

JOSIANE CRISTINA DE OLIVEIRA FERREIRA

Signo Cimarrón: o direito de significar

Juiz de Fora
2009

JOSIANE CRISTINA DE OLIVEIRA FERREIRA

Signo Cimarrón: o direito de significar

Dissertação apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre de Letras.

Orientadora: Prof. Dra. Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves

Juiz de Fora
2009

JOSIANE CRISTINA DE OLIVEIRA FERREIRA

Signo Cimarrón: o direito de significar

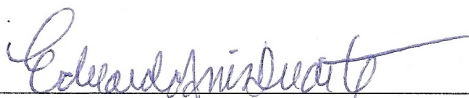
Dissertação apresentada á Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção to título de Mestre de Letras.

Aprovada em 18/09/2009

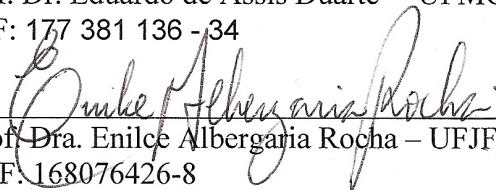
BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dra. Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves – UFJF – Presidente orientador (a)
CPF: 678270987-20



Prof. Dr. Eduardo de Assis Duarte – UFMG – membro externo
CPF: 177 381 136 - 34



Prof. Dra. Enilce Albergaria Rocha – UFJF – membro interno
CPF: 168076426-8

Prof. Dra. Íris Maria da Costa Amâncio – UFMG – suplente externo
CPF: 546206006-87

Prof. Dra. Prisca Augustoni de Almeida Pereira – UFJF – suplente interno
CPF: 456765439-06

A Luiz Carlos e Maria das Graças,

à Carla,

a Paulo.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por dar-me força nesta conquista.

Aos meus pais, a minha irmã e ao meu noivo, pelo apoio, incentivo e pela confiança transmitida para que eu pudesse vencer mais esta etapa.

A minha orientadora, Dra. Ana Beatriz, pela amizade, pelos ensinamentos transmitidos, pela compreensão e pela brilhante orientação.

Aos amigos, pelo convívio de vários anos, pelas palavras carinhosas de incentivo e ajuda nas horas de desânimo.

A todos os professores que fizeram parte desta minha caminhada.

A todos que, de alguma forma, contribuíram para o meu êxito profissional.

*El cimarrón es un signo, una señal, una mirada.
(Edimilson Pereira)*

RESUMO

Neste trabalho pretendemos apresentar uma possibilidade de leitura do livro *Signo Cimarrón*, de Edimilson de Almeida Pereira, levantando nele as principais questões que nos parecem relevantes, são elas: a) a importância da memória para manter vivas as tradições e os costumes do lugar de origem; b) a importância da linguagem na difusão da memória; c) o desejo de significação dos indivíduos colocados à margem da sociedade; d) a importância da diáspora Africana no Novo Mundo e sua contribuição para o pensamento Ocidental. *Signo Cimarrón*, primeiro livro lançado pelo poeta em castelhano, é uma tentativa de resgatar as heranças de um personagem do mundo contemporâneo: o *cimarrón*. Com este resgate, o poeta possibilita o entendimento da presença do *cimarrón* na sociedade atual, bem como ressalta o seu desejo de significação na construção da identidade cultural do Novo Mundo. Os quarenta poemas que compõem o livro poetizam a história da escravidão nas Américas, há uma retomada do início do tráfico negreiro, da chegada às terras desconhecidas, do trabalho forçado a que os escravos foram submetidos nas plantações dos senhores de engenho e de suas fugas destas fazendas. Edimilson trás até nós uma nova maneira de repensar e valorizar a vida do *cimarrón* em um contexto contemporâneo.

Palavras-chave: Poesia. Diáspora. *Cimarronaje*.

ABSTRACT

In this work we intend to present a possible reading of the book *Signo Cimarrón*, by Edimilson de Almeida Pereira, taking into consideration the main aspects that seem relevant to our study: a) the importance of memory to maintain alive traditions; b) the importance of language in diffusion of memory; c) the desire to signify by peoples usually marginalized; d) the importance of the African diáspora in the New World and its contribution to western thought. *Signo Cimarrón*, published in 2005, is an attempt to recuperate the inheritances of a character almost forgotten in contemporary world: the *cimarrón*. By recovering this character, the poet allows the understanding of his presence in contemporary society, as well as highlights his desire to have a voice in the construction of identity in the New World. The forty poems in the book poetize the history of slavery in the Americas, from middle passage, the arrival at the unknown land, the forced labor in the plantation, and the escape from the plantation. Edimilson brings us a new way of rethinking and valorize the *cimarrón's* life in a contemporary context.

Keywords: Poetry. Diáspora. Cimarronaje.

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| INTRODUÇÃO..... | 9 |
| 1 TRANSCULTURAÇÃO, HETEROGENEIDADE, DIÁSPORA, NEGRITUDES..... | 11 |
| 1.1. Transculturação..... | 11 |
| 1.2. Heterogeneidade..... | 15 |
| 1.3. Diáspora..... | 17 |
| 1.4. Negritudes..... | 20 |
| 2 A POESIA DE EDIMILSON DE ALMEIDA PEREIRA..... | 32 |
| 3 <i>SIGNO CIMARRÓN</i> : O DIREITO DE SIGNIFICAR..... | 61 |
| 4 CONCLUSÃO..... | 96 |
| REFERÊNCIAS..... | 99 |

INTRODUÇÃO

A poesia negra latino-americana contemporânea está abrindo seu espaço e se afirmando com nomes que – se não circulam nos cadernos “culturais” dos nossos jornais e nem nos programas e ensaios universitários, vão ensaiando poéticas representativas do nosso tempo cultural, com inventividade e qualidade.

Por muito tempo, com raras exceções, a voz negra foi silenciada e subjulgada a padrões superiores, mantendo-se na posição do outro, objeto do qual se fala. Entretanto, a partir das primeiras décadas do século XX, tanto na Europa como na América Latina, começa-se notar uma tentativa de resgatar a memória que antes era rejeitada ou esquecida. Esta tentativa é feita através da recuperação da identidade perdida, com o estabelecimento e a afirmação de novos padrões e, também, através da adaptação de um novo discurso negro no meio de onde se origina.

O objetivo deste trabalho é analisar aspectos culturais, identitários e linguísticos presentes em *Signo Cimarrón*, de Edimilson de Almeida Pereira, poeta afro-latino-americano, que faz em sua obra a recuperação da identidade perdida por meio de um enfoque histórico e memorialista.

No primeiro capítulo nos concentraremos em preceitos teóricos que visam a dar conta da realidade cultural latino-americana. São eles: transculturação, heterogeneidade, diáspora e “negritudes”. Estes preceitos são fundamentais para compreendermos a situação cultural da América Latina, do Brasil em particular, e do enfoque dado na obra do poeta objeto de nosso estudo.

No segundo capítulo faremos uma breve apresentação do poeta e ensaísta Edimilson de Almeida Pereira e um levantamento das principais características de sua obra poética através da análise de algumas de suas poesias. Esta apresentação do poeta Edimilson servirá de base para situarmos o poeta no contexto da poesia contemporânea afro-descendente, e, para compreendermos o objetivo do livro *Signo Cimarrón* que será analisado no terceiro capítulo deste trabalho.

No terceiro capítulo pretendemos apresentar uma possibilidade de leitura do livro *Signo Cimarrón*. A questão que julgamos nortear a obra, como diz o título deste trabalho, é "o direito de significar" dos povos colocados à margem da sociedade na construção da identidade cultural do Novo Mundo. Para esta possibilidade de leitura que apresentaremos selecionamos poemas que tratam da importância da memória para manter vivas tradições e costumes do lugar de origem; da importância da linguagem na difusão desta memória; e, do resgate e/ou reunião de pessoas importantes na história dos *cimarrones* que foram esquecidas ou pouco valorizadas no transcorrer dos tempos.

1 TRANSCULTURAÇÃO, HETEROGENEIDADE, DIÁSPORA, NEGRITUDES

Iniciando nosso trabalho, este capítulo tem como objetivo se concentrar em preceitos teóricos que visam a dar conta da realidade cultural latino-americana. São eles: transculturação, heterogeneidade, diáspora e “negritudes”.

Para compreendermos melhor a aplicação desses conceitos à América Latina, em particular ao Brasil, e, ao poeta objeto de nosso estudo, convêm abordar nesse momento dois conceitos teóricos fundamentais quando se tenta explicar os diferentes processos culturais nessa nossa América Latina. O primeiro deles é o conceito de transculturação, desenvolvido na década de 40, pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz; o segundo, é conceito de heterogeneidade, desenvolvido pelo professor Antonio Cornejo Polar, peruano radicado nos Estados Unidos. A utilização desses dois pressupostos nos auxilia em nossas reflexões teóricas a respeito da poesia de Edimilson de Almeida Pereira.

Em seguida, também desenvolveremos alguns aspectos dos conceitos de diáspora e negritude.

1.1 Transculturação

O termo transculturação aparece pela primeira vez em 1940, com o lançamento do livro *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, do antropólogo cubano Fernando Ortiz. Ortiz desenvolveu o termo para explicar os variados fenômenos que se originam em Cuba por causa das complexas transmutações de culturas, sem as quais segundo ele, não seria possível entender a evolução do povo cubano.

A ideia de transculturação, segundo Ortiz, expressa melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura a outra, uma vez que este

no consiste solamente en adquirir una distinta cultura... sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse neoculturación. (Ortiz, 1940, p.134-35)

Segundo o conceito de Ortiz, ao tratar-se da cultura cubana e, conseqüentemente, da latino-americana em geral, não existem vencedores e nem vencidos. Todos os diferentes valores e as diferentes tradições presentes na América Latina, originários do próprio continente ou trazidos de outras partes do mundo, contribuem para formar a cultura latino-americana.

Sendo o latino-americano um ser culturalmente transculturado, e visto que a literatura é o seu lugar de reconhecimento, podemos concluir então que a literatura latino-americana é uma literatura transculturada.

Em 1982 o conceito de Fernando Ortiz é apropriado por Angel Rama em seu livro *Transculturación narrativa en América Latina*. Rama faz algumas modificações no conceito de Ortiz e o utiliza para explicar a literatura latino-americana de entre guerras, especialmente o movimento vanguardista, ou modernista no caso do Brasil, e o regionalismo.

Segundo Angel Rama, após a Primeira Guerra Mundial e, principalmente, após a crise econômica de 1929, o processo de transculturação se intensificou em todos os níveis da vida americana, em especial, nos grandes centros urbanos, que influenciados pelo afã modernizador, assumem a filosofia do progresso. O autor constata que as estruturas literárias são as que primeiro registram as transformações do tempo e que às regiões são apresentadas duas soluções: “o retroceden, entrando en agonía, o renuncian a sus valores, es decir mueren” (Rama, 1982, p.28).

Os regionalistas, então, optam por uma solução intermediária que solucionaria o problema:

Echar mano de las aportaciones de la modernidad, revisar a la luz de ellas los contenidos culturales regionales y con unas y otras fuentes componer un híbrido que sea capaz de seguir la herencia recibida (Rama, 1982, p.29).

Esta resistência a aceitar passivamente os aspectos modernizadores sem uma avaliação dos valores internos, segundo Rama, vem nos revelar uma “resistência a considerar la cultura propia... como una entidad meramente pasiva... sin ninguna clase de respuesta creadora”(Rama, 1982, p.33). Ao contrário, é precisamente essa capacidade de avaliar e seleccionar originalmente o que demonstra que se trata de uma sociedade “viva y creadora”(Rama, 1982, p.34).

Partindo desta perspectiva é que se aplica o conceito de transculturação à literatura. Para Rama, a visão de transculturação de Fernando Ortiz é geométrica, de acordo com três momentos:

implica en primer término una “parcial desculturación” que puede alcanzar diversos grados y afectar variadas zonas tanto de la cultura como del ejercicio literario, aunque acarreado siempre pérdida de componentes considerados obsoletos. En segundo término implica incorporaciones procedentes de la cultura externa y en tercero un esfuerzo de recomposición manejando los elementos de la cultura originaria y los que vienen de fuera.(Rama, 1982, p.38)

Analisando estes três momentos, Rama verifica que eles não atendem nem aos critérios de seleção, nem aos de inventividade, postulados obrigatórios em todos os casos de “plasticidade cultural”, uma vez que eles legitimam a energia e a criatividade de uma comunidade. Esta seleção obedece a um comportamento peculiar das sociedades latino-americanas que, ao se tornarem independentes, no processo de formação de sua identidade, procuram seleccionar justamente os elementos que as sociedades europeias e americanas postergaram em seu processo evolutivo, destacando-os de seus contextos para os fazerem seus, numa operação arriscada e abstrata.

Aplicada também na própria cultura, esta capacidade de seleção, faz com que esta sofra grandes perdas e mutilações. O empenho na busca de valores resistentes, mais enraizados e fortes o suficiente para enfrentarem os perigos de um empobrecimento decorrente do processo de transculturação são, na verdade, uma expressão da expressividade destas culturas, que vão elaborar o que Ortiz chama de neoculturação, fruto das duas culturas postas em atrito. Aqui ocorrem as perdas, seleções, assimilações e redescobertas, operadas simultaneamente, resolvidas em um amplo remanejamento cultural. Dentro do processo de transculturação, esta é a fase de maior função criativa.

Se nos aprofundarmos na teoria de Angel Rama, perceberemos que para o autor, três operações fundamentais ocorrem no interior das narrativas transculturadas: o uso da língua, a estruturação literária e a cosmovisão.

No primeiro nível, o da linguagem, o autor “se há reintegrado a la comunidad lingüística y habla desde ella” (Rama, 1982, p.42), ou seja,

no se percibe a sí mismo fuera de ella, sino que la reconoce sin rubor ni disminución como propia, abandona la copia... y en cambio investiga las posibilidades que le proporciona para construir una específica lengua literaria dentro de su marco.(Rama, 1982, p.43)

Assumindo esta postura o escritor segue as tendências modernizadoras, inovadoras sem, no entanto, destruir a identidade nacional.

No segundo nível, o da estrutura literária, ocorre uma “recuperación de la narración oral e popular” (Rama, 1982, p.44). Trata-se de um

Esfuerzo de construir una totalidad, dentro de la cual se recuperan las formas inconexas y dispersivas de la narración rural pero ajustadas a una unificación que ya procede del impacto modernizador (Rama, 1982, p.47).

Rama não esquece de assinalar aqui as grandes perdas literárias; segundo ele “naufregó gran parte del repertorio regionalista” (Rama, 1982, p.45). Não obstante, tais perdas “fueron ocasionalmente remplazadas por la adopción de estructuras narrativas vanguardistas” (Rama, 1982, p.45).

No terceiro e último nível, a cosmovisão, é onde segundo Rama, encontramos os melhores resultados. Percebe-se uma abertura às correntes de pensamento e arte cosmopolitas, a qual “deja em libertad la materia real perteneciente a las culturas internas de América Latina”(Rama, 1982, p.53), ou seja, os escritores “liberan la expansión de nuevos relatos míticos sacándolos de esse fondo ambiguo y poderoso como precisas e enigmáticas acuñaciones”(Rama, 1982, p.54). Observa o autor que

las invenciones de los transculturadores fueron ampliamente facilitadas por la existencia de conformaciones culturales propias a que había llegado el continente mediante largos acriollamientos de mensajes (Rama, 1982, p.55).

Nestes três níveis de transculturação identificados por Rama, fica claro que os produtos que resultam do contato cultural da modernização não podem assemelhar-se às criações urbanas cosmopolitas, nem aos do antigo regionalismo. A mediação alcançada pelos narradores transculturados foi resultado de séculos de contato e negociação cultural que gerou um paulatino acrioulamento, ou assimilação, das mensagens culturais européias e sua hibridação ao longo da história.

1.2 Heterogeneidade

O conceito de heterogeneidade surge na década de 70, fruto de reflexões do crítico peruano Antonio Cornejo Polar, quem percebe “a necessidade de elaborar uma teoria literária que, com seus princípios e métodos, fosse capaz de dar conta da especificidade da literatura produzida na América Latina” (POLAR, p.143).

Cornejo Polar considera a América Latina como

sociedades internamente heterogêneas, multinacionales incluso dentro dos limites de cada país, señaladas todavía por um proceso de conquista y dominación colonial y neocolonial que solo un vez, en Cuba, se ha podido romper de manera definitiva (POLAR, p.41).

De acordo com Graciela Ortiz, tal necessidade “se constituiu, naquela época, em um dos temas centrais na agenda de um grupo de intelectuais latino-americanos, entre os quais se achavam Angel Rama, Roberto Fernandez Retamar, Antonio Candido e Antonio Cornejo Polar”. (ORTIZ, p.143)

Cornejo Polar chama a atenção para a necessidade de elaborar uma crítica aberta e interdisciplinar para poder dar conta do "conflito implícito numa literatura produzida por sociedades internamente heterogêneas, inclusive multinacionais dentro dos limites de cada país, ainda marcadas por um processo de conquista e uma dominação colonial e neocolonial". (POLAR, p.144)

As literaturas heterogêneas se caracterizam pela duplicidade ou pluralidade dos signos socioculturais do seu processo produtivo: "trata-se, em síntese, de um processo que tem pelo menos um elemento não coincidente com a filiação dos outros, e que cria necessariamente uma zona de ambiguidade e conflito" (POLAR, p.144).

O conceito de heterogeneidade parte do reconhecimento de que a realidade andina, em particular, e a latino-americana, em geral, estão marcadas pelas diferenças radicais das culturas indígenas, européias e africanas, que se confrontaram desde a descoberta e a conquista da América (POLAR, p.144).

Percebemos então que há na América Latina uma totalidade que se desdobra em uma pluralidade de literaturas/culturas (hegemônica, popular, indígena) com traços contraditórios entre si, onde o fator totalizador ou mediador vem a ser a história. A esta relação conflituosa, que nos permite falar de mais de uma cultura, se deve acrescentar que tanto o sujeito, como o discurso e a representação da realidade conservam a mesma configuração heterogênea. Estaríamos assim, frente a um continente que, como outras culturas periféricas, responde a dialética entre imaginários locais e cosmopolitas, mas também à possibilidade de que estes mundos (centro e periferia) estejam superpostos e não tenham síntese.

Desta maneira, devemos pensar em heterogeneidade e transculturação não como opostos, mas como processos complementares, onde a transculturação designa um tipo de dinâmica dentro da situação da de heterogeneidade. Raul Bueno, em *Sobre la heterogeneidad literária y cultural de América Latina (1996)*, assim explica:

A heterogeneidade precede a transculturação; uma transculturação começa a ocorrer quando se dá uma situação heterogênea de pelo menos dois elementos. Mas heterogeneidade é também o momento seguinte, quando a transculturação não se resolve em mestiçagem, e sim em uma heterogeneidade reafirmada e mais acentuada, ou quando a mestiçagem começa a solidificar-se, como cultura alternativa, adicionando um terceiro elemento à heterogeneidade inicial (Bueno, 1996, p.21).

A ideia de heterogeneidade é a que mais se aproxima da realidade da cultura afro-latino-americana. Por um lado, ela nos permite derrubar as ideias puristas de um homem africano imutável na América, e, por outro, nos mostra que os negros africanos e seus descendentes nunca sofreram uma desculturação total, ao contrário, potencializaram em sua matriz africana as novas experiências e contatos tanto com os colonizadores como com os ameríndios. E o resultado disso foi uma cultura afro-latino-americana que varia de país em país segundo processos sociais distintos, mas que em seu conjunto demonstra esse contínuo choque cultural (resistência e transculturação) que construído através de nossa história, dá à comunidade uma particularidade identitária.

1.3 Diáspora

O termo "diáspora" designa os fenômenos resultantes das migrações de populações para vários países a partir de um país foco ou emissor. Complementando essa definição, temos a aceção do dicionário Robert (1985), que define de diáspora a "dispersão", pelo mundo antigo, dos judeus exilados de seu país e, por extensão, dispersão de uma etnia ou conjunto de membros dispersos de uma mesma etnia.

Durante muito tempo o termo diáspora foi usado apenas para significar a dispersão forçada dos judeus na Antiguidade. Era associada a uma forma de exílio sob coação, a uma

forte consciência da identidade, proveniente de uma relação privilegiada com um Deus único, a uma presença minoritária, dominada e não dominante, em um número bastante considerável de territórios ou países diferentes do território de origem (a Palestina). No entanto, a partir de 1980, com o fracasso relativo das políticas de assimilação com o aparecimento do multiculturalismo na Austrália e no Canadá, o uso da noção de diáspora difundiu-se largamente no campo das ciências sociais e entre os geógrafos, passando de exceção à regra geral entre os migrantes.

