



**DOUGLAS ROSA DA SILVA**

**Notas sobre o nome Negro:  
uma tese-arco a arquear poéticas negras recentes**

**TESE DE DOUTORADO**

Porto Alegre  
2023

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA  
LINHA DE PESQUISA: TEORIA, CRÍTICA E COMPARATISMO**

**Notas sobre o nome Negro:  
uma tese-arco a arquear poéticas negras recentes**

## **TESE DE DOUTORADO**

**DOUGLAS ROSA DA SILVA  
PROFA. ORIENTADORA: RITA LENIRA DE FREITAS BITTENCOURT**

Tese de Doutorado em Letras, área de Estudos de Literatura, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Rita Lenira de Freitas Bittencourt

**PORTO ALEGRE  
2023**

### CIP - Catalogação na Publicação

da Silva, Douglas Rosa  
Notas sobre o nome Negro: uma tese-arco a arquear  
poéticas negras recentes / Douglas Rosa da Silva. --  
2023.  
271 f.  
Orientadora: Rita Lenira de Freitas Bittencourt.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de  
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. Poesia Negra Brasileira. 2. Poéticas  
Contemporâneas. 3. Crítica artística Negra. 4.  
Potência Negra Radical. 5. Estudo de Poesia. I. de  
Freitas Bittencourt, Rita Lenira, orient. II. Título.

DOUGLAS ROSA DA SILVA

**Notas sobre o Nome Negro:  
uma tese-arco a arquear poéticas negras recentes**

Tese de Doutorado em Letras, área de Estudos de Literatura, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Porto Alegre, 30 de agosto de 2023.

Resultado: Aprovada. Conceito A. Com indicação para publicação.

BANCA EXAMINADORA:

---

Profa. Dra. Rita Lenira de Freitas Bittencourt – Orientadora

---

Profa. Dra. Cinara Antunes Ferreira – UFRGS

---

Profa. Dra. Susana Célia Leandro Scramim – UFSC

---

Profa. Dra. Rosane Marie Cardoso – UNISC

## RESUMO

---

Na lógica do aparato racial, o “substantivo” (nome) negro designa aquilo que é excedente. A racialização, enquanto instrumento do Mundo Ordenado, associa o nome Negro a uma “espécie fora da/sem vida”, e busca configurar uma chancela sobre o destino de indivíduos marcados por esse Nome. Nesta tese, (as notas sobre) o nome Negro puxa(m) a imaginação para as bordas do que é (im)possível. Em nossa pesquisa, esse Nome Negro exige mais do que a visibilidade estrutural e institucional, e se situa para além das balizas da representação. Com esse intuito, transitamos entre os tempos, na tentativa de mostrar algumas operações da urgente vontade descolonizada de dizer da poesia negra feita no Brasil, no período entre 2011-2021, e escrita por mulheres. O corpus do trabalho é composto pelas obras poéticas de autoria de Eliane Marques, Lubi Prates, Nina Rizzi e Tatiana Nascimento. A pergunta da tese é: Como as poéticas da agoridade desmoldam dos moldes da linguagem da autodeterminação que intenta definir os caminhos do Nome e da Negrura? Propomos, a partir dessa pergunta, oito salas de poesia, passando e lançando questionamentos sobre (e pelos) os seguintes pontos: i) o eu *negro* enunciativo da escritura; ii) o princípio de resistência negro-poética; iii) alguns significados da face acústico-sonora da letra negra; iv) a queda dos modelos regulares de linguagem/pensamento no ato de criação; v) as visualidades sobre as cenas de violência; vi) a indeterminação/abertura como componente poético; vii) o corpo negro na poesia. O objetivo deste trabalho, em diálogo com um *corpus poético negro* recente, é formar um grande arco inacabado e contínuo em torno deste Nome. Essas salas constituem um mosaico de análise em que as pequenas peças dos interstícios da leitura do poema se unem e se distanciam. Elas despontam como vestígios viventes e não transparentes das poéticas da agoridade. O nosso método de estudo escapa da percepção lógico-reificada, e desloca as iluminações escuras do *corpus* poético para lugares aonde a luz da negrura da poesia não acessava. A discussão parte dos destroços de um mundo destituído de suas separabilidades e expectativas nominais, e são interrogadas as prevaletentes formas de determinabilidade da Negrura (e do Nome Negro). Destaca-se também a ideia de que as ferramentas do “sinhô” mostram-se insuficientes para destruir a casa grande, posto que este é o mesmo instrumental que engenha e administra a arquitetura das senzalas. A tese, portanto, é o ponto de desativação e desposse desses instrumentos “conhecíveis”, pensados como mecanismos de controle das Negridades. Conclui-se que a poesia negra é o ponto de esfacelamento do Mundo Ordenado. O Nome Negro, outrora um ente ausente e coisificado, desponta como um nome poroso, aberto, sem pouso e constelar. *Nome por vir*. Nome anunciador do Mundo Outramente Possível.

**Palavras-Chave:** Poesia Negra Brasileira; Poéticas Contemporâneas; Crítica artística Negra; Potência Negra Radical; Estudo de Poesia.

## ABSTRACT

---

In the logic of a world organized by principles of exclusion, the name “black/Negro” designates everything that exceeds. Racialization, as an instrument of the Ordered World, associates this name with a “species outside of/without life”, and seeks to establish a seal on the destiny of individuals marked by this Name. In this thesis, (the notes on) the name Negro pulls the imagination to the edges of what is (im)possible. In our research, this Negro (as Name) requires more than structural and institutional visibility, and is located beyond the boundaries of representation. With this aim, this work presents some attempts at decolonized black poetry made in Brazil, in the period between 2011-2021, and written by women. The poetry books analyzed in the study were written by Eliane Marques, Lubi Prates, Nina Rizzi and tatiana nascimento. The thesis question is: How do contemporary black poetics explode the molds of the language of self-determination that attempts to define the paths and meaning of Blackness? Based on this question, we propose eight poetry rooms, passing through and asking questions about the following points: i) the enunciation of the self in black poetry; ii) the principle of black-poetic resistance; iii) some meanings of the acoustic-sound face of the black letter; iv) the role and effects of a new language/thought in the act of poetic creation; v) scenes of violence in poetry; vi) indeterminacy/openness as a poetic component; vii) the black body in poetry. The objective of this work is to form a large unfinished and continuous arc around this Name. These rooms constitute a mosaic of analysis in which the small observations made during the reading of the poem come together and distance themselves. They emerge as living and non-transparent traces of contemporary black Brazilian poetics. The study methodology escapes the logical-reified perception, and moves the dark illuminations of the poetic corpus to places where the light of the blackness of poetry did not access. The assumption of the discussion is that there are no longer nominal separability and expectations in the World, and therefore the prevailing forms of determinability of Blackness (and the Black Name) are questioned. Also noteworthy is the idea that “Sinhô’s” tools prove to be insufficient to destroy the world driven by principles of exclusion. The thesis, therefore, is the point of deactivation and dispossession of these “knowable” instruments, thought of as mechanisms of control of Blackness. It is concluded that black poetry is the breaking point of the Ordered World. The Black Name, once an absent and objectified entity, emerges as a porous, open, landless and constellation name. A Name to come. A Name announcing another Possible World.

**Keywords:** Afro-Brazilian Poetry; Contemporary Poetics; Black arts criticism; Black Radical Poetry; Poetry Study.

## RESUMEN

---

En la lógica del aparato racial, el “sustantivo” (nombre) negro nombra lo que sobra. La racialización, como instrumento del Mundo Ordenado, asocia el nombre Negro con el desecho, y el acto de nombrar racial indica tanto una “especie fuera/sin vida” como un sello sobre el destino de los individuos marcados por el Nombrable. En esta tesis, (las notas sobre) el nombre Negro lleva(m) la imaginación a los límites de lo (im)posible. En nuestra investigación, este Nombre requiere más que visibilidad estructural e institucional, y se ubica más allá de los límites de la representación. En este sentido, nos movemos entre tiempos, en un intento de mostrar algunas operaciones del deseo urgente de decir poesía negra descolonizada hecha en Brasil y escrita por mujeres (en el período 2011-2021). La pregunta de tesis es: ¿Cómo se desmolda la poética de la agoridad de los moldes del lenguaje de la autodeterminación que define los caminos del Nombre y la Negruridad? Proponemos, a partir de esta pregunta, ocho salas de poesía, pasando y lanzando interrogantes sobre los siguientes puntos: i) el yo enunciativo negro de la escritura; ii) el principio de la resistencia poética negra; iii) el significado del aspecto acústico-sonoro de la letra negra; iv) el colapso de los modelos regulares de lenguaje/pensamiento en el acto de creación; v) visualidades y violencias en la poesía; vi) indeterminación/apertura como componente poético; vii) el cuerpo negro en la poesía. El propósito de este estudio, en diálogo con un corpus poético negro contemporáneo, es formar un gran arco inacabado en torno a este Nombre Negro. Estas salas constituyen un mosaico de análisis en el que los intersticios de lectura del poema se juntan y se distancian. Emergen como huellas vivas y no transparentes de la poética de la agoridad. Nuestro método de estudio escapa a la percepción lógico-reificada, y traslada las oscuras iluminaciones del corpus poético a lugares donde la luz de las tinieblas de la poesía no llegaba. Recorriendo los escombros de un mundo desprovisto de sus separabilidades y expectativas nominales, y como conclusión, cuestionamos las formas predominantes de determinabilidad de Negrura (y del Nome Negro), y destacamos la idea de que las herramientas del “sinhô” son insuficiente para destruir “a casa grande”, ya que este es el mismo instrumento que diseña y administra la arquitectura de los cuartos de los esclavos. La tesis, por tanto, es el punto de desactivación y despojo de estos instrumentos: el punto de confirmación y evidencia del desmoronamiento del Mundo Ordenado. El Nombre Negro, una vez una entidad ausente y objetivada, emerge como un nombre poroso, abierto, sin descanso y constelación. Nombre por venir.

**Palabras clave:** Poesía negra brasileña; Poética Contemporánea; Potencia radical negra; Crítica artística negra; Estudio de Poesía.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Ligeiros croquis sobre os acontecimentos nos primeiros dias do ano 1880 na Corte. Revista Illustrada, Rio de Janeiro, 7 de janeiro de 1880, Ano 5, n. 189. Hemeroteca da Biblioteca Nacional. ....	60
Figura 2 - Imagem da divulgação de preto (2017). Foto de Nana Moraes. ....	79
Figura 3 - Fios de cabelo (em alusão ao cabelo afro-crespo) que criam imagens. Garden, 2018. Acrylic and synthetic hair on canvas, 81x59, inches .....	83
Figura 4 – Experimentando o vermelho em dilúvio, Vimeo (2017). ....	92
Figura 5 – Experimentando o vermelho em dilúvio, vimeo (2017). ....	93
Figura 6 – experimentando o vermelho em dilúvio, vimeo (2017). ....	93
Figura 7 - ãmãxuxxop – coletivo-anta - Terra Indígena Maxakali, Pradinho, setembro de 2015 – Campelo, 2020. ....	175
Figura 8 - Dança-captura das ãmãxuxxop na aldeia Novila – Terra Indígena Maxakali, Pradinho, setembro de 2015 – Campelo, 2020. ....	176
Figura 9 – Festa da (sereia) IEMANJÁ NO RIO VERMELHO, em Salvador. ....	185
Figura 10 - Negro Preto Cor da Noite, 1937. Capa de Rosasco. Estabelecimento Gráfico Cruzeiro do Sul. Coleção Hendi. ....	196
Figura 11 - Vigília de Pae João, 1938. Coleção Hendi. Typografia Cruzeiro do Sul. Capa, desenhos e selo interno de Messias. ....	197
Figura 12 - GOYA, FRANCISCO DE. EL AQUELARRE (EM INGLÊS: THE SABBATH OF WITCHES), ÓLEO SOBRE TELA. 1797-1798. ....	235

### **APOIO DE FINANCIAMENTO CAPES**

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

# ens*ala*mento

(ou sumário)

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>18</b>
<b>EGLOSSÁRIO</b>	<b>23</b>
<b>DIGRESSÕES: TEXTO DE ABERTURA</b>	<b>29</b>
SALA 1 – <i>MONUMENTOS, TELAS, POESIA</i>	43
<b>AS TELAS FALAM, E AGORA?</b>	<b>74</b>
<b>DECOMPOSTAS, TÁTEIS, FALANTES, POLÍTICAS, POEMÁTICAS TELAS</b>	<b>78</b>
SALA 2 – <i>VISUALIDADES, POESIA, NÚMEROS</i>	95
SALA 3 – <i>O EU-NEGRO ENUNCIATIVO DA POESIA</i>	107
SALA 4 – <i>CORPUS, COMETAS, CORPOREIDADES, POESIA</i>	147
<b>CENA INICIAL: O COMETA BRILHANTE</b>	<b>149</b>
<b>QUESTÃO DA CENA: OS CORPOS COMETAS DA POESIA</b>	<b>152</b>
<b>OUTRAS CENAS FEITAS EM TORNO DA CENA INICIAL: OS COMETAS BRILHANTES DA POESIA</b>	<b>152</b>
SALA 5 – <i>CANTOS, CORALIDADES, POESIA</i>	162
<b>TELA I – ACÚSTICOS, SEREIAS DO BRASIL</b>	<b>172</b>
<b>TELA II – ENTREGA ESCUTA</b>	<b>179</b>
<b>TELA III – O CANTO SEMEIA</b>	<b>188</b>
<b>TELA IV – FLOR DO IMPÉRIO, NASCIDO NO CANTO: LINO GUEDES</b>	<b>193</b>
<b>TELA V - <i>LUNDUS</i> E O RISO INEFÁVEL DAS CORALIDADES</b>	<b>200</b>
SALA 6 – <i>ÁTOMOS, MODELOS, POESIA</i>	216
SALA 7 – <i>BODES, PASTOS, POESIA</i>	222
SALA 8 – <i>FINS, COMEÇOS, APOCALIPSES</i>	243
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>251</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>254</b>

Se houve para mim uma aventura e momentos de vacilação em que estive submersa no medo ou no que Freud denomina o sentimento de inquietante estranheza, isso certamente não ocorreu no encontro com o irracional. Pois me parece evidente que, se é com este que alguém deseja se confrontar, não há necessidade de percorrer trezentos quilômetros: o engajamento político [...] fornecem ocasiões mais que suficientes para isso.

JEANNE FAVRET-SAADA

“Ó meu corpo, faz sempre de mim um homem que questiona!”

FRANTZ FANON

## carta para a(o)s navegantes

---

Quando nascemos, um Nome é nos dado. Não há Corpo sem Nome, sem tratamento designativo. A linguagem depende da operação nominativa para o seu funcionamento. A nomeação – ou o Nome – reflete, um modo de estar e de participar do e no Mundo.

Nesse sentido, o Nome é uma designação. Está associado conceitualmente a alguma coisa, encerrando-a. É nessa linha que há alguns Nomes que selam *determinadamente* destinos. Nomes empregados como tática de regulação. Nomes inscritos como a marca de um crime na pele. Nomes que, em todos os cantos do espaço global, ferem o princípio de autonomia da vida.

Esses Nomes, nomes da subalternidade (ou entendidos como nomes com efeito “subalternizante”), tais como *mulher, negro, indígena, queer*, assinalam forçosamente o não registrado e os não registráveis<sup>1</sup>. A nomeação aqui tem uma função: delinea corpos, e, ao mesmo tempo, mantém estes corpos na esfera do não registrável. A nomeação entende esses corpos como “excesso excessivo” e, por essa razão, ela também opera como uma supressora de direitos, da autonomia, do livre-arbítrio.

Esses Nomes (delineados/fechados/controlados/suprimidos) são o ponto de impulso de realização deste trabalho. Como pensá-los/fazê-los/expressá-los de outra forma, desfazendo a herança que eles parecem carregar?

Desfazer a herança nominativa significa sacudir os pavimentados (e esperados) caminhos alicerçados pelo Nome. Aimé Césaire já afirmava que “*A única coisa no mundo que vale a pena começar: O fim do mundo*”<sup>2</sup>. E começar com o fim do Mundo é também questionar o fim do sentido histórico de alguns nomes pensados como aprisionamento, Nomes orientados para a imobilidade. É preciso começar com

---

<sup>1</sup> Cf. GUHA, Ranajit. SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Selected Subaltern Studies*. New York. Oxford University Press, 1988.

<sup>2</sup> Cf. CÉSAIRE, Aimé. A guisa de manifesto literario. *En Vanguardia latinoamericana*, Tomo II. Vervuert Verlagsgesellschaft, 2002. p. 249-253.

o fim, e o fim começa com a cessação do *destino nominativo/normativo*. Para isso, é preciso compreender (e partir de) dois pontos:

1. Um dos pilares substanciais de sustentação da civilização moderna é o Nome Negro. A subjugação racial organiza o Mundo Ordenado. Se há um Humano, este se deve a existência do Negro (um *anti-humano*, nessas circunstâncias)<sup>3</sup>. Por essas lentes, o Mundo, estratificado a partir de relações segundo graus de subordinação senhor-escravizado/a, dominador-dominado/a, possui o Negro como corpo eleito dessa dinâmica. A perpetuação da violência contra as Negruras diversas, por esse motivo, é um modo de atualização da ideia de Mundo e de sua linguagem *ordenante* (em que cada um dos Nomes possui um lugar e uma função).
2. O Nome Negro, ao mesmo tempo, é uma construção artificial<sup>4</sup>. Esse seria o primeiro passo: liberar o Nome. Liberar o Nome de si e da expectativa sobre ele traçada. O segundo passo: reconhecer um mundo *racializado*. Mundo feito na experiência e no ciclo perpétuo da escravidão. O terceiro passo: revolucionar o Nome para além dele mesmo e para além da lógica da inteligibilidade determinante, ou da coesão (limitada) e sufocante. Imaginar, praticar e conceber um Outro Mundo no qual esse Nome se apresente como Nome-Devir, mutação.

Esses dois pontos nos levam ao espaço da Literatura. Aquela (Literatura) em que se pode dizer tudo<sup>5</sup>. Nela, tem-se a poesia, “pão dos eleitos, revolucionária por natureza”<sup>6</sup>. Nesses solos férteis, esses Nomes compreendidos como “subjugados” criam. E criam muito. Mas criam com qual língua? E quais os efeitos dessas criações *nesse* mencionado *Mundo dos artificialismos (nominais) todos*? Mundo em que cada peça (ou nome) tem o seu lugar?

Apresentamos, neste trabalho, oito textos. Essas contribuições textuais-poéticas constituem oito salas de poesia, salas do pensamento, salas-provocação, salas-indagação, salas-de-movimento. Esses textos são textos mediadores. São destituídos de um caráter autoritário ou não intentam qualquer definição. São textos-encontros, textos-possibilidades, experimentações de leitura feitas na união entre a palavra poética e a palavra pensante<sup>7</sup>. As oito salas-texto que compõem este trabalho estão

---

<sup>3</sup> Cf. WILDERSON III, Frank B. *Afropessimism*. Liveright Publishing, 2020.

<sup>4</sup> “O negro não existe. Tal como o branco não existe” Cf. Fanon, 1971, p. 187.

<sup>5</sup> Cf. DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura* Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

<sup>6</sup> Cf. PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Editora Nova Fronteira, 1982; p. 15.

<sup>7</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Tradução João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.

abertas espontaneamente à tagarelice (do poema, da poesia, da leitura, etc.). Essas salas compõem e são alas para o grande e inacabado arco da Negrura. São obras-abertas, que devem ser continuadas a ser escritas. O objetivo é que esses/as textos-salas-alas possam suscitar a reflexão, fazendo irromper universos e novas/notas travessias através do Nome Negro (e das escrituras e outras nomeações aqui abarcadas).

A participação de quem se aproxima é fundamental: sem você, navegante, essas salas-alas do pensamento não existem. Elas são um convite à imaginação cercada pela poesia, um convite à Imaginação Irrefreável. Diferentes umas das outras, e trazendo as Negridades poéticas brasileiras para o centro da roda-rito, essas composições possuem um intuito: *reapresentar experimentando* (mas não fixar) esse Nome, o Nome Negro. Entre algumas digressões, e algumas tentativas, fazemos esse exercício. O intento é fazer emergir, coletivamente, e por meio da pesquisa, da arte, da poesia, o *Mundo Outramente* possível.



*Tinha sete anos apenas,  
apenas sete anos,  
Que sete anos!  
Não chegava nem a cinco!  
De repente umas vozes na rua  
me gritaram Negra!  
Negra! Negra! Negra! Negra! Negra! Negra! Negra!  
“Por acaso sou negra?” – me disse  
SIM!  
“Que coisa é ser negra?”  
Negra!  
E eu não sabia a triste verdade que aquilo escondia.  
Negra!  
E me senti negra,  
Negra!  
Como eles diziam  
Negra!  
E retrocedi  
Negra!  
Como eles queriam  
Negra!  
(...)  
E de que cor!  
NEGRA  
E como soa lindo!  
NEGRO  
E que ritmo tem!  
**Negro Negro Negro Negro**  
**Negro Negro Negro Negro**  
**Negro Negro Negro Negro**  
**Negro Negro Negro**  
Afinal  
Afinal compreendi  
AFINAL  
Já não retrocedo  
AFINAL  
E avanço segura  
AFINAL  
Avanço e espero  
AFINAL  
E bendigo aos céus porque quis Deus  
que negro azeviche fosse minha cor  
E já compreendi  
AFINAL  
Já tenho a chave!  
NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO  
NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO  
NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO  
NEGRO NEGRO  
Negra sou!*

*(da poeta Victoria Eugenia Santa Cruz Gamarra)*

# INTRODUÇÃO

## *A vontade de dizer fazer da poesia*

A atividade poética desencadeia uma série de operações voltadas para a *doação de sentido*, para falar com Alfredo Bosi (1977), em *O ser e o tempo da poesia*. A lógica da significação ou “o sentido domesticado”<sup>8</sup> desenvolvido nos princípios saussurianos já não se sustentam mais no âmbito poético, uma vez que o sentido, na poesia, parece declinar de um acontecimento, de um encontro acidental com o *outro*.

Dessa maneira, a sensível asserção de Bosi, de linhagem nietzschiana, “o poeta é um doador de sentido”, pressupõe a dinâmica da *nomeação* através do trabalho com a linguagem poética. Quando se trata das produções artísticas de autoria negro-brasileira, no entanto, esse exercício da dádiva nominativa se depara com um impasse. Como nomear, como dizer, ou como *produzir sentido* a partir de uma linguagem regulada pela matriz colonial racista masculina, que consubstancia e centraliza um “eu transparente”<sup>9</sup>? (Silva, 2019).

Desde a década de 70, no Brasil, naquilo que se entende como sendo a virada de análise da compreensão do *negro* enquanto *vida*, percebe-se que uma parcela considerável dos trabalhos dedicados ao estudo da poesia de autoria negra brasileira tem desenvolvido leituras que, apesar de interessantes e variadas, acabam percorrendo as veredas da sistematização, em uma tentativa de pontuar marcas identificáveis da “negritude” na escrita.

Estes argumentos ocupados em “caracterizar” o texto mostram-se nobres e imprescindíveis, especialmente no contexto brasileiro, em que as obras de autoria negra foram, por tempo prolongado, submetidas ao gesto do apagamento e da desconsideração, ocasionando em total desconhecimento – ou avaliação depreciativa – por parte do público leitor e da crítica. Além disso, e na esfera artística, os saberes e as criações dos povos indígenas e afro-diaspóricos foram, historicamente, subjugados, em uma tentativa de corroborar e legitimar as teses propaladas pelo legado colonial.

Entretanto, toda caracterização, mesmo aquela que não vise a uma definição ampla e categórica, não apenas apresenta as suas demarcações e os seus limites, como também pode ser o ponto de partida para a confecção de: 1) novas estruturas de ordem semântica; e 2) essencializações

---

<sup>8</sup> Ao utilizarmos o termo “sentido domesticado” no trabalho com a poesia, nos referimos, ainda que brevemente, aos princípios desenvolvidas pela filosofia do acontecimento, e como essa tenta superar o pensamento acerca dos limites da linguagem (e as dualidades signo-significação). Parte-se do pressuposto de que a linguagem, ou o poema, enquanto corpo-sentido, corpo-vivo, não fixa e/ou delimita rígidas fronteiras interpretativas e/ou de contato. Não é, portanto, um objeto fechado em sua própria órbita. A leitura do poema “restitui à equivalência infinita de um *devoir ilimitado*”, como expõe Deluze (1969/1998, p. 2) em suas considerações sobre a lógica da significação, e isso não é o mesmo que dizer que o poema é em si um objeto carente/vazio, mas sim uma expressão que pressupõe a aproximação e o contato com e do Outro/em a fim de que os seus sentidos de realizem – e explodam - em pleno. É por essa via que argumentamos que um “sentido domesticado”, dentro da ótica da leitura do poema, não basta. A domesticação ou a “interpretação domesticada” não esgota as possibilidades de ser e fazer da expressão poética.

<sup>9</sup> Conceito desenvolvido e apresentado nas leituras da professora e teórica Denise Ferreira da Silva sobre as poéticas negras. O “eu-transparente” é definido pela teórica como sendo “o homem, o sujeito, a figura ontológica, a figura consolidada no pensamento europeu pós-iluminista” (SILVA, 2017, p. 04).

fixas. Voltamos, portanto, ao problema da linguagem, especialmente ao que se refere ao Nome *negro*. Ao caracterizar a “escrita negra”, com o objetivo de *tornar visíveis* as propriedades dessa “negritude” poético-literária, essas prognoses provocam um horizonte de expectativas e/ou um parâmetro de produção para outras escrituras de autoria negra, criando uma linhagem daquilo que se entende como sendo o “falar negro-poeticamente<sup>10</sup>” (CAMARGO, 1987, p. 103).

Por isso, partimos da tese de que algumas das práticas poéticas negro-contemporâneas, conciliadoras do eixo arte e vida, tensionam essa relação não unicamente pelo fato de se inserirem “claro e negro” na linguagem, para usar os termos de Oswaldo de Camargo (1987). As aporias sugeridas pelos universos imagéticos, os deslocamentos intra-trans-espaciais, as sonoridades dissonantes, e os dispositivos de significação engendrados nestes poemas parecem revelar operações de linguagem distanciadas daquela linguagem avultada pela agenda da modernidade.

A dialética da conquista, produtora da dialética racial, institui e se funda enquanto linguagem da separabilidade, da dominação, e do ordenamento. Nestas poéticas, em contraponto, as relações com a linguagem (e com tudo aquilo que ela abrange) não pertencem mais a uma natureza hierárquica, centralizadora, mas são feitas na horizontalidade. Se, no conceito de modernidade, a oclusão e o ato de distinguir (e suprimir) o Outro se apresenta como um dos pilares do Mundo Ordenado, a práxis negro-poética, por outro lado, ativa a participação e o reconhecimento do Outro/de Outrem como um elemento fulcral na dinâmica de significação, do “fazer sentido”.

### ***Poesia, desbordamento do molde nominativo***

Assim, e embora a noção acerca de um “falar negro poeticamente”, recorrente na prática crítica poética de autoria negra, seja imprescindível enquanto projeto e lugar comum de produção, não podemos nos esquecer ou abdicar das variadas alternativas e invenções (experimentais ou não) de linguagem que, frequentemente, tensionam as linhas cômodas da representação. As poéticas abordadas e estudadas neste trabalho impulsionam “a capacidade interruptiva da Negritude” (Silva, 2019, p. 04). São poéticas que estabelecem um contraponto, sobretudo, com os determinismos que sustentam o programa ético moderno.

