é a rua que me / pensa *urbe et orbi*.” (PEREIRA, 2019, p. 110). Colocando na estrutura padrão da sintaxe, sem as quebras dos elementos sintaticamente dependentes dos versos, na primeira oração “embora assista na *boîte à lettres*” temos um eu lírico que observa algo na *boîte à lettres*, caixa de correio, porém é a ação principal que se sobressai: “é a rua que me pensa *urbe et orbi*”. Exu é a divindade mensageira, está entre o humano e o divino, quem o eu lírico observa; mas é a rua, são seus caminhos e suas encruzilhadas que leva seus atributos — *urbe et orbi* — a um mundo de novas possibilidades.

O restante do poema continua em constante negociação entre o íntimo e o exterior — “Algo se enerva para / além de mim, parte / de um sol em luto” (PEREIRA, 2019, p. 111), — a apresentar contradições e oposições — “talvez por ser o nada / o eixo de tudo” (PEREIRA, 2019, p. 111). Por fim, o verso “um caracol à deriva”, confirma a lógica espiral da criação de um ambiente de alargamento de significados próprios dos atributos de Exu. Neste poema não houve citação ao *oriki* tradicional, ele não foi nomeado, capturado ou diretamente citado, porém sua essência, sua capacidade de ressignificar-se, expandir-se e gozar daqueles que tentam lhe compreender transcorreu em cada um dos versos, confirmando o modo Exunouveau e “[p]or ser maleável, polivalente e mediador, dentre outros atributos, Exu não pode ser controlado.” (PEREIRA, 2017, p. 148).

A importância de trazer um outro horizonte filosófico para se pensar essa literatura sagrada baseada na figura de Exu — uma estética praticada tanto por Pereira quanto por outros autores contemporâneos — consiste naquilo que Rufino (2019) denomina como pedagogia da encruzilhada.

[...] compreende-se como um complexo de experiências, práticas, invenções e movimentos que enredam presença e conhecimentos múltiplos e se debruça sobre a problemática humana e suas formas de interação com o meio. É nessa perspectiva que a educação, fenômeno humano implicado entre a vida, arte e conhecimento, torna-se uma problemática pedagógica. (RUFINO, 2019, p. 74).

A pedagogia da encruzilhada traz como centralidade e alargamento a figura de Exu, ele é o mestre do atravessamento, um ser de uma duplicidade não dicotômica, mas sim da aceitação da indeterminação das coisas, pois estas estão em constante movimento. É por meio dessa heterogeneidade que podemos atingir o estado de transe, isto é, a intensificação dos sentidos que nos permite transcender a nós mesmos e entendermos o outro por meio de um constante processo de mediação de conflitos entre vivências distintas.

### 3. POR QUE DIZER O INDIZÍVEL?

A partir do momento em que, na sociedade ocidental, as bases da tradição dissolveram-se, como costumes e crenças religiosas, desenvolveu-se, progressivamente, o desencantamento do mundo, uma “desmagificação”, e um olhar mais cartesiano sobre o mundo. Segundo Max Weber (1982),

[a] ciência hoje é uma “vocação” organizada em disciplinas especiais a serviço do auto-esclarecimento e conhecimento de fatos interrelacionados. Não é o dom da graça de videntes e profetas que cuidam de valores e revelações sagradas, nem participa da contemplação dos sábios e filósofos sobre o significado do universo. É essa, na verdade, a condição inevitável de nossa situação histórica. Não podemos fugir a ela enquanto continuarmos fiéis a nós mesmos. (WEBER, 1982, p. 180).

Assim, o sujeito na modernidade passa a questionar por meio de uma razão instrumental, deixando de lado noções originadas e ancoradas na tradição e na religião. Esse desencantar tem suas reverberações em várias esferas sociais, inclusive nas produções literárias. Essa quebra na tradição se reflete na estrutura da poesia de tal modo que seus versos romperam com a necessidade de atrelarem-se a uma métrica ou estrutura singular.

Essa transformação fundamenta nossa visão do mundo moderno; por meio dela o discurso poético, além de sentir e representar em seu corpo o impacto dessa transformação, nomeia-a. Daí, portanto, a necessidade, ou melhor, a imanência da poesia contemporânea em dizer o indizível.

Edimilson de Almeida Pereira diz como as narrativas dos *orikis* têm uma capacidade autorreferencial, nesse discurso da ordem do sagrado: “fala-se do indizível para demonstrar a sua presença na vida social sem que haja a necessidade de desconfigurar a estrutura do indizível.” (PEREIRA, 2017, p. 105). O poeta mineiro traz

como característica essa fala sobre o sagrado e, para fazê-lo, desenvolve sua antiforma, isto é, o inacabamento e a constante movência tanto do corpo de seu poema quanto de seu conteúdo, ou seja, em uma dupla desconstrução, quebra-se tanto a sintaxe de seus versos quanto as bases de uma enunciação fechada, acabada e sem contradições.