Segundo Michel Bruneau (1995), desde o século XVII, os fundadores de Estados Territoriais procuraram atrair e fixar diásporas, para explorar e ocupar territórios recentemente conquistados. No século XIX, e principalmente na primeira metade do século XX, as diásporas se espalharam sempre mais nos países do Novo Mundo: Américas do Norte e do Sul e Austrália. Podemos enumerar três grandes tipos de diásporas: a que se estrutura em torno de um pólo empresarial; aquela em que a religião, muitas vezes associada a uma língua, é o principal elemento estruturante; e, a diáspora forçada, quando o país de origem é dominado e seus habitantes são arrancados de lá.

O terceiro tipo de diáspora, a forçada, é a que mais nos interessa para este trabalho, pois é através dela que vieram para as Américas os povos Africanos e, são eles que protagonizam o livro de poesias de Edimilson de Almeida Pereira. Essa percepção de diáspora como experiência traumática implica uma sensação de perda, resultado da inabilidade de retorno à terra de origem, gerando uma tensão entre os dois lugares: o lugar originário e o novo local de exílio. Dessa tensão resulta o sujeito diaspórico.

Stuart Hall chama a atenção para o essencialismo, para um conceito fechado de diáspora que se apóia sobre uma concepção binária da diferença, ou seja, entre o EU e o OUTRO. Para Trinh Minh-ha, o ponto de partida é um estágio que possibilita pensar na diferença não como geradora de conflito, mas como uma “arma de criatividade para

questionar múltiplas formas de repressão e dominação” (“a tool of creativity to question multiple forms of repression and dominance”) (372 –op. cit. 24). A cultura negra tem que ser vista como um espaço contraditório, um local de contestação estratégica, que nunca “pode ser simplificada ou explicada nos termos das simples oposições binárias” (2003, p. 339).

Recentemente, o sociólogo inglês Paul Gilroy, também fundamentado na idéia de solidariedade criou a noção de "Atlântico negro", incluindo nela "as formas culturais esterofônicas, bilíngües ou bifocais originadas pelos – mas não de propriedade exclusiva dos – negros dispersos nas estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória" (Gilroy, 1993, p.35). Essa formação intercultural e transnacional incluiria todos os que compartilham de uma condição comum, a escravidão e a discriminação, e se basearia no conceito de diáspora negra:

Sob a idéia-chave de diáspora, nós poderemos ver não a raça, e sim formas geopolíticas e geoculturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que a ela não só incorporam, mas também modificam e transcendem (GILROY, 1993, p.25).

Não cabe dúvida que a contribuição de Gilroy é de grande importância. Entretanto, sua análise acarreta alguns problemas, por exemplo, não considera as relações de poder entre Norte e Sul, nem inclui a América do Sul (Brasil e América Hispânica) em seu estudo, tampouco considera que essas comunidades pertencem a Estados-Nações específicos e, como resultado, “politicamente condicionadas por esse sentido de pertencimento” (CARVALHO, 2003, p. 106).

Hall vê na cultura negra um espaço contraditório, um lugar de questionamentos estratégicos. Identidade, então, está em constante processo de negociação; e à medida que esses processos se articulam, chegamos ao que Hall chama de “estética diaspórica”, ou seja, “adaptações aos espaços híbridos, contraditórios”. (HALL, p.346) O conceito de híbrido aqui é entendido como um processo de tradução cultural que nunca se completa porque está em constante negociação. O denominador comum, a experiência da escravidão e suas

consequências se transformam no ponto de união das gentes da diáspora negra. Assim, se deve entender o discurso diaspórico como parte de uma “rede transnacional em movimento”, como observa James Clifford.

1.4 Negritudes

Zilá Bernd, em sua obra *O que é Negritude* (1988), aponta dois sentidos de negritude. O primeiro, um sentido lato, de negritude com n minúsculo, que segundo a autora, “é utilizada para referir a tomada de consciência de uma situação de dominação e de discriminação, e a conseqüente reação pela busca de uma identidade negra” (BERND, 1988, p.20). Já o segundo sentido, o sentido restrito, Negritude, com n maiúsculo “refere-se a um momento pontual na trajetória da construção de uma identidade negra, dando-se a conhecer ao mundo como um movimento que pretendia reverter o sentido da palavra negro, dando-lhe um sentido positivo” (BERND, 1988, p.20). Para nossos propósitos, utilizaremos o sentido de negritude com n minúsculo.

Se voltarmos à época colonial, verificamos que do século XV até o século XIX, os colonizadores europeus, pensando na necessidade de escravizar os negros africanos para obter benefícios econômicos e ao mesmo tempo para evitar recriminações morais, basearam-se em idéias biológicas e racistas que explicavam o ser humano. Este pensamento se estruturava através de oposições binárias hierárquicas que propunham a existência de pessoas superiores e inferiores, boas e más, brancas e pretas. A cor da pele e o grau de civilização/evangelização estavam ligados. O selvagismo do negro nascia da pouca capacidade intelectual de uma raça mal dotada por natureza e que por ser pagã tendia à maldade.

René Depestre (*apud Miranda*) assinala que a satanização do negro começa com a colonização e com a escravidão, e ressalta também, que a palavra “negro” antes não existia. Na Idade Média, os africanos do leste e do oeste eram considerados “mouros”, seres

misteriosos, desconhecidos, inferiores; na época da escravidão, esta situação se repete, pois os negros também eram considerados inferiores comparados aos brancos. Depestre assinala ainda, que este aspecto da colonização deixa o caminho aberto para a posterior exploração capitalista, pois o africano se resumirá mais adiante em um ser proletário e negro, duplamente alienado: como raça e como classe.

A ideologia biológica se concretiza na arte através de uma “literatura negra”, onde retomando Depestre, os arquétipos do negro estavam relacionados a tudo aquilo que fosse mal o suficiente para que o colonizador pudesse seguir exercendo poder e controle sobre eles. Quando esta forma de racismo nascida na Europa começa a denegrir o negro, aparecem vozes no mundo que começam a questionar essas visões e a estabelecer novos padrões estéticos.

A dupla conotação do negro – racista/utilitarista e humano/paternalista – que se estendeu por toda a colônia, segundo Franklin Miranda, sobreviveu até depois da independência americana ocasionando a inferiorização de seus descendentes. Este panorama se complica ainda mais quando estes pensamentos deixam de ser só dos brancos e são internalizados pelo africano transplantado. Do ponto de vista cultural, sabemos que não existe uma aculturação total de um grupo humano por outro, no entanto, pode ocorrer uma desculturação prejudicial para a comunidade de menor poder – no caso, os africanos.

No princípio do século XX, esta situação sofre uma mudança definitiva, e na América, o ponto de partida para essa mudança vai ser o Caribe. Entre 1906-1928, a visão humano/paternalista com que os negros eram vistos derivará o conceito de negrismo. Esta noção é fruto do interesse que os artistas europeus de vanguarda tinham na África como uma fonte de primitivismo, de estado puro de grande valor que podia renovar a arte do velho continente. Os fatores que motivaram os vanguardistas europeus a voltar suas atenções para os afro-latino-americanos do Caribe foram:

1. A forte e decisiva influência cultural africana resultante da chegada destes povos na antiguidade, do grande número de sua população e de seu papel ativo e primordial na formação colonial e/ou nacional dos países desta região;
2. A existência de contatos constantes de colônias européias na região;
3. Os estudos difundidos na Europa de etnólogos africanos nas Antilhas;
4. O desenvolvimento da cultura do Haiti, que sendo eminentemente negra, consegue ser, em 1804, a primeira república independente na América.

Esta perspectiva eurocentrista do negrismo, segundo Franklin Miranda, se repete no Caribe, no entanto, se trata de um colonialismo intelectual onde quem fala por e pela cultura negra utilizam padrões externos e criam ideias estereotipadas a respeito do negro. O intelectual branco quer expressar-se como negro, conseqüentemente, seu pensamento traduz o que para ele constitui uma manifestação racial negra; podemos citar aqui os trabalhos de Breton, Aragon, Desnos e Carpentier. Por outro lado, o afrodescendente que se junta ao negrismo para expressar-se poética ou plasticamente fala de sua cultura com uma voz que lhe pertence, como é o caso de Del Cabral, Ballagas, Palés Matos e De Lima.

A poesia de Del Cabral, Ballagas, Palés Matos e De Lima é o resultado de uma consciência cultural aguda, eles reivindicam uma cultura à qual se sentem ligados e a defendem para que esta não se anule e nem se reduza. Essa é a principal finalidade de suas obras: questionar sua cultura, seu modo de existência e ajudar a consolidar a identidade nacional de seus países. No entanto, estes poetas viam o mundo negro a partir de uma posição de observador alheio, e sua poesia, descritiva em alto grau, o representava como uma figura pitoresca que vivia de maneira elementar através de seus sentidos, ou seja, o negro aparece numa atmosfera de violência, densa de sensualidade, toques de tambor, danças frenéticas e possessão voduesca.

Segundo Mônica Mansour, essa poesia “pretendia valorizar os costumes e tradições dos negros americanos, por meio de descrições de sua dança rítmica e sua sensualidade” (MANSOUR, 1973, p.137). Para isso, os poetas se valiam de recursos literários como o uso de diferentes ritmos, através da repetição de acentos, palavras, estrofes, que simbolizavam a repetição do elemento de percussão; a aliteração para marcar o ritmo e reproduzir o som dos objetos musicais; a onomatopéia; a frequência de versos curtos, agudos e rápidos; a imitação da fala do negro no caribe. Em relação à temática, exalta-se o instinto, valorizando-se a intuição sobre a razão; os costumes, as tradições e as origens do negro também aparecem como temas constantes; identifica-se a mulher à natureza e exalta-se a sua sensualidade; os rituais religiosos também aparecem como parte da temática desta poesia. Outra característica é o tom de protesto pela situação econômica, mediante descrições da vida cotidiana dos negros: a fome, a humilhação e a tristeza do negro explorado pelo branco.

O modo exótico que os negristas tinham para entender o homem negro se estendeu por toda a América Latina chegando ao século XX. Em 1928, no entanto, esta situação se modifica parcialmente com a aparição de um movimento denominado indianismo haitiano, corrente de pensamento que pode ser vista como um antecedente direto do que seria a negritude. A proposta deste movimento era protestar contra a ocupação norte-americana; seus ideais apontavam para o reconhecimento da herança negro-africana que se reproduzia na cultura popular rural. Os indianistas escolhem dois caminhos distintos: uns se concentram em uma visão mítica racial da África e evasiva da realidade; e outros, como Jaques Roumain, se concentram em uma estética modernista que coloca esse “feliz africano transportado para o Haiti” dentro das formas de exploração do capitalismo. Os indianistas com essa reformulação do movimento se incorporam ao negrismo que acontecia paralelamente na Martinica, Guadalupe e Guiana.

Em 1934, Aimé Césaire, Leonard Sainville, Leon Damas e Leopold Senghor, apropriam o surrealismo, o marxismo, o anticolonialismo e a psicanálise a uma matriz africana, nutrindo e impulsionando o movimento da negritude, que ansiava pelo reconhecimento do negro na América e no mundo como digno, diferente e portador de qualidades distintas, mas não inferior ao branco. A negritude no princípio realizava uma inversão hierárquica da posição branco/negro por negro/branco, que surge meio agressiva, mas que logo se atenua passando a dignificar o negro no contexto de uma nova humanidade.

Franz Fanon foi um dos primeiros a apontar a reconceitualização da identidade afrodescendente, ele reconhece que devemos entender o negro nos parâmetros do diverso. Esta heterogeneidade histórica junto à aparição dos estudos pós-coloniais começa delinear outras categorias conceituais como *antillanidad* ou *créolité* no Caribe, *Nation Language* nas Antilhas e afro-latino-americanismo no resto de nossa América.

O termo *antillanidad* foi criado por Glissant para explicar a singularidade identitária dos afrodescendentes caribenhos que por sua hibridez cultural estavam mais à cerca de formar uma comunidade diferente e particular do que universalizante como propunha o negrismo. Esta *antillanidad* que pode ser comprovada na escrita de diversos autores da região logo evoluiu a *Poética de la Relación*; segundo o teórico Glissant a identidade afrodescendente é construída pelo subalterno a partir de sua relação de assimilação e resistência com a cultura do dominante. A produção literária então, ao tratar de ser coletiva vai estar mediada entre o oral e o escrito, sendo móvel e irônica.

Patrick Chamouseau, Jean Bernabé e Raphael Confiant (apud Miranda), logo retomam as idéias de Glissant e lhe dão o nome de *criollidade*. Chamouseau mostra que a identidade caribenha está ligada a esse caráter crioulo de sua cultura, as apropriações e transculturações dos diversos contatos nessa região originaram não só na linguagem, mas na maneira distinta de sentir o mundo: a integração do diverso.

As tentativas de definir o afro-latino-americano encontram um ponto de convergência com o que se tem proposto no resto da América a respeito da identidade latino-americana: a busca e o estabelecimento de uma identidade que não pode ser medida pelos mesmos padrões ocidentais universais. Uma identidade heterogênea e orgulhosamente própria, por conseguinte, alerta a novas tentativas de menosprezo, marginalização, manipulação e colonização.

Não podemos deixar de registrar aqui as primeiras estratégias de resistência dos escravos. Cansados dos maus tratos e de serem obrigados a viverem conforme os costumes dos senhores, eles reagem de diversas maneiras: algumas mulheres provocam abortos para evitar ter um filho também escravo; outros cativos provocavam o suicídio, enforcando-se ou envenenando-se; alguns se rebelavam e agiam com violência contra senhores e feitores; reduziam ou paralisavam suas atividades; sabotavam a produção quebrando ferramentas ou incendiando plantações. As fugas individuais e coletivas também eram constantes. Alguns escravos fugidos procuravam a proteção de negros livres que viviam nas cidades, outros, para dificultar a captura e garantir a subsistência, formavam comunidades com organização social própria e uma rede de alianças com diversos grupos da sociedade.

Na América, era frequente a formação de grupos de escravos fugidos como forma de resistência à escravidão. No Brasil, esses grupos recebiam o nome de quilombos ou mocambos, e seus membros eram chamados de quilombolas, calhambolas ou mocambeiros. O termo *cimarrón* que Edimilson utiliza em seu livro é o equivalente em castelhano de quilombola, e esta resistência é a *cimarronaje* que nos referiremos nos capítulos seguintes.

A resistência quilombola foi uma forma de luta escrava freqüente em vários períodos e regiões da América portuguesa. Desde o século XVII até os anos finais da escravidão, muitos africanos e seus descendentes continuaram fugindo e se reunindo nessas comunidades, construindo histórias de luta pela liberdade. Há vários estudos sobre os quilombos de São

Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Bahia e Pernambuco.

Embora a população dos quilombos fosse composta principalmente de africanos e seus descendentes, havia também entre eles indígenas ameaçados pelo avanço europeu, soldados desertores, gente perseguida pela justiça ou simples aventureiros e comerciantes.

A vida nos quilombos estava ligada a uma série de atividades: agricultura, caça, coleta, mineração e comércio. Seus integrantes sustentavam-se por meio de alianças "clandestinas" com escravos de ganho ou libertos e homens livres, principalmente comerciantes.

Palmares foi considerado o quilombo mais importante, recebeu esse nome porque ocupava uma extensa região de palmeiras, situada no atual estado de Alagoas e que, na época, fazia parte da capitania de Pernambuco. Chegou a atingir uma área de 27 mil quilômetros quadrados. Apesar das várias expedições militares organizadas para destruí-lo, o quilombo resistiu por 65 anos (1629-1694), chegando a ter, segundo o governador da capitania, aproximadamente 20 mil habitantes.

Em Palmares, os quilombolas criavam gado e cultivavam milho, feijão, cana-de-açúcar e mandioca, além realizarem um razoável comércio com os povoados próximos. Para os senhores de engenho, Palmares representava um desafio permanente, pois era um sinal de que a vida em liberdade era possível para o escravo fugitivo.

O primeiro líder a se destacar em Palmares foi Ganga Zumba ("o grande senhor"), que governou o quilombo de 1656 a 1678. Pressionado pelos ataques dos colonos, Zumba travou com o governo de Pernambuco um de paz que previa liberdade para os negros nascidos em Palmares, com a condição de serem devolvidos aos colonos os escravos recém-chegados ao quilombo. O sobrinho de Ganga Zumba, Zumbi, liderou o grupo que não aceitava esse acordo. Zumba foi destituído e assassinado, e Zumbi passou a liderar Palmares, comandando a luta contra vários ataques dos brancos.

Em 1687, o governo e os senhores de engenho contrataram o bandeirante Domingos Jorge Velho e seus comandados para destruir Palmares. Em 1692, cercaram e atacaram o quilombo com o objetivo de matar todos os seus membros. Liderados por Zumbi, os quilombolas defenderam bravamente sua liberdade. Milhares de pessoas morreram nessa luta em que os bandeirantes foram derrotados. Em novo ataque, também comandado por Jorge Velho, o governo enviou ajuda aos bandeirantes; cerca de seis mil homens, todos bem armados. Os quilombolas não tinham armas e munição suficiente, mas ainda assim resistiram durante um mês. Ao final do longo combate, o quilombo foi destruído e sua população, massacrada.

Zumbi conseguiu escapar ao cerco, mas foi preso e morto dois anos depois, em 1695, após muitas perseguições. Cortaram-lhe a cabeça, que foi exposta em praça pública, na cidade de Recife. A memória de Zumbi permaneceu viva como símbolo da resistência negra a violência da escravidão. O dia de sua morte (20 de novembro) é lembrado atualmente como o Dia da Consciência Negra.

Este quilombismo ou *cimarronaje* praticada por muitos grupos negros durante a escravidão, dentro da idéia de heterogeneidade, é vista como arma de resistência cultural, uma vez que a formação dos quilombos facilitou a prática de manifestações culturais africanas, bem como a recepção e seleção de novas influências externas. O que contribuiu diretamente para a formação de seu ser coletivo.

No Brasil, no que se refere à questão identitária e à literatura afrodescendente, o que temos registrado como movimentos é o surgimento em São Paulo de uma imprensa negra, que foi se expandindo para várias cidades do país, que teve bastante êxito entre 1920 e 1937, quando o Estado Novo proibiu todos os partidos políticos e associações, matando a Frente Negra Brasileira. Podemos destacar, desde então, a participação decisiva de Abdias do

Nascimento, que criou o Teatro Experimental do Negro em 1944, tendo continuado sua militância pelos direitos do negro até os dias de hoje.

A aparição de escritores com marcas fortemente identitárias no Brasil será bem mais tardia, contudo, não podemos deixar de destacar a existência da voz negra na virada do século, em escritores canônicos como Cruz e Souza (1861-1898) e Lima Barreto (1881-1922). Entretanto, é necessário observar que eles falam a partir de uma experiência individual, não se organizando em grupos e nem formulando teorias poéticas a respeito de seu papel enquanto negros na sociedade.

Mesmo existindo no país desde o século XIX escritores afrodescendentes de altíssima grandeza literária – como Cruz e Souza, Lima Barreto (já citados), Machado de Assis e Luís Gama -, a questão da exclusão negra do cânone literário permanece incômoda ainda em nossos dias. No livro *Raça e cor na literatura brasileira*, do início dos anos 80, David Brookshaw ressaltava sua perplexidade diante da evidente escassez de escritores afrodescendentes no cânone literário, sendo o país um dos de maior população negra fora do continente africano. O mito da democracia racial, negação defensiva do racismo, à brasileira, em muito teria contribuído para tal estado de coisas.

Temos como marco na luta pela igualdade racial no Brasil o ano de 1978, neste ano foi fundado o MNU (Movimento Negro Contra a Discriminação Racial), que veio com a intenção de transformar o Brasil em uma autêntica democracia racial. No campo da Literatura, foi criada neste mesmo ano a série literária *Cadernos Negros* que passou a publicar alternadamente antologias de poesia com antologias de prosa e ficção de autores afro-brasileiros. Em 1982, o grupo *Quilombhoje* assumiu a elaboração desta série e, desde então, vem realizando um significativo trabalho com autores afro-brasileiros, com uma prévia seleção especializada.