Acredita-se também que os abalamentos provisórios voltados ao trabalho de perscrutação de uma voz negra na escrita não podem ser autoritários ou coarctados. Isso porque ao examinar *as notas sobre o nome negro* feitas a partir da poesia, verifica-se que a delimitação sígnica também pode derivar das boas intenções ou mesmo da formalização de um campo de estudos (visto que algumas sistematizações, todas significativas para a demarcação de um campo teórico da poesia negra produzida no Brasil, ainda parecem não romper – ou parecem não indicar, explicitamente, caminhos de rompimento – com a linguagem estrutural da separabilidade, confrontada por alguns empreendimentos poéticos contemporâneos).

Por isso, toda vez que é sistematizado, o signo/nome negro volta a exhibir os seus contornos, as bordas da sua finitude, pois a identificação de elementos “próprios” de uma suposta “identidade

---

<sup>10</sup> Retomo aqui, e sinteticamente, a insatisfação com a qual os poemas de Arnaldo Xavier, por exemplo, e seu “radical-projeto visual poético *transgressor*”, foram recebidos por críticos como Oswaldo de Camargo. Em *O negro escrito – Apontamentos sobre a presença do negro na literatura brasileira* (1987), Camargo tece críticas referentes à obra de Xavier, alegando que o exacerbado e hermético experimentalismo do poeta paraibano o afastam do amplo compromisso com a causa literária negra no Brasil. Esse é um exemplo do que entendemos como sendo um “horizonte de expectativa” temática da produção poética escrita por poetas negros/os brasileiros/as.

negra”, por si só, parece não afrontar a estrutura sígnica constituidora do Mundo Ordenado. É superando as finitudes e as linhas de coerência da significação domesticada, e se mostrando “desobedientes”, que as poéticas do presente sublinham a necessidade de pensar-se e fazer-se negro para além da linguagem conhecível: elas executam essa tarefa por meio de uma práxis revolucionária-criativa.

Enquanto as estruturas violentas edificadas pela língua do texto ético moderno carregam na sua gênese a inclinação para a ordem, e alavancam posicionalidades fixas; a poesia, em contraponto, e enquanto processo inventivo, parece questionar as supressões diversas advindas dessa configuração: como “querer-se negro” nessa língua, nessa conjuntura?

Por isso, cabe-se perguntar, diante do exposto, se somente a inserção de marcas “naturalizadas” da negritude na escrita seria o suficiente para romper com a violenta regulação da linguagem, e mais: se a inserção de elementos étnicos diversos, entre eles elementos da herança afro-diaspórica, aparta os fantasmas criados e alimentados por essa mesma linguagem. É preciso pensar (e esse é o nosso esforço) como as poéticas contemporâneas elaboradas por autoras negras desbordam e transbordam continuamente do molde para o qual parecem terem sido talhadas, a partir de suas diferentes estratégias/maneiras/vontades de composição poética.

A concepção de uma “literatura/língua menor”, desenvolvida por Deleuze e Guattari, parece adequada e pertinente dentro da problemática apresentada, mas o seu uso também vai exhibir, ao mesmo tempo, algumas das fragilidades das teses sobre a escritura negra até então amplamente difundidas. Na visão dos autores, os devires-minoritários das literaturas dissidentes “fazem a língua delirar” (Deleuze, 2011, p. 09). Se há delírio, as possibilidades de sistematização e tipificação, derivadas de um pensamento ordeiro, se mostram exíguas: como conjugar a totalidade dos processos poéticos de arrastamento da língua para “fora de seus sulcos costumeiros?” Como sistematizar os “delírios” ao modo dos padrões hegemônicos?

Outrossim, ainda que Deleuze e Guattari (2011) apresentem a ideia da minoridade em sua face reversível, entendendo-a como um contrassenso, essa chave de leitura é uma das diversas possibilidades teóricas que podem ser evocadas na investigação. Isso porque a “minoridade” proposta pelos filósofos mostra-se compreensível dentro da circunstância na qual ela foi elaborada. Dentro da realidade brasileira, parece que temos que continuar pensando e elaborando, em diálogo com todas essas proposições teóricas, vias assimétricas do pensamento e de leitura, pois só elas não são capazes de tratar da complexidade da questão.

Sendo assim, este trabalho é uma tentativa de se inserir nesse debate já consolidado e em andamento no campo da poesia de autoria negra brasileira. Busca-se apontar e acrescentar outros vieses de leitura para essas produções, enriquecendo o olhar sobre esses escritos. Defende-se a ideia de que algumas poéticas produzidas na *agoridade* não investem apenas na visibilidade, ou não apenas tramam a visibilidade dentro da linguagem, mas elas se querem linguagem, na (implosão e criação de) linguagem. São sintaxes inventivas, compõem mundos, e anunciam também o fim deste (mundo).

Outro ponto é a questão da centralidade de um “eu” que fala no poema: parte-se da ideia de que esse “eu” não é similar ao “eu” composto fabricado pelos pilares do sujeito moderno, mas é um “eu” comunitário, gregário, fala de si, mas também fala de e para uma outridade. Trata-se de um “eu” espelhado, multifacetado, perpassado por e em vários idiomas. Por isso, todas as operações ritualísticas abordadas e incluídas nesta pesquisa são trabalhadas dentro de uma perspectiva da *vontade de fazer dizer* o nome e o sentido, pois o dizer do poema nunca é dado como plenamente consumado, e o convite ao outro está sempre pendente, em aberto, pronto para reiniciar o rito, e enxergar nele, de outra forma, novas e férteis imagens. O rito, de teor com-

partilhado, é o convite acessível da poesia na tentativa de elaborar outros nomes, corporizando, desse modo, outras possibilidades de vida e de viver, através de uma outra (e sempre impermanente, pois inacabada) linguagem, e através da reunião de outros saberes.

Em nossa investigação, mais importante do que apontar características fixas e recorrentes de uma suposta escritura poética negra, é ressaltar a ideia de que esse nome, nome *Negro*, requer o jogo, a ritualística, a disponibilidade ao risco, o “entrar nas encruzilhadas” para a produção de sua significação. Significação essa – interessante pontuar – que é sempre provisória, passageira, mas marcante. Esse encontro com o poema se inscreve *de cor* no coração do leitor, de maneira riscante, faiscante, como uma lembrança viva que não passa de cessar. O nome Negro, dessa forma, não tem as suas especificidades apagadas ou diluídas, mas elas são sempre reimaginadas, expandidas, diversificadas no encontro do leitor com esse nome. A entrega ao texto requer o despir-se de pressupostos, das expectativas, mas também solicita a abertura. O texto exige o comprometimento impetuoso no momento do rito (de leitura).

Por essa razão, as poéticas contemporâneas, escritas por poetas “afro-brasileiras”, não apenas escurecem, cada uma ao seu modo, a densidade transparente desse eu da separabilidade e da segregação impostos nos programas modernos de conhecimento. Essas textualidades também descentralizam o núcleo dessa entidade, a essência desse eu que, pela linguagem, aspira e se apresenta hegemônico e universal. Nesses empreendimentos crítico-artísticos, os desdobramentos da palavra também são encenados a partir de outros lugares epistemológicos, e a escritura estimula o contato e o tensionamento entre e com diferentes proposições estéticas (dísparas, mas congregáveis na zona do texto). Essas proposições podem ou não estar relacionadas ao universo negro-diaspórico, mas essa característica não se apresenta como uma regra ou um mandamento na produção do trabalho poético. O circuito referencial do rito desponta como ação mais evidente e mais importante no/do ato poético.

Deste modo, o nome/signo Negro, é um *nome porvir*, nome feito nas operações ritualísticas do corpo-poema. Se, no pensamento clássico, estruturador das teorias do conhecimento modernas, o espaço e os seres são definidos pela e na representação, as poéticas afro-brasileiras do presente, em oposição, parecem movimentar outras imagens e modos de composição do pensamento: os nomes e os espaços são feitos na relação, na busca de uma linguagem (em) comum, de uma vivência (em) comum. A superação das estruturas raciais, amparadas, principalmente, na linguagem, só se realiza com a possibilidade de pensarmos a significação expandida do termo “negro”, entendendo-o não apenas como um conceito-fluxo de força “positivado” pela poesia, mas pensando-o também fora das cadeias sógnicas asfixiantes. Este trabalho, toma, portanto, o nome negro em sua densidade movente, tensionada e conectiva, ampliando a noção para além de um enraizamento na autoafirmação, e buscando promover a potência das diversas tonalidades “afro-brasileiras” que hoje (re)avivam o campo da poesia feita no Brasil.

Desse modo, essas obras poéticas parecem ser um caminho, ou uma possibilidade de laboração de (ou “fazimento” de) desvios sógnicos, posto que são fontes de constante criação de linguagens. Isso não se deve unicamente, como já foi mencionado, ao fato delas discorrerem e integrarem “aspectos de uma identidade negra”. O desvio sógnico é resultado do engendramento de uma *vontade de dizer fazer* que desestabiliza toda uma ordem sógnica. São poéticas feitas nas *linhas de fuga* das significações estanques – e do nome *Negro*. Nessa dinâmica, o poema emerge como amuleto de acesso ao rito. E a vontade de comunicabilidade, aberta pela ritualização, despossui o signo de sua intencionalidade estrutural, convidando o outro à dança da mutabilidade, ao pulsar da vida.

Tem-se a expansão, com isso, da noção da poesia como uma ferramenta doadora de sentidos, tal qual aludida por Bosi (1977), no início dessa introdução. Essas poéticas, paralelamente aos procedimentos de dádiva sónica, também são poéticas de composição conjunta, de co-criação gregária, de desestabilização nominativa. Em torno do nome, *nome Negro*, faz-se o rito da linguagem. E os efeitos desse rito, que imbricam composição da significação e composição de mundos, faz despontar no horizonte a promessa de um lugar mais inclusivo, diverso, lugar comum – lugar de todas/os/es, para todas/os/es.

### ***Sobre o corpus do estudo***

Esse trabalho se ocupa do estudo de algumas obras de autoria negra brasileira escritas na última década, no período abrangido entre 2011 e 2021. São analisados, com base nisso, os escritos das seguintes poetisas: Eliane Marques (*e se alguém o pano*, 2015), Lubi Prates (*um corpo negro*, 2017/2018/2019), Nina Rizzi (*sereia no copo d'água*, 2019) e Tatiana Nascimento (*lundu*, 2017). Os escritos dessas autoras atravessam todo o trabalho de análise. Ademais, poetisas de gerações anteriores, reunidas sob a perspectiva de tempo espiralar também estão incluídas e participam dessa tentativa móbil de compor uma *Negritude-Mosaico-poética*.

# *E*GLOSSÁRIO

(da pesquisa)

# GLOSSÁRIO DE PESQUISA

## I

### GRAMÁTICAS DA RACIALIZAÇÃO

É o aparato crítico-analítico das expectativas. Ferramenta de leitura que antecede e domestica a *fala poética negra*, antes mesmo dela acontecer. É o lugar crítico (e de leitura) das esperas e do fundamento: o que se espera do Negro poeta ou da poeta negra quando estes e estas escrevem, criam? As gramáticas da racialização, em sua necessidade ansiosa de encaixe coerente, possuem, de antemão, todas as respostas. Elas trabalham a partir dessas fórmulas (e o Nome Negro, nesta situação, é uma fórmula, geralmente uma fórmula cultural, antropológica, jamais *inventiva*). Essas gramáticas e os seus aparatos são um instrumento de manutenção do Mundo Ordenado. Garantem a ordem da leitura do Nome Negro e a prescrição da experiência poemática.

## II

### SINTAXES INVENTIVAS

São sintaxes da poesia que solapam a própria ideia da sintaxe (e as suas relações de concordância, subordinação, e ordem). Ao invés de se afirmarem pelo ato veemente da representação, usando o terreno de constituição das sentenças (a sintaxe) para isso, as Sintaxes Inventivas promovem agenciamentos diversos, e pensam e conjuram modos de não-pertencer na linguagem como um maneira de fazer e de anunciar Mundos, eclipsando a Ordem do Mundo com a Negrura, com a pretura da significação.



### III

#### *MUNDO OUTRAMENTE POSSÍVEL*

É a eventualidade de pensar, com a práxis artística, em um mundo sem o (e livre do) peso da raça e do ressentimento. Mundo apartado das disjunções. Mundo afetável, da experiência com o Outro, anunciado e conjurado entre os versos e frações das poéticas da agoridade. Mundo da socialização ampla e sem hierarquias entre aqueles construídos como os “Outros culturais” (não-brancos, não-europeus) e os mais-que-humanos (plantas, animais...) com todo os Outros e Mesmos. Mundo dos desprendimentos. Mundo da queda dos selos, do abandono dos Nomes marcados. Mundo dos limiares, da possibilidade de (se) enxergar no Outro (como) uma parte existente, uma parte de si, uma extensão de uma expressão e composição infinita e desregulada de Mundo e de sujeito. Mundo da Imaginação Irrefreável. Mundo da reimaginação do social, do coletivo. Mundo da diferença sem separabilidade. Mundo em que a política do ser humano é (e passa por) uma política do semelhante.

### IV

#### *MUNDO ORDENADO*<sup>11</sup>

Mundo da separação, dominação, divisão, e conquista. Mundo que elabora sujeitos e linguagens amputadas, que quebra os laços de uma comunidade (da diferença) em comum possível. Mundo cuja violência exerce um papel de equilíbrio e de manutenção das estruturas de poder. Mundo das certezas. Mundo em que os objetos e a força da arte e da poesia são domados e enjaulados pelas formas do Entendimento. Mundo da opressão colonial. Mundo em que a diferença (cultural) agrega um significante ético científico social delimitador. Mundo que normaliza as alegrias e os prazeres em meio às guerras. Mundo dos desmatamentos intencionados. Mundo em que o corpo é transformado em moeda de troca. Mundo da exaustão e dos exaustos. Mundo que instrumentaliza a vida com as formas cerimoniais da barbárie. Mundo da linguagem límpida, eficiente, e com finalidade. Mundo dos muros intransponíveis. Mundo dos dispositivos letais de (re)ordenamento. Mundo das rápidas determinações e associações generalizantes.

---

<sup>11</sup> “Mundo Ordenado” é um termo que aparece com recorrência (nem sempre de forma direta) nos textos de alguns teóricos/as negros/as contemporâneos do *Black Studies* (também cunhados, por vezes, como teóricos/as alinhados a uma corrente do afropessimismo), a saber: Fred Moten, Sayidia Hartmann, Frank B. Wilderson III, Orlando Patterson, Claudia Rankine, entre outros/as. No Brasil, a ideia e a menção a um “Mundo Ordenado” aparece frequentemente nos textos e entrevistas de Denise Ferreira da Silva, e também algumas vezes nos escritos de Osmundo Pinho. Faço uma releitura e um rearranjo dessa noção na presente pesquisa, mas dialogo, evoco e intercalo, diretamente, (com) todas essas referências supracitadas.

## V

### *POÉTICAS DA AGORIDADE*

Poéticas que apostam na descontinuidade óptica, que também é a descontinuidade sígnica. A agoridade é uma bobina, um tempo embobinado, um pergaminho que se abre, desvela, e fecha-se, continuamente. A letra poética acontece nesse abre e fecha, no vai e vem da bobina do tempo, ela se faz no enovelar dos intervalos (temporais) em transcurso.

## VI

### *NOMES MARCADOS*

São nomes cujo destino está traçado. Nomes que operam como selos/autenticações perduráveis na ordem do Mundo Ordenado.

## VII

### *NEGRIDADE*

É a condição de ser, estar e construir-se, inacabadamente, e ininterruptamente, Negro, entendo essa manifestação e essas trocas distantes do debate das identidades fixas, essencializantes e estáticas, mas as encarando como um modo de partilha de composição do Eu, do Mesmo e do Outro (sem que as diferenças partilhadas se apaguem ou se reduzem). “Negridade” é um *verbo*, a flexão verbal do Nome Negro em movimento.

## VIII

### NEGRO-TEMA<sup>12</sup>

É a escrita sobre o negro, em que as Negridades aparecem como objetos de análise sem que necessariamente estejam na posição de força jorrante de criação e produção. É o conjunto de materiais literário-artísticos feitos sobre e a partir do Nome Negro, e não com o Nome Negro, prática afastada de um exercício de atrelamento e dança conjunta das e com as Negridades. No Negro-Tema, o Nome é observado, e sobre ele se escreve, se redige uma consideração acerca do Nome. O Nome ou a Negrura não é participante.

## XV

### NEGRO-VIDA

O Nome-Vida é uma questão, e essa questão sem dúvida é inextricável. Não há, portanto, uma definição dogmática, resposta toda, geral, radical. Esse Nome (e essa vida) se faz entre vestígios, *cantos*, imobilidades, luminosidades escuras, e pequenos fragmentos, envoltos em uma constelação de possibilidades. O Negro-Vida é multiforme. O Negro-Vida marca a passagem do Nome Negro como *ser observado e observável* para a potência do Nome em criar Mundos Outros. O Negro-Vida é o despertar da possibilidade que a Negridade tem, pela linguagem, de conjurar o Mundo Outramente possível, para que a vida negra possa então, finalmente, se realizar, se derramar.

---

<sup>12</sup> O *Negro-Tema e o Negro-Vida* são noções pensadas e utilizadas já há muito tempo na sociologia brasileira (em especial, por uma vertente de pensamento *negra* da sociologia). Neste estudo, readapto essas noções e aproximo-as da análise literária, da produção poética, da práxis artística. Guerreiro Ramos, por exemplo, emprega pela primeira vez esses termos ao analisar a patologia da empáfia da branquitude brasileira, e o problema do negro dentro da perspectiva teórica sociológica brasileira, em ensaio intitulado “Patologia social do negro brasileiro”, de 1955. Para ele, o “tema do negro” corresponde à posição do negro como “objeto de escarpelacao”. Na antropologia e na sociologia, segue o teórico, “o Negro-Tema é uma coisa examinada, olhada, vista, ora como ser mumificado, ora como ser curioso, ou de qualquer modo como um risco, um traço da realidade nacional que chama a atenção”(p. 171). Já o Negro-Vida, ainda dentro deste escopo sociológico, “é algo que não se deixa imobilizar; é despistador, protético, do qual na verdade não se pode dar uma versão definitiva, pois é hoje o que não era ontem, e será amanhã o que não é hoje” (p. 177). Não tomamos as perspectivas de Guerreiro Ramos em sua totalidade, porque estamos pensando a partir da Literatura, e esses conceitos vão mostrar (especialmente o Negro-Tema), algumas particularidades que se distanciam das definições dadas pelo autor. Esse debate também avançou ao longo tempo, e pode ser associado hoje às discussões sobre um “lugar de fala da Negrura” pensado desde o Brasil (Ribeiro, 2019). Mas é a contribuição de Ramos que nos ajuda a pensar em alguns movimentos da produção poética negra brasileira, e é bebendo e se inspirando muitas vezes no seu pensamento provocativo que este trabalho se organiza. Cf. Guerreiro Ramos, Alberto. *Introdução Crítica à Sociologia Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1995 (1957).

## X

### NOME NEGRO

Em aberto, *aberto*. Ainda por fazer, *sendo feito*.

## DIGRESSÕES: TEXTO DE ABERTURA

***Sinopse:** Estabilizar uma imagem negra, por meio da poesia, é deparar-se com um certo fracasso (da imagem, do sentido, da imagem-sentido). Essas manifestações artísticas, nesse caso, os poemas, são amuletos, são linguagens com vida; e, tendo vida, suas evocações são indomáveis – assim como as *Negruras Diversas*. As imagens do poema se reconstituem na próxima estação, na próxima leitura, no próximo “passar de mão e de olhos” com o qual são confrontadas. Reconstituímos uma entrada no lugar da perda durante o ato de leitura. Aceitamos o olhar vagante e o seu declínio. Os signos do corpo poético repercutem sobre ele mesmo, transformando-o. O poema não está só. Mas ele também não aceita ser dominado, automatizado e reduzido pelas ferramentas do Mundo Ordenado. Se os nomes e as textualidades são feitos no culto, na experimentação, a interação com essas materialidades poéticas pressupõe entrada em linhas de fuga, sem acessos ao tom da verdade e do oculto, no entendimento e na percepção de que essas imagens, essas visadas ilustrativas não passam de construções, de montagens – provisórias e – desmontantes.*

## Fragmento I

### Sobre a *invenção*

#### 1

Em meu trabalho com as Outridades, assumo um certo recuo (e um certo risco) na ideia de pouso do sentido, negando-me, por isso, a tradução<sup>13</sup>, ou aos processos tradutórios possíveis desse Outro. E embora utilize a nomenclatura “Outro”, “Outridade”, “Outrem”, entendo essas subjetividades e sujeitos não como um produto contraponto da hegemonia da monocultura, seres alternativos a/o outro/a da branquitude, mas como sujeitos e subjetividades que interpelam e desconstroem a própria noção de humano e de humanidade, investindo contra as matrizes organizadoras dos eixos subjetivo, político, cultural, social e intersubjetivo. Desfaço-me de uma herança identitária que aprisiona os nomes em seus conteúdos definíveis, na tentativa de enxergá-los em suas liberdades e em seus desprendimentos em relação com a linguagem.

Como viver com a diferença sem atribuir Outridade? Sem o processo de criação/estabelecimento d’Outro? Como esta prática contribui para a luta anticolonial e anticapitalista global?<sup>14</sup>

Os sujeitos e as suas sensibilidades, com isso, têm finalmente a possibilidade de se constituírem, dinamicamente, para além daquilo que são, sem o compromisso de seguir (n)o caminho pavimentado pelo Mundo Ordenado (colonial e capitalista). E essa constituição aberta, em aberto, não encerrada e polvorosa, não firma pactos e nem contratos com este (e com os parâmetros deste) Mundo. Este trabalho se inscreve, portanto, no ponto de curva entre o Eu e o Mesmo, entre Eu e a/o Outra/o.

---

<sup>13</sup> Aqui tomo o sentido modelar da tradução, tomado e relido por Haroldo de Campos (2011, p. 10). Campos destaca a sua insatisfação com a ideia até então “naturalizada” do ato tradutório, associada aos princípios ideológicos de construção e restituição de uma verdade (a fidelidade) e a subserviência da tradução como um modelo transcendental do original (a literariedade). Não se busca, nesse sentido, uma definição para esse Outro em contato. Mas esse Outro é tomado em seus deslocamentos, passagens, e recriações. Cf. CAMPOS, Haroldo. *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

<sup>14</sup> Cf. Ferreira da Silva, Denise. *A dívida impagável*. São Paulo: Casa do Povo, 2019. p. 193.

Por esse motivo, ao me encontrar com essas Outridades, ou ao falar sobre elas, “quero portá-las sem me apropriar” (como ensina Derrida). E penso, como explica Walter Benjamin, que o conhecimento existe e se faz apenas em lampejos<sup>15</sup>. Falar desse Outrem, portanto, é fazer ressoar por algum tempo, o testemunho de um lampejo. É inventar, mas é inventar com a consciência da infidelidade, da insuficiência, e tentando repetir *tropeçando* aquilo que se viu.

Ocupo-me, portanto, menos em construir um trabalho com uma figura de pensamento, cognoscível, com conclusões derradeiras, e balizas, e procuro (tentando) me arriscar mais na língua/linguagem/cartografias-linguísticas dessas Outridades, desses Nomes, que também, e de alguma forma, me atravessam, me reconstituem, me formam, me *nomeiam*. Ainda assim, nada que proponho aqui, nestas oito s-alas, é uma apropriação. Nestes encontros do Mesmo com o Mesmo, e do Mesmo no Mesmo, *Invento*.

E invento menos para entender, apreender, compreender o *acontecimento*, e mais para tentar *escutar* estas Outridades, em suas necessidades e burburinhos. Ainda que não domine completamente o idioma/a linguagem alheio/a, faço a tentativa de *escuta*. Paul Zumthor disse uma vez acerca de suas pesquisas na área da performance: “Eu compreendi desde o início e aceitei o risco que isso comporta: o de trabalhar em setores em que minha competência é limitada”<sup>16</sup>. Assim, e como Zuthor, a minha escuta só pode ser consumada por meio de reenvios; isto é, ofereço os meus ouvidos ao Outrem da Outridade não dentro dos modos neutralizantes das formas filosóficas (privilegiadas) convencionais, porque estou limitado e também não quero limitar a minha escuta (inclinada para a voz de quem fala/cria).

Para a conversa fluir, vou formando desenhos a partir dessa tentativa do ouvir, e essa audibilidade orienta as “impressões sobre o meu próprio traço” – por isso crio e incorporo ecos do audível na minha própria letra. Ouvindo, e inventando, ouço “a catástrofe por vir”. O Mundo Ordenado se desmancha, posto que aquilo que eu sei sobre este Nome da qual eu verso já não serve mais. Depois do mergulho, a surpresa: quem é esse Outro? *O que significa (ser) esse Nome, Nome Negro?*

---

<sup>15</sup> Cf. Benjamin, Walter. *Passagens*. Tradução Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 499.

<sup>16</sup> ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.09

Caminho no desconhecido, desligado de preceitos (e assim tento fazer valer a minha hipótese – o Nome Negro é um nome aberto, por vir, sendo feito, ininterruptamente). A partir daqui, estamos no campo dos lampejos, nos terrenos do não-familiar, das afecções, como um modo (d) de busca e fazer (d) a experiência. Fazer conhecimento. *Inventar*.

As minhas respostas, portanto, para a pergunta: “O que é evocado *então* nesse Nome, nome Negro?” só podem ser tratadas como respostas tropejantes, lampejantes. E assim tem sido o meu processo de leituras das poéticas recentes. Esses tropejos de conhecimento reunidos aqui desafiam aquilo que eu sei e aquilo que eu sabia (e irei saber), porque o processo de aproximação e de contato experimental com esse Nome, ou com as Negruras (por meio da arte, da poesia) é um processo constante.

\*\*

Talvez (e eu gostaria muito de que), o meu leitor e a minha leitora veja algum lampejo em lugares que eu não vi, dando continuidade a essa rede aberta pelo Nome. Trabalhar com o Nome Negro é trabalhar na e com uma certa ininteligibilidade, aceitando que as imersões e as traduções são perdas, são recortes, são modos de comunicação falhos e não-totalizantes, porque criam, em um novo contexto, uma fala nova ecoada da “*fala original, fala primeira*”. Tento, com essas experiências e aventuras do (produzir) conhecimento, superar um Nome inscrito e domado como figura fixa do pensamento, visando escancará-lo para as instâncias de um **Nome-Aberto, nome em aberto**. Ao invés da instrumentalização deste Nome, ou de sua representação, ou mesmo de sua definição, busco percorrer pelas iluminações escuras (os lampejos) que esse Nome faz em suas relações inéditas, em suas constelações, curvas de sentido, desestabilizações de Mundo, e provisórias/inéditas apresentações outras.

Com isso, os/as meus/minhas leitores/as, na condição de navegantes ativos/as, percorrem e contam as luzes negras junto comigo. Aproximados/as, tocamos a função sistemática dos nomes. Antes, nomear encaminhava e delimitava um destino, uma propriedade, atribuía uma função e um papel no Mundo Ordenado. Agora, a montagem nominativa é um programa sempre em aberto,



como defende Didi-Huberman (2015), pensando a montagem: e as interrupções e a potência de pensamento desse exercício também desmontam aquilo que estava montado, expondo uma operação nova, feita de outra forma, de novo e de novo<sup>17</sup>.