Assim, muitas de suas obras poéticas assumem uma corporeidade, seus poemas, que dizem sobre o divino, são uma representação do sagrado e, concomitantemente, um novo corpo, isto é, uma nova significação do que está sendo apresentado. Entretanto, esse novo corpo, essa nova forma apresenta-se sob uma figura espectral, intangível e, portanto, incapturável. Essa proposição é mais um motivo para se nomear a antiforma do autor, pois a forma sem a concretude ou a tangibilidade estaria mais próxima de ser definida como substância ou matéria, isto é, um objeto em estado de falta, ausência e rastro, condicionado a estar em constante relação para ser definido, ou seja, uma forma definida pelo contínuo mover.

Pereira (2017) trabalha com a impossibilidade do real ser traduzido pelas palavras, pois existe uma imagem anterior, uma fala precedente que não será transposta na poesia, porque nessa voz poética “o mundo recua”, “os seres se calam” e nesse silêncio “[a] fala poética deixa de ser fala de uma pessoa: nela ninguém fala e o que fala não é ninguém, mas parece que somente a fala ‘se fala.’” (BLANCHOT, 1987, p. 35). Daí a opacidade nos poemas de Edimilson de Almeida Pereira, que permite que outras vozes o atravessem.

No poema “Instrução do homem pela poesia em seu rigoroso trabalho”, no qual o poeta esforça-se em descrever a figura mitológica angolana de diquixi, um ser de muitas cabeças, vemos alguns exemplos do esforço para dizer o indizível que, paradoxalmente, faz emergir novas significações.

1

O nome diquixi se arrumou na sombra. É de  
sua natureza habitar os vãos as eiras: entre o

que há-de ser.

O lápis, mais que a vontade, quer o nome e a coisa, a família da palavra num corpo. Esclarecido.

E se desejarem que eu testemunhe o visto visto só de meus olhos? Erma campanha. Eu e o intervalo das coisas com outras onças por dentro.

O diquixi dorme com uma cabeça. Se o escrevo ganha tantas de resto. E se nunca escrevo terá deveras uma cabeça?

O engaste é de manhã, quando perguntarem. O visto era vivo, visagem de carne e osso? Ou liames de sua letra e sua vista mal cordatas?

Se o diquixi nem fosse, mas coisas reles: fio e pavio, tecido e teia — ainda assim, como furtá-lo em sua mudança.

Melhor escritura a que revela revel.  
(PEREIRA, 2019, p. 74).

A primeira estrofe se inicia com uma afirmação sobre o diquixi “O nome diquixi se arrumou na sombra” (PEREIRA, 2019, p. 74) e assim prossegue. Logo, observamos a tentativa de definição dessa divindade; entretanto, todas as afirmações que trazem características deixam em suspenso sua completa captura: arruma-se na sombra, habitante dos vãos, o que há-de ser. Portanto, pode-se concluir que não se pode defini-lo integralmente.

Um inacabamento significativo reforçado pelo recurso poético *enjambement*. Giorgio Agamben (1999) discorre como esse recurso é fundamental para analisar a poesia contemporânea e moderna:

O *enjambement* exhibe uma não-coincidência e uma desconexão entre o elemento métrico e o elemento sintático, entre o ritmo sonoro e o sentido, como se, contrariamente a um preceito muito generalizado, que vê nela o lugar de um

encontro de uma perfeita consonância entre som e sentido, a poesia vivesse, pelo contrário, apenas de sua íntima identidade. (AGAMBEN, 1999, p. 32).

Em todo o poema percebe-se uma não coincidência entre a métrica do verso e seu elemento sintático. Duas orações compõem o primeiro verso do poema; entretanto, a segunda tem sua completude apenas no segundo verso “... É de / sua natureza habitar os vãos as eiras: entre o / que há-de ser.”

Na segunda estrofe, percebemos que o poeta aceita a tarefa de dar um corpo-palavra a esse ser, não se contenta em apenas escrevê-lo; o desejo de sua escrita é nomear e corporificar diquixi esclarecido, isto é, sem interrupções em seu significado, porém o adjetivo esclarecido está dividido entre o quinto e o sexto verso, como se nos antecipasse a impossibilidade de elucidar totalmente a figura diquixi. Novamente o *enjambement* auxilia a quebra do ritmo e sentido da palavra, isto é, interrompe uma comunicação, como efeito, veremos a seguir, certa impossibilidade em descrever esse ser.