Entre os escritores, temos, por exemplo, Abílio Ferreira, Cuti (Luiz Silva) – que segundo Zilá Bernd, inaugurou uma fase que reveste a poesia negra de características que permitem inferir uma descrença em ideologias salvadoras e que revela uma total desesperança no seu poder de redenção -, Márcio Barbosa, Ramatis Jacinto, Luís Cláudio Lawa, Éle Semog (Carlos Amaral Gomes), Arnaldo Xavier, Ouibi Inaê Kibuco (Aparecido Tadeu dos Santos), Al Eleazar Fun (José Luiz de Jesus), Domingos Moreira, Henrique Cunha Junior, Jamu Minka, Jônatas Conceição, Jorge Siqueira, Waldemar Euzébio Pereira. Entre as escritoras, encontramos Geni Guimarães, Esmeralda Ribeiro, Miriam Alves, Sonia Fátima da Conceição, Alzira Rufino, Ana Célia da Silva, Conceição Evaristo, Lia Vieira, Eliane Rodrigues da Silva, Eliete Rodrigues da Silva Gomes

A proposta da publicação de *Cadernos Negros* é a de se constituir como um lugar de resistência ao racismo e de afirmação cultural e identitária afro-brasileira num circuito editorial alternativo. Esta publicação coletiva tornou mais visível a literatura afro-brasileira, desvencilhando-se das dificuldades editoriais e da indiferença da crítica. Zilá Bernd considera como características fundamentais “a rejeição de uma identidade atribuída ao negro pelo outro e o desafio do eu lírico de assumir as rédeas de sua destinação histórica” (BERND, 1998, p). A poesia negra, segundo Zilá é regida por quatro leis que correspondem a princípios essenciais e que funcionam como programa de lutas:

1. A emergência de um eu enunciador. O eu lírico revela “a determinação do poeta de desvencilhar-se do anonimato e da ‘invisibilidade’ a que o relegou sua condição de descendente de escravo” ,(Bernd, 1988, p.77). O eu com freqüência se identifica com o nós, a comunidade de negros à qual pertence.
2. A construção da epopéia negra. O poeta tenta reescrever a história da raça, já que sua presença foi rasurada pela história oficial. A história de Zumbi é recriada por Solano Trindade, em *Cantos dos Palmares*, e por Domicio Proença Filho, em

Dionísio Esfacelado. A vida do negro no Rio Grande do Sul é contada por Oliveira Silveira, em *Décima do negro peão*.

3. A reversão dos valores. As características físicas e simbólicas negras, consideradas pela doxa branca como sendo negativas, passam a ser valorizadas, assumindo um caráter positivo.
4. A criação de uma nova ordem simbólica. Os significantes, que remetem à escravidão e aos elementos culturais ancestrais (música, dança, religião) são evocados, a fim de se criar nova ordem simbólica.

Concluindo, Zilá Bernd cita que o princípio da resistência à assimilação é o conector que une estas quatro leis, a fim de fornecer aos poetas mitos, símbolos e valores que lhes permitam criar novas identidades. Para ela:

Sabotar a tradição, inverter a ordem de modo e alterar uma situação que a condenava a ocupar sempre os espaços da penumbra e do esquecimento, e não os da claridade e do prestígio, nortearam os rumos desta literatura cujo princípio fundamental não poderia ser outro que não o da reapropriação sistemática de um esquema referencial fundador e a conseqüente redemarcação de um território (Bernd, 1998, p. 99).

Zilá Bernd aponta também os diálogos existentes entre os escritores brasileiros com outros autores negros dos Estados Unidos e do Caribe. Solano Trindade, em sua obra *Cantares ao meu povo* (1961), "dialoga com os mais representativos autores da negritude norte-americana e antilhana, como Langston Hughes e Nicolas Guillén" (BERND, 1987, p.87), Oswaldo de Camargo estaria mais próximo de Ralph Ellison, Baldwin e Du Bois, pois em sua obra se percebe "a presença obsessiva destas imagens que aparentemente apontam para uma ausência de identidade ou para uma identidade negativa" (BERND, 1987, p.99), temos ainda Eduardo de Oliveira, poeta que mais usa a palavra negritude, fazendo referência a Césaire, Damas, Senghor, Guillén e Hughes, e mostrando "sua intenção de alinhar-se a corrente internacional a que pertencem estes poetas, representando sua ramificação brasileira" (BERND, 1987, p. 107), comprovando a intertextualidade entre os autores negros

que formariam, assim, uma comunidade internacional ligada pela mesma solidariedade e comunhão de valores.

No Brasil, encontramos na voz dos descendentes de africanos uma poética que rememora a Mãe África, denuncia a condição de vida dos afro-brasileiros, e, nas últimas décadas, apresenta-se afirmando um sentimento positivo de etnicidade.

Em meio a toda esta história dos afro-latino-americanos por todos esses anos, está Edmilson de Almeida Pereira com suas poesias que resgatam e revalorizam a cultura negra em Minas Gerais, no Brasil e em toda a América Latina. *Signo Cimarrón* é o resgate da vida do *cimarrón*, da voz silenciada do negro e de qualquer ser que tenha sido colocado à margem da sociedade pela ignorância, maldade, racismo, sexismo ou outra infame, desonesta, e vergonhosa razão. É a voz do intrépido, do que se arrisca a ser diferente ou expressar diferentes idéias. É também a voz de protesto de quem busca justiça e igualdade. É a voz da liberdade. Da resistência. É o direito de significar.

2 A POESIA DE EDIMILSON DE ALMEIDA PEREIRA

Este capítulo tem como objetivo fazer uma breve apresentação do poeta e ensaísta Edimilson de Almeida Pereira bem como fazer um levantamento das principais características de sua obra poética através da análise de algumas de suas poesias, que se encontram nas obras. Esta apresentação do poeta Edimilson servirá de base para situarmos o poeta no contexto da poesia contemporânea afro-descendente, e, para compreendermos o objetivo do livro *Signo Cimarrón* que será analisado no terceiro capítulo deste trabalho.

Queremos deixar bem claro que os relacionamentos intertextuais examinados entre a obra de Edimilson de Almeida Pereira, Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e Machado de Assis não tem como objetivo validar os poemas de Edimilson ou discutir questões de influências, impacto ou dívidas literárias. Servem para demonstrar os pontos de articulação da tradição literária, visando a estabelecer um diálogo literário entre esses autores.

O poeta e ensaísta Edimilson de Almeida Pereira nasceu em Juiz de Fora, zona da Mata de Minas Gerais em 18 de julho de 1963. Filho de Iraci de Almeida Pereira e de Geraldo Mendes Pereira. É casado com a poeta, ensaísta e tradutora suíça Prisca Agustoni. É Mestre em Literatura Portuguesa (UFRJ), Mestre em Ciência da Religião (UFJF), Doutor em Comunicação e Cultura (UFRJ). Sob a orientação do professor Martin Lienhard concluiu o pós-doutorado em Literatura Comparada na Universidade de Zurique. É professor de Literaturas Brasileira e Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora.

O poeta e ensaísta possui uma publicação vasta e variada; juntamente com Núbia Pereira de Magalhães Gomes publicou os livros *Negras raízes mineiras: os Arturos* (1988), *Assim se benze em minas gerais* (1989), *Arturos: olhos do rosário* (1990), *Mundo encaixado:*

significação da cultura popular (1992), *Do presépio à balança: representações sociais da vida religiosa* (1995), *Ardis da imagem: exclusão étnica e violência nos discursos da cultura* (2001), *Flor do não esquecimento: cultura popular e processos de transformação* (2002), *Ouro preto da palavra: narrativas de preceito do congado em Minas Gerais* (2003).

Sua obra poética foi editada nos volumes *Zeozório blues: obra poética 1* (2002), *Lugares ares: obra poética 2* (2003), *Casa da palavra: obra poética 3* (2002) e *As coisas arcas: obra poética 4* (2003). Seu livro de poemas mais recente *Signo cimarrón* (2005) é a primeira obra do poeta escrita em castelhano.

Edimilson de Almeida Pereira tem sua produção poética ancorada em várias matrizes (pediu para colocar matrizes no lugar de fontes) culturais. Duas destas matrizes se destacam devido à frequência e a intensidade com que aparecem em suas poesias: a cultura e a história afro-mineira e os encontros e desencontros do cotidiano.

Escrevendo suas poesias, Edimilson mantém-se fiel ao seu projeto: fazer da palavra uma aliada na luta contra o ocultamento das verdades. Escrevendo, o autor recusa as falsas evidências construídas pelo cotidiano e busca camadas escondidas, submersas pelos jogos do dia-a-dia, fazendo com isso uma reorganização do caos e transformando-o em cosmos.

O poeta foge das abstrações generalizantes e ancora seu verbo no traçado da história que é sua e é também parcela da sociedade com a qual se identifica, reafirmando assim uma característica de sua poesia: a existência do coletivo e do individual, sem que a força de um provoque a diluição do outro.

Sendo para ele a poesia um espaço de reconstrução, procura com ela navegar por mares que ele mesmo inventa, na melhor tradição da literatura. Nesse terreno, o poeta funda outros mundos, que têm com base a interrogação, sinal de um espírito inquieto do qual está afastada a aceitação das coisas como elas parecem ser. E uma vontade de saber mais da vida e

dos homens, de conhecer mais profundamente o que os envolve, orienta seu verbo mobilizado pela necessidade de expor as fraturas e as fissuras do que o senso comum pode camuflar.

No prefácio a *Zeozório Blues*, Sebastião Uchoa Leite assinala:

Poder-se-ia dizer que sua poesia tem caráter antropológico, mas não no sentido superficial de uma poesia temática e sim no sentido vertical que incorpora o ponto de vista nuclear do ser humano como centro de suas preocupações. É esse caráter de integração que o caracteriza não apenas como um poeta imerso nas tradições populares, mas como alguém que se preocupa em estabelecer diálogos profundos entre realidades as mais diversas. (PEREIRA, 2002, p. 13).

Percebemos com isso que dados colhidos em suas pesquisas interferem na fatura de seu texto, convertendo-se em estrutura e vincando a dicção do poeta. A oralidade como matriz ali está, evocada em muitos momentos, materializando um fenômeno que o aproxima da literatura feita hoje em alguns países africanos.

Focado na multiplicidade de elementos, Edimilson estrutura seu lirismo como uma unidade misturada, que, sem poder ignorar a desordem das coisas, assume a inquietude como uma forma de estar e exercita o papel de semear interrogações e cultivar perplexidades. As contraposições estruturam a linguagem que não hesita diante de nada, aceitando tudo como assunto, das dolorosas verdades presentes nos documentos históricos á própria literatura enfocada em cifrados jogos metalingüísticos. Misturando elementos, fazendo associações imprevistas e usando assimetrias, Edimilson integra sua poesia no terreno da modernidade, e ainda confirma esta integração através da energia do estranhamento que seu texto apresenta, aflorando antinomias, paronomásias e exprimindo seu modo de trabalhar o desconcerto do mundo.

A poesia de Edimilson estabelece uma saudável conversa com modernistas de sua terra: Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, dois mineiros como ele, sendo Murilo também de Juiz de Fora.

“Do mundo o espetáculo é vario” disse Drummond, cabe ao poeta a tarefa de disciplinar os materiais na composição de uma lógica que ajude a suportar o peso da

existência. Essa é uma das funções a que se entrega Edimilson, por isso dizemos que sua poesia “conversa” com a de Drummond. Já a proximidade com Murilo Mendes pode ser comprovada através da familiaridade com o insólito, na fusão do real com o sonho, na conciliação dos opostos, na sua capacidade de remexer terrenos e acreditar na possibilidade de uma harmonia assentada em tensões. A poesia de Murilo Mendes incorpora procedimentos do Surrealismo, a de Edimilson procura apropriar-se de formas enraizadas nas tradições populares. Como os dois recusam a exclusão, o resultado é que na poesia de ambos emerge um universo de imagens a refletir o desejo de desmontagem e remontagem do mundo. Podemos recorrer ao que Davi Arriguci Jr. afirma da poesia de Murilo Mendes para explicar a poesia de Edimilson:

(...) está construída com uma linguagem maleável, que pode manter o tom e a nobreza do discurso elevado ou mesclar-se à oralidade da fala popular, sem perder qualidade nas mudanças de inflexão do sério ao jocoso (...). (1997, pp. 79-80)

Quando analisa o universo cultural afro-brasileiro, Edimilson leva em conta as diferenças regionais e a diversidade cultural. Para o poeta, o universo cultural afro-brasileiro, que registra várias inscrições históricas, geográficas e socioculturais deve ser considerado um macrocosmo fraturado onde tradição e cultura não formam absolutos: (cabe aqui o conceito de heterogeneidade?) "A tradição afro-brasileira não é aquele tambor que soa com ritmo harmônico dos ancestrais. É um tambor meio quebrado, meio rompido, com uma série de fraturas, de fissuras" (Pereira, 1998, p. 101)

Com *Águas de contendias* (1998), que tem o título inspirado no nome de uma cidade mineira, Edimilson trás até nós a metáfora das águas revoltas para indicar a tensão, o conflito, a ambigüidade e a ambivalência que caracterizam as relações humanas. Para o poeta, o título representa

“(...) os choques que existem nas relações amorosas, nos vínculos afetivos, onde nem tudo é harmonia e o conflito é parte da convivência. (...) No caso, é como se o sentimento amoroso fosse as grandes águas por onde nós circulássemos sempre, mas

em estado de permanente contenda com o outro, com nós mesmos ou com o próprio sentimento`. (PEREIRA, 1998, p. 115)

Podemos aplicar esta metáfora das águas revoltas ao imaginário afro-brasileiro e à própria literatura, representados nos debates, nas diferenças de opinião e nas diversidades regionais – as fraturas e fissuras a que se referira Edimilson anteriormente.

Na obra de Edimilson encontramos uma maleabilidade expressa na incorporação de recursos, formas e gêneros. Por isso, encontramos tantos poemas de versos curtos como aqueles textos identificados como prosa poética e outros em que observamos a opção por uma estrutura teatralizada. Do lírico, do épico e do dramático ele retira elementos para uma literatura compromissada com um projeto ético e com uma indiscutível dimensão estética, como sintetizou Maria José Somelarte Barbosa:

A produção poética de Edimilson imprime estratégias de uma linguagem reinventada na qual vai-se descortinando um palimpsesto cultural. Se a sua poesia apresenta a heterogeneidade de momentos históricos e representa práticas culturais de origem africana em Minas Gerais, também oferece uma investigação lingüística e uma estética apurada.(BARBOSA,2002,p.187)

Alberto Costa e Silva analisando os poemas de Murilo Mendes ressaltou:"O poeta não sonha; faz o sonho. Racionalmente, com os recursos do abismo, monta, andaime por andaime – como como se fora o primeiro"(1989, p. 145). Podemos aplicar estes versos também à poesia de Edimilson, pois esta também é a tarefa a que ele se propõe e muitíssimo bem a executa. Ele compõe seus versos como um carpinteiro, porém, não camufla as asperezas, transmitindo-nos as marcas do gesto, os esforços na dura luta com as palavras e os ritmos.

Mesmo tendo a herança cultural afro-brasileira uma grande manifestação na temática da poesia de Edimilson, não podemos esquecer que a preocupação com a palavra também tem um lugar de destaque na sua produção poética. Para o poeta, as palavras e suas múltiplas significações, comparadas à água ou vento em constante movimento, são produzidas pela

potencialidade existente no infinito fluxo e refluxo de significados e no ludismo polissêmico das palavras faladas e escritas

Outra característica marcante na obra poética de Edimilson é o fato de dar liberdade ao leitor para redirecionar os significados. Por exemplo, no poema "A Pessoa e o Termo" do livro *Dormundo* (1991), na expressão "verbo devoluto" (1991, p. 254), ele teoriza a versatilidade da palavra – tanto como sujeito operacional quanto como objeto receptivo do significado. O *logos* se torna vago, inocupado, terreno devoluto, que pode expressar e designar diferentes significados históricos, culturais e lingüísticos. Observe:

A Pessoa e o Termo

o verbo devoluto
era o verbo que amavas
noutros dias de tua vida

a uva que não viste
o lobo triste da lição terceira

nada flui em teus cabelos
já não sonhas nem desejas

a noite chega primeiro
nada tens para dizer

a solução não é sabida
quantos te deixaram
ou te perdeste deles

tens um mestre e o tempo

(PEREIRA, 1991, p.254)

Iacyr Anderson de Freitas, no prefácio de *O homem da orelha furada* (1995), coloca em pauta a tematização de elementos africanos na poesia de Edimilson e aponta algumas estratégias poéticas utilizadas por ele. Cita "os deslocamentos sintáticos, as repetições, as assonâncias, as aliterações e os alargamentos semânticos", bem como "a oposição à frase e ao discurso regular", "as referências metalingüísticas" e os "determinantes lingüísticos" que se tornam "agentes de indeterminação". Ressalta também aos elementos autobiográficos do

poeta ("os casos da infância, o trato da linguagem") e a presença religiosa que grava "a profunda unidade do texto" (1995, p. 5-7).

No poema "Lapassi", publicado em *Águas de contendias* (1998), podemos perceber algumas das características apontadas por Freitas. Nele, há referências a perdas pessoais, como a ausência da "grande dama", e a repetição de vocábulos como baile e dança, que se tornam um *leitmotiv* na poesia de Edimilson:

Não vingou a sorte
aberto o coração.
Há muito não circula
a grande dama.
Sou de ver o baile.
Não danço
não compreendo
a coisa rara
devorada.

(PEREIRA, 1998, p. 105)

A "grande dama" provavelmente se refere a Núbia Pereira de Magalhães Gomes, sua parceira do projeto *Veredas Sociais*, que faleceu em 1994. Num diálogo via *internet* entre Edimilson e Maria José Somelarte Barbosa, ela apresentou ao poeta a possibilidade de essa "grande dama" ser interpretada como uma pessoa ou a própria poesia ou, ainda, a possibilidade de fusão das duas. Edimilson aceitou a interpretação, mas acrescentou que também vê essa "grande dama" como a morte, "(...) que passa por nós como uma mulher que dança num baile, ou como a poesia que se move na página. As três (mulher, poesia e morte) são irmãs no que se refere ao apelo que fazem ao imaginário e à experiência do poeta" (PEREIRA, 2001).

O poeta tenta fugir do estigma de que existe uma possível "evolução" ou maturidade em seu material poético, mas ela fica evidente nos versos de "Lapassi", que combinam o concreto da escrita (sinal gráfico) com a qualidade etérea do simbolismo da manhã/ tempo se esvaindo:

Não escrevo melhor que antes.
 Escrevo.
 Coleciono vírgulas
 manhãs em fuga. (id.ib.)

As "manhãs em fuga" mostram a flutuação do significado, sempre adiado, sempre em movimento, em transformação, em "setecentas perguntas" que continuam a se multiplicar depois de descoberto o "sétimo véu", a tessitura transparente das palavras, as camadas impermeáveis do significado:

Depois do sétimo véu
 Setecentas perguntas.
 Um só sentimento
 ilude a fortuna. (id.ib.)

Na última estrofe do poema há a manifestação do paradoxo desconstrucionista quando o poeta discute o enigma das palavras e uma certa impotência diante da impossibilidade de se encontrar em vocábulos para explicar o que é indefinível e "incapturável". "Quem respira ao lado Não sabe o eterno enigma. O que sei está aqui incapturável." (id.ib.). Essa impossibilidade é demonstrada através de uma das marcas poéticas de Edimilson: a ruptura, o estranhamento e os deslocamentos lingüísticos que refletem também os conflitos gerados pela "devoração da coisa rara".

Estudos teóricos sobre poesia apontam o "fechamento poético", os modos e técnicas estilísticas utilizadas pelo poeta para possibilitar ao leitor a formulação de uma hipótese sobre o texto, derivar conclusões ou conceber o poema como uma estrutura total. Segundo essa teoria, um "fechamento poético" bem-sucedido ocorre quando o leitor chega ao final do poema sem "expectativas residuais", pois suas hipóteses foram confirmadas. A poesia de Edimilson contraria tais formulações, ele cultiva o anticlímax, a ausência de fechamentos, de respostas e de expectativas residuais

Numa conversa sobre o livro *Ô lapassi & outros ritmos de ouvido*, Edimilson foi questionado sobre o porquê da frequente dissociação entre o título e o corpo dos seus poemas, pois os títulos raramente cumprem a função esperada de resumir tematicamente o poema ou

de se referir diretamente às manobras semânticas e lingüísticas dos textos. O autor explicou então que tem interesse exatamente em mostrar as fraturas e fissuras que existem no universo cultural afro-brasileiro e no mundo em geral: "(...) procuro em todos os textos, sempre, um pouco de desconcerto, de ruptura, de quebra" (PEREIRA *apud* BARBOSA, 1998, p. 102).