Então, desafiamos a linguagem colonial da coerência, a linguagem dos fechamentos. Nos desviamos dos discursos totalizantes, homogeneizantes, de controle, os discursos dos regimes totalitários e pilares da Ordenação, que enxergam no ato de nomeação o encaixe das peças perfeitas para fazer o Mundo das subjugações *todas* funcionar. Os nossos empreendimentos, tentam investir contra esses monopólios de redução das vidas *outras*. Mas também são investimentos contra a redução do Nome, contra as respostas transparentes diante da pergunta: *O que é evocado então nesse Nome, nome Negro, nome Outro-a?* Assim, e menos centrados nos términos, mas com o *pensamento nervoso-fervoroso*, e palmilhando o turbilhão de ideias e a potência de pensamento (do monta, desmonta, e monta de novo para depois desmontar), deixamos a Imaginação Irrefreável, grande aliada da poesia, fluir com a Negrura. O Nome Negro, com o aporte da poesia recente, nos leva para o inusitado, mostrando-se também um nome transmutável, indisciplinado, nome-questão, *nome em Aberto*.

## 2

O desejo intelectual de transformação (e assimilação, na tentativa de deixar visível os limites) do-a Outro-a/Outrem diz muito sobre as funções e os contornos de nossa imaginação política. É pensando, ainda, a legibilidade das Outridades, como uma *necessidade* de equivalência, objetivando, com isso, a absorção desta como o mesmo do mesmo, que Marcos Natali<sup>18</sup> aponta, por exemplo, em entrevista, e dentro de um movimento crítico no qual se inserem outras vozes pensantes do cenário literário brasileiro, a presença de uma certa “cumplicidade entre premissas do domínio colonial e a reflexão sobre as práxis poéticas Outras”. O reconhecimento desses elementos autoritariamente humanistas e universalizantes, continuadores de uma missão colonial e disponíveis

---

<sup>17</sup> Cf. Didi-Huberman, Georges. Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens. Tradução Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

<sup>18</sup> Cf. NATALI, M.; MARTINS RODRIGUES DE MORAES, A. Entrevista com Marcos Natali: a literatura em questão. *Gragoatá*, v. 27, n. 59, p. e55786, 15 dez. 2021.

em várias passagens do arquivo da crítica brasileira e do seu repertório, é um tópico amplo e conhecido de quem trabalha a partir de pressupostos da teoria da subalternidade, da crítica pós-colonial, e pós-estruturalista. Logo, estamos refletindo sobre as condições determinadas por um imaginário (que nem sempre se assume ou se vê como colonial) para que o Outro afirme a sua dignidade e o seu direito, ou melhor, estamos refletindo sobre o que se impõe para que se tenha acesso a este Outro, aparentemente distante e estrangeiro em suas incursões.

Essa necessidade *quase imperativa* de afirmar a legibilidade do Outro para que a sua defesa (ou compreensão) seja consumada, garante também uma certa inclusão dessa *Diferença* dentro de um sistema e de um esquema de pensamento, para qual este Outrem não foi pensado – e essa Outridade, agora diminuída e forçadamente inserida nessa configuração de Mundo Ordenado e do Inteligível, estará, por consequência, sempre dentro de uma relação de contenção, de dominação, porque incluir não destitui as estruturas, apenas adiciona nelas aquilo que nelas anteriormente não havia. Portanto, o que parece acontecer é uma relação tradutória, que entende a tradução como a produção de uma compreensão cristalina. Nesse processo, o Outro é primeiro assimilado, depois absorvido, e, visando assegurar uma certa *estabilidade do saber, esse Outro é substituído por uma imagem diferente dele mesmo*<sup>19</sup>. Isso tem acontecido com o Nome Negro, e com tantos outros Nomes atravessados pela linha da subalternidade.

---

<sup>19</sup> Fico pensando nos textos de Carolina Maria de Jesus, em especial *Casa de Alvenaria*, publicado em 2021, pela Companhia das Letras, e toda discussão dispendiosa (quase agressiva) sobre corrigir ou não corrigir os seus textos, que deu origem ao dilema shakespeariano (*to be or not to be*) nas redes sociais, assim que eles foram publicados. Entendo, e acredito que os argumentos de ambos os lados são satisfatórios e convincentes (há razões para a correção e para a não correção), mas fico me perguntando o quão significativa é uma discussão desse gênero – sobre a correção ou não correção, como modo de fruição estética, em especial de uma obra escrita por uma escritora negra e pobre – dentro de um país como o Brasil, cuja extrema pobreza e taxas altas de analfabetismo fazem com que outras Carolinas em potencial não sobrevenham. Algumas delas, inclusive, são nossas alunas. Um diálogo mais proveitoso e interessante seria, nesse cenário, pensar em como trazer e abordar essa discussão para a escola, para as oficinas literárias, de modo a enriquecê-la, principalmente realizando-a para e com alunos provindos de regiões mais carentes. Como discutir, como abordar, como mostrar o papel da Literatura e da Gramática, a partir desses textos, como abordar essas diferenças de e na escrita, e o que elas implicam/revelam (nesse caso, pensando no uso de palavras pequenas não corrigidas, que sequer mereciam o carnaval que isso se tornou), como um modo de dar visibilidade para uma ação maior: o ato de escrita, independente da classe social, da origem, da cor da pele. Essas questões menores, em defesa da gramática da Língua Portuguesa ou não – porque, no final do dia, principalmente na mesa de alunos carentes, ainda falta pão, falta comida – interessam apenas aos academicistas. Lá fora, a vida urge, e o nosso compromisso é com essas vidas, vidas Carolinas, que estão fora dos muros da universidade (ou dentro), e que escrevem e se alimentam – como modo de sobrevivência – da palavra, da literatura. Literatura é saúde, já diria Deleuze e Guattari. Talvez seja mais significativo, nesse momento, cuidarmos menos das necessidades dos cirurgiões do alto escalão (afinal, já há versões publicadas corrigidas e não corrigidas, disponíveis para todos os gostos), e focarmos nesses pacientes, Carolinas em potencial, que estão na fila do SUS literário, à espera do atendimento.

Evidentemente, pode-se implodir as estruturas a partir de dentro, no sentido da desconstrução derridiana, uma vez que se adentra estes espaços. Questiono, contudo, as perdas resultantes deste jogo da reificação, nestas entradas subordinadas, ou da sujeição “de tudo à lógica impessoal e ao reino da racionalidade instrumental<sup>20</sup>”, como afirma Achille Mbembe. Desconstruindo ou não, alguma coisa se vai, *algo se neutraliza*. Trato aqui da redução da Outridade pelas ferramentais analíticas, em sua escala ampla, situação acometida por vezes de forma despreziosa e acidental, nesse anseio intelectual das *defesas* todas.

Mas gostaria de destacar, do mesmo modo, um outro efeito deste fenômeno: a redução como uma forma de compactuação com as estruturas do Mundo Ordenado, nos momentos em que a imaginação política, pensada com e através da práxis poético-negro-artística, faz uso da inclusão como manutenção, deixando de lado, por exemplo, a experimentação como transformação, ou, na melhor das hipóteses, a experimentação como destruição deste Mundo (porque destruir também nos coloca diante da necessidade de transformar, de começar algo distinto daquilo que antes havia, *do zero*).

É desse modo, portanto, e pensando menos em agarrar os objetos pelas formas kantianas do Entendimento ou espalhá-los em séries e “projetos literários inacabados” (que não deixam de ser projetos); e interessado nas travessias, nas hipérboles absurdas, nas tensões e contradições da própria proposta, assumindo esses riscos todos, *em flash* e choque, que iniciamos a nossa reflexão. É preciso, para isso, aceitar o espaço da falha e da desestabilidade, porque nem sempre a coerência deriva como produto final (acima de tudo, e importante lembrar, que essa noção de coerência provém da tentativa de gerenciamento da figura artificial e canônica “de Homem” – figura apresentada na tradição moderna como ser superável, não equivalente, e superior ao animal<sup>21</sup>). Deixamos esses aparatos todos para nos concentrarmos naquilo que é contrário ao essencialismo e suas divisões e subtrações). Nesse exercício, portanto, as *visadas* do objeto poético vão se revelando um tanto

---

<sup>20</sup> MBEMBE, Achille. *Necropolítica. Arte & ensaios*, 2016, vol. 2, n. 32, p. 122-151. p. 129.

<sup>21</sup> Fazemos menção, nessa passagem, ao princípio de separação clássico aristotélico entre aqueles considerados como proprietários da voz (*logos*) e a sua relação com a ideia de homem como “animal sociável”(zoon politikon), e portanto “político”, o que desencadeia relações de igualdade e de desigualdade no uso *político e de partilha* da palavra. Cf. Aristóteles. *A política*. São Paulo: Edipro, 2009. Revisitado em: Rancière, Jacques. *O Desentendimento*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

quanto *lúdicas, dinâmicas, estimulantes*. E elas traem, em seguida, a própria revelação ou aparição em nossos empreendimentos experimentais. Essas leituras todas são tratadas e tramadas sempre como um ponto de partida, seguras da sua maneira, mas, e ao mesmo tempo, colocam as certezas (e por isso as suas próprias hipóteses *possíveis*) em questionamento.

Esses modos de ler e de navegar assume o impensado naquilo que já estava pensado, como assegura Jean-François Lyotard<sup>22</sup>. A poesia assume o seu status de tagarelice, e tagarela, fala bastante. Com isso, e ainda que de forma não direta, retomo tanto a tensão entre o que é representável e o irrepresentável, no âmbito da poesia, e nos moldes postulados por Jacques Rancière, quanto me comprometo com uma questão apocalíptica, alinhada a um pensamento de derrocada da rigidez do estatuto da significação para que uma certa elasticidade e maleabilidade do sentido – e do Nome Negro – desponte.

Isso porque destruir o Mundo, quando pensamos nos sentidos movimentados pelas poéticas negras, se relaciona mais com a ideia de indisciplina do pensamento, e com essa ansiedade do que *nesse momento pós-destruição poderemos então fazer e criar*, do que com uma mudança de estruturas hierárquicas, onde acontece a proposição de novas estruturas. A visibilidade – e vamos nos ocupar também de sua irmã, a hipervisibilidade – só é válida quando nos questionamos em qual Mundo queremos nos tornar visíveis. Nos mundos das segregações? Das fixas e permanentes classes sociais? No Mundo das Guerras? Mundo da violência constante contra as mulheres, mundo de destratamento e extravio da Natureza, mundo da morte calculada dos animais, mundo que dispensa os corpos mais velhos (etarismo), mundo da exploração da vida humana transformada em moeda do capital, mundos dos exaustos, da violência normalizada das vidas queer, trans? Como ser Negro neste Mundo? Ser Negro neste Mundo é concordar – ainda que se discorde – com tudo isso. A

---

<sup>22</sup> Conforme Lyotard, pensando – e questionando – o recurso aos grandes relatos, e as condições e a ideia de legitimação de saber da produção científica, em um mundo das informações cada vez mais rápidas, em circuito, em trânsito. Diz ele “A velocidade é, com efeito, um componente do poder do conjunto”, pois “Interessando-se pelos indecíveis, nos limites da precisão do controle, pelos quanta, pelos conflitos de informação não completa, pelos “fracta”, pelas catástrofes, pelos paradoxos paradigmáticos, a ciência [...] torna a teoria de sua própria evolução descontínua, catastrófica, não retificável, paradoxal. Muda o sentido da palavra saber [...] . Produz, não o conhecido, mas o desconhecido. E sugere um modelo de legitimação que não é de modo algum o da melhor performance, mas o da diferença compreendida como paralogia” (1991, p. 108). Cf. LYOTARD, François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979/ 1991/2000.

destruição, portanto, deixa a ver a Imaginação Irrefreável como ferramenta de leitura, e esta ferramenta, uma abertura que não pode ser conceituada, e por isso “uma não ferramenta”, se afasta da proposição de soluções limitantes, e está mais preocupada em explorar a possibilidade dos *agoras*. Vamos para além do Nome Negro (conhecível), mas seguimos com ele, o Nome em Aberto. Nessas tentativas, ou nessas incursões de pensamento-criação, a Outridade, a Negrura, não afirma a sua dignidade por aquilo que *eu sei*, mas por aquilo que ela *pode ser*, já sendo.

## **Fragmento II**

### **Sobre o culto**

#### 3

*O poema é para passar de mãos em mãos.  
Os versos se reconstroem a cada piscar de olhos. Exigem o toque, o confronto.  
Em suas experiências de leitura, o poema nasce de novo e ao mesmo tempo porta  
o luto. Um luto e um nascimento de mundo, da significação. Por isso, é um  
amuleto. Um amuleto negro.*

O poema da Negridade é um “objeto de culto”, para retomarmos as incursões de Carl Einstein sobre a arte africana, mas não só. Esse culto, distanciado da adoração, do júbilo da verdade, é lido e compreendido em nossas investidas como experimento, como um *rito*. E o culto-experimentação da poesia pressupõe o tocar, o se inundar, o deixar-se ir e levar com a escritura e as suas cenas desestabilizantes, sem um ponto de âncora estável ou referencial, ou ponto de fim. Mas aqui deturpamos não só a teoria de Carl Einstein, bem como as suas aplicações, porque a reinventamos em contexto brasileiro, e extraímos dela aquilo que nos interessa: o seu aspecto ritualístico.

Em *Negerplastik*<sup>23</sup>, Einstein, ainda que (em tom) formalista, defende que a invenção da arte africana se realiza dentro de um regime artístico de enunciação muito mais amplo do que aquele

---

<sup>23</sup> Cf. EINSTEN, Carl. *Negerplastik* (escultura negra) / Carl Einstein; organização Liliane Meffre; tradução Fernando Scheibe, Inês de Araújo. – Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

que consagrou as concepções e os parâmetros valorativos da arte no início do século XX. Esses objetos, feitos dentro de uma dinâmica de “experiência sensível da comunidade”, como afirma Rancière em *A partilha do sensível*<sup>24</sup>, são desdobramentos que desafiam as regras burguesas racionalistas até então vigentes, e que serviam de modelo para a composição artística do período.

Embora questione a ideia de sublime e a tentativa de enquadramento estético da arte negra feita por Einstein em *Negerplastik* (e não reproduza a ideia de religiosidade da arte negra, que lhe parece muito cara), o exercício não etnocêntrico presente em suas considerações nos permite algumas entradas passíveis de serem *reaproveitadas*. A abordagem de Einstein tensiona duas questões importantes para este estudo: a questão da arte (nesse caso, a poesia) como experiência, e a tarefa que esta tem de abalar um conjunto de padrões consagrados que mantem os muros da separabilidade (e do não entendimento) entre o eu e uma alteridade, um Outrem a chegar.

Pode-se dizer que já havia em Einstein uma procura pela desestabilização do olhar, por intermédio da análise e do contato com a arte negra, e embora a sua proposta seja distinta daquilo que apresentamos aqui, confiscamos alguns pontos de sua leitura. Esta, por sua vez, e de certo modo, já desacomodava e fazia a tentativa de desconstruir/descosturar (ou contrapor) algumas das compreensões hegemônicas apresentadas pelos manuais artísticos da época.

Einstein afirma, em sua análise, que a arte negra, pensando principalmente as esculturas, os potes funerários, e as máscaras africanas, produz artefatos que a rigor não são pensados para ficarem expostos nos Museus do Mundo Ordenado. Em tal asserção, reside a compreensão de que a arte negra africana, e “as suas faculdades visuais” (na visão do autor), as suas linhas geométricas, os “elementos orgânicos” que nela estão situados, bem como os seus traços conceituais e plásticos, **são incapazes de serem compreendidos e *manuseados* dentro da ótica da instrumentalidade determinante dos compêndios canônicos.**

Esses manuais e as suas orientações, em face desses objetos, ou os reprovavam, ou abortavam uma *significação outra possível* destes artefatos, o que revelava uma completa inabilidade na presença e no lide com esse conjunto artístico; isto é, a impotência analítica que dá nomes no movimento que antecede o olhar. A arte africana mexia, assim, com elementos rudimentares do

---

<sup>24</sup> Cf. RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível – estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 67

conhecimento artístico tomado como parâmetro, e o pensamento de Einstein sonda e apresenta possibilidades de modificação da recepção desse conjunto de obras em pleno período da Primeira Guerra Mundial.

Esses objetos pensados para o culto, cujo “volume não repousam em partes separadas”, mas que também renegam a totalidade, e que não podem ser descritos ou percebidos unicamente em sua questão genética, traziam a absorção do movimento como princípio. **O mesmo movimento que pareço identificar e localizar hoje, na poesia negra recente do Brasil**, em suas ampliações temáticas e alusões indisciplinadas. Esse movimento de impulso, de lance, de ímpeto e de desejo de vida e de linguagem pela *arte*, já aparecia, em certo sentido, como atributo destas obras no enfoque de Einstein; mas isso mexe não apenas com o arcabouço artístico, mas também com o sentido abrangido pelo “Nome Negro” e daquilo criado e derivado por este Nome – se a práxis artística não é mais animalisca (puramente cultural), mas também não é feita para ficar expostas nos Museus e lida com a Bíblia Colonial (como alega Einstein), *o que e como exatamente essas (se) obras realizam?*

Obviamente, as descobertas, ou melhor, as ponderações do teórico em pleno começo do século XX causaram certa surpresa, afinal, aquele universo negro apresentado em *Negerplastik*, apesar da obra possuir poucas páginas (mas incluir ao fim uma coleção longa de objetos e as suas figuras), desorientava toda uma tradição dos cânones clássicos e do alto modernismo, causando uma certa perplexidade, dividida entre o horror e o fascínio.

Chama a atenção também o fato de que em várias passagens da obra, a impressão que se tem é a de que o teórico se cala. Parece haver um entendimento da finitude da leitura, algo que a arte negra também traria, posto que se ela pressupõe a experiência, como explica Einstein, a própria ideia de experiência revela-se, a partir de certo ponto, inexplicável, intraduzível. Não pode ser facilmente exprimida, explicada, principalmente por um autor que não produz arte negra (e, obviamente, não é negro).

Nesse sentido, são três os pontos que me aproprio da teoria de Carl Einstein, e reapresento-os, subvertendo-os: a *finalidade da leitura* do objeto artístico; a ausência de *sentido fechado e particular* da negrura e, o mais importante; a arte, ou o poema, neste caso, entendido como “objeto/amuleto” da experiência, como “objeto” de culto, de rito (sem retomar a proposição

“contextual” oferecida, por ele em sua obra). Além disso, e diferentemente de Einstein, não apresento nenhum modo de recepção possível para este conjunto de obras poéticas, por acreditar que a minha proposta e o contexto de análise são completamente diferentes, e a proposição de uma receita de leitura seria contradizer com a hipótese de abertura do Nome Negro proposto em minha pesquisa. Utilizo estes três pontos como *linha de abertura para uma leitura possível* para a poesia negra contemporânea, entendendo que:

Primeiro, e no que diz respeito à finalidade de leitura, é relevante frisar que há uma persistência da ideia de que o negro é o outro; e esse outro é a figura antagônica da razão (branca) e da civilização, portanto é um outro redutível à raça e aos seus mecanismos. A poesia, dispersa nas salas a seguir, parece superar (ou querer superar) essa associação.

Essa redução racial faz do negro um inimigo, ativando uma série de *políticas da inimizade* no Mundo. Não vamos nos esquecer das teorias eugênicas no Brasil e no mundo, que liam o negro dentro do prisma de “inimigo da nação”. Também não podemos ignorar a perdurabilidade da herança escravagista brasileira, e do índice de mortalidade da população negra no país mesmo considerando, em alguns casos, o avanço econômico desta parcela da população ao longo dos últimos anos. Sendo tomados como inimigos e seres passíveis da redutibilidade, o Mundo Ordenado apresenta dois caminhos para lidar com estes sujeitos “não sujeitos” (ou sujeitos do “modo do não”, como afirma Fred Moten<sup>25</sup>): ou a eliminação (e isso a violência policial, jurídica e institucional já fazem, sendo exemplos desse tipo de compreensão), ou a contenção (e, aqui, as nossas finalidades de leitura do objeto artístico precisam ter o cuidado de não aprisionar ou buscar a neutralização da Negrura, no sentido de apresentar um leque definido de temas, ou de delimitar fronteiras definíveis ou categóricas para a realização e manifestação do Nome Negro).

Quando coloco em primeiro linha que a finalidade de leitura desta investigação é a de desfazer o mundo (e não a de incluir o Negro dentro de um sistema que se sustenta e funciona sob a égide de sua ausência), tento apresentar uma leitura das possibilidades, buscando uma certa flexibilidade não usual das incursões analíticas. Só diante das contingências de desfazimento da

---

<sup>25</sup> MOTEN, Fred. *In the break: The aesthetics of the black radical tradition*. Minneapolis: U. of Minnesota Press, 2003. p. 23



ordenação e da coerência que o Negro e a Negrura poderão se mover livremente, respirando. Qualquer tentativa de apreendê-lo/a(s) ou de inserir as obras dentro de uma redutibilidade racial e sistemática pode reproduzir essa eliminação e contenção já operada pelo (e vigente no) Mundo Ordenado.

Segundo, a tentativa de frisar a ausência de um sentido particular. Sabemos que o Mundo Ordenado congela a imagem do Negro como uma forma de subsistência de si, e tudo aquilo que é criado por um corpo negro, neste contexto (e embora se afirme que este não possa criar), se inscreve dentro um horizonte antecipado de expectativa. Quando a poesia se afasta dessas expectativas, *e faz um outro caminho*, ela nega o lugar do Nome Negro enquanto personagem funcional da peça arquitetada pela colonialidade.

O mesmo acontece quando a poesia avulta as suas sintaxes inventivas, entendidas como linguagens descoloniais, liberando-as de forma mais livre, mais solta, e não simplesmente representativas. O Nome Negro, tal como conhecemos, é uma peça do cenário do capital moderno, e as tentativas de representação deste Nome, por meio de ferramentas da linguagem do colonizador, acabam automatizando aquilo que buscamos desautomatizar, isto é, as categorias todas, a significação, o olhar da/para as Negridades. Logo, conclamamos a *imaginação* e *montagem* não coerentes, ou as relações descontinuadas e absurdas, na tentativa de buscar um afeito abrupto do Nome e da Negrura. Afinal, liberar a imagem (de sua ontologia coerente) também é uma forma de positivá-la (já que o principal argumento da narrativa representativa é a importância da “representação positiva” para a Negrura).

Por último, a ideia do poema como “objeto/amuleto” da experiência. Frank Wilderson III (2020) explica em suas proposições que a condição negra no mundo é a do lugar da ausência<sup>26</sup>. Ausência política, ausência da subjetividade, ausência cartográfica, ausência sensível (e o continente africano também é reduzido a um espaço inerte, coisificado, segundo o autor). Com isso, o sujeito negro no Mundo Ordenado estaria destinado a uma constante morte social e também de si enquanto “indivíduo coletivo”, estaria impossibilitado de se constituir *sujeito* por meio das ferramentas hegemônicas; e se não é sujeito, ele estaria destinado a não participar deste Mundo. A partir disso,

---

<sup>26</sup> WILDERSON III, Frank B. *Afropessimism*. New York: Liveright Publishing, 2020.

penso que quando as Negridades se “presentificam” (não de modo transparente), ou quando as poetas escrevem, elas tensionam a noção convencional da presença ao conjurarem mundos e sensibilidades através da proposição da experiência, da ritualística, como um modo de adentrar e percorrer as vias da Negrura.

O poema é nessas circunstâncias um amuleto, um convite a um Outrem. Mas também é uma explosão nominativa, um contínuo movimento dançante, um batimento cardíaco da vitalidade negra. Sendo assim, essas escrituras não são e nem estão expostas nos Museus, não têm a finalidade de expor uma identidade negra estática, arrumadinha, coberta pelas vidraças, por seus essencialismos e outros artefatos “puros”; mas sim, e para retomar/expandir o sentido da arte africana de Einstein, os poemas estão para fazer e *cultuar a possibilidade de novas imagens e sentidos para a Negrura e para o Mundo*. Nos distanciamos da ideia de Negrura concebida, mas estamos no âmbito de uma Negrura relacional, também construída nesta tensão com a Alteridade. E é essa potência negro-poética que descontinua o Mundo (porque a experiência poemática só pode ser feita no abandono da imagem controlada e controlável daqueles/as marcados/as por “Nomes”).

Esses poemas, ou a ideia de uma Negridade implicada nestas poéticas, desativa os espelhos e as ferramentas da representação e da linguagem “colonial”. E se ela é experiência, as Negridades não estão mais ausentes, como teoriza Frank Wilderson III. Mas elas também não se presentificam pelas linguagens da “exposição” (aquelas dos Museus tradicionais e das bíblias canônicas criticadas lá em Einstein). Isso significa que a força poemática, a possibilidade de “cultuar o texto”, da e com a poesia, abre portas para mundos em que a antinegritude não mais impera, um mundo sem separabilidades, determinações, sem hierarquias, sem determinismos – mundo coletivo, do eu com o Outro, *mundo Outramente Possível*.

---

SALA 1 – *MONUMENTOS, TELAS, POESIA*

“Não tens  
que permanecer ao lado  
da estátua  
dentro do esquema.  
O coração que nada mede  
é o mundo”.

Poesia + (1985-2019), Edmilson Pereira de Almeida, p. 216.

## Primeira Cena

### *Palavra-monumental-monumento*

**Sinopse:** *Como aquilo que o monumento conserva é convocado, rememorado, pela palavra-imagem da poesia? Os patrimônios poéticos de alguns/algumas autores e autoras, formadores por palavras e sentidos monumentais, atravessam os tempos, dando a ver uma viagem e uma visada espiralada e contínua da significação que encena retornos, repetições múltiplas, aberturas e novas associações temporais-espaciais. Essa palavra-monumental-monumento da escritura, disparada no “tempo que não elide as cronologias, mas que a subverte” (MARTINS, 2021, p. 42), faz fecundar uma série de cenas, e o poema, agora pensado em sua condição patrimonial, pois formado de palavras-monumentos, se torna ambiente de inscrição de novas cenas que ativam memórias. Esses rastros memorialísticos testemunham o vivido no não-vivido (e vice-versa), mas sobretudo anseiam superar os registros nelas carregados. Conseguirá o monumento da poesia colocar uma pedra nessas memórias autofalantes que, continuamente, e temporalmente, não param de falar? A primeira cena produzida nesta sala percorre dois questionamentos: como os monumentos autofalantes e as formas escultóricas da palavra de Cruz e Sousa assaltam o tempo no qual os poemas da poeta Eliane Marques estão sendo produzidos? E como a economia e a concisão da linguagem que aparece em alguns poemas da poeta contemporânea se encontra com o Brasil de 1880?*

**Blumenau, 1880.**

A partir do contato com o poeta – e até então jovem aluno – Cruz e Souza, no Instituto de Educação Dias Velho (atualmente, Colégio Celso Ramos, em Santa Catarina), o naturalista brasileiro-alemão Fritz Müller, interlocutor e estudioso das teorias de evolução de Charles Darwin no Brasil, estava convencido: não existe raça superior. O cientista fez essa afirmação, em carta, para o parceiro de Darwin, Haeckel, de modo a compartilhar o seu “espanto”, e o seu convencimento. O contato de Müller com Cruz e Sousa desafiava a imagem convencionalizada do Nome Negro no Mundo dos Brancos: o que era aquele aluno negro brilhante, que se impunha corajosamente e criativamente através da imagem descontinuada da Negrura, e que desestabilizava, por isso, uma compreensão e uma função convencionalizada da raça, criadas como mecanismos de um discurso da “ditadura da ciência”?