O eu lírico, na terceira, quarta e quinta estrofes, estabelece um monólogo com interrogações persistentes, as quais, mais do que gerarem dúvidas, funcionam como a força motriz do poema, como tentativas para decifrar o ser e questionar-se sobre aquilo o que viveu “o visto visto só de meus olhos? Erma campanha.” (PEREIRA, 2019, p. 74). Assim, definir diquixi é um trabalho solo, é a captura do que está entre o visto e o intervalo de si. Isto é, a essência de cada sujeito fá-lo-á ver a divindade em uma forma única, por isso quando o poeta escreve esse ser de várias cabeças, diquixi “ganha tantas de resto.” (PEREIRA, 2019, p. 74). Segundo José Beniste (1997), “*Ori* é todo o ase (axé) que uma pessoa tem, e sua sede é na cabeça, é ela que, geralmente, vem primeiro ao mundo e abre caminho para trazer o resto do corpo.” Portanto, a origem não pode ser vista através de uma única lente, mas sim da *relação* e do rastro de várias origens distintas.

Por fim, também no segundo verso, o duplo espaço entre “vãos” e “as eiras” fazem convergir corpo e discurso, isto é, a forma do corpo-palavra simbolizando os espaços de significações que o diquixi oferece. Essa técnica permite que o poeta continue em seu rigoroso trabalho, segue insubordinado e rebelde “Melhor escritura a que revela revel” (PEREIRA, 2019, p. 74), pois mesmo que diquixi não fosse ambivalente “fio / e pavio, tecido e teia” (PEREIRA, 2019, p. 74), ainda assim seria um ser de constante mudança e sempre a ser definido.

Na segunda parte do poema vemos o trabalho de apresentar uma metapoesia.

2

Porém escrevo. Para cem cartas mil lagartas.  
Quando a dúvida imagina sentidos a terra já  
se viu madrinha de meus provérbios.

Verbos provados, de camisa, colete e sapato.  
Assim como no ir à missa à procissão para ser  
mais amado do que o santo.

Quem não risca não sabe os rios da palavra, o  
labirinto de haver escrito sem estremecer. Eu  
mesmo me avio: parceiro da chuva, do capim  
cebola preparo um livro de cortar.

E se me perguntam: ainda não é manhã? É quando  
eu no verbo faço manhã ou noite. A treva é a  
escrita, nem mais, nem pois. Deus não entor-  
tou linhas porque escrevia canhoto?

Medo só o da escrita com leitor viajante. Mas  
se há leitor de lidas, a e b são histórias infer-  
nas.

Com modos e truques de ouvir.  
(PEREIRA, 2019, p. 75).

O poema convida o leitor a pensar sobre o trabalho da leitura e a lida da escrita. É apresentado o processo de decomposição e reconstrução dos provérbios para abrir espaço a outras interpretações, “Quando a dúvida imagina sentidos a terra já / se viu

madrinha de meus provérbios” (PEREIRA, 2019, p. 75); assim, cada vez que se diz um provérbio eles caem por terra e se recompõem. Essa recomposição pode vir de várias maneiras, pois, ao modificar o ditado, Deus escreve certo por linhas tortas. O Deus supremo, infalível e absoluto, é colocado em dúvida; essa divindade, agora canhota, foge da norma perfeita, aproxima-se da errância e da condição humana.

Escrever, portanto, é arriscar-se no labirinto de sentidos que a palavra pode nos dar, é lutar com as palavras e seus sentidos para subverter a ordem “Assim como no ir à missa à procissão para ser / mais amado do que o santo” (PEREIRA, 2019, p. 75), é tirar a roupagem do verbo e lhes fornecer outras vestimentas.

3

O nome diquixi escrevo e diquixi não é. Mas  
cutelo e cutelo também não fica sendo.

O tudo ponho em lápis, fileira formiga de le-  
tras certas. E não me alegro porque não che-  
gam miúças na terra pós-chuva.

Escrevo diquixi e não vinga: outra coisa é di-  
quixi escrito. Tudo somemos.

Entorto linha bem procedo e a escrita morde.  
E se escrevo com letra de não grafar: o ledor  
resolve?

Com Antão em sua caverna tento.

O bicho no entanto.  
(PEREIRA, 2019, p. 75-76).