O deslocamento e a quebra, que Edimilson chama de "caleidoscópio" dos sentidos, são muitas vezes gerados pela distância entre os títulos e os corpos dos poemas. Ao separar título e corpo em seus poemas o poeta provoca um estranhamento e evita um roteiro ou um guia de interpretação para o leitor. Esses desdobramentos lingüísticos indicam também a tensão que a poesia de Edimilson capta entre a densidade do mundo material – representada no grifo, na parte mecânica da escrita, nas letras enfileiradas – e a leveza poética transmutada na qualidade etérea do significado, sempre dançarino, camaleônico e dissimulado nas dobras vocabulares.

Com o poema "Santo Antônio dos Crioulos", de *Águas de contendadas*, Edimilson trás até nós uma análise do labor e da arte do poeta. A voz textual discursa sobre a intangibilidade da essência poética enquanto síntese, apresenta a capacidade quase metafísica da poesia de captar "o rastro de carros indo, sem os bois", descreve o desejo de agarrar o momento estético e reconhece que o poeta também tem que lidar com a concretude das palavras:

Há palavras reais.
 Inútil escrever sem elas.
 A poesia entre cães e bichos
 é também palavra.
 Mas o texto captura é o rastro
 de carros indo, sem os bois.
 A poesia comparece
 para nomear o mundo.

(PEREIRA, 1998, p. 2)

Esta definição de poesia como força motriz e autônoma que encontramos no verso "o rastro de carros indo, sem os bois" refuta conceitos normativos e canonizados que costumam relacioná-la ao sublime e à inspiração, discuti-la à luz da teoria da emoção e da

expressividade, analisá-la como mero sistema catalisador de sentimentos ou explicá-la em termos de pureza ou essência. A poesia existe numa posição "entre", é aquilo que separa, mas também une. Esse estar/ser preposicionalmente colocado, a posição intermediária da poesia ("entre cães e bichos"), indica uma ambivalência, uma relação entre estado e lugar, tempo e espaço, presença e ausência, apontando também para evasão, mobilidade e intervalo.

O poema nos mostra a impossibilidade de se formularem definições palpáveis de poesia, pois esta é apreendida nos rastros das palavras, nas entrelinhas, nos rasgos, nas dobras da decifração, tornando-se um empreendimento de descoberta que se manifesta na dicção poética que o escritor escolher e na leitura que o leitor lhe der. É nas entrelinhas, nos entremeios, nos traços, nos rasgos e nas dobras que o momento poético "comparece para nomear o mundo". O próprio título do poema remete o leitor ao estado de ser/estar no meio de, pois o Santo Antônio não é patrono dos pretos, nem dos brancos, mas dos crioulos.

O poema "Instrução do homem pela poesia em seu rigoroso trabalho", publicado em *O homem da orelha furada*, em sua primeira parte, também encontramos a mesma preocupação em assinalar os vãos e as brechas da poesia. É precisamente nestes intervalos e entremeios das palavras que a poesia brota insurgente e obstinada, revelando-se acima de tudo rebelde e mutante. Este fato explica o porquê da associação da ambivalência da poesia com os *Di-Kishis*, figuras mitológicas de duas cabeças do folclore angolano.

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 o 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 diquixi nem fosse, mas coisa reles: fio e
pavio, tecido e teia - ainda assim, como furtálo
em sua mudança.
Melhor escritura a que revela revel.

(PEREIRA, 1990, p. 29)

A inquirição sertaneja/metafísica que esse poema estabelece também pode ser comparada com o monólogo de Riobaldo em *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa. A semelhança não é manifestada apenas no uso das interrogações insistentes, nas dúvidas instauradas ou no questionamento de fundo ontológico. Mas também na escolha vocabular e na organização das sentenças, aspectos mais aparentes na terceira e na quinta estrofes.

Riobaldo, de *Grande sertão: veredas*, se desdobra num autoquestionamento que se manifesta através das perguntas inumeráveis que ficam sem respostas. Tenta também esclarecer o inexplicável mistério do bem e do mal e as interseções da vida e da morte, do masculino e do feminino, do certo e do errado. Em "Instrução do homem pela poesia em seu rigoroso trabalho" vê-se um desdobramento semelhante ao de Riobaldo, pois a voz poética tenta testemunhar a veracidade da sua experiência pessoal, mas acaba questionando o que vira: "(...) o viso visto, / sóde meus olhos? Erma campanha". Como Riobaldo, que se debate em dúvidas, que se serve da ambigüidade e da polissemia dos significados e que se ancora na decifração sempre questionada e adiada, a voz poética de "Instrução do homem" também busca rumos e estratégias de decifração.

A busca epistemológica analisa os mistérios e interrogações que se desdobram em forquilhas e apresentam enigmas indecifráveis. Esse processo hermenêutico, sentido na insistência do eu lírico em desvendar o sentido das palavras, estabelece uma relação dialética com a transmutação do significado e joga com a polissemia da palavra, o aspecto *trickster* do significado, representado no nome *diquixi*:

O diquixi dorme com uma cabeça. Se o escrevo ganha tantas de resto. E se nunca o escrevo terá deveras uma cabeça? (p. 29)

Na segunda parte do poema "Instrução do homem pela poesia em seu rigoroso trabalho" também encontramos exemplos da estética de Edimilson ao nos depararmos com uma voz poética debruçada sobre o desejo de analisar seu próprio labor e definir as características polissêmicas das palavras e dos significados deslocados.

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 entortou linhas porque escrevia canhoto?
 Medo só o da escrita com leitor viajante. Mas se há leitor de lidas, a e b são histórias infernas.
 Com modos e truques de ouvir.

(PEREIRA, 1995, p. 30)

Essa parte do poema, também exemplifica uma das marcas poéticas de Edimilson: subverter conotações já estabelecidas para certas palavras e expressões para questionar significados estáveis na língua e no imaginário cultural e religioso. O poeta utiliza o provérbio "Deus escreve certo por linhas tortas", como suporte e cria o verso "Deus não entortou linhas porque escrevia canhoto?" questionando a idéia de Deus como escritor ou artesão absoluto.

Com esta dúvida, o poeta leva o leitor a reexaminar a infalibilidade de Deus. Transmite também a idéia de uma divindade mais próxima à condição humana, um Deus mais capaz de compreender e simpatizar com os erros humanos, porque também se desvia da

norma, é uma divindade canhota, inábil e desajeitada. Questionando a perfeição atribuída a seres celestiais e dialogando com a tradição literária brasileira, a voz poética de "Instrução do homem pela poesia em seu rigoroso trabalho" estabelece um paralelo com o "anjo torto" de Drummond ("Poema de sete faces"), que também não se encaixa nos parâmetros canônicos e bíblicos.

Há outros diálogos intertextuais e outras ressonâncias para esse deus "imperfeito". No capítulo "A Ópera" de *Dom Casmurro*, Machado de Assis descreve um narrado que acusa Deus de ter contribuído para que haja catástrofes na natureza, injustiças sociais, discriminações raciais e outras desigualdades no mundo. O narrado considera que, por Deus não se ter comprometido a velar por sua criação e por não ter supervisionado os projetos do Diabo, acaba contribuindo para a existência de grandes calamidades no mundo. Ainda que o texto de Pereira e o de Machado sejam diferentes tanto em estrutura quanto em conteúdo e gênero, os dois autores criticam e questionam a idéia de um Deus onipotente, absolutamente perfeito, destro, ancorado no conceito do "referente supremo". Ao reescrever o provérbio ("Deus escreve certo por linhas tortas") e transformá-lo numa pergunta de tom irreverente e audaz, mas também brincalhão ("Deus não entortou linhas porque escrevia canhoto?"), o eu lírico de "Instrução do homem", como o narrador de *Dom Casmurro*, subverte significados lingüísticos canonizados e transgride normas teológicas.

Encontramos em "Instrução do homem pela poesia em seu rigoroso trabalho" uma voz poética que convida o leitor a embarcar no processo de criação com o autor e a pontuar o poema com a sua própria intenção semântica. Enquanto a invocação de elementos naturais (lagartas, terra, chuva, capim cebola, manhã e noite), o uso de provérbios populares e a preocupação com a escrita constituem poderosos sintagmas, a interação que o poema se esforça por estabelecer com o leitor gera uma outra rede de significados flutuantes. O eu lírico reconhece o leitor como um participante na produção de significados do texto, delegando-lhe

o *status* de co-criador da manifestação estética do texto. Por isso, a palavra "lidas" ("Se há leitor de lidas, a e b são histórias infernas") pode ser analisada tanto como participio do verbo ler, quanto como leituras mais ou menos ligeiras ou, ainda, como ato e efeito de lidar e trabalhar o texto.

O poeta, na terceira parte do poema, polemiza indiretamente a teoria estruturalista, ao apontar para a arbitrariedade da relação significante/ significado e enfatizar a pluralidade de significados que o vocábulo *diquixi* invoca.

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
 letras certas. E não me alegro porque não
 chegam miúças na terra pós-chuva.
 Escrevo diquixi e não vinga: outra coisa é
 diquixi 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, 1995, p. 31)

Encontramos nessa parte o termo "ledor" (forma menos usada de leitor) que transmite, de uma maneira mais enfática, o ato de trabalhar a interpretação do texto. O poeta tem a função de "entortar a linha" e deixar que a "escrita morda". Delegando ao "ledor" a função de encontrar a polissemia dos significados no que for escrito com "letra de não grafar". Essa constante renovação do *logos* é reiterado em "Sumidouro", publicado em *Águas de contendidas* (1998, p.32). À medida que o poeta vai somando a poeticidade da linguagem, os "alargamentos semânticos" (a que se referira Iacyr Freitas) vão-se desdobrando. Os sentidos das palavras surgem entre os traços ortográficos antigos ("griphos"), que representam o passado e a contemporaneidade do presente em que tudo é adicionado:

Tudo somemos.
 O gripho
 escolhe arreios de viagem.

Encontramos aqui também um diálogo com a segunda estrofe da primeira parte de "Instrução do homem pela poesia em seu rigoroso trabalho", em que se conferem uma independência e uma autonomia à escrita, à criação poética, metonimicamente representada pelo lápis: "O lápis, mais que a vontade, quer o nome e a coisa, a família da palavra num corpo. Esclarecido." Priorizando a busca da pluralidade de sentidos e nutrindo-se na ambivalência que a escolha de palavras se encarrega de criar, a voz poética brinca com as potencialidades conotativas que a palavra "esclarecido" estabelece. Separando-a do resto do verso e colocando-a entre dois pontos, o poeta enfatiza que "esclarecido" tanto pode referir-se ao labor da escrita, representado pelo lápis, quanto pode significar claro, iluminado, explicado, elucidado, desvendado, dotado de ilustração, ligando-se assim ao penúltimo verso do poema: "Como Antão em sua caverna tento".

A referência a Antão – herói religioso, eremita/cenobita do século IV, protótipo do ser recluso que vivia em ermidas primitivas, espírito ébrio de mistério – tem na palavra "esclarecido" um elo de ligação, pois os chamados "padres do deserto" eram considerados seres iluminados (Cf. Strand, 2001, p.1). Como o herói religioso em sua caverna, o poeta tenta "esclarecer" o leitor, entortando linhas e escrevendo com "letras de não grafar", o processo de decifração da poesia apresenta filamentos e ramificações que põem em xeque uma convivência pacífica entre o autor, o leitor e a escrita. Por isso, o último verso torna opacos a luminosidade e o esclarecimento atribuídos ao poeta-antão no verso anterior, ao explicar: "O bicho no entanto". Assim, podemos interpretar o eremita da caverna como um esclarecido que produz textos e seguidores, e como um bicho enclausurado com modo de vida primitivo.

Nas três partes de "Instrução do homem pela poesia em seu rigoroso trabalho", há um espaço aberto para a participação do leitor, levando o poema a rejeitar a possibilidade de um significado fixo ou de uma única interpretação "correta". A transmutabilidade e a pluralidade da palavra desencadeiam um processo no qual a poesia toma as rédeas e a escrita

escolhe como deseja embarcar no processo criativo do autor. Os significados encobertos do poema lutam em campo aberto com o processo de decifração da linguagem. O poema torna-se, assim, uma esfinge tão enigmática e desafiadora ("Decifra-me ou te devoro") quanto os *diquixis*.

A poesia de Edimilson transita entre os referenciais afro-mineiros os modernistas de Minas e os escritores da África contemporânea, recolhendo sinais que serão transfigurados em novos contextos, e daí decorre a criação de uma voz própria, que se desdobra em compassos variados e faz do contraponto sua pedra de toque. À maneira dos músicos de Blues, com quem mantém outras interessantes e produtivas conversas.

O poeta Edimilson de Almeida Pereira atualmente se impõe como um dos melhores cultores da temática afro-brasileira. Nas pesquisas no campo da antropologia e na estruturação de sua poética, é fácil detectar a matriz africana como um dos eixos de sua preocupação. Todavia, ao debruçar-se sobre essas referências, na análise do seu lugar no imaginário popular, o pesquisador e o poeta recusam as notas essencialistas que muitas vezes acabam por turvar o conhecimento da África e de sua presença entre nós. Ao contrário, a verticalidade de seu saber leva-o a procurar a multiplicidade de dados que estão na base de nossa origem africana. Desvendar esse legado e explicar as dinâmicas em que tal herança se inseriu na formação do nosso patrimônio cultural são compromissos marcantes nos textos de reflexão que o cientista social nos oferece. Contra o preconceito, ele usa mais que a boa-vontade e o sincero desejo de mudança, produzindo informações, favorecendo o diálogo real, aquele que pode e deve levar à compreensão de nós próprios e ao nosso encontro com o outro.

Uma excelente amostra do registro e da análise da diversidade cultural afro-brasileira feitos pelo poeta é o poema "Três tambores sagrados", publicado no livro *Árvore dos Arturos* (1988). Neste poema, o poeta discute o significado dos tambores (Santana, Santaninha e Jeremia) no ritual do Candombe na comunidade dos Arturos em Minas Gerais. Os tambores

são considerados como símbolos da tradição, das vozes dos ancestrais e do espaço sagrado. Eles registram momentos de alegria e celebração, mas também apontam para a necessidade de "tomar sentido" e de se agarrar ao significado das palavras. Como o poema indica, é na linguagem, e através dela, que a tradição se reinventa e se conserva viva.

Três tambores sagrados

São três os tambores, como
três são os fogos: no passado
ensinam os antigos. Hoje
os meninos que ouvem. São dois
e o terceiro é o tempo mordido.

o santana, o santaninha e o
são três os tambores sagrados!

Ô menino, toma sentido! Se o
dia é de preceito, toma sentido!
Os antigos riscam o silêncio
e as caixás batem no escuro.
Ô, nego! A festa é dos antigos!

o santana, o santaninha e o
são três os tambores sagrados!

No Candombe furam o medo
e o chão se veste de calos.
"ô, menino, você aprende a rezar!"
Auê, nego, não perde o sentido não.
São três mil os tambores.

o santana, o santaninha e o
são três os tambores sagrados!

(PEREIRA, 1998, p. 95)

O nome do terceiro tambor é omitido porque ele recebe nomes variados nas comunidades afro-mineiras, o poeta omite a referência ao nome dele ("o santana, o santaninha e o / são três os tambores sagrados!"), substituindo o nome de Jeremia por um tempo em mutação, apreendido pela linguagem, pela história e pela tradição constantemente em transformação: "São dois / o terceiro é o tempo mordido" (p. 95).

Neste poema também podemos constatar a riqueza semântica da poesia de Edimilson, pois encontramos palavras que ilustram inúmeras facetas culturais e que se desdobram em

significados. A palavra "sentido", por exemplo, que aparece nos versos "Ô menino, toma sentido!" e "Auê, nego, não perde o sentido não", explora quase todos os significados que os dicionários registram para o vocábulo (bom senso, propósito, cautela, razão de ser, atenção e rumo). Expressa também a perspectiva de busca e a capacidade de conhecer a realidade tanto de um modo calculado e apreendido através do real, quanto de maneira intuitiva. Mesmo que o poeta não se refira a esses significados, pode-se inferir que se tornam o veículo através do qual a experiência humana, o processo histórico e o tempo construído são aceitos, ingeridos e "canibalizados" (no sentido que Oswald de Andrade atribuiu a essa palavra). Este poema também nos mostra como os rituais da comunidade dos Arturos estão ancorados no passado histórico e na tradição cultural. Neste poema, também podemos confirmar o que Lívio Sansone constatou em suas pesquisas a respeito do sistema racial em diversas áreas brasileiras: As formações étnicas e raciais são definidas na interação entre o contexto local e um circuito transatlântico de idéias, hierarquias e objetos negros. (SANSONE, 2004, p. 248)

No poema "Missa Conga", também de *Árvore dos Arturos*, Edimilson questiona o sincretismo cultural e religioso que existe na comunidade e apresenta aspectos rituais que se encontram num processo de delimitação de novos significados, o que comprova "o caráter mutável da identidade étnica nas sociedades cotemporâneas" (SANSONE, 2004, p. 251). O poeta joga com a mobilidade cultural dos Arturos, descrevendo os aspectos da identidade social deles. O texto inscreve um momento histórico catalisador e, paradoxalmente, partitivo, pois tempo e espaço tanto se complementam como apresentam um jogo suplementar de contenda.

Esta situação conflitante afeta o poeta. Sendo ele um estudioso dos rituais e costumes da comunidade dos Arturos e não deixando de lado suas raízes afro-mineiras, Edimilson se insere na comunidade, mas como antropólogo, consciente que deve se distanciar para observar empiricamente.

Ao executarmos a leitura do poema "Missa Conga", percebemos que o eu lírico afasta-se do espaço dos Arturos e distancia-se do processo ritual, cedendo sua voz à voz do antropólogo, no entanto, ao se confrontar com a mobilidade e adaptação das tradições afro-brasileiras e se surpreender com os deslocamentos de identidades culturais e religiosas, o eu-lírico se mostra inseguro na sua posição ambígua. A articulação da experiência individual com a coletiva é então mediada pela voz poética que interroga:

Missa Conga

Para que deuses se reza
quando o corpo aprendeu
toda a linguagem do mundo?

Que orações se entoa
quando a alma se entregou
a todas as dores do mundo?

Onde se deitam os olhos
quando o altar dos antigos
se ocultou nas sombras?

Para que deuses se reza
quando as palavras se velam
para invocar seus nomes?

Que sacrificio se oferta
nos dias em que os antepassados
ainda se escondem?

Por que não entregar a vida
ao deus com olhos de plumas
que vive no fundo dos tempos?

(PEREIRA, 1988, p. 105)

Ao analisar e descrever o espaço cultural híbrido da comunidade dos Arturos, Edimilson poetiza o que Homi Bhabha discute em *O local da cultura* como

(...) a estratégia discursiva do momento da interrogação, um momento no qual a demanda pela identificação torna-se, primariamente, uma resposta a outras questões de significação e desejo, cultura e política (BHABHA, 1998, p.84).

A tensão, o conflito e o espaço do autoquestionamento são examinados pelo poeta na comunidade dos Arturos, em outros grupos afromineiros e, por extensão, no imaginário

cultural e simbólico afro-brasileiro. Dentro desta análise o poeta ressalta também a sua própria interrogação ao dialogar com a cultura, a história e a literatura brasileiras.

Este espaço e este momento de indagação vistos no poema "Missa Conga", representados graficamente por pontos de interrogação, também se inserem no discurso pós-moderno e metapoético em que elementos reflexivos e de reflexão sobre o texto examinam a palavra como veículo de produção de significado. Percebemos na quarta estrofe do poema que o autoquestionamento da linguagem se torna mais óbvio, pois o eu-lírico demonstra incerteza quanto à legitimidade da sua prece e das suas escolhas ao indagar a que deuses deve orar. Julga as palavras como entidades independentes e voláteis que se prestam a um discurso lúdico e à volubilidade do significado (no sentido que lhe atribui a teoria desconstrucionista). O discurso polissêmico do poema se projeta em palavras como o verbo "velar" ("quando as palavras se velam"), transmitindo a ideia de cobrir, encobrir, mas também significando estar alerta e vigiar.