A sociedade recém-liberta da escravidão não conseguia assimilar um negro erudito, multilíngüe e, se não bastasse, com manias de dândi. Nem mesmo a chamada *intelligentzia* estava preparada para sua modernidade e desapego aos cânones da época. Sua postura independente e corajosa era vista como orgulhosa e arrogante. Por ser negro e por ser poeta foi um maldito entre malditos, um Baudelaire ao quadrado.<sup>27</sup>

A realidade era feita, contudo, de um pano histórico completamente diferente das convicções expressas por Fritz Müller em carta. Cruz e Sousa escrevia em uma época em que o negro se via reduzido ao papel de objeto da ciência. O discurso de inferioridade atávica que rondava a população negra brasileira era imperante. “Uma raça que não pode melhorar e nos atrasa”, diziam eles. No Brasil, por exemplo, as teses de Nina Rodrigues, durante este período, e celebradas no meio científico, tinham o desígnio de comprovar o grau de não melhoramento (ou a incapacidade de

---

<sup>27</sup> Extraído do texto de abertura intitulado “Dever cumprido” da antologia de aniversário e edição especial dos poemas de Cruz e Souza, publicada em 2008, com recursos do Governo do estado de Santa Catarina. O texto é de autoria de Luiz Henrique da Silveira, na época governador do estado de SC. Cf. SOUSA, Cruz e, 1861-1898. *Obra completa: poesia* / João da Cruz e Sousa; organização e estudo por Lauro Junkes. Jaraguá do Sul: Editora Avenida, 2008. p. 20.

desenvolvimento) de indivíduos com traços africanos na escala evolutiva. As investigações do autor também visavam atestar as “formas biológicas” atrasadas de indivíduos negros.

A política teórica racial de Nina Rodrigues, sempre muito bem vista no meio intelectual, e inspirando a visão social sobre o negro no Brasil, moldou – e foi relida em – obras posteriores de importantes teóricos, como Gilberto Freyre, por exemplo, que apesar de fazer ressalvas e um recorte muito específico das teses do autor de *Os africanos no Brasil*, e de ter uma perspectiva distinta da miscigenação, ainda seguia e reconhecia a contribuição do método etnográfico trazido por Nina Rodrigues para a ciência brasileira: a antropologia associada à pesquisa urbana<sup>28</sup>.

Mas o nosso Baudelaire ao quadrado e *subversivo*, Cruz e Sousa, sobrevivia diante dos percalços sociais, literários e científicos, e cumpriu com maestria um dever substancial nas páginas da história da Literatura Brasileira: construiu um irretocável legado, e apesar de sua obra estar *ainda* fora das listas e dos principais catálogos preocupados em dar visibilidade a uma leitura estritamente brasileira, a obra do poeta revelou-se “precursora”, como afirma o crítico Nestor Vítor (1969, p.136), em estudo sobre a obra do autor: “Cruz e Sousa é um precursor três vezes: precursor de sua raça, precursor de uma nova orientação no mundo do espírito, precursor de uma parte do Novo Continente [...]”<sup>29</sup>.

Essa postura de precursor desafiava (e ainda desafia) até mesmo a leitura de uma crítica literária interessada em mapear e consolidar um campo de literatura negra brasileira. Como lidar com Cruz e Sousa? Destaco, entre estas leituras, a análise pioneira de Roger Bastide, e o seu panorâmico *A poesia afro-brasileira*, de 1943, em que o teórico francês admite, antes de abordar os poemas do poeta catarinense: “Chegamos ao ponto mais delicado e mais difícil deste estudo, à

---

<sup>28</sup> Nina Rodrigues inovou na forma de apresentação de um trabalho científico para os padrões da época. No minucioso *Os Africanos no Brasil*, por exemplo, em que essas inovações teórico-antropológicas são evidentes, o cientista afirmava, pelo método do contraste que julgava o incompreensível como “inferior”, que o Negro era inferior tecnologicamente, linguisticamente, culturalmente, e também no plano biológico. Ele estabelece, inclusive, escalas hierárquicas entre os grupos diaspóricos negros no Brasil – em especial entre o grupo Banto, da Nigéria e Benim, como modo de ilustrar as suas teses. Cf. RODRIGUES, N. *Os africanos no Brasil*. 7.ed. São Paulo: Ed. da UNB, 1988.

<sup>29</sup> Cf. VÍTOR, Nestor. *Cruz e Sousa*. COUTINHO, Afrânio. Cruz e Sousa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1979, p. 104- 145.

análise do que há de mais original e talvez intraduzível em Cruz e Sousa<sup>30</sup>. Ainda assim, e exaltando o trabalho do autor de *Broquéis* (1893), Bastide, trilhando um caminho de análise de teor psicanalítico e antropológico, destaca a evidente “destruição das linhas e da prisão entre as coisas”, movida por um desejo de abolir as fronteiras e a linha de cor impostas pela sociedade; mas destaca, sobretudo, que a grande herança da arte poética de Cruz e Sousa seria a nova interpretação visual da cor negra, e o desejo do autor em garantir uma acepção inédita para essas “trevas noturnas” (imagem recorrente em vários de seus poemas), que se associavam, segundo o analista, às trevas do próprio interior do poeta, sendo uma extensão de suas ânsias, de suas angústias<sup>31</sup>.

Ao contrário de Bastide (1943), vejo o uso de formas literárias “europeias”, como menciona o crítico, especialmente na primeira fase das publicações de Cruz e Souza, em obras como *Missal e Bróqueis*, por exemplo – sendo esta última inauguradora do movimento simbolista no Brasil –, não como uma negação e abjeção da negrura – apesar de vários poemas fazerem um louvor à mulher branca ou mesmo simularem reproduzir aspectos de “um universo distanciado da brancura” – como uma aposta na ideia de mobilidade e de subversão *pela arte*, pela poesia. Para isso, me assento na própria tese de Bastide: a mencionada abolição dos limites entre as coisas, pela poesia, esse desejo de anular as fronteiras entre brancos e negros, de ressignificar a cor negra, de se mostrar um ser humano equivalente (e não branco), essa aproximação com o estilo da linguagem ordenada (dos padrões consagrados), tudo isso desafiava o que se esperava de um autor negro escrevendo no século 18, especialmente quando, e ao mesmo tempo, pares de sua cor ainda estavam na condição de escravizados, ou quando a ciência investia nas hipóteses e no discurso de redução cognitiva da população negra, apresentando-a como uma “problema” para a nação – caso essa quisesse ter um futuro (promissor).

Penso que esse diálogo com Baudelaire, com Mallarmé, autores que também desafiavam parâmetros dentro de seus contextos de produção, bem como a aproximação com o Parnasianismo,

---

<sup>30</sup> Cf. BASTIDE, Roger. *A poesia afro-brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1943. p. 82. Mas também ver a obra (em formato de ensaio) de Bastide intitulada “Quatro estudos sobre Cruz e Sousa”. Cf. BASTIDE, Roger. *Quatro estudos sobre Cruz e Sousa*. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). Cruz e Sousa. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/INL, 1979.

<sup>31</sup> Cf. BASTIDE, Roger. *A poesia afro-brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1943. p. 84.



são traços que conservam muito mais um gesto revolucionário, insurreto, dentro de um Brasil escravocrata, do que um distanciamento de si, mobilizado e argumentado através de uma leitura psicanalítica do crítico francês.

É inviável, do mesmo modo, esperar uma “militância aguerrida” de um poeta negro naquele período. Ou esperar uma militância nos moldes como a conhecemos na contemporaneidade. Isso porque Cruz e Sousa parecia procurar linhas de dissenso para desafiar uma noção consolidada e em construção (na área social, da ciência, da psicologia, entre outras) do que é ser negro, mesmo que o uso de dogmas e o rigor parnasiano na escrita pudessem significar um meio de luta contra as suas heranças africanas<sup>32</sup>. Mas o poeta, especialmente o poeta negro, precisa de tempo até encontrar um *modo de partilha, de fazer e de criar* que se encontre com os seus anseios, com a sua Imaginação Irrefreável, com a sua crítica de Mundo. Enquanto a busca ou a construção dessa voz acontecia, Cruz e Sousa não se calou, pelo contrário, ele foi experimentando, e dessas experimentações derivam talvez algumas de suas mais questionáveis aproximações – particularidade que, para muitos, é vista como uma justificativa para o “embranquecimento” ou o “desejo permanente de ser branco” do poeta.

O que se perde de vista, nesse prisma crítico de leitura, é o *elemento (humano?)* da Negrura que abrange o tempo de amadurecimento do indivíduo, do poeta, da “subjetividade-sensibilidade” negra dentro do Mundo Ordenado. Cruz e Sousa, é preciso destacar e lembrar de novo, *precisa ser e construir* a sua própria referência, mobilizar uma própria voz, dentro de uma realidade em que os seus irmãos de cor ainda estão sendo chibatados. Ele precisa construir e ser a sua própria figura de base nesse contexto em que todos estavam convencidos (e aplaudiam a ideia) de que o Negro nem ser humano era. É doloroso pensar que, apesar disso, o autor erguia a sua voz para mostrar o seu ponto de vista, ainda que essas perspectivas, por vezes, não convençam, hoje, aquilo que a crítica literária considera como sendo “político” ou “militante” (isto é, em favor do Negro, da Negrura, ou de uma causa estritamente negra).

No caso de Cruz e Sousa, a noção política advém, do meu ponto de vista, do fato dele não ter se calado, do fato dele ter escrito. O homem branco brasileiro da sociedade escravagista esperava

---

<sup>32</sup> Cf. COUTINHO, Afrânio (Org.). *Cruz e Sousa*. Fortuna Crítica, 4. ed. Brasília: Civilização Brasileira; INL, 1979, p. 157.

o silêncio do poeta. E nós temos, pelo contrário, um homem negro, um artista negro rebelde, que relê parâmetros artísticos ao seu modo, e muitas vezes lido pelos seus pares da época como “excêntrico” ou “cômico<sup>33</sup>”, mas que constrói a sua própria voz mesmo quando o mundo lá fora acreditava que ele não poderia – ou não teria capacidade de – falar, capacidade de escrever. Por esse motivo, e apesar dos paradoxos, entendo que o poeta não se rendeu às curvas do destino do Nome. Essa “letra negra” da poesia foi procurando, com o tempo, e do seu modo, uma maneira que pudesse dar conta de sua potência, da sua soltura. Também não vamos encontrar facilmente uma figura negra nos poemas de Cruz e Sousa, aos moldes daquilo que estamos acostumados a ler hoje em escritos poéticos de algumas/alguns autoras/es negras/os da diáspora. A proposta de Sousa é completamente distinta: subverter com aquilo que está disponível no momento, subverter pelo uso do que até então estava “proibido” ao negro, subverter pela aproximação repentina, pela “convulsão subterrânea”. Acima de tudo, é significativo não perder de vista o fato de que este poeta, poeta negro, procura um modo alinhado de dizer que esteja associado com a sua vontade de criar, e ele fez/faz tudo isso, sofrendo um grande assédio em função da marca que “carregava na pele” – a sua cor:

*“Os que vivem num completo assédio no mundo, pela condenação do Pensamento, dentro de um bártro monstruoso de leis e preceitos obsoletos, de convenções radicadas, de casuísticas, trazem a necessidade inquieta e profunda de como que traduzir, por traços fundamentais, as suas faces, os seus aspectos, as suas impressionabilidades e, sobretudo, as suas causas originais, vindas fatalmente da liberdade fenomenal da Natureza.*

*Ah! Destino grave, de certo modo funesto, dos que vieram ao mundo para, com as correntes secretas dos seus pensamentos e sentimentos, provocar **convulsões subterrâneas**, levantar ventos opostos de opiniões, mistificar a insipiência dos adolescentes intelectuais, a ingenuidade de certas cabeças, o bom senso dos cretinos, deixar a oscilação da fé, sobre a missão que trazem, no espírito fraco, sem consistência de crítica própria, sem impulsão original para afirmar os Obscuros que*

---

<sup>33</sup> Adolfo Caminha em *Cartas literárias* (1895) sobre Cruz e Sousa: “Se me perguntarem, porém, qual o artista mais bem dotado entre os que formam a nova geração brasileira, eu indicaria o autor dos *Broquéis*, o menosprezado e excêntrico aquarelista de *Missal*, muito embora sobre mim caísse a cólera olímpica do Parnaso inteiro.” Percebiam que a qualidade dos escritos de Sousa é reconhecida pelos seus pares da época. Mas reconhecer isso, era também reconhecer o fato de que um autor negro poderia criar. Cruz e Sousa mexia e desafiava com as expectativas sociais, não só artisticamente, como a sua presença enquanto poeta negro (pois estamos tratando de uma figura que desafia a ideia da Negrura no século XIX). Cruz e Sousa, como as poetisas contemporâneas, desmolda do molde com que o Negro foi talhado artisticamente. E o que existe é um certo receio em admitir essa habilidade da excelência literária. Cf. CAMINHA, Adolfo. *Cartas Literárias*. Rio de Janeiro: Aldina, 1895.

*não contemporizam, os Negados que não reconhecem a Sanção oficial, que repelem toda a sorte de conchavos, de compadrismos interesseiros, de aplausos forjicados, por limpidez e decência e não por frivolidades de orgulhos humanos ou de despeitos tristes.”*

(CRUZ E SOUSA, 2008, p. 626).

É por esse motivo que o poeta se dirige, por vezes, ao público aristocrata, como enfatiza Bastide (1979). Menos (entendo eu) por um desejo de assimilação, e de inclusão, e mais pela intenção de contrariar aquele discurso predominante de ineficácia e de incapacidade da população negra-diaspórica – e esses adereçamentos são feitos todos pela arte, pela poesia. Cruz e Sousa faz a sua revolução com aquilo que tinha, com aquilo que estava disponível no momento, nem que para isso, tivesse que recorrer ao “bom gosto” da imitação aristocrática, porque, e acima de tudo, o efeito dessas aproximações e “reproduções indisciplinadas” era o choque, a surpresa, a desestabilização daquele mundo calmo e pacato (mundo dos poemas bucólicos de Olavo Bilac). Esse Mundo era invadido por uma Voz Negra que tentava comunicá-lo de suas próprias incoerências e segregações injustas. Entre quatro paredes, e emparedado de todos os lados, a poesia, a escrita literária, era um lugar de saída do poeta negro da caixa artificial que para ele fora pensada e imposta (o poemário era um lugar de desafio e de enfrentamento diante desse destino funesto, destino cruel da palavra e das vidas assinaladas pelos Nomes Negados).

É nesse sentido que Cruz e Sousa se aproxima das poéticas contemporâneas. Menos pela sua abordagem nítida e evidente da questão racial em seu trabalho com a linguagem, e mais pela incomunicabilidade artística, pela “impressionabilidade fatal” do gesto poético.

O poeta negro tensiona as linhas de expectativa do que se esperar desse corpo da letra negra. As poéticas de Cruz e Sousa produzem sentido a partir dos abeiramentos indisciplinados e intrépidos, dessa ousadia de uso e releitura de princípios artísticos que não estavam associados a – ou que não esperava de – um escritor negro. Uma vez que o escritor negro se apropria desses parâmetros, eles não são mais os mesmos. Um outro efeito é que a Negridade, por esse viés da escritura, movimentava aquele lugar estático e inerte do pensamento do mundo ordenado: a poesia cruza a linha do que pode ou do que não pode dentro do âmbito artístico, de criação.

Além disso, nem todo escritor negro está (ou parte) consciente dos atravessamentos raciais que a prática artística implica, e esse pode ser o caso Cruz de Sousa, pelo menos no começo, ou na primeira fase de sua produção literária. Mas embranquecê-lo é uma forma de diminuir aquilo que poderia ter sido talvez a sua luta, luta pela vida, luta pela voz própria. Cruz e Sousa publicava, palestrava, opinava, escrevia em jornais. Ele fazia tudo aquilo que não se esperava que um homem negro fizesse em pleno Brasil da pós-escravidão. Isso significa que o poeta estava, acima de tudo, visível. Visível, falante, *escrevente*. Como pensar, diante de sua atuação visível e “deslocada”, que ele passou a vida tentando se assimilar ou se tornar branco, tomando apenas o “requinte” (termo utilizado por muitos) de sua escrita como princípio?

Com isso, e apesar das evidentes contradições que possam decorrer dessa tentativa de busca e construção de uma voz poética própria, aposto na ideia de que o poeta Cruz e Sousa contrariava e redefinía, sobretudo, o papel do escritor negro, dentro desse Mundo “emparedado” do século 18, continuado no Brasil do século XX. Já estava em construção, em suas composições e em seu posicionamento, um Monumento, ou uma *palavra-Monumento-monumental* da poesia, que revelava “as fissuras das ideologias dominantes do discurso antropológico<sup>34</sup>”.

Livre da humana, da terrestre bava  
dos corações daninhos que regelam,  
quando os nossos sentidos se rebelam  
contra a Infâmia bifronte que deprava.  
(SOUSA, 2008, p. 529)

A ideia acerca de uma palavra monumento-monumental já aparecia, ainda tímida, na crítica comentário de Antonio Candido (1964), que em ensaio intitulado *Cruz e Sousa*, destacava o “gosto pela forma lapidar” da palavra do escritor, aliada aos aspectos noturnos, o que configuraria uma

---

<sup>34</sup> Essa leitura se aproxima da leitura feita por Alfredo Bosi, em *Poesia versus racismo* (2002), que afirma, a partir da leitura do poema-prosa “Emparedado”, texto de fechamento do livro *Evocações: A poesia de Cruz e Sousa* “trata-se de um fenômeno notável de resistência cultural pelo qual o drama de uma existência, que é subjetivo e público ao mesmo tempo, sobe ao nível da consciência inconformada e se faz discurso, entrando assim, de pleno direito, na história objetiva da cultura.” Cf. BOSI, Alfredo. *Poesia versus racismo. Estudos avançados*, v. 16, p. 235-253, 2002.

espécie de revisita e diálogo com dois principais autores de sua predileção: Baudelaire e Antero de Quental<sup>35</sup>. O senso de contrastes, a força das imagens, o evidente pessimismo, e a vinculação inaugural à corrente simbolista, são outras características destacadas no trabalho de análise da obra do poeta, de David Brookshaw até Raymond Sayers, que evidenciam, em suas análises, e também reconhecendo a feição de “perpetuidade” da palavra poética de Sousa, uma certa “grandiosidade desses escritos (...) no quadro da literatura brasileira”, o que faria do escritor “um poeta-negro da estatura de Mallarmé e Stefan George”, como afirma Sayers<sup>36</sup>, ou mesmo um poeta cuja expressão seria capaz de expressar uma nova vertente simbolista, dessa vez mais trágica, mais brasileira, diante de tamanha “complexidade e originalidade dos poemas na busca de um ideal impossível de ser descrito”, como assinala Brookshaw<sup>37</sup>.

A partir dessa impossibilidade de descrição da vontade de dizer, deste espírito hipoteticamente “renovador da linguagem” (como alegam os seus críticos), penso a obra do poeta catarinense em aproximação com os escritos de uma poeta brasileira do nosso tempo, Eliane Marques. Essa ligação é feita dentro da dinâmica da dança das mutualidades, danças dos encontros, ou movimentos de ir e vir da poesia negra brasileira em suas *temporalidades espiralares*.

Pode-se entrar, nessa dança, ou nessa espiral do tempo, tanto pelo excesso das metáforas espavoridas de ambos, ou pelo ajeitamento cortante, em turbilhão, da disposição do verso, ou mesmo através dos numerosos adjetivos que mostram-se dispostos em obras como *Evocações* (1898) – especialmente no poema emparedado –, e *se alguém o pano* (2015), em uma tentativa de qualificar ou descrever o vazio. Pode-se pensar, ainda, no molde de algumas estrofes, que apesar da feição rígida, se contorcem e se autodeformam pela repetição intensiva de alguns versos, frases *soltas*, que apesar de navegarem na página, parecem enfatizar uma mesma ideia – reconstituindo, quase, uma canção iterativa feita com uma só estrofe. Esses recursos todos são importantes para a experiência

---

<sup>35</sup> Cf. CANDIDO, Antonio; CASTELLO, J. Aderaldo (Org.). Cruz e Sousa. In: *Presença da literatura brasileira: história e antologia*. 4. ed., v.1. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972, p. 394.

<sup>36</sup> Cf. SAYERS, Raymond. The Black Poet in Brazil: The Case of João da Cruz e Sousa, in *Luso-Brazilian Review* 15 (suppl.) (1978): 75-100, p. 75.

<sup>37</sup> Cf. BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Tradução de Marta Kirst. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

poética. Contudo, destacaremos aqui, as diferentes e aproximadas formas escultóricas da palavra, a *palavra monumental-Monumento*, que parecem estar propensas tanto na poética de Cruz e Sousa quanto na poética de Eliane Marques.

### **Litania dos pobres**

Os miseráveis, os rotos  
São as flores dos esgotos.

São espectros implacáveis  
Os rotos, os miseráveis.

São prantos negros de furnas  
Caladas, mudas, soturnas.

São os grandes visionários  
Dos abismos tumultuários.

As sombras das sombras mortas,  
Cegos a tatear nas portas.

Procurando o céu, aflitos  
E varando o céu de gritos.

Faróis à noite apagados  
Por ventos desesperados.

Inúteis, cansados braços  
Pedindo amor aos espaços.

Mãos inquietas, estendidas  
Ao vão deserto das vidas.

Figuras que o Santo Ofício  
Condena a feroz suplício.

Arcas soltas ao nevoento  
Dilúvio do esquecimento.

Perdidas na correnteza  
Das culpas da natureza.

Ó pobres! Soluços feitos  
Dos pecados imperfeitos!

Arrancadas amarguras  
Do fundo das sepulturas.

Imagens dos deletérios  
Imponderáveis mistérios.

Bandeiras rotas, sem nome,  
Das barricadas da fome.

Bandeiras estilhaçadas  
Das sangrentas barricadas.

Fantasmas vãos, sibilinos  
Da caverna dos destinos!

Ó pobres! O vosso bando  
É tremendo, é formidando!

Ele já marcha crescendo,  
O vosso bando tremendo...

Ele marcha por colinas,  
Por montes e por campinas.

Nos areais e nas serras  
Em hostes como as de guerras.

Cerradas legiões estranhas  
A subir, descer montanhas.

Como avalanches terríveis  
Enchendo plagas incríveis.

Atravessa já os mares,  
Com aspectos singulares.

Perde-se além nas distâncias  
A caravana das ânsias.

Perde-se além na poeira,  
Das esferas na cegueira.

Vai enchendo o estranho mundo  
Com o seu soluçar profundo.

Como torres formidandas  
De torturas miserandas.

E de tal forma no imenso  
Mundo ele se torna denso.

E de tal forma se arrasta  
Por toda a região mais vasta.

E de tal forma um encanto  
Secreto vos veste tanto.

E de tal forma já cresce  
O bando, que em vós parece,  
Ó pobres de ocultas chagas  
Lá das longínquas plagas!

Parece que em vós há sonho  
E o vosso bando é risonho.

Que através das rotas vestes  
Trazeis delícias celestes.

Que as vossas bocas, de um vinho  
Prelibam todo o carinho...

Que os vossos olhos sombrios  
Trazem raros amavios.

Que as vossas almas trevosas  
Vêm cheias de odor das rosas.

De torpores, de indolências  
E graças e quint' essências.

Que já livres de martírios  
Vêm festonadas de lírios.

Vêm nimbadas de magia,  
De morna melancolia!

Que essas flageladas almas  
Reverdecem como palmas.

Balanceadas no letargo  
Dos sopros que vêm do largo...

Radianτες de ilusionismos,  
Segredos, orientalismos.

Que como em águas de lagos  
Bóiam nelas cisnes vagos...

Que essas cabeças errantes  
Trazem louros verdejantes.

E a languidez fugitiva  
De alguma esperança viva.



Que trazeis magos aspeitos  
E o vosso bando é de eleitos.

Que vestes a pompa ardente  
Do velho sonho dolente.

Que por entre os estertores  
Sois uns belos sonhadores.  
(SOUSA, 2008, p. 485-488).

Os pobres de Cruz e Sousa e as suas sangrentas barricadas nos levam a um episódio peculiar da história brasileira: o massacre do Carandiru, realizado em 02 de outubro de 1992, em São Paulo. 111 presos indefesos e quase todos eles negros, *pobres*, afro-brasileiros. O sistema penitenciário, nessa ocasião, e conservando o direito de matar em seus procedimentos de manutenção da soberania, respondeu à situação de conflito exercendo a Necropolítica<sup>38</sup>. Diante do poema, será que os executantes não enxergavam, nesses corpos negros executados, e no choro vindouro de suas famílias, “*a languidez fugitiva/de alguma esperança viva*”? Essa “*avalanche terrível*” de corpos mortos, e os “*pecados imperfeitos*” desses indivíduos, não foram suficientes para minimizar as “*distâncias*” “*entre as ânsias*” de um ser humano e outro?

Quem atira não “*veste também um sonho dolente*” do pobre, ou será que não se entende esse sonho? Será que quem atira não enxerga os “*louros verdejantes*” que essas cabeças trazem e traziam? Será que os atiradores estavam “perdidos nas esferas da cegueira”, assim como aqueles, pobres, de quem eles tiravam a vida? Será que se achava que essas vidas “*perdidas na correnteza/Das culpas da natureza*” iriam repetir o ciclo da morte e do apagamento, e cair novamente no “*dilúvio do esquecimento*”? E esses negros “*inúteis/com cansados braços/pedindo amor aos espaços*” eram tão letais e perigosos a ponto de serem executados do jeito desumano e fácil com que perderam a

---

<sup>38</sup> Achille Mbembe (2016), apresenta a necropolítica, em uma tentativa de superar a hipótese da noção de biopolítica desenvolvida nos estudos de Michel Foucault. Mbembe acredita que a noção de biopolítica é insuficiente para a reflexão sobre as formas contemporâneas de subjugação da vida ao poder da morte. Nesse sentido, afirma que na necropolítica reside a expressão máxima da soberania. E ela garante, em grande medida, o poder e a capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer. Por isso, matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seus atributos fundamentais. Exercitar a soberania é exercer este tipo de controle sobre a mortalidade e de definição da vida como uma forma de implantação e de manifestação de poder. Cf. MBEMBE, Achille. Necropolítica. *Arte & Política*. revista do ppgav/eba/ufrrj, n. 32, v. 1, dezembro 2016. p. 122-151. Disponível em: [necropolitica.pdf \(procomum.org\)](http://necropolitica.pdf(procomum.org)). Acesso em jan. 2021.

vida? Questiona-se, para além dos fatos acontecidos no episódio, a eliminação total e biofísica do Outro como um dos pilares da justiça, como uma ferramenta de prevenção de potencial da vida do Mundo Ordenado.

Mãos inquietas, estendidas  
Ao vão deserto das vidas.

Um recuo para o Brasil em 1880, contexto de produção dos poemas de Cruz e Souza. Outros pobres. Outra cena. Agora, com os bondes sobre os trilhos, puxados por tração animal. Os atores ainda seguem os mesmos: pobres, dessa vez, em sua maioria, formada por ex-negros-escravizados. A queixa é outra: o imposto de um vintém sobre as passagens dos bondes urbanos. Essa revolta, inclusive, remonta os moldes de um outro episódio político, acontecido no Brasil contemporâneo, em 2013, que resultou no *impeachment* da Presidenta Dilma Rousseff. Mas vamos tratar, nesse momento, apenas da Revolta do Vintém. Até então, como destaca a historiadora Sandra Lauderdale Graham<sup>39</sup>, a vida política consistia e era dirigida exclusivamente pelos interesses de homens poderosos, em geral barões de terras e propriedades, ex-detentores de negros escravizados (na maioria dos casos, ainda detentores, uma vez que o sistema escravocrata ainda estava legalmente vigente, e o trabalho braçal dos negros mostrava-se necessário nas residências e chácaras dos senhores, apesar do número crescente das abolições legais no período). Essa classe política, coesa, e caracterizada pelas práticas de apadrinhamento, agia, sem hesitar, em prol de seus próprios interesses. A decisão, sem consulta pública, de um aumento de um vintém na passagem, resultou em um grande e inédito agito social.