Retomando o conceito de *différance* observada por Derrida (1991), esse jogo, em suma, pressupõe o desaparecimento da presença originária; assim, no tempo e espaço o signo linguístico não é o mesmo. No espaçamento, o signo constitui-se a partir do rastro dos outros elementos de uma cadeia, e para ser definido necessita de um intervalo que o separe dos seus outros traços. Já no tempo, o signo não teria o poder de fazer presente uma presença originária que possa ser integralmente reapropriada.

O primeiro verso da terceira parte do poema, “O nome diquixi escrevo e diquixi não é.”, exemplifica essa relação entre o significante e significado, pois escrever o nome diquixi não é o mesmo que lê-lo, assim, o sentido dado à palavra é um recorte no tempo e espaço em que ela se insere, e, sem essa referência essencial, sem a origem plena e pela *différance*, constitui-se no aqui e agora.

O poeta, então, é quem entorta as linhas, quem escreve de forma polissêmica. Cabe, pois, ao leitor encontrar esses espaços de tensão e ressignificações, porque, por mais que se escreva, “Escrevo diquixi e não vinga”, ficarão as indagações de como transpor essa divindade para pessoas externas à essa tradição, como escrever algo que é da ordem do sagrado, do corpo e do ritual em uma outra linguagem.

Dito isso, pode-se entender uma relação entre a ideia de performance e interpretação, pois ambas pressupõem um recorte no tempo e espaço e uma interação entre os corpos, público e performance interagem assim como leitor e texto. Entretanto, leitor e texto carregam uma aporia, uma vez que a corporificação do texto é espectral; além disso, sua forma nunca seria exatamente a mesma, pois em cada leitura, em cada tempo e espaço, tanto leitor quanto o signo já não são os mesmos.

4

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

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

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

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

Como o torpor não é sem as roupas do sol.

O nome diquixi escrevo e diquixi parece. Sob  
a unha a paz da palavra seje.  
(PEREIRA, 2019, p. 76).

O poema segue lutando contra o rigoroso trabalho da escrita “O nome diquixi se arrumou na sombra. Som- / bra do meu escrito” (PEREIRA, 2019, p. 75). Após narrar os dilemas para traduzir essa criatura, após o poema resistir em apropriar-se dessa imagem, Pereira começa a concluir a última parte de sua obra retomando a primeira, porém, agora o diquixi encontra outra morada, outro espaço, uma nova cabeça, “Agora posto, concordo. A palavra vista é uma / cabeça com outras onças: um couro no tempo / da madeira” (PEREIRA, 2019, p. 75). A impossibilidade de escrever a divindade, paradoxalmente, cria um novo sentido e corpo para ela. Mesmo a palavra não sendo o tambor, isto é, o ritual e a ação, ela é capaz de recriar e ressignificar, enfim, de plantar a tradição em algo avesso ao seu crescimento.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A poética de Pereira (2019; 2017) nos mostra a visão de um mundo aberto para as possibilidades das encruzilhadas, uma constante negociação entre tensões que, igualmente, espelham a complexidade humana. As obras apresentadas neste estudo demonstram os procedimentos e técnicas utilizadas pelo poeta para fazer parte e marcar esse mundo. A estética aqui apresentada é também um elemento de resistência e constante transformação. Sua outra lógica, tanto de composição quanto de crítica, foi demonstrada neste trabalho com os conceitos de Orfe(x)u e Exunouveau, possibilitando-nos enxergar que é necessária uma contínua renovação para lidarmos com as constantes contradições e relações da híbrida sociedade em que vivemos. Portanto é a sua antiforma composicional que nos faz enxergar a possibilidade de um mundo reencantado.

## REFERÊNCIAS

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

BENISTE, José. *Òrun Áiyé: o encontro de dois mundos: o sistema de relacionamento nagô-yorubá entre o céu e a Terra*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BRITTO, Paulo Henriques. *Um poema de Edimilson de Almeida Pereira*. Eutomia, Recife, 18 (1): 13-19, Dez. 2016.

DERRIDA, Jacques. "A diferença". In: *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa, António M. Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991, p. 33-63.

GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Trad. Marcela Vieira, Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Poesia +*. São Paulo: Editora 34, 2019.

\_\_\_\_\_. *Entre Orfe(x)u e Exunouveau*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2017.

REZENDE, Carolina Anglada de. Forma e antiforma: a poesia em desmonte de Edimilson de Almeida Pereira. *Acta Scientiarum. Language and Culuture*, v. 44, e60422, 2022.

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

WEBER, Max. *Ensaaios de sociologia*. Trad. Waltensir Dutra. 5ª ed. Rio de Janeiro: JC Editora, 1982.

Recebido em: 05/03/2022

Aceito em: 23/08/2022