O eu lírico poetiza o sincretismo religioso do ritual da Missa Conga e a tolerância excêntrica do "deus de olhos de plumas". A leveza e a suavidade do olhar desse deus contradizem a visão judaico-cristã em que Deus (escrito com maiúscula) é representado como aquele ser de olhos penetrantes que intimidam, desacatam e se impõem. O poeta representa-o com letra minúscula para nos mostrar a diferença entre o Deus da tradição judaico-cristã e a entidade do poema. Deus – o infinito, o começo bíblico, o paradigma de toda criação, o *logos* – torna-se menos amedrontador e mais alcançável nesse poema e, por isso, mais apto a conviver com o sincretismo da cerimônia religiosa.

No poema "Cortejo de Congo", do livro *Casa da Palavra*, que retrata o Congado, também temos um bom exemplo de como o poeta aborda práticas religiosas das comunidades do interior de Minas Gerais onde realizou suas pesquisas, observe:

Cortejo de Congo

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

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

Os grilos indagaram:
"Onde vais, que sanha tens?"
"Nossa Senhora, que encantado"
o silêncio rematou.
Trago os pés de menino.
Oiá, senhora rainha, oiá

dou-vos preces
dou-vos contas
o que me dás?

(PEREIRA, 2003, p.60)

Neste poema percebemos que o poeta tem a intenção de despertar mais dúvidas e perguntas do que afirmações definitivas sobre o cortejo do Congo, fazendo com que o leque de leituras e interpretações se amplie. Assim, o que é local torna-se paradigma para o universal e essa aprendizagem parece acontecer sob um silêncio hierático, sagrado, como se a observação do cortejo não viesse do olhar apenas, mas de uma profundidade ontológica, de ordem ética, daquela "ordem do coração" que conhece o outro e que nele se reconhece como um ser que ocupa um mesmo lugar, uma mesma trajetória existencial, ao longo dessa "vida [que] ensina o receio" e onde "arde o [mesmo] destino"(PEREIRA, 2003, p.57). Reparamos que este texto se constitui como uma sequência intercalada de luz e sombra, constituída ora por iluminações, ora por enigmas que não explicitam completamente aquele "mais fundo do ser", que permanece invisível a olho nu, muito embora os textos – em sua condição de enigma – o proponham com veemência. Neste texto realiza-se "a captação poética [...], material do sagrado" (ALEIXO *apud* PEREIRA, 2003, p. 15)

Continuando sua investigação do universo afro-brasileiro, Edimilson faz uma ida aos arquivos (DERRIDA, *Mal de Arquivo*), no poema "Tiradentes", publicado em *Águas de*

Contendas, o poeta utiliza os detalhes arquitetônicos da igreja de Nossa Senhora do Rosário, da cidade mineira, para ressaltar o passado histórico e o sistema escravista brasileiro. Como não podiam construir igrejas para seus santos padroeiros durante os dias úteis, os escravos trabalhavam aos domingos e feriados e muitas vezes à noite, utilizando a luz da lua. O poema nos trás a lua como cúmplice do logro dos escravos, pois costumavam enfeitar o altar principal com ouro tirado das minas, escondendo-o nas roupas e no cabelo. Núbia Pereira de Magalhães Gomes e Edimilson de Almeida Pereira discutem esses fatos históricos na análise do simbolismo do altar principal da igreja de Nossa Senhora do Rosário em Tiradentes:

No altar-mor desta igreja, nota-se que a meia-lua encimada pela coroa de Nossa Senhora do Rosário e os quatro anjos que a contemplam têm os olhos cerrados. (...) Os anjos de olhos fechados são a representação iconográfica da realidade do trabalho escravo, que só à noite - exausto e invadido pelo sono - poderia dedicar-se à construção de seus templos. (GOMES e PEREIRA, 1988, p.39)

Como podemos comprovar através da história e da literatura, os escravos, às vezes, conseguiam burlar as leis estabelecidas articulando e implementando mecanismos através dos quais podiam criar espaços sociais, religiosos e políticos para si mesmos, este fato evidencia o início da "criação de uma África dentro do Brasil para suprir as necessidades dos africanos e de seus descendentes" (SANSONE, 2004 p. 248). Podemos comprovar estes fatos no poema:

Tiradentes

Lua de olhos cúmplices
com o furto que a doura.
Serviço feito à noite
esmerado na carpina.
Olhos fechados até
os anjos
em sono ou desculpa
para não ver
o vistoso.
Com o dia esclarecido
os burlados contemplam
sua burla.

(PEREIRA, 1998, p. 42)

Seguindo a mesma linha de "Tiradentes", o poema "Ouro Preto", *O lapassi*, também ressalta a contribuição dos escravos nos detalhes arquitetônicos desta outra cidade mineira. O poema exemplifica muito bem como o poeta Edimilson contrapõe o discurso oficial e o silêncio imposto ao corpo escravo, o poeta não apenas denuncia as trevas e o silêncio necessários para fazer brilhar o ouro barroco, mas também reivindica tal corpo como totem da comunidade negra. Assim, seu "visitante olhar" remete-nos para além do "ouro preto" das igrejas, levando-nos a exploração do corpo negro nas minas de ouro.

Ouro Preto

roteiro de interpretação

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

(PEREIRA, 2002, p. 39)

Em "Avisos de Praça", de *Águas de Contendas*, Edimilson mais uma vez vai aos arquivos. Para compor este poema, o poeta busca documentos que comprovam a repressão social e às práticas existentes durante o período anterior à abolição da escravatura no Brasil, quando os africanos e seus descendentes eram tratados como bens alienáveis. A partir destes documentos, o poeta reproduz a lista de peças de um leilão (escravos, gado, mobiliário e melhoramentos feitos na fazenda) em que se efetuou a venda dos bens de Matheus Herculano Paiva. Neste leilão, os nomes de bois e escravos (Sabina, Mimoso, Francez, Joaquim, Velludo, Hipólito, Adão e Eva) são colocados no mesmo patamar e misturados impossibilitando a diferenciação entre escravos e bois.

Com este poema, Edimilson nos mostra como era cruel e desumano o Código Penal do Brasil-colônia e o *aparatus* ideológico da época que negava ao escravo o *status* de cidadão e, conseqüentemente, o de pessoa física. O poeta demonstra também que a mobilidade e a

fluidez do sistema social em Minas Gerais foram, de muitas maneiras, um mito criado por aqueles que detinham o poder econômico e político. Dando veracidade às suas pesquisas com documentos encontrados nos arquivos de várias cidades de Minas Gerais e com documentos deixados por viajantes estrangeiros da época, Núbia e Edimilson posicionam-se contra o argumento de que a ascensão social dos escravos na Minas Gerais colonial era facilmente obtida. Eles acreditam que a aparente mobilidade social confirmada pelas estatísticas era uma forma disfarçada de controle, estabelecida pelos senhores de escravo, pois a liberdade dada aos escravos era condicional, podendo ser revogada por mau comportamento. Portanto, existia mais como uma potencialidade:

O escravo inseria-se nas transações do mercado comercial como fonte intermediária geradora de lucros. Sua condição de objeto não lhe permitia participação efetiva no processo social, tornando-o receptáculo das decisões promulgadas por essa sociedade. Na prática, isso correspondia à situação do escravo que é arrolado no espólio de seu falecido proprietário, juntamente com outros bens alienáveis (...). Descartado em leilão, desagregam-se não apenas os sentidos da sua individualidade, mas a própria família. É o que relata o edital de liquidação do espólio deixado por Matheus Herculano de Paiva, em sua parte referente a escravos. (GOMES e PEREIRA, 1988, p. 44-45)

O poema "Avisos de Praça" refere-se tanto aos documentos históricos de transações econômicas como aos documentos pessoais de um juiz da época, Affonso Henriques Assis de Aguiar, que morou e trabalhou em Juiz de Fora. O seu título, "Juiz de Órfãos", era semelhante ao de "Juiz de Fora", árbitro que podia tanto dispensar justiça como presidir um distrito policial. A sua função era a de liquidar espólios e leiloar crianças desamparadas de pais escravos, pois os senhores de escravos as consideravam um peso econômico e um investimento sem retorno a curto prazo. Assim,

(...) era mais eficiente selecionar, pelo seu vigor e resistência, dentre os jovens africanos do sexo masculino, recém-chegados da África, nos leilões de escravos do porto da cidade de Salvador (...) do que se preocupar em cuidar de crianças nascidas de pais escravos no Brasil (LEVINE, 1997, p. 15).

Edimilson, em entrevista, disse que para escrever o poema "Avisos de Praça" usou como inspiração documentos históricos que registravam a venda de escravos. Ao examinar tais documentos, começou a refletir se, durante a época da escravidão, todas as pessoas envolvidas nas transações de compra e venda de escravos lidavam com tal assunto de maneira absolutamente fria e calculada. Imaginou que houve momentos em que algumas pessoas que compravam, vendiam e castigavam escravos, bem como aqueles que documentavam transações comerciais, estavam cientes dos seus atos, sentiam-se culpados ou tinham dúvidas quanto ao aspecto moral dessas transações. As referências biográficas que encontrara sobre o juiz Assis de Aguiar e algumas informações e referências que acumulara da sua pesquisa histórica são elementos de composição do poema. Em "Avisos de Praça", nos deparamos com uma voz poética que apresenta uma realidade apreendida e reinventada pela linguagem, permanecendo em constante diálogo com a cultura, a história, a tradição literária e o leitor:

"Vende-se um piano; em casa de Carlos
Montreuil, na rua Direita, n. 25."
Pharol, Cidade do Juiz de Fora, 1882

O Dr. juiz de orphãos
ainda que pouco saiba
faz saber
que o maior lanço arremata

2 marquezas velhas
Sabina, e seus filhos
bois de carro
Mimoso e Francez
Joaquim quebrado
Velludo
Hipolito e Adão

& mais bem feitorias

1 monjollo
1 moinho
Eva solteira
1 casa começada

Outro sim, eu, escrivente
juramentado
Affonso Henriques Assis
de Aguiar escrevi.

*

Eu escrivente juramentado
invento a juro
o que pretendo.

Não há mercadoria
sem mercado.
Não há palavra
sem preço.

Assino o variável serviço
do significado.

Recomendo lupa
martelo também
pois que sólido muro
o texto.

Eu mesmo não sei
o lado esclarecido.
Cada escravo em anúncio
anunciado me vejo.

Eu escrivente a juro
assino o que escrevi.
O texto me desconcerta.

*

Escrivente juramentado
comenta
e argumentando mente.

Afonso Henriques Assis
a guiar reino dúbio
oratório de outros dias.

Afonso Henriques assiste
à incomerciável certeza
miserere miserere.

Afonso ex-enriquecido
proprietário sem posse
da letra que inventou.

Escrivente perjuro afonso
a juro condena
o ofício de si mesmo.

(PEREIRA, 1998, p. 45-47)

O poema é composto de dois níveis "narrativos" (terceira e primeira pessoa) alternando-se a voz que retoma os fatos com a do próprio "escrivente". Na primeira e terceira partes do poema temos um narrador de terceira pessoa e a segunda parte é narrada pelo próprio juiz. Com essa alternância, o poeta permite que a voz histórica se manifeste e que o leitor conheça o dilema moral do Juiz de Órfãos. Neste processo de documentação de fatos, o "escrivente" se interroga e se questiona sobre os valores morais, econômicos, sociais e culturais do seu tempo/espço. O Juiz disputa também a veracidade daquilo que registra, indicando assim um preço moral para suas ações e palavras. No decorrer do anúncio e das anotações das palavras e das "peças" leiloadas, ele deixa evidenciado um autoquestionamento no livro de "escrivente" juramentado.

Na última parte do poema, percebemos que o poder jurídico e econômico do juiz diminui numa escala de valores proporcional ao aumento do seu conflito e dilema moral. Essa proporção está simbolicamente representada por seu nome. Quando o poema começa, ele nos é apresentado como Affonso Henriques Assis de Aguiar. A medida que seu dilema moral toma corpo, seu nome começa a diminuir gradualmente até se tornar a forma moderna e simplificada, escrita com um único "f" e em letra minúscula ("afonso"). A importância social e jurídica do Juiz diminui para si mesmo quando ele reconhece que sua função, e até mesmo a sua identidade pessoal, são produtos da reificação de seres humanos. O uso da letra minúscula e a simplificação do nome do juiz são artifícios literários usados tanto para evidenciar o conflito interno do "escrivente", como para desmistificar o lado "humano" da sua profissão (Juiz de Órfãos).

O eu lírico utiliza as mudanças mencionadas como artifícios narrativos para analisar o passado, determinar o dilema moral do "escrivente" e desestabilizar a centralização do significado, visto que nesse poema há um grande número de palavras que podem ser lidas com várias significações. A palavra "letra" ("Affonso ex-enriquecido/ proprietário sem posse /

da letra que inventou"), por exemplo, pode referir-se tanto à escrita quanto à nota promissória. As conotações potenciais da palavra "monjollo" estão registradas em dicionários da língua portuguesa. Significa engenho tosco movido a água, escravos de certas nações africanas e novilhos. As associações provocadas pelo verso "e argumentando mente" podem significar tanto "ao apresentar seu argumento, não diz a verdade", como "seu raciocínio ou seu dilema moral levanta dúvidas e questionamentos". O mesmo tipo de raciocínio se aplica ao verso "Outro sim, eu, escrivente". Ao criar a palavra "escrivente" - em vez de usar o vernáculo "escriba" ou "escrivão" -, e ao estabelecer a conexão com criatura viva ("vivente"), o poema designa uma nova voz e um novo papel ao juiz: o de julgar seus próprios atos, analisar suas ações e profissão, a ponto de sentir que se torna "escrivente perjuro afonso" que "a juro condena/ o ofício de si mesmo".

Para finalizar, analisaremos mais dois poemas que julgamos importantes para a exemplificação de características da obra poética de Edimilson. O primeiro é "Orelha Furada", de *O Homem da Orelha Furada*. Antes de passarmos ao poema gostaríamos de acrescentar que o título do livro se deve à comunidade dos Fô da África, onde os seus iniciados têm a orelha furada, essa característica identifica os homens que transcendem o conhecimento do seu ambiente e deixam de ser simples mortais para serem homens que detêm certa sapiência, ou seja, "o homem da orelha furada". Vejamos o poema;

Orelha Furada

Dançar o nome com o braço na palavra: como
em sua casa um maconde.

Dançar o nome pai os deuses que pode tudo
neste mundo e suportar o lagarto querendo ser
bspo na sombra.

Dançar o nome em sete sapatos limpos para
domingo.

Dançar o nome com a mulher nhora dele: a
mulher no seu coração tempestade e ciranda.

Dançar o nome com o braço na palavra berço.

(PEREIRA, 1995)

Este poema ressalta a importância da relação estabelecida entre voz e letra, o rito de dançar nomes e palavras transforma o ato de transpor as palavras em gesto. Os contadores do texto africano, ou griots como são chamados, tem o dever de encher o texto de ritmo, gestos, repetições, movimentos, dentre outras características próprias do legado da tradição africana, porque assim, dentro do imaginário africano pode ocorrer a reversibilidade dos opostos, o oprimido vence o opressor por procedimentos específicos de artistas da palavra e do gesto.

Nos países africanos a memória é cotidiana, fora de lá , seja no Brasil ou em qualquer um dos países das Américas, a memória é recriada pela performance, observe o poema a seguir:

O Ato

Come-se mal
a ceia com sentido.
Ao meio da hora
o aviso ressoa
para os presentes.

Cabides, malas aguardam,
mão e mesa remotas.

Desfeita a redoma,
o agir
apresenta o texto
para a súbita refeição.

Os pratos voaram,
víveres não há.
Os olhostateiam o mundo
com reservas
de amor e falhas.

Ante a versão e o posso,
a ceia da hora posta.

(PEREIRA, 1991, p. 273)

O poema acima nos mostra que para Edmilson o texto é um cruzamento de linguagens, é, em suma, o espaço onde a vivência cotidiana é reinventada, recriada e representada. Num movimento antropofágico, o poeta dispõe do texto primeiro e devolve-o totalmente transformado em ato.

3 *SIGNO CIMARRÓN*: O DIREITO DE SIGNIFICAR

Como vimos no capítulo II, Edimilson de Almeida Pereira tem sua produção poética ancorada em várias matrizes culturais. A matriz que mais enfocamos, por ser de fundamental importância para este capítulo, foi a da cultura afro-mineira, ou melhor, o resgate da cultura afro-mineira feito pelo poeta através de suas poesias.

Edimilson, como vimos, além de poeta é um grande pesquisador da cultura africana e de suas influências na formação da identidade mineira. Seu interesse é valorizar essas influências e reclamar por reconhecimento.

No decorrer de sua trajetória, o poeta alça voos, e, o que começou no cenário mineiro se estende por todo o cenário americano dialogando também com outras partes do mundo. É exatamente isso que pretendemos mostrar neste capítulo através de uma possibilidade de leitura do livro *Signo Cimarrón*. A questão que julgamos nortear a obra, como diz o título deste capítulo, é "o direito de significar" dos povos colocados à margem da sociedade na construção da identidade cultural do Novo Mundo.

Sabemos que a obra constitui um todo, e que todos os quarenta poemas que a compõem são igualmente significativos, no entanto, para esta possibilidade de leitura que apresentamos, selecionamos poemas que julgamos ser essenciais para explicar a questão proposta. Nesta seleção estão poemas que tratam da importância da memória para manter vivas tradições e costumes do lugar de origem; da importância da linguagem na difusão desta memória; e, do resgate e/ou reunião de pessoas importantes na história dos *cimarrones* que foram esquecidas ou pouco valorizadas no transcorrer dos tempos.

Antes de iniciarmos a análise dos poemas, gostaríamos de fazer algumas considerações que julgamos pertinentes para o entendimento da obra. A primeira delas diz respeito ao termo *cimarrón* que o autor utiliza em sua obra. Originalmente em castelhano,

cimarrón designa animais como o porco que, de domésticos, tornavam a ser selvagens, aqui, no entanto, refere-se ao escravo que fugia das fazendas e organizava comunidades livres na América Central e do Sul, na época da colonização, em lugares isolados, como as matas do interior, sendo portanto, o equivalente em castelhano de quilombola. O termo *cimarronaje*, que também aparecerá neste capítulo com frequência, é derivado do primeiro e significa rebeldia e resistência escrava, equivalendo desta forma a quilombismo.

Outro ponto que devemos considerar é a escolha do castelhano para a escrita deste livro, visto que é o primeiro que o autor escreve por completo em outro idioma. Segundo o próprio Edimilson, "o motivo principal da escrita em castelhano nasce da expectativa de experimentar a poesia como um lugar onde o sujeito se desdobra em múltiplas identidades. Assim, o sujeito se multiplica tanto no interior de sua língua materna como também no exercício de um outro idioma. Ou seja, em cada idioma o ser se multiplica e, em consequência, ao descobrir os seus limites descobre, igualmente, a possibilidade do diálogo com o outro, em outro idioma" (PEREIRA, 2007).

Neste desdobramento em múltiplas identidades o poeta Edimilson de Almeida Pereira utiliza a poesia como modo de narração do mundo. Não só de narração, mas talvez, antes de tudo, de revelação de um desejo de construir um outro mundo. Pela poesia Edimilson inscreve então, o que o mundo poderia ser. E ao almejar um outro mundo a poesia de Edimilson revela o seu descontentamento com uma ordem previamente estabelecida.

Para determinados escritores, principalmente aqueles que foram colonizados, a poesia torna-se um dos lugares de criação, de manutenção e de difusão de memória, de identidade. Torna-se um lugar de transgressão ao apresentar fatos e interpretações novas a uma história que antes só trazia a marca, o selo do colonizador. É também transgressora ao optar por uma estética que destoa daquela apresentada pelo colonizador.

Segundo Hommi Bhabha, pela poesia, o colonizado não só encena "o direito de significar" como também questiona o direito de nomeação que é exercido pelo colonizador sobre o próprio colonizado e seu mundo (BHABHA, p. 321).

É exatamente este direito de significar que Edimilson "questiona" em *Signo Cimarrón* através do resgate das heranças de um personagem do mundo contemporâneo: o *cimarrón*. Com este resgate, o poeta possibilita o entendimento da presença do *cimarrón* na sociedade atual, bem como ressalta seu desejo de significação na construção da identidade cultural do Novo Mundo.

Os poemas que compõem o livro poetizam a história da escravidão nas Américas, há uma retomada do início do tráfico negreiro, da chegada às terras desconhecidas, do trabalho forçado a que os escravos foram submetidos nas plantações dos senhores de engenho e de suas fugas destas fazendas. Edimilson nos dá uma nova possibilidade para repensar e valorizar a vida do *cimarrón* em um contexto contemporâneo, e, também, de examinar uma das grandes influências de nossa sociedade e culturas: a diáspora africana no Novo Mundo e sua contribuição ao pensamento Ocidental.