Graham, assim como Lilia Schwarz<sup>40</sup>, assinala a “intocabilidade” escandalosa dos direitos políticos à época, e apesar das discordâncias e oposições dentro da própria elite, esta hegemonia de poder determinante raramente, e pelo menos não publicamente, era questionada. A população, em geral, aparecia nesse cenário como subordinada, agente passivo dos fatos e das tomadas de decisão. A Revolta é um momento de confronto com esse cenário. Ainda que rápida, essa passagem histórica

---

<sup>39</sup> Cf. GRAHAM, Sandra Lauderdale. O Motim do Vintém e a Cultura Política do Rio de Janeiro 1880. In: Revista Brasileira de História. Vol. 10. N. 20. Mar./Ago. 91. São Paulo: USP, 1980.

<sup>40</sup> Cf. SCHWARZ, Lilia Moritz. *As Barbas do Imperador*. Rio de Janeiro: 1998, Companhia das Letras.

marca um divisor de águas na passividade coletiva brasileira, expondo o protagonismo das “pessoas comuns”.

A revolta traz duas mudanças que ecoam até hoje no território brasileiro. Primeiro, a mudança estrutural (pois o apelo dos mais pobres também ganhou simpatizantes e reforço vindo de respeitáveis nomes da cidade, “com ou sem vinculação política”, o que sinalizou um momento de reorganização do comportamento político nacional, e segundo, o fortalecimento dos tons antimonárquicos, que cresciam somados à fragilidade da saúde do Imperador. Realizados entre dezembro de 1879 e janeiro de 1880, no começo da década, e mesmo com a duração de apenas poucos dias, a revolta do Vintém acelera os acontecimentos de um período em que as transformações da vida política e social brasileira vêm em sequência. A agitação popular desponta como *raiz do grito que vistoria o destino*, provocando o desabamento, ao longo dos anos, de uma configuração política-social: “o Motim anunciou o início de um novo estilo político<sup>41</sup>”.

E o poema de Eliane Marques, *atento e esperando para ensinar o sabor-saber do fogo*, e dando a ver o pedido de socorro dos pobres que dirigiam o trem desgovernado entre os trilhos do Brasil de 1880, visita esse cenário de intensas manifestações políticas, se infiltrando:

atenta e espera  
como quem cruza a linha férrea

fundidas as pecas  
és o dono do teu cachorro  
o dono do linho que apodrece no teu corpo  
escombro do teu chumbo  
ainda o dono das sobras  
grossas duras solas soldadas na roupa

naufrágio que replanta o chão e o socorro  
até que que a pisada escura que não a de um santo  
marulhe as coisas e te faça novamente amo

até que a raiz daquele grito  
vistorie o destino

---

<sup>41</sup> Cf. GRAHAM, 1980, p. 220.

e te ensine o sabor do fogo  
(MARQUES, 2015, p. 95).



FIGURA 1 – LIGEIRAS CROQUIS SOBRE OS ACONTECIMENTOS NOS PRIMEIROS DIAS DO ANO 1880 NA CORTE. REVISTA ILLUSTRADA, RIO DE JANEIRO, 7 DE JANEIRO DE 1880, ANO 5, N. 189. HEMEROTECA DA BIBLIOTECA NACIONAL.

As poéticas de Cruz e Souza e de Eliane Marques se encontram na *monumentalidade da palavra*. E a *palavra monumental* da poesia, a partir dos dois, investe contra a transitoriedade da vida terrena, do tempo, e das coisas, elas formulam, portanto, não o monumento de tipo estrutural, decorativo, dando a ver a construção sólida e transparente de uma memória coletiva e individual que visa à homenagem. Mas a poética de ambos remete à origem própria do monumento, do latim *monumentaum*, vindo de *monere*, no sentido de *advertir, lembrar*. “até que a pisada escura que não a de um santo/marulhe as coisas e te faça novamente amo” (em diálogo com a imagem acima, extraída dos arquivos da Biblioteca Nacional, que trata da intervenção policial na revolta, *a tentativa de marulho dos populares*), ou como em Cruz e Sousa: “como torres formidandas/de torturas miserandas/E de tal forma no imenso/Mundo ele se torna denso” (que poderia se referir, previsível, à densidade das imagens do Carandiru no arquivo da memória nacional).

A oração, o sentido da litania, título do poema de Cruz e Sousa, é um monumento, um *monere*, prostrado entre tempos, e essa oração é realizada, nessa pisada escura que não é de santo (do poema de Marques), toda vez que o destino apresenta e conclama a urgência de ser vistoriado, refeito, visando se libertar de sua futurologia, dessa seta temporal em direção a repetição dos fatos, o destino quer mostrar a sua arqueologia, única via de acesso ao presente, de restauro do presente.

O monumento da poesia nos adverte que o tempo por vir quer se distanciar das substâncias de coisas esperadas. O monumento quer ser outro, quer parar de falar.

A poesia *negra*, em Cruz e Sousa ou em Eliane Marques, em 1888 ou 2020, trabalha em vista do “povo” que ainda “falta”<sup>42</sup>, ou do que ainda falta ao povo, ou mesmo do povo que falta (dos pobres, dos executados), fazendo uso da metáfora para além de um simples ornamento da linguagem, mas como transporte, como monumento, colocado diante da cena da história e do tempo, reprisando o vivido no não-vivido, advertindo (*monere*) aquilo que ainda estará por vir.

Essa palavra monumental deseja, em seu exercício de reprise, *re-devenir-se*, no sentido deleuziano, redefinir-se enquanto monumento – o monumento da (e que é) escritura quer ser dissenso, quer ser contrariado, quer interromper, quer calar aquilo que parece repetir: as orações, as litanias, as queixas, os pedidos de socorro dos pobres, “os naufrágios que replantam o chão e o socorro”.

Como torres formidandas  
De torturas miserandas.  
(SOUSA, *Litania dos Pobres*, 2008, p. 149)

até que a raiz daquele grito  
vistorie o destino  
e te ensine o sabor do fogo  
(MARQUES, *e se alguém o pano*, 2015, p. 95)

Com isso, são poéticas que também alargam ou redefinem o sentido da resistência na poesia. Isso porque esses dísticos da *Litania*, suas oposições de imagem, esses encontros rítmicos do autor de *Emparedado* (e o emparedamento não é ou não produz, também, um certo tipo de monumento?) parecem indicar para um tipo de resistência<sup>43</sup> que esvanece a própria ideia de resistência (de firmeza, de dureza, de conservar-se, de enfrentamento direto). A resistência em Sousa e Marques dá a ver a

---

<sup>42</sup> Cf. RANCIÈRE, Jacques. Será que a arte resiste a alguma coisa. *Nietzsche, Deleuze, arte, resistência*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2007, p. 126-140.

<sup>43</sup> Acredita-se, portanto, que Eliane Marques é uma das poetisas que mais dialoga com Cruz e Sousa por essa via, pois nesse dinamismo do ato de resistir, parece haver uma aposta menos na inteligibilidade da enunciação que resiste e mais um jogo enunciativo que traz ou traduz implícita a resistência sensível.

resistência das maleabilidades, das danças, a resistência do jogo, a resistência como metáfora prolongada da diferença, no presente e no futuro, a resistência dinâmica, a qual alude Rancière<sup>44</sup>. O monumento, assim, se distancia daquela edificação rígida, pedrosa e gloriosa, para se mostrar por meio da palavra da poesia como aquilo que vai se jogando, pulando entre temporalidades.

Desse modo, “a dissensualidade artística”, na poética de ambos, “vem atar-se ao tema do povo porvir”. E essa dissensualidade parece sonhar e pensar o Mundo por vir, o Mundo pensado e criado Outramente. Esses monumentos da poesia, essas formas e forças monumentais da palavra que viajam no tempo, produzem, portanto, a vibração, a composição e o encontro de temporalidades e os seus intervalos, produzem, do mesmo modo, significações trêmulas, monumentos intercalantes, que ainda estão a retornar, seja nas cenas de massacre do Carandiru, ou nos aumentos de um vintém da passagem. As pedras da palavra-monumento atravessam as paredes do tempo canônico e caem no pátio das poéticas das agoridades, saltando de novo para o indeterminado, o tempo indefinível.

A palavra monumental, ou o corpo-monumento do poema, é muito próximo do que coloca Deleuze em *O que é filosofia?* (1992)<sup>45</sup>:

Um monumento não comemora, não celebra algo que se passou, mas transmite para o futuro as sensações persistentes que encarnam o acontecimento: o sofrimento sempre renovado dos homens, seu protesto recriado, sua luta sempre retomada. Tudo seria vão porque o sofrimento é eterno, e as revoluções não sobrevivem à sua vitória? Mas o sucesso de uma revolução só reside nela mesma, precisamente nas vibrações, nos enlaces, nas aberturas que deu aos homens no momento em que se fazia, e que compõem em si um monumento sempre em devir, como esses túmulos aos quais cada novo viajante acrescenta uma pedra.

Cada verso da poesia é uma pedra acrescida nessa imagem monumental. O sofrimento e o protesto recriado em a *Litania dos pobres*, e essa sensação que encarna o acontecimento no poema de Marques, são cenas de um monumento. Essa capacidade de recriação da palavra monumental em um sempre novo e inédito contexto, bem como os seus enlaces, que o particularizam o monumento

---

<sup>44</sup> RANCIÈRE, Jacques. Será que a arte resiste a alguma coisa. *Nietzsche, Deleuze, arte, resistência*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2007, p. 128.

<sup>45</sup> Cf. DELEUZE, Gilles. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz, São Paulo: ed. 34, 1992, pp. 228-229.

como um monumento aberto, quer falar para o futuro, “e um futuro que tem ouvidos”, como sinaliza Rancière<sup>46</sup>, mas como falar para um futuro que ouve dentro da linguagem muda?

Como deixar as cenas de massacre ecoarem no momento em que novas cenas de massacre são produzidas (e interpelam a nossa atenção, tirando o foco da cena que, inicialmente, gostaríamos de expor e denunciar)? Como se revoltar pelos vinténs, pelas moedas da passagem, se o corpo é transformado em moeda de troca no Mundo dos esgotamentos todos? O poema é monumento desses sofrimentos renovados, mas, novamente, ele é também esse *monere*, o “advertir, o lembrar”, e talvez o anunciar de que a cessação monumental só acontecerá na destruição do Mundo Ordenado, para que, enfim, o peso dos panos e das pedras – ou o peso dos monumentos, pare de pesar sobre as nossas cabeças, cabeças que, durante a leitura dos poemas, tensionam com a “força germinal da palavra viva”, criando novas extensões monumentais.

E, mais pedras, mais pedras se sobreporão às pedras já acumuladas, mais pedras, mais pedras... Pedras destas odiosas, caricatas e fatigantes Civilizações e Sociedades... Mais pedras, mais pedras! E as estranhas paredes hão de subir, — longas, negras, terríficas! Hão de subir, subir, subir mudas, silenciosas, até às Estrelas, deixando-te para sempre perdidamente alucinado e emparedado dentro do teu Sonho..."

(CRUZ E SOUSA, 2008, p. 609-632).

A cabeça no topo das pirâmides  
Feito de mastres e seus velames  
Um cântaro todo branco

Tal o peso dos panos  
(MARQUES, 2015, p. 47).

O monumento anseia pela dissidência, pelo dissídio – conseguiremos isso nesse Mundo? Enquanto isso, os excertos poéticos de Cruz e Souza e Eliane Marques, *palavra monumental*,

---

<sup>46</sup> RANCIÈRE, Jacques. Será que a arte resiste a alguma coisa. *Nietzsche, Deleuze, arte, resistência*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2007, p. 128.

deixam as pedras atiradas a atirar-se, pedras jogadas, pedras que atravessam o tempo e voltam nele novamente, chegando ao Brasil de *agora*, Brasil contemporâneo, do século XXI, pois a palavra monumental em Cruz e Sousa e Eliane Marques parece nos deixar um desafio: redefiniremos o monumento enquanto monumento, interrompendo as suas reprises, ou ele seguirá sólido, petrificado, glorioso, *monere*, nos advertindo da repetição que está a chegar?



“A escrita é o espaço que pode servir de trampolim para o pensamento subversivo, o movimento precursor da transformação das estruturas sociais e culturais.”

Hélène Cixous, *The laugh of Medusa*.

“A política começa quando toda ação tornou-se impossível.”

Giorgio Agamben.

## Segunda Cena

### *Palavra-tela*

**Sinopse da cena:** *Nas simetrias assimétricas das telas da poesia, as pinturas-figuras-linguagens-performances se tornam capazes de ir e vir, as cores e as linhas e os versos pulsam animando traços reais de destruição dos sentidos decepantes do Mundo Ordenado. A palavra negra desfila, vívida e resplandecente: é práxis. Dinâmicas, movimentadas, rápidas, ou intensas, essas telas expõem e afundam o caos do Mundo coerente, enfatizando a pobreza (benjaminiana) deste Mundo. Sem simetrias protocolares e sem estereotípias, poetisas brasileiras atuantes há mais tempo, como Miriam Alves e Esmeralda Ribeiro, constituem essa cena formando um diálogo inventado com poetisas negras recentes do corpus do estudo. Todas elas passeiam e visitam juntas outras artistas negras brasileiras, do campo cênico e performático, na tentativa de quebrar, estourar e escandalizar as formas de mundo estáticas e geométricas que causam mal-estar e a mutilação da sensibilidade. A palavra-tela infinita das poéticas negras imagina, desloca e reconstrói o Mundo. Ela complexifica os ideais estáticos da linguagem colonial em seus ritmos, movimentos, idas ao subterrâneo e gestos. Ela é cons-TELAr.*

## Segunda Cena

*Poemas-tela, assimetrias da imagem, ou a tela infinita do poema*

### **São Paulo, 1980-2000.**

Não podendo se projetar no mundo sem enfrentar impasses e resistências, e sem o risco eminente de serem despedaçadas – e, por vezes, de não serem compreendidas –, as poetisas falam, falam alto, falam ligeiro, falam pausadamente, falam livremente<sup>47</sup>, e criam. Elas dão corpo para as suas perspectivas críticas criáveis, *na e pela* escrita. Elas formam, assim, um poema-tela. Um corpo-tela falante nas páginas do livro (ou no suporte outro).

Nafragam fragmentos  
de mim  
sob o poente  
mas,  
vou me recompondo com  
o Sol  
nascente,  
Tem  
**Pe**  
**Da**  
**Ço**  
Mas,  
Diante da vítrea lâmina  
do espelho,  
vou  
refazendo em mim  
o que é belo [...]  
vou determinando  
meus passos para sair  
dos porões  
[...]  
(RIBEIRO, 1998, p. 64, grifos meus)<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Inspiro-me livremente no posfácio escrito pela professora e orientadora deste trabalho Rita Lenira de Freitas Bittencourt no livro “Blasfêneas: mulheres de palavra” (2016). A antologia é organizada por Rita Lenira e Marília Kubota, e conta com a participação de 64 mulheres que vem publicando no Brasil desde a década de 90.

<sup>48</sup> *Cadernos Negros: os melhores poemas*. São Paulo: Quilomboje Literatura, 1998.

Esse é o caso de Miriam Alves e Esmeralda Ribeiro, autoras com um caminho considerável dentro do campo da Literatura Negra Brasileira. Cronologicamente aproximadas, Alves e Ribeiro compartilham a presença e a atuação nos *Cadernos Negros*, espaço em que publicam uma parte significativa dos seus escritos (sejam contos ou poemas).

Ademais, o papel político das duas escritoras data desde a efervescente organização da juventude negra em São Paulo, nas décadas de 70 e 80, mobilizadas, sobretudo, por meio de associações que visavam combater à violência étnico-racial, bem como o apagamento da população negra por intermédio da arte, da literatura.

O desdobramento desse trabalho comprometido resulta em iniciativas como o *Quilombhoje Literatura*<sup>49</sup>, e o já mencionado *Cadernos Negros*<sup>50</sup>, iniciativas que possuem um papel fundamental dentro de um projeto artístico-literário-intelectual da negritude brasileira. Nos *Cadernos*, publicação que possui mais de quatro décadas de atividades ininterruptas, Alves estreia em 1982, publicando e trabalhando na organização do periódico. Esmeralda Ribeiro, por sua vez, ocupa atualmente a coordenadoria editorial da série, mas também inicia nos *Cadernos* no mesmo ano. O intento do trabalho de Alves e Ribeiro é, e sempre foi, construir “novos tempos” para as Negridades em território brasileiro. Ao observar a proliferação das poéticas brasileiras negras hoje, em sua diversidade e em seus contrastes, pode-se afirmar que o esforço das duas autoras repercute (e gera frutos).

Assim como Cruz e Sousa, e dentro de um quadro literário brasileiro geral, observa-se ainda um certo apagamento quando se trata das obras de Miriam Alves e Esmeralda Ribeiro, o que julgo ser uma grande perda. Mesmo assim, e positivamente, o número de estudos que abordam as obras das duas escritoras, sobretudo em perspectiva comparada (em relação com livros escritos por outras autoras negras), tem crescido consideravelmente nas últimas duas décadas.

---

<sup>49</sup> Fundada em 1980 por teóricos e nomes importantes da Literatura e da Cultura Negra brasileira como Cuti, Oswaldo de Camargo, Paulo Colina, Abelardo Rodrigues e outros, a associação *Quilombhoje Literatura* organiza várias ações com intento de dar visibilidade para a literatura produzida pela população afro-brasileira, tanto no âmbito intelectual (por meio de palestras, artigos científicos), como editorial (por meio da publicações de novos autores e coordenação de revistas na área). O *Quilombhoje* também desenvolve e oferece cursos, pesquisas, e estudos para o público em geral. Esmeralda Ribeiro e Márcio Barbosa coordenam e organizam o grupo desde 1999.

<sup>50</sup> A série anual *Cadernos Negros* foi criada em 1978. Até agora, foram lançados pouco mais de quarenta volumes da série, incluindo as edições especiais.

Com poemas distribuídos desde a quinta edição dos Cadernos Negros, em 1982, até a edição especial do periódico, em 2019, o legado poético de Esmeralda Ribeiro, por exemplo, evidencia a narrativa da mulher negra brasileira em seu trabalho de reescrita e reconciliação consigo mesma, e o labor da escrita, “nos arabescos e adereços da letra”, como acentua Leda Maria Martins (2002)<sup>51</sup>, “refigura as imagens do feminino corpo da negrura”, que metonimicamente se descola do corpo histórico perpetuado no imaginário socio-colonial. As denúncias acerca de uma falsa “cordialidade racial” também aparecem em vários de seus escritos. Sem medo de *erguer a voz*, e utilizando a palavra como ferramenta intelectual-poético-política, Ribeiro garante: “o tempo sempre nos deixou atrás das cortinas”, e toma o palco: “agora o tempo outro. E é desse tempo que vou falar<sup>52</sup>”.

Na curva do rio trilha  
a  
imagem  
poesia sem  
margem

Dos braços jorram  
vertentes da  
criação

A natureza olho  
navega  
pelos destroços  
no íntimo cheira  
vida

No leito  
o corpo se  
unta de  
verso e prosa  
(RIBEIRO, 1995, p. 82).

---

<sup>51</sup> Cf. MARTINS, Leda. Arabescos do corpo feminino. In: DUARTE, Constância Lima et al. (orgs.). *Gênero e representação na literatura brasileira*. Vol. II. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 219.

<sup>52</sup> Extraído do texto intitulado (e derivado da apresentação): “A escritora negra e seu ato de escrever participando”, de 1985. Cf. *Criação Crioula*, Nu Elefante Branco - I Encontro de Poetas e Ficcionalistas Negros - Setembro – 1985 - São Paulo – SP, São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 1987. p. 59.

Em se tratando de Miriam Alves, poeta cujos “braços também jorram vertente da criação”, o poemário *Estrelas no Dedo*, publicado em 1985, e segundo livro da autora, é uma obra cuja intersecção entre raça e gênero confronta – muito na esteira do que afirmo sobre Cruz e Sousa – uma expectativa do que se esperar sobre uma escritora negra escrevendo no Brasil na década de 80<sup>53</sup>. Esses entrecruzamentos da tela poética “desejante”, contudo, nem sempre ficam dispostos de maneira evidente durante a leitura, e a negrura parece ser feita e se espargir no tecido-tela do poema por meio de movimentos de imagens rascantes, ressurgentes, às vezes também gritantes, mas sempre imagens da insurgência, da dissonância do Nome.

Alves parece nos convidar, *ressoando*, para esse aludido espaço de confronto e de inquietação da palavra e do Nome Negro, em que a Negridade-Mulher despreza das formas geometrizadas do sentido e do corpo, e o reinventa como *força* na poesia (causando uma revolta-retalhos: *Mulher*, como sinaliza o travessão): que mundo pode derivar desta *conjunção desconjuntiva* do Nome, do ato de desprendimento, do “arrancar das viseiras” da Negrura?

(...)

Mulher - retalhos  
a carne das costas secando  
no fundo do quintal  
presa no estendal do seu esquecimento

Mulher - revolta  
Agito-me contra os prendedores  
que se seguram firme neste varal

Eu mulher  
arranco a viseira da dor  
enganosa.  
(ALVES, 1985, p. 46).

Essas corporeidades negras eclisadas e eclipsantes, tanto em Alves quanto em Ribeiro, em suas vocações para a sobrevivência e contínua reinvenção, retomam o gesto de cruzamento da

---

<sup>53</sup> Indico a publicação recente intitulada *Poemas Reunidos* (2022), de Miriam Alves, pela Editora Círculo de Poemas, que abrange não apenas o livro supracitado, *Estrelas no Dedo*, mas também boa parte da produção poética da autora (além de depoimentos, minibiografias, e os prefácios das obras. A publicação é uma contribuição significativa para a memória literária negra brasileira).

“*porta do não retorno*”<sup>54</sup>: as suturas do esquecimento, de suspensão, que podem ser vista na escrita das duas, e de muitas outras poetisas negras da diáspora negra, em função de uma memória rasurada e das ficções inventadas acerca do negro ao longo de quatro longos séculos de violação, sinaliza a passagem para um espaço em que a escrita negra deixa de querer pousar em (ou buscar) um lugar de origem (porque esse é um lugar flutuante, de refundição), e passa então, por meio desses fragmentos inacabados que atravessa a imaginação e a fala, a inventar. Por isso, pensar nessas escritas enquanto cartografias subjetivas, telas que territorializam e reterritorializam a ambivalência e o sentido da negritude, não mais afinadas com o confinamento e a homogeneidade da palavra e/ou de um sentido estático do ser viver-enxergar-negro. Nesse cruzar das portas todas, e sem retornar para esse passado disciplinante, nos interessa, sobretudo, a redefinição da ideia de uma “escrita negra brasileira” engajada, que já dá os seus sinais de deslocamento e sentidos próprios (de “cruzamento”), desde o relato de Alves, em entrevista :

(...) Não preciso estar falando de chibata, escravidão, para escrever literatura negra. A arte é liberdade, libertação. A minha arte é engajada comigo. Eu sou o que? Eu sou negra, mulher, mãe solteira, empresária, filha, funcionária, militante. (...) Se eu não consigo falar num conto, eu vou falar em um poema. Se eu não consigo no poema, escrevo uma novela. Se eu não consigo numa novela, eu tento no romance. Se eu não conseguir em nada disso, quem sabe uma história em quadrinhos resolva? São os meus instrumentos. A literatura é o meu instrumento. Se eu conseguir me comunicar enchendo o papel de virgula, e o leitor entender que estou falando do lugar onde o Brasil se instala, da miserabilidade em que a

---

<sup>54</sup> Faço alusão, na expressão “cruzar a porta”, e dentro de uma perspectiva negra, a um termo da poeta e teórica negra-canadense Dionne Brand, e o seu ensaio *Um mapa para a porta do não retorno: notas sobre o pertencimento* (2001). A teórica destaca essa sensação incômoda de criar no contexto da diáspora negra, destacando que o ato de criação (esse mobilizado por Esmeralda Ribeiro e Miriam Alves), evidencia e significa um movimento de “cruzamento do limiar das soleiras”, mas, ao mesmo tempo, o/a artista e escritor/a negro vive dentro e fora dessa “autoficção” e desse mundo esboçado na escrita (e artisticamente). Por isso, e na poesia, a Negritude se autorreinventa nesse lugar da ambivalência, das incertezas, da instabilidade. É preciso compreender, por isso, e como explica Elio Ferreira de Souza (2006), “que não seremos mais os mesmos antes de cruzarmos o limiar da porta do não retorno. A abolição não emancipou os negros dos estigmas e estereótipos raciais, **não lhes devolveu o nome**, o lugar perdido, o corpo e a alma sem as marcas de ferro e da corrente do navio negreiro que nos arrastou para o Novo Mundo. Ficou o Mal-estar, o sentimento de ausência, a sensação de ser e não ser um estrangeiro na terra que também é nossa, reinventada por nossos ancestrais e por nós mesmos, cujo lugar é reivindicado como tal na poesia da Diáspora.” Cf. FERREIRA, Elio. *Poesia Negra das Américas*: Solano Trindade e Langston Hughes. Teresina: Tese de doutoramento/UFPE, 2006. p. 61.

população negra se encontra, se eu conseguir falar com vírgulas, eu vou encher o papel de vírgula. (ALVES, 1995, p. 971)<sup>55</sup>

Tensionar o lugar em que esse Brasil se instala é deixar a matéria poética incidir e (se) abrir, em seus temas e linguagens, o percurso desejante e reparador da tela. “Eu escrevo porque não sei fazer tranças”, afirma Eliane Marques<sup>56</sup>, também em entrevista, desejando e reparando uma *narrativa outra* da Negridade brasileira. O poema-tela é liberdade, e essa liberdade reconfigura a cartografia da imaginação do e sobre o nome Negro (portanto *repara*, distende), ao passo que deseja, nessas entradas reconfigurantes, conceder imagens do pensamento, *colaborativas*, que formam a herança, o legado da ancestralidade (logo, o poema deseja ser uma construção participativa, quer – se – comunicar com a outra face do outro lado da tela, ou do poema-tela, *tensionando este contato*).

Quando uma poeta negra mais jovem, como tatiana nascimento, explica *hoje* que o artista negro no Brasil se acostumou com o dever da denúncia, fazendo do “paradigma da dor” um destino da história<sup>57</sup>, ela parece evocar o mesmo sentido da fala de Miriam Alves, autora que há três décadas vem destacando “a vocação do devaneio da arte” como uma resposta para as armadilhas da linguagem colonizante. Quando as poetisas complexificam e rompem com essa linha lógica nominativa do nome Negro, expondo a “criação de palavras novas e por vezes sem sentido aparente”, como faz Nascimento, ou se apegando ao direito humano da literatura como uma forma de construir laços e descontinuar um imaginário racial, como faz Lubi Prates, elas trazem, indiretamente, em suas *práxis*, o ponto ancestral de referencialidade de Esmeralda Ribeiro e Miriam Alves, que propuseram, em seus investimentos literários, já na década de 80, a ideia de uma *tela falante desejante* da poesia. E essa tela é o que (nos) resta, ela é a impossibilidade de dizer. Se, em Cruz e Sousa e Eliane Marques, o gesto de resistência aparece no dinamismo, na

---

<sup>55</sup> Cf. Alves, Miriam. “Pedaços de mulher”. Entrevista. Martins, Leda Maria; Durham, Carolyn; Peres, Phylis; Howell, C. (orgs.). *Callaloo*, African Brazilian Literature, an Special Issue, Baltimore, John Hopkins University Press, v. 18, n. 4, pp. 970-2, 1995, p. 971.

<sup>56</sup> Cf. FREDERICO, Grazielle; MOLLO, Lúcia Tormin; DUTRA, Paula Queiroz. “Eu escrevo porque não sei fazer tranças”: entrevista com Eliane Marques. *Estud. Lit. Bras. Contemp.*, Brasília, n. 51, p. 271-275, Aug. 2017. Available from <[http://old.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2316-40182017000200271&lng=en&nrm=iso](http://old.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182017000200271&lng=en&nrm=iso)>. access on 01 Feb. 2021. <https://doi.org/10.1590/2316-40185117>.

<sup>57</sup> Cf. NASCIMENTO, tatiana. *Cuírlombismo literário*. Série Pandemia. São Paulo: n-1 edições, 2019. p. 19.



flexibilidade de movimento do monumento poético entre os tempos, nas telas-poemas, ou poemas-telas, parece estar em evidência a ideia da resistência como uma não-escolha. Não se escolhe a resistência: ela é a única forma da poeta, da artista negra, de se mover e se locomover pelo mundo, res-pirando. É o único modo de viver nessa vida tornada e feita impossível, vida pobre.

Além disso, essas *telas falantes desejantes da poesia* tensionam o ponto em que esse Brasil se instala, porque desafiam e confrontam as “sociologias das ausências” nos domínios do conhecimento científico, literário e filosófico (da qual fala Boaventura dos Santos)<sup>58</sup>. O patrimônio poético de Esmeralda Ribeiro e Miriam Alves abriu e ainda segue abrindo portas para que as poéticas da agoridade possam dialogar (a partir do trabalho que ainda está sendo feito) e seguir (considerando o trabalho já deixado) com o legado da “letra negra” brasileira.

Assim, e se o desafio de Cruz e Sousa parecia ser a construção de uma voz própria (e por isso os seus experimentos, e as aproximações com diferentes abordagens do fazer literário-poético), o desafio de Alves e Ribeiro foi e é a tentativa de conciliar os entrecruzamentos todos nos quais elas estão situadas. Em função disso, a escrita parece ser o espaço que remonta a “arquitetura óssea” revisitada da vida das duas. Ambas burlam o código das restrições da linguagem *fascista*-ordenada propondo um outro código: uma imagem para a literatura. E essas imagens não podem ser apagadas ou abandonadas, elas seguem vivas e vívidas na agoridade. Pensar nos escritos de ambas como o começo de um exercício ontológico (pela poesia, e continuado nas poéticas recentes) é não apagar do mapa da produção negra brasileira outras mulheres negras escritoras que, apesar da falta de visibilidade, também fazem e fizeram um trabalho significativo, pavimentando o caminho para que

---

<sup>58</sup> O teórico português explica a formação da lógica da *sociologia das ausências* do seguinte modo, elencando, para isso, em seu texto, essa lógica a partir de cinco modos de produção: a produção do rigor do saber, do tempo linear, da classificação social, da escala dominante e da lógica produtivista. Diz ele: “Há produção de não existência sempre que dada entidade é desqualificada e tornada invisível, ininteligível ou descartável de um modo irreversível. O que une as diferentes lógicas de produção de não existência é serem todas elas manifestações da mesma monocultura racional.” (SANTOS, 2002, p. 12). Cf. SANTOS, Boaventura de Souza. “Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 63, Outubro 2002. Disponível em [http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/Sociologia\\_das\\_ausencias\\_RCCS63.PDF](http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/Sociologia_das_ausencias_RCCS63.PDF). Acessado em jan. de 2022.

as novas vozes pudessem continuar com as junções transformadoras e inventivas. Hoje, e cada vez mais, e mais do que nunca, os poemas-telas ou as telas-poemas da negrura se proliferam, *falando*.

\*\*

## AS TELAS FALAM, E AGORA?

Nesse sentido reflito, e retomando a declaração (em citação anterior) de Alves, sobre a indispensabilidade da reflexão sobre o comunicável da tela, pela tela, e do poema-tela, quando se trabalha com poesia negra. O *status desejan-te-despejan-te* da imagem, do qual fala Mitchell (2015)<sup>59</sup>, pensando *O que as imagens realmente querem?*, traz a perspectiva daqueles que estavam impedidos de falar, mas na colocação da escritora, parece estar implícito um certo sucesso na ideia de comunicação por essa *tela falante* da escrita, que corresponde, ao mesmo tempo, ao aceite do fracasso do ato comunicativo: a tela não quer trazer a chibata, a escravidão, mas a *tela do poema* ou o poema - tela quer tensionar o lugar onde esse Brasil se instala (fazendo *alguma coisa*).

E, para tensionar esse lugar, só a visibilidade das imagens não basta. A poeta quer conseguir comunicar algum excesso, quer *falar um descomedimento e de forma descomedida*, nessa vontade incontrolável do dizer. E, para esse fim, ela pode utilizar vírgulas, pontos de exclamação, ou deixar alguns rabiscos na folha. Mas será que o Outro, diante da tela, está em condição de entender *esse algo a dizer (e aquilo que foi dito)*? Entendo as imagens do poema-tela distante daquele lugar da imagem como ferramenta do exercício da maestria, da influência (ainda muito na verticalidade do Mundo Ordenado), mas me aproximo da ideia de imagem enquanto *exercício dinâmico do diálogo*, como uma tentativa. Como dialogar com a tela, se a linguagem não é o suficiente para aquilo que a poeta quer dizer, mesmo que a vontade de gritar, de deslocalizar, e de tensionar esse Brasil instalado na violência, seja inconsumível?

É a partir dessas perguntas, sobre a necessidade de compreensibilidade das imagens do poema-tela da poesia negra, trabalho feito por Miriam Alves e Esmeralda Ribeiro (e continuado por

---

<sup>59</sup> Cf. MITCHELL, J. T. O que as imagens realmente querem? In: ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Tradução coordenada por Carla Rodrigues. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

suas herdeiras na poesia *agora*), que penso estar localizada uma constatação (em aberto) importante dessas poéticas que seguem (ou que parecem seguir) a ideia do corpo-poema-tela. A negrura se encarna, nessas telas poemáticas, no sentido de “*incarnat*”, postulado por Didi-Huberman<sup>60</sup>, e essa encarnação negra, envolvendo e deflagrando “corpo” e “signo”, pode ser pensada como “um derrame pulsional sobre e constituidor de imagens”. A encarnação da palavra-tela corresponderia a uma tormenta fatal da representação do corpo, que na superfície pictórica, se faz e se dilui entre as cores da pintura, se movimentando: não mais corpo desejo e desejado, mas corpo desejante, corpo encarnado que rompe o espelho da representação e do plano pictórico, corpo fenda que deixa antever e descontinua o real.

netuno em peixes.

com a boca cheia de dentes y vazia de palavras  
os olhos cheios de pó y nunca rios / água / para /  
escorrer nada que valha / nada /  
destulhar as calhas retiniais  
barragem de contenção imaginária entre os canais  
lagrimais y o nó da garganta que ca  
lagrimais y o nó da garganta que ca  
lamaçais y o nó da garganta que

chove.

(NASCIMENTO, 2017, p. 19)

Parto

Uma batida surda  
dói ouvir  
Viver viver  
presa na gaiola

---

<sup>60</sup> A partir das análises que Georges Didi-Huberman elabora sobre a ideia de “encarnação” na pintura. Assim explica o teórico: “O encarnado seria, portanto, outro fantasma, o colorido em ato e em trânsito, uma trança entre a superfície e a profundidade corporal (...) que um quadro durma, desperte, sofra, reaja, se negue, se transforme, ou se ruborize como o rosto de uma amante quando se sente observado pelo amado; isto é tudo que se pode esperar da eficácia de uma imagem”. Cf. Georges DIDI-HUBERMAN. *La pintura encarnada*. Trad. Manuel Arranz Valência: Correspondências. Valencia: Pré-textos/Universidade Politécnica de Valência, 2007. p. 19.

pássara  
Já vi o infinito  
fui constelação  
Agora asteroide vagando  
Estrela cadente  
dividi-me em duas  
Dividida para não ser subtraída  
Fiquei inteira amolgada em cada pedaço  
Chorei porque eu nascia.  
(ALVES, 2022, p. 87)

*As telas do poema choram, as telas do poema parem, as telas do poema estão em processo de metamorfose.* Essas telas se oferecem ora como *coisa viva*, ora como *coisa morta*, posto que a metamorfose é o momento de mudança rápida e intensa das formas, momento de transição entre a morte (do código disciplinante) e o nascimento de uma vida (a vida da linguagem). As imagens do poema-tela “batem as asas”, para retomar a leitura de Didi-Huberman (2011)<sup>61</sup>. Nesse sentido, estamos tratando de imagens impetuosas, mutáveis, ágeis: as tela moventes da poesia negra.

E, nesse exercício, diante da tela oscilante, nós, leitores/as, *emprestamos* algo (diante da evidente morte da imagem negra familiar, que forma um vão, um buraco na tela), ao passo que *subtraímos* dessa tela alguma coisa (do seu organismo vivo, com vida, de suas metamorfoses, da força de afirmação que ela simula carregar, *de sua constelação*, do enunciado da poesia, da asserção que nos tensiona, nos provoca).

A diafaneidade das enunciações poéticas ou a verdade de um suposto conteúdo oculto interessam muito pouco nessa experiência, pois na lida com os poemas telas estamos em contato com imagens sintomas, e elas inauguram sentidos táteis que integram a visão, mas que não se realizam plenamente como o habitual sentido tático: “tocar seria como a *visée* (obsessão ou fobia) da visão<sup>62</sup>”. E nessa obsessão, nessa fobia do declínio do olhar, participamos da experiência da tela, tocamos as palavras, ouvimos as “batidas surdas” (e há uma insistência no bater contra a língua no

---

<sup>61</sup> “Não é por acaso que a metamorfose da lagarta e da ninfa em borboleta é chamada de *imago* (...) ela bate – ela bate as asas. É uma questão de aparição visual e de experiência corporal ao mesmo tempo”. Cf. Didi-Huberman, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 02.

<sup>62</sup> DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 20.

uso dos “y” no poema de Nascimento), bem como os sons que saem dessa “boca cheia de dentes y vazia de palavras”. Contemplamos, e nos aproximamos, além disso, dos “asteroides vagando” e das “barragens de contenção imaginária entre os canais”.

Com e como as luzes insurgentes dos vagalumes, *batendo as asas*, ou lampejando (para recuperar o texto de abertura dessa exposição), essas telas falantes e táteis da poesia as poetas se projetam na escrita sem medo do despedaçamento, pois desenvolvem, no interior dessa linguagem calcificada, uma concepção de evidencia dinâmica, até coreográfica – as borboletas, evocadas nos versos dobradiços, saem do casulo da linguagem ordenada, despedaçando-o, e despedaçam, junto com ele, as acepções rígidas e controláveis sobre a negrura: a imagem negra, e sobre o negro, outrora rígida e controlável *compõe-se, decompõe-se, e recompõe-se* na tela do poema.

### **Compor, Decompor, Recompor**

Olho-me  
espelhos  
Imagens  
que não me contém  
Perdem-se  
de meu corpo  
as palavras  
Decomponho-me [...]  
Recompondo-me  
sentada  
na  
sala  
de espera  
falando com  
meus fantasmas  
(ALVES, 1985, p.32)

\*\*

## DECOMPOSTAS, TÁTEIS, FALANTES, POLÍTICAS, POEMÁTICAS TELAS

O poema de Esmeralda Ribeiro, que aparece na abertura desta cena, escrito e publicado no âmbito dos Cadernos Negros de 98<sup>63</sup>, traz a imagem de algumas intervenções e propostas de tela de artistas negras da diáspora, brasileiras ou não, que em suas *linhagens poéticas pintantes intervencionistas midiáticas performáticas* transpõem o horizonte e a linguagem das construções totalitárias<sup>64</sup>. São telas táteis, falantes, decompostas, criativas, e políticas que “determinam” e orientam os passos da Negrura para fora dos porões, para falar com o poema de Ribeiro.

Nesse bojo, estão incluídas as atuações de Grace Passô, e a sua performance *Preto* (2017), Soraya Martins, e o seu trabalho *Outras Rosas* (2019), e Musa Michelle Mattiuzzi, com o vídeo-performance-poema *Experimentando o vermelho em dilúvio* (2016). Essas ações poéticas são empreendidas por artistas negras brasileiras, que arquitetam e forjam mundos aquém da realidade cisheteronormativa racial controlada pelos princípios modernos de pensamento do Mundo Ordenado.

Em *Preto*, a atriz, dramaturga e diretora Grace Passô<sup>65</sup>, destaca um diálogo deslocado em que a realidade sociorracial é transportada para a tela de forma indireta, por meio da troca constante

---

<sup>63</sup> Naufragam fragmentos/de mim/sob o poente/mas,/vou me recompondo com/o Sol/nascente,/Tem /Pe/Da/Ço/Mas, /Diante da vítrea lâmina/do espelho,/vou/refazendo em mim/o que é belo [...] /vou determinando/meus passos para sair/dos porões.

O poema foi republicado em 2008, em edição especial e comemorativa dos *Cadernos Negros*, que retomou as principais publicações dos *Cadernos* das últimas décadas em uma única edição. O projeto de edição especial teve como uma das organizadoras Esmeralda Ribeiro. Cf. CADERNOS NEGROS. *Três décadas: ensaios, poemas, cantos*. RIBEIRO, Esmeralda e BARBOSA, Márcio (orgs.). São Paulo: Quilombohoje, 2008, p. 99.

<sup>64</sup> Como afirma Didi-Huberman, ecoando em sua análise as considerações de Pasolini e Walter Benjamin. Cf. Didi-Huberman, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. P. 118.

<sup>65</sup> Projeto da companhia brasileira de teatro, e com direção de Márcio Abreu, e dramaturgia e atuação de Grace Passô, *Preto* (2017) é um desdobramento da peça Projeto Brasil, de 2015. O espetáculo não se constrói com base em um tema (o tema da racialidade, por exemplo), apesar do título e das questões raciais que atravessam a montagem. A obra possui linguagem autônoma, e se inspira, de acordo com Passo e Abreu, em obras de teóricos/as negros/as da diáspora, como Franz Fanon e Achille Mbembe, entre outros/as. De acordo com Passô, a peça poderia ser descrita como uma reação artística ao que é diferente, na tentativa de captar essas reações cotidianas e criar com elas uma linguagem que se apresentasse como um mosaico de todas essas reações em conjunto. Sobre Grace Passô: Passô é atriz, diretora, e dramaturga, nomeada a diversos prêmios no teatro e no cinema, e agraciada com o Grande Prêmio de Cinema Brasileiro e com o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte.

dos/as personagens. A disposição dos episódios no espetáculo articula jogo e invenção como um ativador de presenças e sentidos escapantes. O Negro, ou as Negridades, configuram na proposta de Passô não apenas um campo temático fechado, mas parte-se desse Nome, Nome Negro, para “fazê-lo” girar. *Preto* abrange esse movimento rotatório entre o cotidiano e o(s) lugar(es) do Nome, evocando, por intermédio do vetor desdobrável da Negrura, a pergunta de Mbembe<sup>66</sup>: “*como pensar a diferença e a vida, o semelhante e o dissemelhante, o excedente e o em comum*” por intermédio do tátil, do falante, do inventante, e do político?



FIGURA 2 - IMAGEM DA DIVULGAÇÃO DE PRETO (2017). FOTO DE NANA MORAES.

---

<sup>66</sup> MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Trad. Marta Lanca. Lisboa: Antígona, 2014. p. 68.

Já na performance *Outras rosas*, de Soraya Martins<sup>67</sup>, espetáculo que faz parte do processo de pesquisa da atriz, o emblemático episódio que determinou a revisão das regras do *apartheid* é revisitado, e a artista desloca a fala e a postura de Rosa Parks<sup>68</sup>, mulher negra estadunidense que desafiou as determinações vigentes de segregação racial nos Estados Unidos, para o contexto brasileiro atual. Ao se recusar, em 1955, a deixar o seu lugar no ônibus para um outro passageiro “branco”, Parks elaborava um dos mais destacados protestos antirracistas ao redor do mundo, dando força para um compromisso político e social que tinha como finalidade romper com as diferenças de direitos assentadas na ideia de separabilidade<sup>69</sup>. “Não me levantei, pois não apenas estava cansada fisicamente, de um dia normal de trabalho, mas porque estava cansada de ceder<sup>70</sup>”, diz Parks em sua autobiografia.

Durante a reconstrução performática da cena, Soraya, sentada, repete 360 vezes a frase-resposta de Parks: “Eu não penso que deveria ter que me levantar”. Para Leda Maria Martins, a linguagem de *Outras Rosas* traduz “uma potente e inovadora forma, tanto textual quanto performática, de confrontar e provocar o *status quo*”<sup>71</sup>, desativando o *modus operandi* das estruturas de segregação – brasileiras – que ainda permanecem ativas. A desobediência civil de Parks é transposta como desobediência poética pelas artistas brasileiras.

---

<sup>67</sup> Soraya Martins é uma reconhecida crítica teatral, atriz, e curadora independente. Além disso, é pesquisadora de teatralidades brasileiras e Doutora em Língua Portuguesa. O espetáculo *Outras rosas* teve a sua estreia em 2017.

<sup>68</sup> Entre um dos assentos livres disponíveis no ônibus, uma mulher negra se senta. Por não querer dar o seu lugar para um homem branco, ela foi presa. É assim que os acontecimentos do dia 1 de dezembro de 1955 poderiam ser resumidos. O “não” de Rosa Parks fez história. Nascida no Tuskegee, Alabama, em 1913, Parks, antes da cena, já estava diretamente envolvida na luta pelos direitos civis, por intermédio de sua participação no NAACP. O boicote de Parks foi visto como uma maneira de combater a discriminação racial no transporte de massa, e inspirou discursos do movimento negro e também daquele que viria a ser, mais tarde, a sua principal figura: Martin Luther King. Além disso, o episódio foi seguido por um boicote de 381 dias – organizado pela população afro-americana. Os participantes do boicote percorriam longas distancias a pé como forma de protesto. A ação de Parks, atraindo visibilidade e discussão, foi bem sucedida: depois de mais de um ano, a Suprema Corte em Washigton decidiu que a “segregação racial” no transporte público era inconstitucional. Parks, vitoriosa. Mais uma derrota para o Mundo das separabilidades.

<sup>69</sup> Em 1955, explica Parks em sua biografia, a distribuição dos assentos no ônibus era feita a partir de três zonas: a área da frente reservada para os brancos, e a parte de trás e a parte do meio era reservada às “pessoas de cor”. No entanto, o meio era uma espécie de “amortecedor” – se os assentos na frente fossem ocupados, os brancos também poderiam reivindicar esses assentos. E muitas vezes, reivindicam pelo simples fato de poder reivindicar, de ter poder de escolha. (PARKS; HASKINS, 1999, p. 14).

<sup>70</sup> Cf. PARKS, Rosa; HASKINS, Jim. *Rosa Parks: my story*. London: Penguin, 1999. p. 41.

<sup>71</sup> MARTINS, 2021, s/p.



Na mesma linha de provocação ao *status quo*, o trabalho da artista negra interdisciplinar Musa Michelle Mattiuzzi, e o caráter dissidente de sua produção, aparecem como eixos constituintes da obra e filme documentário *Experimentando o vermelho dilúvio* (2017)<sup>72</sup>. Em vídeo-performance, a artista, vestindo uma máscara e roupa branca, realiza uma “caminhada ritual”, no centro do Rio de Janeiro, até a estátua Zumbi dos Palmares, figura simbólica da luta da resistência negra no país. O trabalho de Mattiuzzi realocaliza o corpo e a subjetividade negra no espaço urbano, dialogando com a pesquisa de Grada Kilomba acerca das *plantations* (Figuras 4, 5, 6). Mattiuzzi também tem-se proposto, ao longo de sua trajetória artística no Brasil e no exterior, a trazer cenas da provocação (por vezes adotando uma linguagem de contra-terror, com o uso visual de objetos de abjeção e que extrapolam o excesso da violência e da brutalidade). Esses movimentos todos parecem acionar, na *tela dinâmica artística*, um reclame, ou uma espécie de desmembramento da coerência deste Mundo que reduz à dimensão da subjetividade-sensibilidade negra, vedando-a.

Em *Memórias da Plantação*, Kilomba afirma que “o racismo cotidiano reatualiza a história”, colocando o corpo negro de volta “a uma ordem colonial<sup>73</sup>”. Ao subverter a ordem, na caminhada, com as máscaras e as vestimentas do imaginário racial, tornando essa *ordem* “invisível” visível, Mattiuzzi expõe a ferida aberta de um passado continuado no presente da realidade brasileira, contrariando os discursos da miscigenação exitosa e de democracia racial que visam abafar e neutralizar a segmentação e a *separabilidade* das corporeidades.

Enfrentamento também é o que aparece nas criações da artista afro-jamaicana Deborah Anzinger, que utiliza pedaços de fios do cabelo afro-negro em suas telas, constituindo provisoriamente imagens nem sempre imediatamente reconhecíveis, na tentativa de reconfigurar e recuperar o corpo aprisionado/assegurado pelos sistemas repressores enquanto *visualidade falante*.

O que se percebe nessas mobilizações de linguagens negras artísticas é o que o Nome negro, o sentido da pretura, vai deixando cada vez mais de ser um ponto de âncora, um lugar estável, para

---

<sup>72</sup> O curta, premiado, foi exibido pela primeira vez no Festival Internacional de Cinema de Rotterdam, em 2017. Tem sido objeto de diversos estudos no campo de uma arte “preta” brasileira. O material pode ser acessado e visualizado na página da artista em: [Studio muSa: Filmografia](#).

<sup>73</sup> KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*: Episódios de racismo cotidiano. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

se tornar um ponto de abertura, uma *porosidade*. Essas performances, telas, vídeos, linguagens cênicas, linguagens midiáticas, constituem, cada uma ao seu modo, *visualidades falantes* da negrura. E o exercício dessa *práxis* é similar ao gesto desconstrutivo da poesia, em especial nas poéticas da agoridade, mas já presente na escritura negra desde a década de 80, como vimos, nos poemas de Esmeralda Ribeiro e Miriam Alves.

Essas telas táteis falantes políticas das poéticas negras retomam a ideia de Leda Maria Martins em seu estudo sobre as criações artísticas afro-brasileiras.<sup>74</sup> Para Martins, a negrura ou o nome negro não configuram um *topos* detentor de um sentido metafísico, portanto não podem ser apreendidos como essência. A negrura é um conceito que se abre e se apresenta por uma rede infinita de relações, e as relações das linguagens poéticas-artísticas contemporâneas, de teor desordenante, inflamar o olhar para o excesso da dimensão “*escandalizante*” da vida, em suas “separações éticas intransponíveis” formuladas e trazidas pelo discurso da diferença cultural-racial-étnica<sup>75</sup>.

Essas propostas expõem, portanto, a necessidade de criar com os fragmentos de um corpo compreendido apenas como mais um legado do imperialismo colonial, corpo cuja anatomia é transformada em função social e domesticável, *corpo disponível*, como coloca Foucault. O Eu-lírico-Negral, se recompondo no espaço da cidade, na página do poema, nas telas da arte, e recompondo ao mesmo tempo o valor do recurso biológico, *da vida*, desafia os princípios de um Mundo em que as formas consolidadas de se comunicar, se apresentar e se relacionar são inanimadas, cristalinas, funcionais, *limpas* – comunicação que integra o programa dos corpos dóceis preparados e utilizados pelos e para os dispositivos de poder.

---

<sup>74</sup> Cf. MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. Belo Horizonte: Editora Perspectiva, 1995.

<sup>75</sup> Cf. SILVA, Denise Ferreira da. *Sobre diferença sem separabilidade*. Catálogo da 32a Bienal de Arte de São Paulo. São Paulo: Bienal, 2016. p. 57.



**FIGURA 3** - FIOS DE CABELO (EM ALUSÃO AO CABELO AFRO-CRESPO) QUE CRIAM IMAGENS. GARDEN, 2018. ACRYLIC AND SYNTHETIC HAIR ON CANVAS, 81X59, INCHES<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> Deborah Anzinger é artista afro-jamaicana e PhD em Biologia pela Rush University Medical Center. Reconhecida e premiada pelo seu trabalho principalmente em países da diáspora negra, tem suscitado cada vez mais o interesse de teóricos no campo da intersecção entre arte e ecocrítica, principalmente pela confluência, em seu trabalho, de questões identitárias, ambientais e artísticas. O seu método de trabalho inclui a justaposição de materiais como cabelos afro (sintéticos ou não), plantas vivas, carvão, entre outros materiais não convencionais e alinhados com uma “premissa e conceito biológico”. Pelo seu trabalho (que também aborda a questão feminista), foi condecorada pela American Association of University Women (AAUW) em Washington, entre outros. Para conhecer melhor a obra da artista, entrar em seu sítio na internet, linkado nas referências abaixo. Para conhecer um pouco mais de sua crítica (com a ecocrítica e a questão racial), ver: McKee, CC, *Staging Mirrors: Deborah Anzinger's Eco-aesthetic Syntax of Dehiscent Being*, *liquid blackness* (2022) v. 6 n. 1: 50 —83. Disponível em: [Staging Mirrors | liquid blackness | Duke University Press \(dukeupress.edu\)](#).

Cf. ANZINGER, Deborah Caroll. *Paintings*, 2018. Disponível em: [Deborah Anzinger](#). Acesso em fev. 2022.

Esses investimentos parecem abarcar uma tentativa de inversão na equação do corpo pensado como objeto de trabalho, corpo mão de obra (e portanto apolítico, *ente ausente*), para o corpo que cria. Com essa hipótese trato de uma possível subversão (e esfacelamento) de um projeto de modernidade fundado na exploração da carne negra, que agora é (e se vê) afrontado com “falas outras”, “falas amplas”, feitas dessa mesma carne *violentada* pelas reencenações coloniais perduráveis. Essas simulações de pedaço do corpo, os fios de cabelo, as costas marcadas, as bocas abertas expondo os dentes, as longas caminhadas que expõem o corpo cansado, as *outras Rosas*, a *arte* suscitando o efeito da organicidade e do desvio<sup>77</sup>, na tela ou no poema, ou nos poemas-tela, promovem imagens (de repercussão) escandaloso-escandalizante dentro de uma realidade na qual a normalização e a naturalização do impensável é dada como (ou se transformou em) hábito, costume.

Se o racismo cotidiano é um padrão histórico de abuso que não morre, se ele atesta todos os dias a vivacidade e a atualização da memória colonial<sup>78</sup>, então as poéticas negras não apenas rememoram a memória colonial, rerepresentando-a, ou mesmo trazendo a chibata ou a escravidão (e as suas referências) em suas telas poemáticas performáticas, porque essa memória já é, de alguma forma, visível. O que parece ser feito é que essas imagens da memória colonial são trazidas com uma linguagem da contra-representação, linguagem *desordenante*. E é a decomposição dos aspectos constituintes dessa memória colonial, por meio das linguagens *táteis* da tela, que é capaz de ceifar com essa mesma memória, golpeando-a, liquidando-a, e descontinuando-a.

Essas poéticas negras, portanto, transportam e tensionam estes elementos a partir da cisão “impura” da linguagem, porque há evidentemente a presença de uma recusa da opacidade (da clareza da tela e de suas pinturas) e dos sentidos ocultos (na tela inseridos). A tela tátil falante política e decomposta convida para a desmontagem, para a experiência. Além disso, parece

---

<sup>77</sup> Nessa discussão, pode-se entrar tanto pelas tensões e suspensões da *zoé* e da *bios*, suscitadas por Giorgio Agamben, como se pode pensar no conceito de biopolítica de Michel Foucault, que dialoga e vai em sentido semelhante aos postulados do teórico italiano, apesar das distinções teóricas entre ambos. Pode-se também adotar alguns ângulos de leitura vigentes nos trabalhos interpretativos teóricos do campo da Literatura Negra no Brasil. Prefiro, contudo e mesmo considerando as perspectivas mencionadas (e adotando-as, ocasionalmente, de modo indireto), ir pensando a partir das poéticas, dessas linguagens, do sentido das Negridades ali evocadas, como uma tentativa de constituir um momento de confronto e de questionamento advindos das provocações/afecções do poema-tela. Deixo a imaginação irrefreável fluir e constituir os seus discursos e hipóteses com e doravante da poesia e dessas performances.