Pesquisando cuidadosamente o tema, encontramos registros de que o *cimarrón* é a figura principal da luta pela justiça e pela liberdade do mundo contemporâneo. Trazido do continente africano para uma nova e desconhecida terra contra a sua vontade, somente com sua língua, seus costumes e suas crenças religiosas, ele se transforma em símbolo heróico que por sua condição de escravo, questiona e rejeita as idéias, costumes e valores da sociedade que o subjulga, adquirindo outra maneira de pensar que combina aspectos do velho com o novo e seus atos de destreza e valentia definem o papel que exercerá.

O *cimarrón* rompe com as cadeias físicas e metafóricas criadas pelos homens de costumes europeus e com as ordens inventadas para controlar totalmente suas vidas. Ele se recusa a conviver com seu amo como mercadoria e foge em busca de outros destinos, indo

viver em povoados com outros *cimarrones*. Nestes povoados eles conseguem manter um sistema econômico que permite subsistir em seu próprio ambiente, cultivando seus costumes recentemente aprendidos junto com suas antigas crenças religiosas para logo se unirem aos movimentos de luta pela justiça e igualdade de direitos.

A história da América Latina desde suas origens documenta exemplos de *cimarronaje*. Dentre os que mais se destacam estão o caso da conhecida rebelião de negros de Santo Domingo, onde os ousados filhos de Eleguá Ogún rebateram a condição imposta pelos colonizadores franceses e suas ações culminaram na fundação da República do Haiti, a primeira nação moderna negra do mundo. Temos o protagonizado pelos *cimarrones* de Frijol e Kalunga em Cuba e do quilombo dos Palmares no Brasil, comunidade de grande poder e destreza econômica.

O *cimarrón* é o protagonista de nossa sociedade e de nossa literatura. Conhecemos sua presença e atividades em documentos legais e históricos, e, sua imagem marca uma nova dimensão da nascente literatura e cultura de nosso continente. Também podemos tomar conhecimento de sua dificultosa vida por meio de seu próprio ponto de vista e palavras. Esse é o caso de Juan Francisco Manzano, que aprendeu a ler e a escrever copiando as cartas que seu antigo amo descartava e chegou a ser um dos mais famosos poetas da literatura cubana. Manzano foi castigado várias vezes, não agüentando mais, fugiu das garras de seus donos e passou a ser *cimarrón*, relatando sua vida numa autobiografia que talvez seja a primeira e única narração escrita de próprio punho por um escravo fugitivo do mundo latino-americano.

Um século depois da morte de Manzano, Esteban Montejo nos conta por meio de conversas com o poeta e etnógrafo Miguel Barnet, sua vida em três momentos históricos: primeiro como escravo, depois como *cimarrón* e mais tarde na república. Outros escritores também representam a figura do *cimarrón* em seus escritos como é o caso de Abdias do Nascimento, em sua obra *Sortilégio*, baseada no conceito de quilombismo e na herança de

Zumbi e Palmares. Com *Signo Cimarrón*, Edimilson nos oferece uma nova dimensão de conceber sua audácia.

O *cimarrón* desaparece com a emancipação dos escravos e a fundação das repúblicas na América Latina, mas apesar destes fatos, o negro segue lutando para conseguir a igualdade e justiça que merece e que os outros lhe negam. O sistema escravista deixou de existir, mas as estruturas sociais, políticas e raciais que o alimentavam seguem vigentes, e, como em épocas anteriores, este novo *cimarrón* continua a mesma luta encabeçada pelos seus ancestrais para conseguir a mesma condição justa que os outorgue os mesmos direitos que desfrutam os demais cidadãos da nação.

Em seu livro, Edimilson nos oferece uma interpretação mais acertada da história da escravidão. No poema "Indicios", que abre o livro, identificamos a terra de origem do *cimarrón*, o continente Africano, onde a história deste povo começa, onde estão plantadas as suas raízes, onde aprenderam seus costumes, suas tradições e a sua religião.

Nos primeiros versos temos:

En algún sitio la memoria
limpia sus frascos. Somos
la firma de nombres antidiluvianos.

(PEREIRA, 2005, p. 23)

Neles podemos perceber a importância da memória na construção de uma nova identidade na terra desconhecida, são exatamente as lembranças guardadas na memória que possibilitarão a estes povos a reorganização em grupos nas fazendas para as quais foram trazidos de uma maneira cruel e brutal. "Somos la firma de nombres antidiluvianos", ou seja, anteriores ao cataclisma instaurado os países africanos para a sua captura.

Continuando o poeta diz:

la herencia se exaspera
y advierte sobre el peligro
que gesta mos.

(PEREIRA, 2005, p. 23)

Nesta parte, o poeta diz que toda esta bagagem trazida por estes povos em sua memória se irrita e tem vontade de se libertar, de se manifestar fora da memória, concretizando-se como fazia em seu país de origem. Esta herança é a responsável pela resistência à assimilação da cultura europeia e representa enorme perigo para a vida dos africanos.

Em seguida temos:

... Los textos
de la memoria esperan lectores,
el desafío es escoger la frase
que nos presenta unos a los otros

(PEREIRA, 2005, p. 23)

Aqui, o poeta ressalta a importância da linguagem no resgate das lembranças guardadas na memória. "Los textos" são os costumes, as tradições, a religião, enfim, toda a vida dos africanos guardada em sua memória esperando ser transmitida a novas gerações através de palavras, frases. "El desafío es escoger la frase / que nos presenta unos a los otros", ou seja, conseguir se comunicar e se mostrar ao outro, mesmo tendo línguas diferentes.

Finalizando o poeta Doz:

La herencia no existe
sin un cuerpo-lenguaje que la
transforme. Si alguien
provoca un verbo, es lo que basta
para desgarrar los sentidos.

(PEREIRA, 2005, p. 23)

O poeta confirma a importância da linguagem para manter vivas as tradições e ressalta também que ela é a responsável por transformá-la, pois ele não esquece que os africanos trazidos para as Américas eram de regiões diferentes, possuindo desta forma línguas diferentes, e, estas línguas ao entrarem em contato traziam consigo vestígios de culturas diferentes que ao se unirem formavam outra.

Edouard Glissant, em *Introdução a uma poética da diversidade*, a respeito desta (re) construção da identidade feita pelos povos Africanos nas Américas diz:

(...) os Africanos chegam despojados de tudo, de toda e qualquer possibilidade, e mesmo despojados de sua língua. Porque o ventre do navio negreiro é o lugar e o momento em que as línguas africanas desaparecem, porque nunca se colocavam juntas no navio negreiro, nem nas plantações, pessoas que falavam a mesma língua. O ser se encontrava desta maneira despojado de toda espécie de elementos de sua vida cotidiana, mas também, e sobretudo, de sua língua. O que acontece com esse migrante? Ele recompõe, através de rastros/resíduos, uma língua e manifestações artísticas, que poderíamos dizer válidas para todos. (GLISSANT, 1996, p. 16)

No poema "Equipaje" o autor começa dizendo que "el tiempo hace antologías" e finaliza dizendo que "todo se resigna al polvo/excepto el libro del tiempo". Ao iniciar falando em antologias que o tempo faz, percebemos que o poeta se refere à história dos países africanos, uma história de exploração, guerras, mortes, devastação. Vejamos o poema:

Equipaje

el tiempo hace antologías

diamantes continúan
su camino hacia el olvido
el amor arde
en una ciudad sin mercados

siglos se depositan en mí
mientras espero
hechos que no vendrán
y que me ocupan

armas contra el inocente
el regalo de bodas
el caballo sin brida
otro disparo
las manos dentro de otras
la primera vez
la guerra

todo se resigna al polvo
excepto el libro del tiempo

(PEREIRA, 2005, p. 24)

Para compreendermos o contexto histórico a que o poeta se refere, voltemos às antologias históricas do Continente Africano, para isso observemos o que Carlos Moore, em

seu livro *A África que incomoda: sobre a problematização do legado africano no cotidiano brasileiro*, diz sobre a história da África:

Os tráficos negreiros empreendidos pelo Oriente a partir do século VIII, e logo após pelo Ocidente a partir de 1500, tiveram um impacto cumulativo devastador. As sociedades africanas foram desarticuladas; os grandes espaços administrativos historicamente constituídos (os impérios) se fragmentaram e, no seu lugar, surgiu uma miríade de minúsculos reinos em constantes guerras entre si. Essa massiva fragmentação e incessantes atomizações enfraqueceram terrivelmente as sociedades africanas que, pouco a pouco, perderam a capacidade de resistência perante as agressões externas. A grande desarticulação do continente africano, por sua vez, preparou as bases para outra grande tragédia – a colonização direta pelo Ocidente. A partir de 1580, a África começou a perder sua independência política com a implantação, em seu território, de todas essas potências européias que a colonizaram militarmente, país por país e região por região: franceses, britânicos, belgas, portugueses, espanhóis, alemães holandeses. No confronto militar com o Ocidente, as elites africanas foram decididamente derrotadas e a Europa assumiu diretamente a conduta política do continente africano. Somente a Etiópia escaparia a essa humilhante experiência de avassalamento geral. (MOORE, 2008, p.25).

Com "Equipaje", Edimilson nos faz refletir exatamente sobre "essa humilhante experiência de avassalamento" pela qual o Continente Africano foi submetido, só que ao nos recordar disso, o poeta nos faz ver que "todo se resigna al polvo / excepto el libro del tiempo", ou seja, tudo se reduz ao pó; casas, cidades, pessoas, exceto o livro do tempo (as memórias), pois nele estão escritas todas as histórias.

No poema "Tempestad", Edimilson capta as imagens da travessia dos navios negreiros dos países africanos para as Américas. Nos primeiros versos o poeta diz:

Heredamos la palabra,
usarla prueba
que sobrevivimos

(PEREIRA, 2005, p. 25)

Depois de aprisionados em seu continente, os africanos eram acorrentados e marcados com ferro em brasa para identificação. Eram, então, vendidos aos comerciantes de escravos que se estabeleciam no litoral do continente africano e mandados para as Américas nos navios negreiros. Segundo o historiador Pierre Verger, os navios negreiros saíam de lá com aproximadamente 600 escravos. Receando possíveis revoltas durante a viagem, os traficantes

além de acorrentarem os africanos nos porões dos navios, eles misturavam africanos de diversas regiões, dificultando desta forma a comunicação entre eles.

O início do poema toca exatamente neste ponto, a palavra/linguagem é a única herança que os africanos trazem consigo e que o possibilitará manter vivas e difundir suas tradições, costumes e crenças. Quando o poeta diz "usarla prueba que sobervivimos", ele se refere à sobrevivência fora do país de origem e de certa forma a não assimilação dos valores colonizador.

Na segunda estrofe temos:

La señal que la generó
punge la hora,
exhibe combates.

((PEREIRA, 2005, p. 25)

Nestes versos já encontramos os "combates" entre os africanos e os colonizadores, o tipo de resistência que daria início ao processo de *cimarronagem*.

Continuando o poema temos:

Palabra grávida aunque
áspera.
Hay vivos y muertos

en su frontera,
ganas en circulación,
cofradías.

(PEREIRA, 2005, p. 25)

Aqui o poeta nos fala que da mesma forma que a palavra está repleta de significações, ela contém asperezas porque "Hay vivos y muertos em su frontera ".Nestes versos o poeta nos recorda que a viagem até as Américas era longa e extenuante, podia durar até dois meses dependendo do destino.Nos escuros porões dos navios, o espaço era reduzido e o calor quase insuportável; a água era suja e o alimento insuficiente para todos. Assim, o ambiente era propício a doenças e epidemias, que vitimavam os escravos debilitados. Devido a esses

fatores, às péssimas condições do transporte e aos maus tratos a que eram submetidos, calcula-se que entre cinco e vinte e cinco por cento dos africanos morriam durante a viagem.

El mar amenaza,
otra vez no hay prisa
para calafetear la barca.

El coro de ahogados
aún no se sabe coro
en la palabra.

Una vez herederos,
la herencia nos cubre
con manteles cortos.

(PEREIRA, 2005, p. 25)

Chegando às Américas, os africanos que sobreviviam à viagem no navio negreiro eram vendidos, geralmente no próprio porto, em leilões. Pouco tempo depois, já estavam trabalhando nos engenhos de açúcar, nas plantações de algodão, na mineração, nos serviços domésticos, no artesanato ou ainda nas cidades, como escravos de ganho.

Em "Figura" o poeta vem nos mostrar o escravo como mercadoria:

Figura

Las ruedas del ingenio
ya no gira por el azúcar
aún se espera lucro
pero el viento
dispersó los sequillos.

En esta indias occidentales
y de insidias
hay dientes en las arcadas.

Una agresión, un desastre
respiran
bajo las olas del barroco.
Un caracol oscurece sin piedad.

Lo que muda son los mudos,
lo demás avanza por fechas
que la rueda grabó en el cuerpo.

Mientras tanto
otros ingenios prosperan.
Su arquitectura

es un reto
contra las arcadas. Un ángulo.

(PEREIRA, 2005, p. 28)

Neste poema o poeta nos lembra que ao chegar às Américas, os negros eram vendidos como mercadoria para os senhores de engenho, pois estes precisavam de mão de obra para trabalhar na plantação e na fabricação de açúcar. Os negros eram verdadeiras máquinas, e, seu único combustível era carne seca, farinha, panos rudes para se vestirem e barracões com péssimas condições para serem presos a noite para dormirem.

O poeta recorda também que após a decadência dos engenhos, os escravos foram transferidos para a mineração, ou seja, muda-se a época e o produto de exportação, mas os escravos, continuam sendo apenas uma mercadoria na mão dos brancos, e estes, continuam a explorá-los de todas as formas.

Em "Arboles", o passado é uma memória que não se pode esquecer:

Arboles

El gesto antiguo oculta
y revela inscripciones
que me sirven de piel.
Son tremores asomando
para desatar la tarea.
El pavor lo que sobra
si la historia inicia su cultivo.
Recusamos espejos
que esculpen abismos,
si bien la vida nos pregunte
sobre la violencia
de los paisajes domésticos.
Somos la inquietación
e rumor tatuado.

(PEREIRA, 2005, p. 27)

Ao intitular este poema de "Arboles" Edimilson quer nos lembrar primeiro que as árvores, por viverem muito tempo guardam em seu tronco marcas que revelam e ocultam grande parte de sua história. Com os africanos acontece o mesmo, gestos antigos ocultam e revelam costumes e tradições trazidas de sua terra natal, tradições e costumes na vida de um

povo são como tatuagem em sua pele. Estes costumes muitas vezes ficaram escondidos por medo do que podia lhes acontecer caso fossem revelados, no entanto, a vontade de derrubar, transpor barreiras e fazer valer sua presença é grande. O poeta nos faz refletir a respeito da posição que tomamos a respeito de certos acontecimentos no decorrer da história, quando ele diz " Recusamos espejos /que esculpen abismos", está falando da nossa omissão, pois se nos olharmos no espelho veremos refletido quem realmente somos e de quem somos descendentes; vemos que estamos construindo nossa história ocultando e desvalorizando partes que são de grande importância. Finalizando o poema temos "Somos la inquietación / e rumor tatuado", ou seja somos (os africanos) a inquietação e o clamor tatuado, temos a vontade de nos expressar, de sermos reconhecidos de significarmos.

Apesar do desenraizamento do africano, percebemos nos poemas que a voz poética insiste que nosso protagonista não perca o sentido de sua tradição e de sua contribuição a uma nova composição da história que o inclua como parte da mesma. Em "Signo" Edimilson revela um claro propósito:

Signo

El signo es cimarrón, el texto
una cimarronada, a veces

en los relatos, otras afuera
de la memoria. Preso, no dice

nada, libre se esconde
en la plaza. Tiembla el centro

de la página se extravía
al margen.

El signo crea una fortaleza
- quien la asalta se hunde.

Su laceración no es la de la piedra,
el signo cimarrón se mueve.

(PEREIRA, 2005, p. 30)

O texto é um ato do *cimarrón*, é um questionamento e uma refutação dos valores desiguais da sociedade, é um protesto contra as leis criadas para controlar sua pessoa.

O *cimarrón* é um signo, um sinal, uma mirada, um gesto, uma palavra, mas também é a letra, a escritura, o poema, é a imagem fugaz que por sua vez se esconde e vive a margem para logo somar-se e desmantelar o centro. Também é a união e o companheirismo, por isso no livro de Edimilson se ouvem as vozes de outros *cimarrones*.

No poema "Concierto", sobre a representação dos avós como símbolo da herança e tradição africana vigente diante da força imperial que se impõe sobre o desconhecido, Edimilson dialoga com o poeta nacional cubano Nicolas Guillén e sua afamada discípula Nancy Morejón. Observe:

Concierto

Entre mis dos abuelos, mis dos
abuelas. Poemas que aluden a

la creación del mundo saludan
a los hombres (lo que es justo)

pero las mujeres nos preguntan
¿qué es de la luna y de nosotras

inaugurando las plumas?
Mientras la historia se disculpa

por olvidar a muchos, mis abuelas
están generando por su cuenta

otra generación. Contra los
trucos de los que mandan,

bordan treinta insurrecciones.
Aunque uno quisiera, no puede

quitarles las melenas, pues ellas
ayuntan las cabezas. Así hacen desde

siempre, con métodos eficaces.
Véase, donde mirábamos

un gusto de ajo, una compota
de moras – allí y en otros casos

figuraba su verbo. Más que ello,

sus pensamientos y aún más
 sus vidas. Entre mis dos abuelas
 conflictos se cosen y descosen,
 Mis dos abuelas no esperan un
 poema. Esperaron por hijos, nietos,
 barcos, camiones. Esperaron
 porque esperar fue su condición
 más allá de su costumbre. Pero
 si la lluvia sucede a la sequía y el
 hilo a la aguja, nuestras abuelas
 que manejan aguja agua y costura
 ya no saben esperar. Lo que
 hicieron con sus nombres se
 revela, se recoge en nuestro pelo.
 entre mis dos abuelos, mis dos
 abuelas. Hablan si les conviene.
 De sus controversias y recuerdos
 nace eso que somos: una calle
 una fiesta – un enigma abierto.

(PEREIRA, 2005, p. 35)

Enquanto Edimilson reúne em um único poema seus quatro avós, Guillén em "Balada de los dos abuelos", de *West Indies, Ltda.*, ao recordar seus ancestrais fala somente de seus avôs, Don Frederico, seu avô branco, e Taita Facundo, seu avô negro. O poeta reconhece que há desigualdades históricas entre os dois, mas para ele são "los dos del mismo tamaño". Veja:

Balada de los dos abuelos

Sombras que solo yo veo,
 me escoltan mis dos abuelos.
 Lanza con punta de hueso,
 tambor de cuero y madera:
 mi abuelo negro.
 Gorguera em el cuello ancho,
 gris armadura guerrera:
 mi abuelo blanco.

África de selvas húmedas
 y de gordos gongos sordos...
 - ¡Me muero!
 (Dice mi abuelo negro.)

Aguaprieta de caimanes,
Verdes mañanas de cocos...
- Me canso!
(Dice mi abuelo blanco.)

Oh velas de amargo viento,
Galeón ardiendo en oro...
- ¡Me muero!
(Dice me abuelo negro.)
¡Oh costas de cuello virgen
engañadas de abalorios...!
-¡Me canso!
(Dice mi abuelo blanco.)
¡Oh puro sol repujado,
preso en el aro del trópico,
oh luna redonda y limpia
sobre el sueño de los monos!

¡Qué de barcos, qué de barcos!
¡Qué de negros, qué de negros!
¡Qué largo fulgor de cañas!
¡Que látigo el del negrero!
Piedra de llanto y sangre,
venas y ojos entreabiertos,
y madrugadas vacías
y artardeceres de ingenio,
y una gran voz, fuerte voz,
despedazando el silencio.
¡Qué de barcos, qué de barcos,
qué de negros

Sombras que sólo yo veo,
me escoltan mis dos abuelos.

Don Federico me grita
Taita Facundo calla;
los dos en la noche sueñan
y andan, andan.
Yo los junto.
-¡Federico!
¡Facundo! Los dos se abrazan.
Los dos suspiran. Los dos
las fuertes cabezas alzan;
los dos del mismo tamaño,
bajo las estrellas altas;
los dos del mismo tamaño,
ansia negra y ansia blanca,
los dos del mismo tamaño,
gritan, sueñan, lloran, cantan.
Sueñan, lloran, cantan,
Lloran, cantan.
¡Cantan!