<sup>78</sup> KILOMBA, 2019, p. 215.

impossível definir essas linguagens com as ferramentas de análise convencionais (só é possível *tatear* os seus efeitos, as suas suturas, propor ligações, percorrer pelos seus abalos, como fazemos aqui). A poesia, assim, devolve o escândalo neutralizante da realidade *sociorracial* (porque este escândalo não nos comove mais, a barbárie é da ordem do dia), com mais escândalo, o escândalo das *desobediências poéticas*<sup>79</sup>, visando abalar os produtos e os sentidos do arsenal ético do Estado-Capital (e as suas “coerentes” redes de poder complexas).

E essa possível subversão da práxis poético-negra que trato como possibilidade é uma contra-narrativa a ideia de que o sujeito racial subalterno não tem lugar à mesa da tomada de decisão, sendo tomados como *exterioridade*. Embora estejam mencionados nos domínios do direito da justiça administrativa – por meio dos direitos humanos e direitos civis, por exemplo, o que pode dar uma falsa ideia de “inclusão” e “visibilidade” – todos estes direitos se mostram impotentes diante do escândalo, da atrocidade cotidiana.

Vou exemplificar: quem assegura o direito dos corpos negros e indígenas ultrajados pela violência do Estado? Um outro Estado? A constituição? Mas estes não são justamente os agentes de violência? Onde estão essas ferramentas administrativas jurídicas quando a atrocidade que “não deveria acontecer a ninguém” acontece todo dia?<sup>80</sup> O Mundo Ordenado se mantém da propagação dos seus próprios barbarismos, sobrevivendo deles. É um rito, ou a vida revestida de “suas formas cerimoniais”, como expressa Agamben<sup>81</sup>.

É nesse sentido que Foucault determina as “relações de poder” entendendo-as como “um conjunto de mecanismos e de procedimentos que têm como papel ou função e tema manter –

---

<sup>79</sup> *Desobediências poéticas* é o título da primeira exposição individual da artista portuguesa Grada Kilomba, exposta na Pinacoteca de São Paulo, em 2019, e com curadoria de Valéria Piccoli. A exposição na pinacoteca responde a esta necessidade.

<sup>80</sup> Me inspiro na (e aconselho a) leitura da teórica e professora Denise Ferreira da Silva, em especial o artigo *Ninguém: direito, racialidade e violência*, de 2014, em que a teórica discute, a partir de uma abordagem filosófica, a dimensão da trivialidade da violência racial, especialmente no Brasil.

Um exemplo dessa relação de poder mencionada são os casos de Georg Floyd e Marielle Franco.

Cf. SILVA, Denise Ferreira da. *Ninguém: direito, racialidade e violência*. *Meritum*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 67-117, jan-jun. 2014.

<sup>81</sup> Cf. Agamben, 2006, p. 135.

mesmo que não o consigam – justamente o poder<sup>82</sup>”. O poder transita entre os indivíduos, mostra a sua face circular na lida com os Nomes marcados, e nesse contexto a aplicação e a produção do direito (ou a ausência dele) se realizam como princípios sustentadores das colunas do poder colonial.

Afinal, a segurança é uma certa maneira de atualizar e fazer funcionar as velhas estruturas da lei e da soberania. A era do disciplinar e a era da segurança estão dispostas conjuntamente, despontam no mesmo sistema de correlação jurídico-legal<sup>83</sup>. Contudo, no Mundo Ordenado, o Estado administrativo apresenta, de modo abstrato, as normas de segurança como um meio de resguardar a boa conduta e o bem comum. Essa capa pomposa das técnicas de poder, que dão a impressão de uma fachada justiceira, *de proteção*, afastam (ou colocam para debaixo do tapete) a ideia de que o funcionamento do Mundo tal como conhecemos depende da produção de brutalidades diversas para sobreviver – caso contrário, não há (um) Mundo. O Mundo Ordenado.

O impacto dessa insanidade prodigiosa, dessas relações ocultas maquiadas por fábulas da normatização jurídica e administrativa é aquilo que Mbembe entende como sendo “a instrumentalização generalizada da vida humana”, por meio de projetos alinhados com princípios de manutenção da soberania, ou manutenção das relações de poder (nos termos de Foucault). O objetivo desses projetos é, sobretudo, a destruição material e subjetiva de corpos humanos e populações marcadas com e pelo Nome. A vida nua está confinada à ordem do direito, pois “aquele que é banido não é, simplesmente posto fora da lei e indiferente a esta, mas é abandonado por ela, ou seja, e colocado em risco no limiar em que vida e direito, externo e interno, se confundem<sup>84</sup>”.

E é nesse ponto que a prática artística, nesse caso, a poesia, revela uma fissura, uma fragilidade contraditória da fábula ético-jurídica, pois a separabilidade, para além da ideia de reencenação da ordem colonial, como postula Grada Kilomba, é também um elemento perpetuador de uma significância ética, de uma legitimidade do poder. Essas poéticas, no que lhe dizem respeito, parecem propor uma série de relações textuais/artísticas/performáticas em que a correspondência entre ética e escrita, entre zoe e biós está sendo pensada, ou no mínimo está sendo tensionada. O

---

<sup>82</sup> Cf. Foucault, 2005, p. 32.

<sup>83</sup> Cf. Foucault, 2008, p. 11.

<sup>84</sup> Cf. Agamben, 2010, p. 35.

Estado separa e aniquila em uma tentativa de autopreservação e visa com isso preservar também a sua função e o seu *status* de Estado. Nesse sentido, a poesia une e dá vida para que possamos *chegar a* e vislumbrar um lugar em que as noções de interioridade e exterioridade (do Humano) não mais existam.

E com o intuito de pensar, ou de tensionar essas correspondências as sintaxes inventivas abalam. Elas trazem para dentro de suas telas recortes e cenas em que a vida humana aparece, em sua totalidade, instrumentalizada, por meio de jogos de linguagens e desdobramentos que nos confrontam. Esse confronto, por sua vez, é importante, porque resulta em uma desnaturalização daquilo que está soterrado e destinado ao inconsciente – o percurso natural das formas cerimoniais da vida, o *impensável*. Os efeitos destas *desnaturalizações* são fulcrais para que possamos desautomatizar o olhar adulterado, e visualizar, sem as lentes limpas e ordenantes, a realidade no ponto em que esta frincha, desmorona.

Assim, o uso dos fios de cabelo, os pedaços de si recompostos no espelho, as carnes entre os versos, tudo isso parece inaugurar caminhos, modos alternativos, de *fazer registro* e de criar, que conjuram e avultam a *desnaturalização* do impensável, trazendo o impensável (de novo e refeito), o escandaloso, o caótico, o “desordenado”, o absurdo, o vazio, seguidos por vezes de descrição exaustivas de membros do corpo, ou papéis de bombons, caixas de papelão, para o centro da tela, para o coração do poema. São *poemas-telas com linguagens falantes, tateáveis, viventes. São poemas-telas políticas.*

### **salmo negro**

*para m.*

ninguém viu além a foto do poeta  
publicada na revista duzamis  
em festa um milhão de exemplares  
grátis pra fazer vibrar até feministas

a mulher recolhida num arrozal em neve  
de grão em grão recitava em seu silêncio

*eu sei porque o pássaro engaiolado canta*

nenhum trovão  
nenhum perdão

os sinos das catedrais continuam  
a badalar todo dia à hora do ângelus

25 horas de festa

o mundo condecorava o grande poeta  
quando mais uma mulher morria  
(RIZZI, 2017, p. 61).

A performance preta é uma rebelião contra esse limite que constrói o presente das condecorações, presente que engrandece homens enquanto acontecem as guerras, as posses forçadas de terras, o desmatamento constante, o genocídio. E é por esse ângulo que o poema de Nina Rizzi (2017) encontra a performance de Grace Passô (2017): o espetáculo *Preto*, em formato de conferência, envolvendo questões sutis de in/visibilidade e violência étnico-racial, acontece ao mesmo tempo em que a “mulher recolhida num arrozal em neve/de grão em grão recitando o seu silêncio” padece. Enquanto na linguagem cênica a perspectiva dessa “mulher pássaro engaiolado”, e as razões que levam ao finamento “ignorado” de sua vida (ou da vida alheia) são trazidas para o palco, constituindo um ponto de partida e de questionamento da realidade Ordenada, no poema as cenas de celebração em torno deste poeta *homem* estão em destaque, evidenciando a realidade paralela alienante sem “trovões, sem perdões” – só festa, sinos que continuam a tocar, e vibrações alegres, neste presente triste fincado na naturalização dos processos de subalternização/desumanização/padecimento da(s) Outridade(s).

delirismo

pássaro enjaulado não canta,  
clama  
por justiça



a gente que finge não entender o recado.  
(NASCIMENTO, 2017, p. 14).

Rosa Parks, clamando por justiça, aparece e senta-se entre os versos de Tatiana Nascimento, e, sem se levantar, faz a gentileza de repetir o recado já dado em 1955: *delirismo. As Outras rosas*, espetáculo de Soraya Martins, tem a sua vida prolongada na textualidade da poeta brasileira, e os campos de força da poesia e da performance parecem deslocar e inflamar a organização deste espaço global, em que uns sentam (ou têm permissão para sentar) e outros não, “espaço orientado pela realização da necessidade de dirimir e dissipar os efeitos da racialidade<sup>85</sup>,” que agora, tanto no espetáculo de Martins quanto no poema de Nascimento, e diante das falas outras, falas amplas (e dos seus recados), “vislumbra a im/possibilidade de justiça<sup>86</sup>”, desde a perspectiva daquela que, clamando por igualdade, escolhe aonde sentar, provando que *ela, assim como todos os outros, existe*.  
E senta.

#### **para este país**

para este país  
eu traria

os documentos que me tornam gente  
os documentos que comprovam: eu existo  
parece bobagem, mas aqui  
eu ainda não tenho certeza: existo.

para este país  
eu traria

meu diploma os livros que eu li  
minha caixa de fotografias  
meus aparelhos eletrônicos  
minhas melhores calcinhas

para este país  
eu traria  
o meu corpo

---

<sup>85</sup> Cf. Silva, D. F. *A dívida impagável*. São Paulo, SP: Casa do povo, 2019. p. 37

<sup>86</sup> SILVA, Denise Ferreira da. *A dívida impagável*. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019. p. 37. E-book. Disponível em: <https://casadopovo.org.br/wp-content/uploads/2020/01/a-divida-impagavel.pdf>. Acesso em dez. 2021.

para este país  
eu traria todas essas coisas  
& mais, mas  
não me permitiram malas

: o espaço era pequeno demais  
aquele navio poderia afundar  
aquele avião poderia partir-se

com o peso que tem uma vida.

para este país  
eu trouxe

a cor da minha pele  
meu cabelo crespo  
meu idioma materno  
minhas comidas preferidas  
na memória da minha língua

para esta país  
eu trouxe

meus orixás  
sobre a minha cabeça  
toda a minha árvore genealógica  
antepassados, as raízes

para este país  
eu trouxe todas essas coisas  
& mais

: ninguém notou,  
mas minha bagagem pesa tanto.

E ainda que  
eu trouxesse

Para este país

meus documentos  
meu diploma  
todos os livros que eu li  
meus aparelhos eletrônicos ou  
minhas melhores calcinhas

só veriam

meu corpo

um corpo

negro.

(PRATES, 2019, p. 27-29).

Ao chegar aqui, neste país, de palmeiras e sabiás, este território já havia determinado/escolhido a vida que ele quer manter viva (e as vidas que podem se sentar). Enquanto isso, todas as outras existências passam, como em um ciclo vicioso e maquinário, a servir a essa vida primeira, vida escolhida, vida sentada. O poema de Lubi Prates, “para este país”, ecoando a voz dos não-escolhidos, parece trazer o tom de inconformidade diante dessa constatação: *E ainda que/ eu trouxesse/para este país/meus documentos/só veriam um corpo negro.*

Ver o corpo negro, de preferência o corpo negro “sentado” (lá de Parks), é ver o oposto do sujeito, é o ver o *nada* que precisa manter a sua condição esvaziada para que aqueles considerados sujeitos vivam, andem, falem, *sentem no ônibus* – e tomem as decisões por todos. Esse é o princípio do “devir-negro-mundo”, de qual fala Mbembe<sup>87</sup>: um mundo em que a subalternidade tomará conta de tal forma que estaremos todos submetidos a um poder gerencial (já não estamos?). Mas a linguagem poética, assim como a caminhada performance de Mattiuzzi no centro do Rio de Janeiro, atravessando a avenida Presidente Vargas (que parece se rasgar enquanto a artista realiza a sua performance) até chegar aonde está a estátua de Palmares, provoca a possibilidade dessa antinegitude, desse devir-negro do mundo que forma o (e precisa do) nada, ser interrogado. A poesia interroga o destino porque ela se move nesta suspensão, na inteligibilidade, a fala da tela da poesia “é uma espécie de ação<sup>88</sup>”, por isso a palavra não está a serviço da ação e nem de sua explicação, falar já é escandalizar/escancarar o impensável desse Mundo, desnaturalizando-o.

E desnaturalizar o impensável expõe a capacidade da poesia e de suas linguagens de evocarem e ativarem uma ética fugitiva (e não a ética do direito, da civilidade) lançando o convite para que se “viva uma vida em comum, em desposseção, na quebra e na recusa do que foi e do que não

---

<sup>87</sup> MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Trad. Sebastiao Nascimento. São Paulo: N-1- edições, 2018.

<sup>88</sup> Cf. ARENDT, Hannah. *O que é política*. Tradução de Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002. p. 21.

oferecido à pretitude”, como explica Maria Elvira Dias-Benítez, no prefácio de *Pensamento Negro Radical*<sup>89</sup>.

E nessa visão artística *fugidia* de mundo, só resta caminhar. Caminhar, “para este país”, de Lubi Prates, ou caminhar “neste país”, de Musa Mattiuzzi, caminhar “para fora deste país”, de Nina Rizzi, ou caminhar para casa a pé (já que no ônibus não se pode sentar, não é permitido). Três versões da experiência negra na diáspora que se encontram na atrocidade, no perverso, no ilógico. Tanto os poemas, o episódio histórico em 1955, quanto o vídeo performance, e as outras performances aqui trazidas, parecem tentar deixar evidente a ideia de que toda vez que avistarmos um corpo negro, caminhando, com bagagem (Prates), sentado (Parks), enjaulado (Nascimento), ou acolhido no arrozal (Rizzi), possamos ter a certeza: *este corpo existe*.

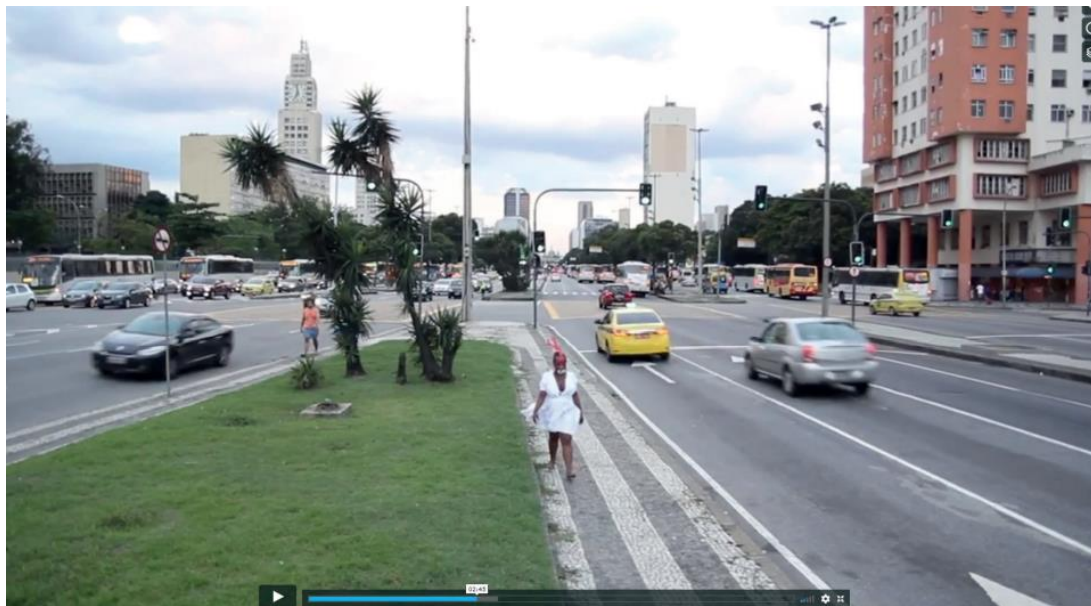


FIGURA 4 – EXPERIMENTANDO O VERMELHO EM DILÚVIO, VIMEO (2017).

---

<sup>89</sup> Cf. Dias-Benítez, Maria Elvira. Apresentação. *Vidas negras: pensamento radical e pretitude*. In: SPILLERS, Hortense J. et al. *Pensamento negro radical*. São Paulo: Crocodilo, n-1 edições 2021. p. 19.



FIGURA 5 – EXPERIMENTANDO O VERMELHO EM DILÚVIO, VIMEO (2017).

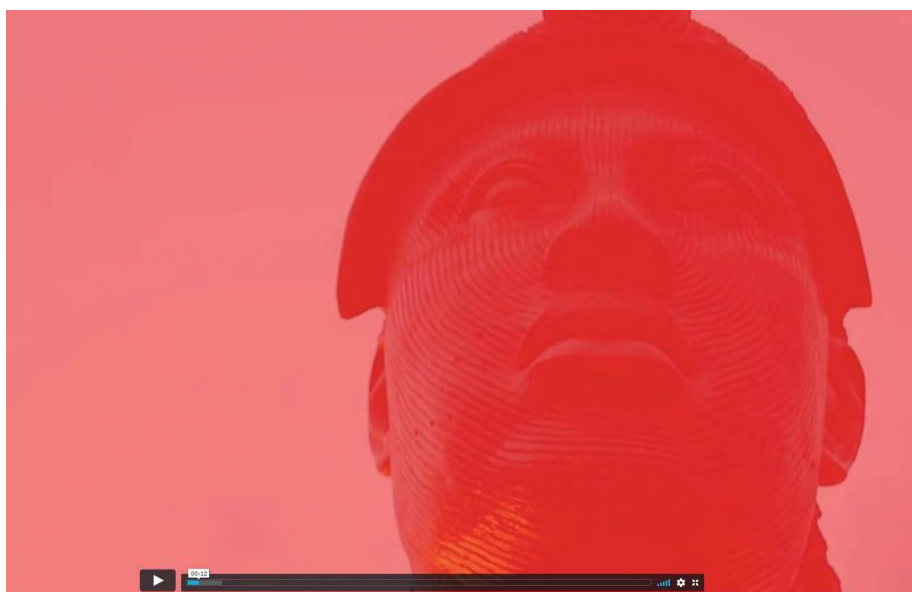


FIGURA 6 – EXPERIMENTANDO O VERMELHO EM DILÚVIO, VIMEO (2017).

Por fim, essa *desnaturalização do impensável* trazidos pela(s) tela(s) da poesia negra recente, bem como as suas sintaxes inventivas, abrem duas questões e tensões de ordem ética, que eu gostaria de retomar no fim desta sala. A primeira, é com relação à ideia de política originária, que tem por definição resolutiva a determinação de quem tem linguagem e quem não tem (e os negros, as mulheres, os refugiados, os povos indígenas, entre Outros, aparecem do lado de fora desse espectro determinante, por isso são compreendidos como sendo seres apolíticos). A segunda tensão diz respeito à **linguagem**, antes restrita e contida, e que agora ganha novos tons, novas ocupações, pois os seus limites são distendidos, perturbados. Os “corpos úteis”, e “apolíticos”, aqueles que estavam na posição de instrumento e inanimados, agora criam, e criam não de acordo com as regras das gramáticas (da racialização), mas eles devolvem, como vimos, o efeito do “escândalo”, efeito “absurdo” (esses momentos constantes de falha dos “direitos”, ou a ausência completa deles) na poesia, não se preocupando com a translucidez e a organização funcional da linguagem ordenada e/ou com as noções de sobriedade e economia que ela conserva.

O mais importante é que essa tela, tela negra, é inacabada. Apesar de ser uma “pintura/criação encarnada”, ela exige e constitui mais do que uma atitude subversiva. A tela da poesia, o seu poema-tela, em sua relação contínua com linguagens viventes, são epidemias visuais, convulsões nervosas de deflagração do significado, porque nos colocam constantemente diante do desafio do desaprendizado. De questionar a vida como uma cerimônia da segregação invisível.

E nessa imaginação – e visão – contaminadas e desaprendidas/desprendidas propiciadas pelo poético, talvez possamos exceder e ultrapassar a realidade fundada na determinabilidade (da linguagem) e na separabilidade (dos corpos), visualizando gradações de um horizonte em que o impensável (e as suas cenas) deixa de ser tomado como uma particularidade *normal* primordial habitual e essencial da existência. Talvez seja hora de povoarmos o mundo com um outro conceito de vida, sem nos acostumarmos a dormir com o grito – ignorado – da barbárie que berra do lado de fora. Talvez a poesia seja esse convite contínuo e gritante para repensarmos a relação entre a arte e a vida, aproximação essa que foi distanciada pelos modelos de soberania que produzem o impensável como um edifício fundador e fulcral de Mundo. Talvez a poesia seja esse convite mesmo para um outro Mundo. O Mundo (pensado) Outramente.

---

SALA 2 – VISUALIDADES, POESIA, NÚMEROS

Mas o que é fazer ver, ou que é o que é *tornar visível*, quando o visual está completamente esquematizado pelo racismo?

*Judith Butler*

E como se conta histórias impossíveis?

*Hartman – Vênus em dois atos*



# MATEMÁTICA CÓDIGO DE BARRAS

## Sinopse:

*No Poema “Identidade”, Jenyffer Nascimento diz “Cansei de ser uma foto 3x4/Acompanhada por uma sequência de dígitos/A burocracia nunca me enxerga como gente”. Escolhemos contar histórias, mas estamos o tempo todo em perigo, a pele negra lida como um código de barras no supermercado do Mundo: como contar o impossível na linguagem dos dígitos, das fotos 3x4, da burocracia? Se parece não ser mais suficiente expor o escândalo, então como seria possível gerar um conjunto de significados a partir dos nossos relatos, nossas narrativas e histórias todas?<sup>90</sup>. Se a resposta está na visibilidade, o campo do visual frustra a tentativa de reparação negra antes mesmo dela começar: a evidência visual é racializada e racializante, e ela é assim esquematizada desde a sua gênese. O Mundo Ordenado é o Mundo “das Identidades”, aludido no poema de Nascimento: números, códigos de barra, cifras, caixinhas, nomes de (em seus conteúdos) encaixe, embalagem. Reverter a imagem (negra) é ainda manter uma configuração de poder ativa – superamos a imagem ou superamos o campo visual todo (neste último caso, superamos o Mundo)? Enquanto essa pergunta parece não estar devidamente respondida, a irrealidade ou o absurdo acontece, e a poesia busca tornar visível esses acontecimentos todos – com qual efeito poético visual, contudo, essa impossibilidade de vida Negra no Mundo Ordenado é contada/poetizada/visibilizada?*

Como reverter a esquematização racial do campo do visível ou a episteme visual racial? Essa é a provocação de Judith Butler<sup>91</sup>, ao comentar o caso de Rodney King, homem negro estadunidense lido como “fonte de perigo” pela polícia, e por isso assassinado, espancado na rua. Em simultâneo, penso também nas provocações de Saidiya Hartman, em texto intitulado *Vênus em Dois Atos*<sup>92</sup>, acerca da reprodução (e do excesso de explicação) das cenas de violência que pairam e perseguem (sob) o corpo negro. Se não é possível desfazer essa reencenação hostil que cela o pacto do Humano e do Inumano (Hartman), e se parece cada vez mais impossível desconstruir as evidências visuais no interior deste campo visual racialmente saturado (Butler), com qual objetivo revisitamos essas

---

<sup>90</sup> HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. *Revista ECO-Pós*, v. 23, n. 3, p. 12-33, 2020. p. 11.

<sup>91</sup> BUTLER, Judith. “Em perigo/perigoso: racismo esquemático e paranoia branca”. Na tradução de Fabiana A. A. Jardim. DOI: <https://doi.org/10.1590/s1517-97022020460100302>, publicado em *Educação e Pesquisa*, v. 46, p. 01-09, e-location e460100302, 2020. Acesso em 02 fev. 2021.

<sup>92</sup> HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. *Revista ECO-Pós*, v. 23, n. 3, p. 12-33, 2020. Na tradução de Fernanda Silva e Sousa e Marcelo R. S. Ribeiro. DOI: 10.29146/eco-pos.v23i3.27640. O texto original, escrito em língua inglesa, intitulado *Venus in two acts*, pode ser lido em : <https://doi.org/10.1215/-12-2-1>. Acesso em 02. fev. 2021.

imagens? Qual é a finalidade de tornar imagens dolorosas visíveis, quando o pilar visual e do visível no Mundo Ordenado está educado e orientado para a não-sensibilização?

Essas perguntas também se estendem ao trabalho com o arquivo da escravidão, em sua amplitude diaspórica geográfica. Como imaginar o que poderia ter sido, ou imaginar uma descrição diferente para essas histórias, ou mesmo mobilizar um aparato do sensível, ao retomar toda essa documentação, por intermédio da linguagem colonial racista? Essa linguagem – inclusive esta, com a qual escrevo este trabalho – impõe para as Negridades o fracasso de tentar dizer o impossível, ou já frustra a rubrica negra antes mesmo dela ganhar vida. É uma linguagem da morte, preparada para matar, como aquela, utilizada contra Rodney King, pela polícia e pela justiça, mas também aquela que faz com que a taxa de homicídio de um corpo negro no Brasil seja quatro vezes maior do que a de um corpo não-negro. Superamos o itinerário histórico ou estamos vivendo em outro tempo, agora conscientes do horror e da dor que ele causou e ainda causa, sem que nada aconteça? Quando a matemática/numerologia racística do Mundo precisa fechar, nem que para isso crianças negras sejam jogadas das janelas de apartamento de suas patroas brancas (caso Miguel), será que ainda há espaço para pensar nos efeitos de uma organização viável e visível para o “*relato*” da poesia?

[da matemática, da cabalística, da  
numerologia racística dos eguns]

02/10/1992

111 defuntos

28/11/2015

111 disparos

23 anos depois

515 anos depois

05 corpos depois

02 segundos depois

tododia

=

87/dia

87/dia

87/dia

morte da periferia

estatística necrofilia

pretofobia estadista

y viva la policía?

(tatiana nascimento, *lundu*, 2017, p. 69)

Uma Matemática colonial/racial/capital, dorme neste olhar esquematizado pelo Mundo Ordenado e os seus “fenômenos de coerência e de classificação”, que também são fenômenos da brancura. Quando as mães de famílias pretas precisam educar os seus filhos para “se protegerem” da suposta violência numérica do “Mundo lá fora”? Há vários lugares em que a régua matemática está exposta para o corpo negro: quanto mais alto no degrau das estruturas de poder um corpo negro se localiza, maior o perigo; o perigo está evidente, e a régua matemática pode agir/atacar, lembrando o corpo negro do seu lugar e do seu papel neste Mundo, inserindo-o na numerologia *racistisca* (ou pior, a régua matemática e os seus aliados podem acabar de vez com este corpo, com esta carne) a qualquer momento.