No poema acima, percebemos que Guillén tem uma proposta muito particular de pensar a identidade cubana, ele a vê de uma maneira idealizada, como se o processo de mestiçagem tivesse acontecido de maneira natural, por isso ele apresenta os avôs como se vivessem em harmonia.

Morejón dialoga com Guillén ao recorrer ao mesmo símbolo ancestral, que para ela são suas avós. Em *Richard trajo su flauta*, Morejón compartilha com o público leitor a vida das mulheres de sua família.

Se Guillén faz ingressar seus avôs no mesmo poema, Morejón separa suas avós e dedica um poema a cada uma delas. "Presente Ángela Domínguez" celebra sua avó materna, que "cantas con trovadores y guitarras". "Presente Brígida Noyola", poema que honra sua avó paterna, se remonta às origens, "tu eres grano y volcán" e apesar de ser mulher, ou talvez porque é desse gênero, "eres cânón carbón descuartizado carne". Pelo que vemos, um poeta celebra seus avôs e a outra suas avós.

Presente Ángela Domingues

a mí abuela materna

tú eres um pouco más ligera
cantas com trovadores e guitarras
em la noche clarísima
clara como tus ojos

pareces enredarte entre pulsas de oro
y reconocer un navío de bambú
para llevarte algunos sueños en los brazos
y respira ahora por la paz del sepulcro

eres la dueña de la risa
Ángela
aquí en mi cuarto
has estado todos estos años en un retrato y una flor seca
mustía para los muertos

que eres la más dulce he soñado

(MOREJÓN, 1999, p.17)

Presente Brígida Noyola

tú eres grano y volcán
 cuarzo divino ancho
 que se vuelve manchones en la lluvia

tu pelo largo negro
 nace desde la frente opaca
 y llega hasta la boca

menuda en el espíritu
 voraz morena
 eres cañón carbón descuartizado carne
 hulla lastimosa de la noche

como la tierra creces tú

(MOREJÓN, 1985, p.8)

Como vimos nos poemas acima, para Morejón, é a perspectiva feminina que importa, para ela, as avós são as responsáveis pela transmissão da cultura e pela miscigenação.

Para Edimilson, no entanto, como vimos no poema "Concierto", um ancestral não pode existir sem a presença do outro, por isso aparecem juntos no mesmo poema. O poeta escreve: "Entre mis dos abuelos, mis dos abuelas". A harmonia assinalada no título do poema atesta que as avós jamais se esquecem, como se ocultam no poema de Guillén. Seu silêncio não implica que estejam ausentes, como assinala Edimilson. Elas são a essência de nossa vida, representam a história, a herança e a cultura, e nos dão o sentido de nossa identidade e pessoa.

Em "Arte poética", Edimilson exalta a figura de um dos ancestrais da literatura: o poeta escravo Juan Francisco Manzano. Nele o poeta descreve a complexa identidade do escravo e deixa claro que "a Francisco le quitaron el/ lazo de hombre y nombre". Seu nome é uma condição falsa que a escritura da autobiografia tenta restaurar a seu merecido lugar: " El deseo por la escritura/hace al hombre amador de/su humanidad". Manzano aprendeu a escrever com dificuldade, porém essa mesma dificuldade foi o que ocasionou sua salvação: "difícil escritura Manzano / salta del olvido a la silla/ de la literatura". Escreve "Viviendo sus

conflictos, / Manzano es poeta entero/ de la poesia dividida". Com a escrita Manzano passa do silêncio a imortalidade. Observe o poema:

La condición

Juan Francisco Manzano
nació para vivir lo que
es humano. Pero la codicia,

que es humana, le quitó los
pasos. Hizo de su cuerpo
miseria, testigo de batallas.

Dondequiera que se dijera
hombre Manzano era antes
esclavo, hijo de la industri

que reduce dulce a amargo,
aunque fabricando azúcar
ron fiesta tabaco. Juan, así

nombrado, tenía hilos de
nombre. Lo cual es augurio
si el hombre está en su

nombre como una semilla
en la cosecha, mudando
y siendo todavía ella misma.

A Francisco le quitaron el
lazo de hombre y nombre.
A la vez esclavo, lo humano

se dispersa entre listas
de nombres que son falsos,
pues no aluden a hombres

sino a penas y pesos. Juan
Francisco Manzano intenta
reunir una cosa y otra.

Como s juntan el color
y la fruta, musgo e pared,
el deseo y la escritura.

(PEREIRA, 2005, p. 60)

Nesta primeira parte do poema, intitulada "La condición", o poeta fala exatamente sobre a condição de Manzano. Ele nasceu escravo negro, propriedade da marquesa de Jústiz de Santa Ana. O nome Juan Manzano recebido pelo escravo, era na verdade o nome do

marido da marquesa. Manzano era filho de uma das escravas prediletas da marquesa, Maria del Pilar e de um mulato escravo da casa, Toribio Castro, famoso por suas habilidades com a harpa. Por estes motivos, Manzano foi um menino criado com algumas regalias e podia acompanhar seus amos por vários lugares, como missas e óperas.

A sorte de Manzano muda quando morre sua ama e ele passa aos serviços da marquesa de Prado Ameno, esta, le cortou todas as regalias e o tratou com bastante crueldade. Manzano, cansado de ser maltratado, foge e torna-se um "cimarrón". Em 1818, Nicolas de Cárdenas y Manzano, segundo filho da marquesa de Jústiz de Santa Ana, acolhe Manzano. Nesta convivência Manzano aprenderia a ler e a escrever. Observe os versos abaixo:

El método

El deseo por la escritura
hace al hombre amador de
su humanidad. Aun cuando

le faltan instrumentos
para cuidar de la cultura,
aquel que se sabe humano

cava en el desierto entre
pedras e arena. Manzano
no tiene recursos pero

con la derecha izquierda
saca de la basura los textos
que otro bota afuera.

(PEREIRA, 2005, p. 61)

"El método" nos conta como Manzano aprendeu a ler e a escrever. Seu grande desejo por tornar-se um homem completo, dominando o sistema de escrita como os homens livres fez com que ele, mesmo não tendo quem o ensinasse, aprendesse a ler e a escrever através das cartas que seu amo jogava fora. Manzano as recolhia, examinava atentamente e fazia inúmeras cópias; com isso conseguiu entender sozinho como funcionava o mecanismo da leitura e da escrita.

Continuando o trecho temos:

El otro, señor de letras
y artificios. Manzano saca
una página blanca, la pone

sobre la otra e copia. Su
letra no es suya, es del otro
y también no lo es. Con esta

(PEREIRA, 2005, p.60)

Este trecho nos mostra como eram desiguais as chances de um escravo em relação aos brancos, pois mesmo que deixassem de ser escravos, eles não possuíam instrumentos e artificios necessários para sobreviver com dignidade, nem ler e escrever, coisas que consideramos básicas para um indivíduo ele sabia, e, se aprendeu foi sozinho e com muita dificuldade.

Manzano aprendeu a ler e a escrever, com essas ferramentas novas ele passou a escrever poesias, contos que resgatavam antigas lendas africanas e escreveu também sua biografia, passando do anonimato de um simples escravo ao palco da literatura, sendo considerado um dos maiores poetas da literatura cubana. Observe como o poeta registra isso em seus versos:

difícil escritura Manzano
salta del olvido a la silla
de la literatura. Escribe

y se exhibe con poesía
no original, donde mejor
se conoce su origen.

El método que asigna
juega con blanco y negro,
la página y el texto.

Viviendo sus conflictos,
Manzano es poeta entero
de la poesía dividida

(PEREIRA, 2005, p.60)

Na próxima parte do poema, intitulada "Biografia", o poeta nos recorda que mesmo possuindo uma ortografia rudimentar, Manzano escreveu sua própria história, que depois de

reunida e traduzida, foi publicada em 1849 juntamente com algumas de suas poesias com o título de *Poems by a slave in the Island of Cuba, recently liberated*. Observe o trecho:

Biografía

Lo que se vive e materia
para el polvo, pero lo vivido
que se escribe retrasa esta

imposición. Vive de nuevo
como vive en un fósil
el pez que ya no respira.

(PEREIRA, 2005, p. 63)

Neste trecho o poeta diz que o que Manzano viveu se tornou matéria para seu próprio livro e serve de herança para todos os que vierem depois dele, pois mesmo não vivendo mais seu testemunho se encontra registrado nas páginas de sua autobiografia como se fosse um fóssil. Continuando temos:

La vida de un hombre,
además poeta, no se vuelve
engaño. Sea por su reto

al absurdo. Por fin, porque
es fácil. Para Juan
Francisco Manzano fue

así su destino: los días
agotados en La Habana no
se agotaron en la escritura.

Finalizando o poema temos:

El cuerpo que marchaba
por las calles ahora es
una sintaxis de la historia.

Quiso tocar las ninfas,
muerto es palpable como
la ciudad. Juan Francisco

Manzano escribió en la
isla más que su biografía.
Plantó un pomar con

frutos agraces aunque los

quisiera dulces. Su vida
es la madurez de un texto

entro y repartido. Algo
posible sólo para hombre
demasiado humano.

(PEREIRA, 2005, p. 63)

O poeta fala que o homem que existia e habitava aqui na terra saiu da vida para entrar na história e depois de morto se tornou tão palpável quanto uma cidade. Manzano escreveu mais que uma autobiografia, ele plantou um pomar que dá frutos com o decorrer dos tempos. Seu é inteiro e maduro, algo que só é possível para um homem humano demais.

Em "Desaparición de Rosendo Mendizábal y otros", Edimilson faz uma homenagem ao famoso pianista e compositor de tangos, o portenho Rosendo Cayetano Mendizábal, conhecido por suas composições "Dom José Maria", "Reina de Saba", "Polilla" e "Z Club".

Observe o poema:

Enigma

Los negros de Buenos Aires
se fueron. Después de una
muchas guerras o comidos

por la fiebre amarilla, se dice.
¿Sacados de la calle por fuerza
de la muerte o de los vivos?

¿Dónde están los negros de
Buenos Aires? ¿Cómo
explicar que la gente de bailes

se murió mas que el alba?
Quizás tomó el destino de un
tango: oído en noche furiosa

se pierde luego que otro
empieza en el fondo de la sala.
¿Cómo hicieron para olvidar

a los negros de Buenos Aires?
¿Abrieron un hueco poniendo
allí una caja? ¿Desaparecieron

así los negros de Buenos
Aires? ¿Mas que sacado del

día, filiados de la memoria?

Inscripciones

Los negros de Buenos Aires
desaparecieron. Queda su
desaparición. Donde no hay

vendedores callejeros, las
calles son como bibliotecas.
Lo que hicieron los negros

está presente aunque ausente:
panaderías casas de muebles
funcionan si las movieron

otros nombres: congos zedas
loangos basundis y abujás.
Esos y otros (ya que pobres

Son distintos pero iguales)
Llevaron agua comida y sus
cuerpos a través de la ciudad

(su rumor y su contrato con
la vida son otra pampa)
donde corre el silencio de

quien fue silenciado y canta.
No la canción que ilusiona
sino la que fija hombres. Pero

no hay callejeros, tampoco los
que mataban insectos: el absurdo
casi los redujo a la sombra.

Desciframiento

Los negros de Buenos Aires
no se apagan aun cuando las
actas mudan su piel: pasteles

aceitunas escobas plumeros
cosas de lechería servicios
de lavaderas y almacén –

todo supera el olvido, es
lenguaje que escribe la urbe.
Escritura como um tango:

Una vez empezada no cesa
aunque el baile se pierda.
Escritura que los de Buenos

Aires fijaron como ruta

desde Bahía y Rio de Janeiro
hasta el Rio de la Plata.

Su desaparición es tatuaje
en los nervios de la ciudad.
Si vibra es rueda sin frenos,

si calla es exigente, pues
¿cómo explicar que hombres
con aciertos errores y deseos

desaparecieron de la historia?
A menos que la historia sea
Un artificio de calendarios.

Pero la ausencia de negros
en Buenos Aires sigue
narrando otras historias.

(PEREIRA, 2005, p. 66)

Neste poema Edimilson recorda o desvanecer dos negros portenhos e pergunta por eles, como Neruda interrogava as pedras secretas e a natureza para conhecer a desapareição do inca em "Alturas de Machu Picchu": "Piedra em la, el hombre, donde estuvo?/ Tiempo em el tiempo, el hombre, donde estuvo?".

Em seu poema Edimilson pergunta: "¿ Donde están los negros de/ Buenos Aires? ¿ Como/ Explicar que la gente de bailes/se murió más que el alba? Como hicieron para olvidar/ a los negros de Buenos aires?" Estas indagações em busca do negro da capital da Argentina permite um reencontro com a figura ausente, através da cidade que apesar de seu silêncio, segue narrando as histórias dos negros que viveram nela. A escrita salva a Manzano, os tangos a Mendizábal e o silêncio aos negros portenhos.

No poema "Orfeo" encontramos um protagonista negro como no famoso filme Orfeo Negro, de Marcel Camus, baseado na obra musical Orfeo da Conceição de Vinícius de Moraes. Edimilson observa que o signo é amplo e se refere a música de outros cimarrones da época contemporânea, como é o caso dos compositores cubanos Beny More e Bola de Nieve e o estadunidense John Lee Hooker. O poema é uma homenagem a estes três músicos que

marcaram a história de sua época e que por isso merecem fazer parte desta trajetória que o poeta faz dos "cimarrones". A primeira parte é dedicada a Beny More, observe:

BENY MORE

está em el recinto el que va alquilar com
 pasión sin compasión su soídos. prepá-
 rate, pues el pez no tiene escamas. su
 ley es anti-silencio. antes de mí el son
 si murió por estas sillas. ahora sea uno
 movimiento, seguido de otros diez.

(PEREIRA, 2005, p. 50)

Bartolomé Maximiliano Moré Gutiérrez, conhecido como Benny Moré, Beny Moré ou o Bárbaro do Ritmo, foi um cantor e compositor cubano de um inato sentido musical. Nasceu no bairro de Pueblo Nuevo, na cidade de Santa Isabel de Las Lajas, da então província de Las Villas, hoje Província de Cienfuegos no centro de Cuba, em 24 de agosto de 1919. Era o mais velho de 18 irmãos de uma família afrocubana humilde. Dizem que seu tataravô materno, Gundo, era descendente do rei de uma tribo do Congo que foi capturado aos nove anos por traficantes de escravos e vendido ao proprietário de uma plantação cubana, chamado Ramón Paredes. Gundo passou a se chamar então Ta Ramón Gundo Paredes. Posteriormente, passou a ser propriedade do conde Moré, dono da central La Santísima Trinidad, sendo assim, seu nome passou a ser Ta Ramón Gundo Moré. Mais tarde, foi emancipado e morreu aos 94 anos. O nome Moré foi então conservado por todos os seus descendentes, pois eram, em sua maioria, filhos de uniões ilegítimas com brancos que não reconhecia seus filhos. O próprio Beny Moré segundo consta era filho ilegítimo de Silvestre Gutiérrez.

Beny Moré aprendeu a tocar guitarra na infância, segundo sua mãe, num instrumento rudemente fabricado de uma tábua e um fio de carretel. O cantor abandonou os estudos cedo para trabalhar no campo. Aos 16 anos formou parte de seu primeiro conjunto musical. Em 1936, com 17 anos, deixou sua cidade natal e foi para La Habana, onde passou a ganhar a vida vendendo frutas, verduras e ervas medicinais. Seis meses mais tarde voltou a Las Lajas,

onde trabalhou cortando cana com seu irmão Teodoro. Com o dinheiro obtido, pode comprar sua primeira guitarra descente.

Em 1940 regressou a La Habana onde passou a viver precariamente tocando em bares e cafés. Seu primeiro êxito foi ganhar um concurso na rádio CMQ e ser contratado pela mesma para se apresentar no programa *Corte Suprema del Arte*, com o conjunto Cauto. Cantou também na emissora CMZ com o sexteto Fígaro de Lazaro Cordero. Em 1944 se apresentou na emissora 1010 com o quarteto Cuato. Sua carreira continuou tendo êxito nos anos seguintes, tendo o cantor se apresentado em várias outras emissoras e cantado com vários outros cantores e músicos importantes. No final de 1950 retornou a Cuba, nesta época, ele já era uma verdadeira estrela em vários países latinoamericanos como México, Panamá, Colômbia, Brasil e Porto Rico. Sua primeira gravação cubana foi "Bonito y sabroso" com a qual obteve grande êxito. Entre 1950 e 1951 gravou muitas outras canções e fez várias apresentações em emissoras importantes. Beny More foi um maestro em todos os gêneros da música cubana, destacando-se particularmente em "montuno", "mambo" e "bolero".

Na segunda parte do poema temos a presença do músico Bola de Nieve, veja:

BOLA DE NIEVE

hay dos maneras de cantar. para mi
estilo reclamo un largo piano, mientras
tanto estrecho como la huelga. es decir
que puedo decir todo con una sola voz.
un piano como un avo real lanzado
de su soledad hacia la gente y el bar.

(PEREIRA, 2005, p. 50)

Ignacio Jacinto Villa Fernández, mais conhecido por seu nome artístico de Bola de Nieve, foi um cantor, compositor e pianista cubano. Ele é provavelmente um dos mais geniais músicos da ilha caribenha e um genuíno ícone da indiosincrasia cubana. Nasceu na vila habanera de Guanabacoa, berço de grandes tradições musicais e folclóricas, em 11 de setembro de 1911. Filho de Inês Fernández, ama de casa, e Domingo Villa, cozinheiro de uma

hospedaria. De família humilde e sem grandes condições econômicas, o ambiente que o cantor mais freqüentava era o crioulo da vila onde morava, o qual marcou profundamente sua personalidade criadora.

Aos oito anos foi matriculado no conservatório Mateu e em 1923 começou a estudar teoria musical. Sua aspiração era ser doutor em Pedagogia, Filosofia e Letras, porém quando se matriculou em 1927 na Academia Normal, a crise que provocou a ditadura de Geraldo Machado o obrigou a dedicar-se a música para sobreviver, o que fez muitíssimo bem. Sua trajetória como músico foi de grande êxito tendo este se apresentado em vários teatros por todo o mundo e compartilhado cenários com grandes artistas.

A primeira ocasião em que Bola de Nieve cantou exclusivamente composições de sua autoria foi na cidade de Matanzas, interpretando temas como "Carlota 'ta morí" y "Mamá Inés", que rendia homenagens a sua própria mãe. Em 1950 iniciou sua carreira na rádio cubana CMQ, com "El gran show de Bola de Nieve" onde cantava acompanhado por uma orquestra e convidava artistas nacionais e internacionais de renome. O triunfo da revolução cubana em 1959 não diminuiu sua atividade. Simpatizava com o processo revolucionário porém não se envolvia com assuntos políticos e continuou se dedicando a música.

Em 1965 o restaurante Monseigneur do centro da capital cubana foi reformado e convertido em "Chez Bola". Se apresentar neste local se tornou hábito para o cantor e o possibilitou estar mais perto do público. Bola de Nieve cantava principalmente em espanhol e quando era perguntado sobre sua nacionalidade sempre se definia latinoamericano, no entanto, também interpretou numerosas canções em inglês, francês, italiano, catalão e português.

Finalizando o poema Edimilson nos trás Hooker, um influente músico americano:

JOHN LEE HOOKER

el mississipi es viejo, más vieja la hora
del son. con el son seco el mississipi
aún corre en las curvas de mis arrugas.

desposé el blues, y aunque me muera
no lo dejaré. así es el ferry-boat que se
aleja del servicio pero del agua jamás.

(PEREIRA, 2005, p. 51)

John Lee Hooker foi um influente cantor e guitarrista de blues americano, nascido em Clarksdale, Mississippi. A carreira de Hooker começou em 1948 quando ele alcançou sucesso com o compacto "Boogie Chillen", apresentando um estilo meio falado que tornaria-se sua marca registrada. Ritmicamente, sua música era bastante livre, uma característica que ele tinha em comum com os primeiros músicos de delta blues. Sua entonação vocal era menos associada à música de bar em relação aos outros cantores de blues. Seu estilo casual e falado errado seria diminuído com o advento do blues elétrico das bandas de Chicago, mas, mesmo quando não estava tocando sozinho, Hooker mantinha as características primordiais de seu som. Ele o fez, entretanto, levando adiante uma carreira solo ainda mais popular devido ao surgimento de aficionados por blues e música folk no começo dos anos 60 – ele inclusive passou a ser mais conhecido entre o público branco, e deu uma oportunidade ao iniciante Bob Dylan. Outro destaque de sua carreira aconteceu em 1989, quando se juntou à diversos astros convidados, incluindo Keith Richards e Carlos Santana, para a gravação de *The Healer*, que acabaria ganhando um Grammy.

Hooker gravou mais de 100 álbuns e viveu os últimos anos de sua vida em São Francisco, onde era dono de um clube noturno chamado "Boom Boom Room", nome este inspirado em um de seus sucessos.

Ainda com o tema da música encontramos o poema "Coloral", onde encontramos a presença feminina de Susana Baca:

Coloral

Escucho a susana baca, outra música
se presenta, no aquélla de sonidos

sino la de su presencia, que es variada
y siendo mutable despierta los sentidos.

A veces como un jinete, otras saliendo
a la calle. Es presenta intacta

de fuego en la cocina cuando se tiene
hambre y calienta una tisana.

Presencia del correo que nos deja una
carta, incisión del mediodía en la altura

de las niñas. Si escucho esa música veo
el mar y las sierras, uno dentro del otro,

y aunque ajenos, cunas de la misma
creación. Si escucho a Susana Baca algo

más hondo me llama para mirar
hacia adentro como se mira un mapa.

(PEREIRA, 2005, p. 52)

Susana Baca nasceu em Chorrillos, em Lima, capital peruana, um lugar onde viviam desde a época da colonização os descendentes de escravos. Desde menina esteve rodeada de músicos, seu pai era guitarrista, sua mãe bailarina, suas tias cantavam ao estilo Aretha Franklin e alguns de seus vizinhos foram os criadores do grupo Peru Negro. Este grupo ajudou a impulsionar Susana a dedicar-se de vez a música. Com o tempo, Susana começou seus estudos de música e formou um grupo de música experimental que combinava música e poesia local. Susana ganhou duas bolsas de estudos, uma do Instituto de Arte Moderna do Peru e outra do Instituto Nacional de Cultura Peruana para investigar as raízes da tradição musical peruana. Ela e seu marido Ricardo Pereira são os responsáveis pela recuperação de harmonias e ritmos quase esquecidos da música afroperuana.

Entre os numerosos prêmios recebidos por Susana estão o Grammy recebido em 2002 por seu álbum de música afroperuana Lamento Negro, na categoria de Best Folk Album. Em seus 30 anos de carreira já realizou mais de 500 concertos em diversos lugares do mundo e já recebeu reconhecimento de quase todas as cidades do Peru. Susana é hoje uma das cantoras peruanas mais reconhecidas no exterior.

Signo Cimarrón alude a uma figura ameaçadora para alguns e messiânica para outros, não só no contexto brasileiro, mas também em outros países como Cuba, Peru, América do Norte e outros onde se produzem as mesmas condições que permitem a existência da cimarronaje. As tradições africanas tem alimentado os signos ocidentais, criando assim novas posições, atitudes, símbolos, imagens e leituras múltiplas anteriormente desconhecidas. No poema "Pintura", por exemplo, podemos perceber que o poeta faz referência a tradição cristã bem como nos possibilita perceber um sincretismo entre a tradição cristã e a africana, veja:

Pintura

El cielo hace fondo a la cortesía
entre dios e los ángeles.
Los corderos se bañan en la luz
y se calman para el sufrimiento.
La oscuridad del agua
es generosa, el rubor que nos
protege tiene la marca del eterno.
Todo es transparente bajo la luz
sin principio, sin fin. Sonríe
la gordura de los ángeles. Las venas
de dios testimonian su empeño.
Pero otro génesis se comunica
bajo esta obra, infiltra olas
en el rocío, incita los corderos
para la fuga (su respiración
es una hoguera), muestra sangre
en las venas de los ángeles, despeina
el azul. El mundo arde cuando
el sueño de dios transborda.

(PEREIRA, 2005, p. 52)

No decorrer do poema, encontramos símbolos usados na tradição cristã: anjos, cordeiros e até mesmo a cor azul, utilizada geralmente nas vestes de Nossa Senhora dos Navegantes. No entanto, na tradição africana, azul é a cor de Iemanjá, a deusa do mar. Percebemos então um sincretismo entre a santa cristã e a santa africana, em alguns momentos, inclusive festas em homenagens as duas se fundem. No Brasil, tanto Nossa Senhora dos Navegantes como Iemanjá tem sua data festiva no dia 2 de fevereiro. Costuma-se festejar o dia que lhe é dedicado, com uma grande procissão fluvial.

Podemos perceber também neste poema uma referência à época do Barroco, onde os escravos trabalhavam nas construções das igrejas. Quando o poeta diz que "Pero otro génesis se comunica / bajo esta obra, infiltra olas / en el rocío, incita los corderos / para la fuga" ele quer dizer que as imagens que os escravos faziam para os senhores em suas igrejas possuíam alguma semelhança com seus deuses e que esta semelhança os incitava a fuga, a resistência.

Iemanjá não é um caso único no livro de Edimilson porque em "Rito" ele invoca a Eleguá, o orichá dos caminhos e do destino, o que abre ou fecha o caminho para a felicidade, o que tem o poder sobre reinos do mal e do bem, criando o equilíbrio entre as duas forças, uma vez que tem o domínio sobre elas. Seu nome significa príncipe mensageiro. Ele possui um sincretismo com o Santo Niño de Atocha, com Santo Antônio de Pádua, com Ganesh na religião Hindu e com Loki na região nórdica da Europa. É interessante observarmos esta notável coincidência sobre os diversos panteões da cultura global, a existência de uma deidade que sempre recebe as oferendas primeiro que o restante das deidades. Deidade muito dada a fazer armadilhas, que comanda exércitos, favorecida pelo Deus superior de cada Panteão. Observe:

Rito

Ahogamos el cuchillo
Em la basura pues
Nos sirve mejor una aguja
Para tocar el alma.

El primo blues
Descuelga la luna mientras
La guerra migra de los mapas
hasta los barrios.

El cielo acusa el naufragio
De las ciudades,
Pero una voz, entre dientes,
Comunica al mundo
La recuperación de la metáfora.

Los asaltos equilibran el amor.
¿Qué decir
De los pájaros negros?

La piedad del ritmo desafía
 A quien hace del libro
 Un cadalso: es necesario salvar
 A los filósofos de la lluvia.

La boca vence el desierto,
 Eleguá baja a la casa
 Y si nos mata, nos enciende.

(PEREIRA, 2005, p. 54)

Com "Quimera" a imaginação cria a realidade e neste poema Edimilson descreve a história das riquezas conseguidas pelos muitos que morreram durante o encontro do velho com o novo mundo. Esta, segundo a voz poética, é a vida que corresponde a Álvar Núñez Cabeza de Vaca que, segundo a crença de alguns é o primeiro narrador do Novo Mundo. No poema de Edimilson temos:

America

Barcos son más que naves.
 Si los gobierna la codicia
 son cementerios casernas

cofres. Como este galeón
 tan seguro en sus deseos
 que olvidó la carta de viaje.

Corta las costas del mar
 y de la gente. En el agua
 con hierro, en tierra con

hombres de pasocorto.
 Éste, menos soldado que
 los otros, vale por todos

pues cuenta el oro. Álvar
 Núñez Cabeza de Vaca no
 pelea apenas con armas.

Mata por negocio para
 llenar os cofres del reino.
 El contador no contaba

los muertos, hasta que
 se perdió entre las muertes.
 Se quedó sin oro y sin navío

entre dos mundos. Pero
 afuera de las cartas outro
 desafio lo trago. El exilio.

Negocios

Álvar Núñez Cabeza de
Vaca cuenta su ganado.
Ahora tiene menos pues

secaron el oro y la plata
de la historia. Cada uno ve
sus astros, pero aunque

tuviese su cabeza, Álvar
Núñez contaba según
las pelucas del erario.

Una mina, otra adelante.
A veces em el interior
del hombre y no em el

territorio. Por eso hay
que arrastrar piedras y
costillas. Importante es

poner el oro em la orina.
Álvar, sombra de reyes,
escava donde aporta.

Pelea com los números,
no tanto com la escritura.
Tiene diez dedos para

El erário y uma centena
para sus bienes. Álvar
Cabeza sigue sus astros.

Herencia

Álvar que vivió fortuna
usura desengaño ¿cuál
es el valor de un cerdo?

Su aval de conquista
rinde moneda e caries.
El tiempo no lo excusa.

¿Núñez, es éste el sueldo
de la sangre? ¿La nada
después del infierno?

Su cabeza es nombre.
No debería sufrir lo que
macera el cuerpo. Pero

verbo también es carne.
Por más que dure, pasa.

Libros crónicas actas

se registran con ceros.
Pero los hechos atan el
hombre a su memoria,

son cuerdas que salvan
la palabra del naufragio.
En fin, sobra un baile

de logros. Escrituras
y hechos son dudas, álvar
núñez cabeza de vaca.

(PEREIRA, 2005, p. 42)

Para Edimilson o signo não é exclusivamente racial nem a herança singularmente africana, o signo alude a outros signos e a outros cimarrones. Um desses cimarrones é Neruda, como vimos anteriormente, e o outro é Octavio Paz, não só porque aparece uma epígrafe firmada pelo poeta que pergunta "¿Quién canta em lãs orillas del papel?", de Libertad bajo palabra, mas sim porque a mesma pegada de Paz se encontra nas páginas do livro de Edimilson. Alguns dos poemas de Edimilson nos fazem pensar nos poemas do poeta mexicano. "Signo" alude a "Signos em Rotación", "Circularidad" a "Cifra", e "Blanco", que invoca um vazio também sugere poemas do mesmo livro do poeta.

Encerrando seu livro, Edimilson no presenteia com o poema "Blanco", nele, o poeta faz uma espécie de síntese das idéias mostradas no decorrer da obra, observe:

Blanco

escribir es confirmar el olvido.
la ropa que escribo viste un sueño
pero no calienta a los viajeros.
a veces el olvido alimenta los textos.
el vacío de los archivos desespera
la exactitud pues donde no hay nada
alguna narración se narra: ballenas
se espantan entre navíos, la sombra
no cierra los ojos sino los abre para
otra cadena, más allá de las letras.

(PEREIRA, 2005, p. 91)

Nestes versos Edimilson nos diz que escrever é confirmar o esquecido, fazer um resgate de tudo que está ocultado, deixado de lado, desvalorizado. Percebemos também que ao dizer "la ropa que escribo viste un sueño" o poeta está nos dizendo que resgatar toda esta história é um sonho realizado, palavra por palavra, verso por verso.

O poeta nos fala também que as coisas esquecidas as vezes alimentam os textos, porém, é difícil descrevê-las com exatidão, pois os arquivos históricos não as registraram como deveriam. Ele afirma contudo que "donde no hay nada alguna narración se narra", ou seja, a inexistência de registros é a prova de que algo foi ocultado.

Finalizando, o poeta fala da existência de baleias entre navios e diz que a sua sombra não fecha nossos olhos mas sim os abre para horizontes novos, além das letras. Estas sombras seriam uma metáfora da grande parte da história que ficou esquecida e que ao ser detectada, ou melhor, resgatada, nos abre os olhos para novos horizontes dentro de nossa cultura e história.

4 CONCLUSÃO

Edimilson nos mostra com sua poesia que o poeta não é necessariamente o eremita esclarecido, o poema não é um instrumento de redenção e o leitor nem sempre se torna o exegeta ou decifrador do enigma poético. O que existe, de fato, é um estado de contenda, em que autor e leitor perambulam pelos vãos e eiras do artesanato poético, conscientes da impossibilidade de demarcar ou ancorar o *logos* que se faz sempre mais devoluto, vago e sujeito a escorregadelas semânticas.

A produção poética de Edimilson imprime estratégias de uma linguagem reinventada na qual vai-se descortinando um palimpsesto cultural. Se a sua poesia apresenta uma heterogeneidade de momentos históricos e representa práticas culturais de origem africanas em Minas Gerais, no Brasil e na América Latina, também oferece uma investigação lingüística e uma estética apurada. Por isso, enquanto o imaginário popular e o falar rural gozam de destaque na escrita de Edimilson, a produção poética dele não se torna um mero veículo reprodutor desses elementos. Pelo contrário, seus textos articulam vários discursos cujos ecos são duplicados pelos interstícios de uma linguagem dilatada, repleta de significados. É uma linguagem que passeia por labirintos, que se faz através de rupturas e deslocamentos, gerando sempre tensão e contenda entre palavras. Os seus poemas anunciam uma representação simbólica das culturas afro-brasileiras, ao mesmo tempo em que apontam para o processo individualizado e fragmentado da cristalização da escrita. Sua poesia indica que, apesar de o desejo epistemológico estar muitas vezes "preso dentro do círculo hermenêutico", a fluidez da linguagem permite uma abertura para a construção de novos significados lingüísticos, históricos e culturais.

Ao detectar aspectos do trabalho de campo sobre a cultura afro-mineira realizado por Edimilson em suas poesias, percebemos uma aproximação de sua poética com com a tradição

oral dos países Africanos, principalmente com a literatura africana de expressão portuguesa, pois identificamos em sua tessitura a crença moderna no poder da linguagem, aliando o trabalho do mito (palavra fundante) ao da magia (transformação, performance) como procedimento de fortalecimento do discurso da diferença na literatura brasileira.

Sem o estudo da produção cultural e literária, acreditamos que não seja possível a compreensão de nenhum processo histórico. A abordagem da inscrição negra na literatura brasileira através de uma obra singular como a de Edimilson, nos permite desvelar, de forma tangível e vertical, a sobrevivência do legado material e imaterial afro-brasileiro, principalmente no que se refere aos elementos importantes da literatura oral e, conseqüentemente, aos seus modos de contaminação dos registros escritos canônicos.

Edimilson, ancorado na perspectiva de que a representação da comunidade negra exige a recorrência aos mais variados acervos para ajudar a compor sua obra e sua figura o poeta, o poeta se faz com muitos tecidos culturais. Ele é a figura híbrida, aceita todos os discursos e os trabalha em prol de seu produto cultural. As suas enunciações se dão de acordo com a noção de transculturação, entendida como simultaneidade entre uma teoria da modernidade e uma estratégia de modernização cultural para a periferia. Trata-se de um produtor de cultura que tende a ter "passe livre" tanto na literatura universal quanto nas manifestações culturais locais.

Quando até mesmo a crítica literária por séculos responsável pela legitimação e defesa dos discursos do canône, se volta para as novas representações discursivas, parece-nos fundamental a abordagem de uma obra que encontra sua força motriz no trânsito entre a tradição da lírica ocidental e as vozes que historicamente, foram conduzidas ou ao silêncio ou à invisibilidade ou à camuflagem do exótico. Embora à margem, tais vozes permaneceram vivas e vigorosas, a ponto de engendrar "a produção de algo mais além, que não é apenas o corte ou lacuna do sujeito, mas também a interseção de lugares e disciplinas sociais"(BHABHA, 1998, p.103).

Podemos identificar por ora que no continente africano e na suas variações coloniais não existe uma cultura primitiva e sim uma cultura em contato, por isso os intelectuais que atuam na área da literatura africana, são poetas, ensaístas, antropólogos, escritores, dentre outros tipos. Esses se preocupam com os problemas estéticos de suas épocas, com as circunstâncias políticas, sociais, culturais, artísticas, éticas, em conclusão com as formações de identidades, de modo a representar a crise da arte e da cultura modernas, de que tratam insistentemente os escritores negro-africanos.

As relações do sujeito e sociedade, literatura e antropologia, dentre outras parcerias, se fazem instrumento para o processo de construção da nação híbrida, ou seja, configura construções de identidades culturais fragmentárias, em nossa opinião ponto de intersecção entre o modelo de cultura europeu, que teve seu início através da colonização, e as culturas primitivas do continente africano.

A maioria das produções no âmbito da literatura de expressão africana trabalha numa assimetria/simetria entre ficção e história oficial, e o trânsito constante nessas fronteiras fluidas marca profundamente a trajetória do escritor Edimilson de Almeida Pereira, a luz de sua própria história de vida, seja como poeta ou pesquisador, escritor ou ensaísta.

Enfim cabe acrescentar que a herança africana é trabalhada de modo a vivenciar a África em suas variantes coloniais. O trato com representações religiosas, culturais, memorialísticas, ancestrais, na produção discursiva de Edimilson Pereira é forma de valorização da cultura africana, ou seja, a tradição oral (africana) perpetuada pela escrita (ocidental), pode-se afirmar que culturas coexistentes estão a serviço da exaltação da cultura primitiva do continente Africano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. “Poema de sete faces”. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra poética*. Portugal: Publicações EuropaAmérica, 1964. v.I.

ANDRADE, Carlos Drummond de. “Procura da poesia”. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra poética*. Portugal: publicações Europa-América, 1964. v.2.

ARRIGUCCI JR. Davi. Arquitetura da Memória. In: *O cacto e as ruínas*. São Paulo: Duas Cidades, 1997.

BARBOSA, Maria José Somerlate. *Strategies of poetic language in afro-mineiro discourses*. *Luso-Brazilian Review*, Minnesota, v.37, n.1, p. 6582, 2000.

BARBOSA, Maria José Somerlate. Com modos e truques de ouvir: entrevista com Edimilson de Almeida Pereira. *Brasil/Brazil: uma revista de literatura brasileira/ A Journal of Brazilian Literature*, local, n. 19, p. 98-130, 1998.

BERND, Zilá. *Introdução à Literatura Negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

----- . *Negritude e Literatura na América Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto,

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: editora UFMG, 1998.

BRUNEAU, Michael. *Espaços e Territórios de Diásporas*. Trad. Lucy Magalhães, 1998.

UNMSM, Lima-Perú, 2004. CHAVEZ, Raúl Bueno. *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*.

----- . *Sobre la Heterogeneidad literária y cultural da América Latina*. In; MAZZOTI, J. Antonio & CEVALLOS, U. Juan (organizadores). *Asedios a la heterogeneidad cultural: Homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Philadelphia: Asociación Internacional de Peruanistas, 1996.

CORNEJO POLAR, Antonio. *Escribir em el aire. Ensaio sobre la heterogeneidad socio-cultural em las literaturas andinas*. Lima, Horizonte, 1994.

COSTA E SILVA, Alberto da. *O vício da África & outros vícios*. Lisboa: João Sá da Costa, 1989.

DEPESTRE, René. *Bom dia e adeus à negritude*. Paris: Robert Laffont, 1980. Tradução: Maria Nazaret Fonseca e Ivan Cupertino.

DERRIDA, Jacques. *Mal d'archive*. Paris: Galilée, 1995.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Construção de Identidades pós-coloniais na literatura antilhana*. EDUFF, Niterói, 1998.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. (Org). *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

FREITAS, Iacyr Anderson. Oralidade, iniciação e metalinguagem ou "o ovo de outras coisas". In: PEREIRA, Edimilson de Almeida. *O homem da orelha furada*. Juiz de Fora: d'Lira, 1995.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro. Modernidade e Dupla consciência*. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: UCAM, 2001.

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

------. *Arturos: olhos do rosário*. (texto sobre fotografias de Marcelo Pereira). Belo Horizonte: Mazza Edições, 1990.

GUILLÉN, Nicolás. *Sóngoro Cosongo. Motivos de son*. West Indies Ltd. España, Buenos Aires: Editorial Losada, S.A, 1952.

MANSOUR, Mônica. *La poesia negrista*. México: Era, 1973.

MINH-HA, Trinh. *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*. Indiana: Indiana University Press, 1989. 253p.

MIRANDA, Franklin Robles. *Hacia una Narrativa Afroecuatoriana*. Universidade do Chile.

MOORE, Carlos. *A África que incomoda: sobre a problematização do legado africano no cotidiano brasileiro*. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco e del azúcar*. Barcelona: Ariel, 1940.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Zeozório Blues: obra poética 1*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2002.

------. *Lugares Ares: obra poética 2*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.

------. *Casa da Palavra: obra poética 3*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.

------. *As coisa arcas: obra poética 4*. Juiz de Fora: Funalfa Edições, 2003.

------. *Signo Cimarrón*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2005.

RAMA, Angel. *Transculturación narrativa em América Latina*. México, Siglo XXI, 1987.

REIS, João José; SILVA, Eduardo. *Negociação e Conflito*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

VERGER, Pierre. *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo de Benin e a Bahia de Todos os Santos, dos séculos XVII a XIX*. São Paulo: Curupio, 1987.