As Negridades aprendem assim a viver uma vida cautelosa, cuidadosa e restritiva, vivem um tipo de escravidão moderna (ou um modo atualizado de escravidão), pois elas não estão, e nem são livres neste Mundo; é um engano acreditar que a visibilidade negra talvez “afaste” a régua – ela só “amansa” os efeitos cortantes da regulação (e temporariamente). O Mundo Ordenado só existe, porque há régua a proteger os portões da ordem e da lógica, e essas régua dormem no amplo aparato visual concedido por este Mundo – a visibilidade “do Negro” (ou qualquer coisa similar) é uma tentativa de mostrar para as régua que as Negridades não são tão perigosas, que elas não são uma ameaça; mas a questão, colocada tanto por Butler quanto por Hartman, e agora colocada por este trabalho, parece ser outra: como superar o Mundo das régua matemáticas?

Enquanto Hartman se recusa a descrever minuciosamente cenas dolorosas da escravidão, como uma forma de enfatizar a dificuldade de re-lembrar um evento ainda não terminado, Butler afirma que “é impossível estabelecer “a verdade” da brutalidade racista por meio do recurso à evidência visual”<sup>93</sup>, uma vez que na episteme da significação racista, o corpo negro só surge como evidência visual ordenada; assim visualidade e racialidade são eixos não separáveis, mas que se constituem conjuntamente neste Mundo. A pergunta tem sido como superar este campo visual moldado pela questão da raça, campo em que os cães não dormem e estão prontos o tempo todo para atacar; e, ao mesmo tempo, continuar com a importante tarefa de denúncia, a tarefa de persuasão a favor da vida negra, que também é uma tarefa muito cara, significativa no sentido de apresentar um paralelo a tudo aquilo que está posto, normalizado.

Talvez “o Resto”, aquilo entendido por Achille Mbembe como sendo “(d) o dissemelhante, (d) a diferença, e (d) o poder puro negativo”<sup>94</sup>, tenha o encargo de continuar elaborando e pensando em uma linguagem que seja ela mesma “o grau zero da significação” (nos termos de Hortense Spillers<sup>95</sup>), uma linguagem capaz de desativar os laços entre as descrições da vida da Negridade e a sua imediata reconciliação com as premissas do estatuto da ordem. Uma linguagem que quebre a régua no meio. Talvez “o Resto” precise ir elaborando uma linguagem que se explique somente no seu excesso/acesso, nas suas ausências/perguntas, ou em uma linguagem da justificação “desadequada”, aquela que, reconhecendo as régua, performa no lugar em que as regulações e enquadramentos numéricos não mais existem; e se eles não existem, talvez o Mundo, esse de mundo de imigrações forçadas, Mundo de desterrados, refugiados, escravizados, baleados, também deixe de existir por intermédio da Imaginação Irrefreável da práxis poética crítica negra radical.

### **condição: imigrante**

#### 1.

---

<sup>93</sup> Cf. BUTLER, Judith. “Em perigo/perigoso: racismo esquemático e paranoia branca”. Na tradução de Fabiana A. A. Jardim. p. 04. DOI: <https://doi.org/10.1590/s1517-97022020460100302>, publicado em *Educação e Pesquisa*, v. 46, p. 01-09, e-location e460100302, 2020. Acesso em 02 fev. 2021.

<sup>94</sup> Cf. MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Portugal: Antígona, 2014. p. 28.

<sup>95</sup> Cf. SPILLERS, Hortense - “*Mama’s Baby, Papa’s Maybe: An American Grammar Book*” vol. 17, n° 2, 1987. p. 65–81.

desde que cheguei  
um cão me segue

&

mesmo que haja quilômetros  
mesmo que haja obstáculos

entre nós

sinto seu hálito quente  
no meu pescoço.

desde que cheguei  
um cão me segue

&

não me deixa  
frequentar os lugares badalados

não me deixa  
usar um dialeto diferente do que há aqui  
    guardei minhas gírias no fundo da mala  
ele rosna.

desde que cheguei  
um cão me segue

&

esse cão, eu apelidei de  
imigração.

2.

um país que te rosna  
uma cidade que te rosna  
ruas que te rosnam:  
como um cão selvagem

esqueça aquela ideia  
infantil aquela lembrança  
infantil

de sua mão afagando um cão  
de sua mão afagando

seu próprio cão

ficou em outro país  
ironicamente, porque a raiva lá  
não é controlada

aqui, tampouco:  
um país que te rosna

uma cidade que te rosna  
ruas que te rosnam:  
como um cão  
: selvagem.

(PRATES, *Um corpo negro*, 2017, p. 33-35).

Como se “livrar desse cão/e de seu hálito quente/no nosso pescoço”, e que pertence ao espectro visual desse Mundo, não apenas “simplesmente acrescentando positividade a uma presença”<sup>96</sup>, mas também desfazendo essa ordem mundana conhecível (uma vez que as alternativas para a saída desse dilema parecem, ao menos no momento, serem escassas)?

Importante destacar: O “cão” do poema de Lubi Prates simula apresentar um caráter alegórico de construção, e pode ser tomado provisoriamente como sendo (também) a régua matemática, o código de barras que insistentemente segue e persegue as vidas negras em suas condições diaspóricas.

Como encerrar, por conseguinte, com o código, com as régua, com os números? Como perturbar (com) as disposições do poder na linguagem do poder? É suficiente contar, reproduzir, compartilhar *ainda hoje*? A revolta é temporária, mas e depois? O que acontece? Isso tudo realmente comove, investe contra a visibilidade-sensibilidade daqueles e daquelas que estão, e sempre serão, amantes e aduladores da ideia de ordem e estrutura? Desse esquema visual naturalmente e disciplinarmente racista? Já não estamos expostos a (e um tanto saturados, cansados diante de) um excesso de explicação sobre as violências diversas (especialmente a violência racial)? Como escrever e performar a saída dessa ritualística da barbárie? Estas também são questões de poesia. Questões da poesia.

O Negro é e tem sido, ao longo dos tempos, uma invenção do capital, um (Nome) resultado do processo de efabulação que permitiu inovações fundamentais ainda ativas no Mundo Ordenado, tais como a acumulação de riquezas (por meio do trabalho dos corpos negros nas grandes plantações), no transporte (os navios negreiros, as longas viagens marítimas de negros escravizados), da

---

<sup>96</sup> Cf. DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1973. p. 178.

comercialização (a venda e a troca de corpos escravizados), e dos seguros (a manutenção da Casa Grande como centro do poder territorial, originando a linguagem e a disposição política assegurada/aparelhada/centralizada).

Se o Negro é uma invenção, talvez uma opção viável seja *desinventar inventando*. Ou vice-versa. Enquanto a bestialização dos subalternos continua (porque o Olhar assim nos ensina, o Olhar não rompe com o resguardar da chibatada, as réguas e os códigos de barras dormem no Olhar), as poéticas da agoridade têm buscado propor contraleituras, descontinuidades sígnicas – não apenas uma leitura/criação das exposições, da revisita gratuita, ou da positivação, mas aquela que se recusa a capturar a Negridade como significante, como *códigos de barras*, e se não há captura, ou definição da Negrura, o poema está aberto para ser “Narrativa Livre”, no sentido pensado por Cedric J. Robinson<sup>97</sup>, e se é livre, pode criar o impossível – até um Novo Mundo, ou uma Nova Linguagem, sem réguas, sem matemáticas, sem fotos 3x4, sem código de barras.

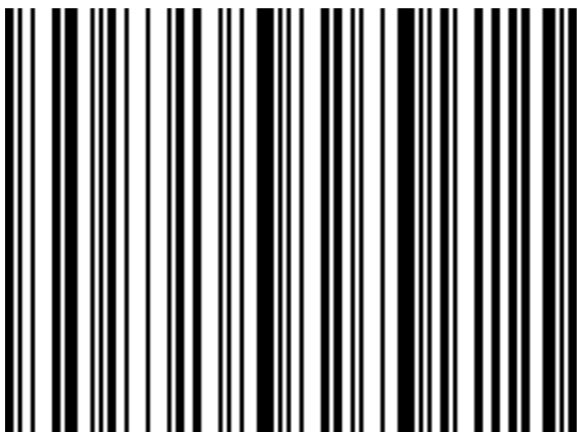
Talvez a escrita da poesia seja ela mesma um espaçamento<sup>98</sup>, de origem e morte ao mesmo tempo, de ataque ao pensamento gramatológico; talvez essa escrita seja também uma ameaça a uma substancialidade *negra* (encaixada e encaixável no esquema visual ordenante), e um momento definitivo de “quebra”, tanto da linguagem, que categoriza e orienta o analítico-discursivo e os preceitos de “totalidade do poema, do objeto artístico”, quanto do Nome, Nome Negro.

---

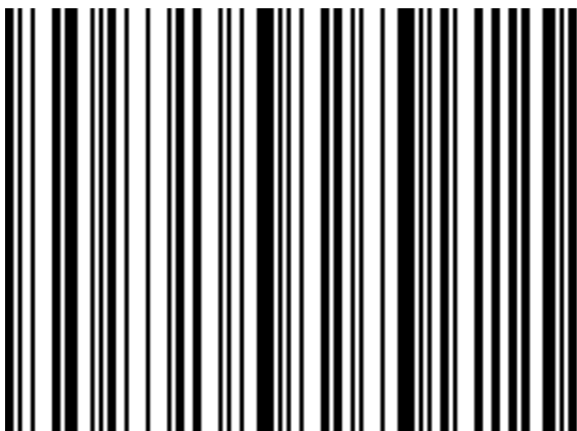
<sup>97</sup> Cf. ROBINSON, Cedric. *Black Marxism*. Londres: Zed Press, 1983.

<sup>98</sup> Cf. DERRIDA, 1973, p 32.

Intervenção-crítica-leitura: *intratextos* “Ninguém”

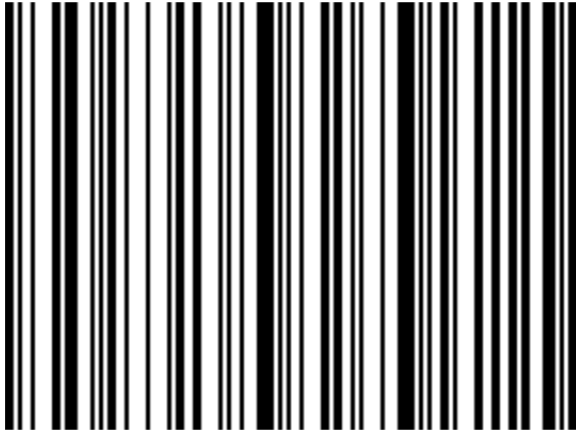


1578670284747504560 (quantas fotos 3x4 para *Amarildo*?)



92847628204847570 (quantas fotos 3x4 para *Cláudia*?)





92847628204847570 (quantas fotos 3x4 para *Douglas*?)



92847628204847570 (quantas fotos 3x4 para o *Próximo*?)

## Poema “Douglas, Amarildo e Cláudia”, de Jenyffer Nascimento

DOUGLAS poderia estar em um cursinho pré-vestibular gratuito  
Já que a escola não o preparou para as universidades públicas  
E, quem sabe, com dedicação e esforço no ano que vem seria ele  
O próximo aluno negro a entrar em Geografia na UNESP  
De mudança para Presidente Prudente  
Levando na bagagem os sonhos colhidos na Zona Norte.  
Não deu tempo.  
Só conseguiu balbuciar:  
Por que o senhor atirou em mim?

AMARILDO poderia estar contando histórias para seus filhos  
Que nem só de dourado vive o pescador e que há peixes grandes  
Nesse mar imenso desse tal de Rio de Janeiro, fevereiro e março...  
E quem sabe estivesse de emprego novo, salário digno  
Sem hipocrisia de um patrão pagar R\$300 ao mês para um pai de 6 filhos.  
Mas naquele dia era pra ser só divertimento  
Ver o jogo do Vasco X Flamengo.  
Nunca mais voltou  
O desaparecido.  
Do morro aos quatro cantos do mundo:  
Onde está o Amarildo?

CLAUDIA poderia estar preparando um bolo com cobertura de chocolate  
Para o aniversário de sua sobrinha mais nova.  
Quem sabe naquele domingo estivesse ouvindo  
Paulinho da Viola ou Jorge Bem para se distrair  
Sem parar no peso dos serviços gerais  
Que desde a escravidão pesa para  
Pessoas de sua cor.  
Mas não, foi apenas comprar o pão.  
De troco, a carne exposta ao chão.  
Deu no jornal, virou notícia.  
Mas ninguém se comove  
Quando gente preta morre  
Pelas mãos da polícia  
Ninguém.  
Isto não é um poema.

(Jenyffer Nascimento, 2016, *Terra fértil*, p. 108).

---

SALA 3 – O EU-NEGRO ENUNCIATIVO DA POESIA

Todo mar é navegável.

*Sylvia Wynter*

A poesia não é apenas sonho e imaginação, ela é o esqueleto que estrutura a nossa vida.

*Audre Lorde*

# águas mordendo as estruturas e águas emparedadas: a questão da auto enunciação negra na poesia

## Sinopse:

*A sobrerrepresentação do conceito de Homem e a sua calculada absorção com o (e no) próprio conceito de Humanidade, como nos mostra Sylvia Wynter<sup>99</sup>, criou um tipo, ou uma fórmula de representação almejada: a ideia e o ideal de uma estampa universal, de sujeito “navegável”, transitável” e “aceitável” no Mundo Ordenado.*

*Nesse sentido, a Humanidade se cria como uma constituição formal, e é apresentada na condição de descrição apropriada e constituinte do pensamento moderno. Evidentemente, essa constituição deixa de fora, manipula e desvaloriza uma série de outros princípios e leis que correm paralelamente a estampa universal do Humano, e que possuem dificuldades em se afirmarem plenamente neste Mundo de validação única das categorias hegemônicas.*

*Há uma permanência epistemológica – desde a Idade Média, da autorreferencia cristã, até as formulações aristotélicas de Tomas Aquino, e mesmo após a reforma protestante (em sua visão geral de humanidade europeizante), que constituem um seguimento (embora muitas vezes sejam apresentadas como rupturas) de uma noção secularizada de Homem embutida na própria ideia Humanidade. Esta concepção civil, secular, da contenção, divisão, e da conquista, que adquire outros nomes e variantes, mas não se transforma com o tempo, traz com ela, ao longo de todas as suas fases e aparentes (mas falsas) “superações”, um efeito devastador para os Nomes marcados, em especial para as Negridades: a incapacidade proposital de prover um pensamento acerca de outras humanidades possíveis.*

*Por conseguinte, pensar a enunciação negra na poesia é pensar na problemática que ela traz consigo: quando os condenados da Terra (ou os condenados por essa noção geral de Humanidade abocanhada em uma figura referente e fechada) falam e criam, o que essas vozes almejam? Tornar-se este “Humano” do registro de via única da Humanidade formal? Criar conceitos outros capazes de competir com o ideal de concepção secular humanística? Adentrar o estatuto do Humano, reivindicando para si um espaço na mesa dessa Humanidade incapaz de conceber outros modos de vir a ser? Ou será que é uma enunciação do exercício permanente da refundação (e, por esse motivo, uma enunciação da destruição dos pilares de regulamento do Mundo Ordenado?).*

*Essa não é não questão fácil. Mas as poéticas contemporâneas parecem estar nos mostrando alguns caminhos – e vamos seguindo neles, na tentativa de enxergar/tocar algumas luzes negras flamejantes que possam fazer incendiar algumas bombas nesse terreno já tão sucumbido do Mundo Ordenante.*

*Pensando com a poesia, temos um problema adicional: se o Eu da potência poética negra não é um Eu da opacidade, da transparência, e da apresentação, se ele é um Eu insurgente e radical, e por isso comunitário e coletivo, Eu sem bordas e transbordante; em que sentido ele afeta no rompimento de todo*

---

<sup>99</sup> Cf. WYNTER, Sylvia. Unsettling the coloniality of being/power/truth/freedom: Towards the human, after man, its overrepresentation – An argument. CR: *The New Centennial Review*, Volume 3, Number 3, Fall 2003, pp. 257-337 (Article). Published by Michigan State University. Access provided by University of Melbourne (24 Jul 2020 02:35 GMT): <https://doi.org/10.1353/ncr.2004.0015>.

Cf. WYNTER, Sylvia. “The Ceremony Must Be Found: After Humanism.” *Boundary*. 2 12/13 (1984): 19–70. <https://doi.org/10.2307/302808>.

*um aparato racial que não apenas forma o mundo moderno, mas forma a realidade de todos os seres viventes?*

*O que acontece quando o Eu da poesia se libera das categorias, dos códigos puramente étnicos, ordeneiros, “inclusivos” e não mais se reprime? Quando ele dessimplifica a noção geral de Humanidade ao abandoná-la enquanto meta e se transforma em movimento de interminável e indeterminada composição? Sintaxe livre?*

*O que acontece quando o Eu da autoenunciação poética negra se joga no mundo sem o risco da homogeneização e da rápida apreensão e associação, degradando e destruindo a história da divisibilidade da humanidade, e sobretudo nos convidando a embarcar rumo ao desconhecido daquilo que pode ser (ou não ser) Humano? Teríamos ainda um Humano ou tipo de afincamento de um eu Negro, por via da práxis artística, que preserva e é obstinado, para sustentar?*

*O que acontece quando diagnosticamos não apenas a desvalorização dessa cadeia de crenças que nutrem a compreensão Humana universal, não reivindicando uma Humanidade incompleta ou uma Humanidade alternativa, mas a destruição do mundo (e, por isso, indo aos confins ou tentando ir ao fim da crítica como possibilidade de imaginar mais no mais, ou deixando a atividade crítica derivar do próprio trabalho irrestritamente imaginativo-criativo sem os carimbos das “caixinhas” da “coerência”)?*

*A questão é que se há margens, ou humanos à margem e nas margens, como tem evidenciado o Mundo Ordenado desde a sua gênese, haverá ainda uma noção de Humano, ou uma compreensão “humana” acerca daquilo entendido como sendo a Humanidade?*

*Quem almeja ser “esse” “O” Humano (o Humano que implica na Margem do Outro para existir?)*

[I]

Talvez o Eu-lírico Negral ou Eu da enunciação poética Negra seja alguma energia, alguma força impetuosa, alguma coisa ligeira e incontrollável de intermédio que vai de si para o Outro. Assim, o Eu negro poético não é nem Eu principal universal generalizante e muito menos unicamente o Todo-Mundo, mas o Eu Relação, da Composição, da Enunciação poética não essencial, fixa e identitária, é talvez um Eu-Outro inflamado e inflamável, vulcânico, pilar impermanente de uma ponte flexível e elástica que vai de mim, de si mesmo, para uma alteridade, e volta novamente, repetindo o câmbio, dentro de um jogo interminável de correspondências múltiplas.

[II]

A Literatura Negra produzida no Brasil tem um caráter eminentemente autoenunciativo. Desde os poemas de Cruz e Sousa, afastados de um retrato de mundo com enfoque convencional, a palavra derramada na escritura tem como base uma perspectiva – variada e em *continuum* – negra:

Neste mundo tão trágico, tamanho,  
Como eu me sinto fundamente estranho  
E o amor e tudo para mim avaro...

Ah! como eu sinto compungidamente,  
Por entre tanto horror indiferente,  
Um frio sepulcral de desamparo!<sup>100</sup>

Desamparo. Se nas manifestações dos tempos do Brasil Colônia, a exemplo das publicações de José Bonifácio e Gonçalves Dias<sup>101</sup>, a Negridade é pensada e apresentada dentro de uma esfera

---

<sup>100</sup> Cf. SOUSA, Cruz e, *1861-1898 Obra completa: poesia/João da Cruz e Sousa*; organização e estudo por Lauro Junkes. – Jaraguá do Sul: Avenida; 2008. p. 563.

<sup>101</sup> José Bonifácio e Gonçalves Dias, figuras distintas, mas compartilhando a mesma época histórica, e em seus interesses e contribuições paradoxais para com a causa negra, motivados principalmente pela lei de tráfico de africanos extinguida no dia 4 de setembro de 1850, são nomes que, entre o círculo literário de 1850, apostam em uma tomada de posição “temática” e “interessada” diante da causa negra. O poema aqui é uma manifestação romântica sobre a (e pincela criticamente alguns elementos da) escravidão, ou o “lugar” desse negro escravizado. De Bonifácio, e também escrita em 1850, o poema “Saudades do Escravo” ilustra esse pensamento. De Gonçalves Dias, o “ensaio bíblico em estilo poético”, intitulado “Meditação”, e publicado na mesma época na revista Guanabara, Vol. I, traz consigo uma

temática, constituindo aquilo que se entende neste trabalho como sendo o “Negro-Tema” – a considerar que o ato poético, neste núcleo de pensamento, registra, entre outras particularidades, uma tomada de posicionamento favorável diante da emancipação gradual de indivíduos negros vítimas da escravidão naquele período, apesar dos escritores não serem, a *priori*, negros – , percebe-se que, entre as escritoras e escritores negros/as, dispersos e agrupados em tempos distintos, e em diálogo com diferentes estratégias e parâmetros de escrita, *os modos de vir-a-ser* da subjetividade e as possibilidades da Imaginação Irrefreável são colocadas, principalmente, no plano da autoenunciação. É dessa dinâmica que decorre a indispensabilidade de falar de um Eu lírico *negro* da Poesia no Brasil: um Eu-que-se-quer-e-se-faz-negro<sup>102</sup>.

Essa grafia (e compreensão) acerca de um Eu que almeja e se faz Negro nos meandros da enunciação poética aparece, de forma significativa, na tese de doutorado de Zilá Bernd, defendida em 1987<sup>103</sup>, no âmbito do programa de Literatura da USP, e transformada posteriormente em livro, em 1988. Em seu percurso teórico, Bernd tem defendido a enunciação negra como a enunciação do pertencimento. Isso implica, ainda segundo a teórica, na emergência de um enunciador pela poesia, que afirma a sua pertença a um imaginário afro-brasileiro: “A montagem da poesia negra faz-se a partir da (re)conquista da posição de sujeito da enunciação”, argumenta Bernd, e “a história é reescrita a partir do ponto de vista destes sujeitos”. A proposta de um eu-

---

reflexão característica da obra do autor, a sua preocupação e a sua intervenção “estética-social”, como sinaliza Antonio Candido. Em *Meditação*, diz Gonçalves: “E os homens de cor preta tem as mãos presas em longas correntes de ferro, cujos anéis vão de uns aos outros, eternos, como a maldição de pais a filhos”. Cf. RAMOS, Péricles Eugenio da Silva. *Do barroco ao Modernismo*. Estudos da Poesia Brasileira. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1979. p. 86. E Cf. CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, v. 2, p. 27.<sup>102</sup> Em consonância com os estudos da Professora Zilá Bernd, em especial os livros “Poesia negra brasileira” (1992) e “Introdução à Literatura negra” (1988). Bernd destaca, em vários projetos poéticos de autores/as negros/as brasileiros, um “eu enunciador”, que assumindo-se como dono do seu dizer, busca construir a sua própria expressão a partir de um diálogo com as heranças africanas, na tentativa de valorizar registros negros, do lugar de onde fala o escritor. É por essa via que estes escritos deixam transparecer aquilo que a teórica chama de um “eu que se quer negro” (Bernd, 1988, p. 22).

<sup>103</sup> O trabalho de Bernd, intitulado “Vozes negras na poesia brasileira: contraponto com a poesia de língua francesa do Caribe” (1987), apresenta um estudo comparado entre poetas de língua francesa caribenha e poetas brasileiros, e tem como desdobramento e apontamentos principais alguns pontos, a saber: a) esses escritos não apresentam legitimidade no campo literário instituído; b) a emergência de um-enunciador que reivindica a sua pertença a um imaginário afro-brasileiro (e esse é o ponto que nos interessa), e c) restabelecimento de elos culturais com a África por meio da prática poética; d) reversão dos valores e tentativa de tornar positivo características da identidade negra (por exemplo, o cabelo, o formato do nariz, entre outros). Cf. BERND, Zila; CARONE, Italo. *Vozes negras na poesia brasileira: contrapondo com a poesia de língua francesa do Caribe*. Tese (Doutorado). Doutorado em Letras, USP, São Paulo, 1987.



lírico na poesia negra brasileira corresponderia, por conseguinte, a “um ato de reapropriação de um espaço existencial do Negro que lhe seja próprio<sup>104</sup>”.

Em posição teórica similar, e no início da década de 80, Octavio Ianni apresenta considerações muito próximas aos pontos expressos no estudo de Zilá Bernd, embora menos sistematizados, ao argumentar que o “eu enunciator” da escritura negra produz movimentos de redirecionamentos e suplementos na e da história literária nacional (tradicional)<sup>105</sup>.

Essa característica faria com que a poesia negra, ou a produção artística poética negra, em geral, se fizesse dentro e fora daquilo pensado como sendo a “tradição fraturada<sup>106</sup>” da literatura brasileira. Ainda segundo Ianni, esse “eu da enunciação negra poética” não aborda o sujeito negro apenas no plano do indivíduo, mas abrange todo um “universo cultural, temático, e artístico” que polemiza com os discursos coloniais fundadores da ideia de uma sociedade dominante.

Benedita Damasceno Filho, por sua vez, e seguindo uma linha de pensamento muito próxima a de Bernd e Ianni, ao pensar a enunciação negra da poesia em seu *Poesia Negra no Modernismo Brasileiro*, obra derivada de sua dissertação de mestrado, destaca que essas poéticas, e as suas formas de enunciação, negam a herança ou modos de reverência a uma hierarquia de valores instilados pelo padrão, branco e escravocrata. A poesia negra no Brasil, nesse sentido, e desde o período modernista, poderia ser definida, segundo a autora, “através da temática, da rítmica, e das inovações verbo-semânticas”<sup>107</sup>. O sujeito lírico enunciator “retorna às tradições e valores primordiais da raça negra”<sup>108</sup>, com o objetivo de corrigir as distorções preceituadas e criadas acerca das Negridades.

Cuti, no que lhe diz respeito, defende que o eu-lírico da poesia negra apresenta uma acentuada “consciência”. Trata-se assim de Eu que produz “marcas de vida distintas do estabelecido”, e se

---

<sup>104</sup> Cf. Bernd, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1998. p. 77.

<sup>105</sup> IANNI, Octavio. “Literatura e consciência”. In: *Estudos Afro-asiáticos*: publicação do CEAA da Universidade Candido Mendes, Rio de Janeiro, nº 15, jun. 1988, pp. 208-217.

<sup>106</sup> A ideia de “tradição fraturada”, doravante de uma escritura negra, é a reflexão que o poeta e crítico Edimilson de Almeida Pereira oferece para pensarmos a literatura feita em países que sofreram com o processo de colonização, em especial no Brasil. Com isso, a literatura brasileira, na visão do poeta, seria “uma unidade constituída de diversidades”. Cf. PEREIRA, Edimilson de Almeida. “Panorama da literatura afro-brasileira”. *Callaloo*, v. 18, n. 4, John Hopkins University Press, 1995. p. 1035-6.

<sup>107</sup> Cf. DAMASCENO, Benedita Gouveia. *Poesia negra no modernismo brasileiro*. São Paulo: Pontes Editores, 1988. p. 67.

<sup>108</sup> *Ibidem*, p. 12.

(auto)produz intencionalmente. Nesse processo de autoprodução enunciativa *intencionada e intencional*, a “emoção – inimiga dos pretensos intelectuais neutros – entra em campo, arrastando dores antigas e desatando silêncios enferrujados”. Essa particularidade explicaria o tom “confessional” e “emocional” (termos de Cuti) que, segundo o teórico, predomina em uma grande parte dos escritos poéticos de autoria negra no Brasil<sup>109</sup>.

A professora e teórica Florentina Souza discorre, ao longo de sua produção, em especial em capítulo publicado em *Poéticas afro-brasileiras*, acerca de um projeto de “reconfiguração de perfis identitários e da autoestima negra-brasileira” delineado por uma enunciação poética negra pensada como *corpo*, que se insere no ato de (composição da) escrita. Nesse prisma, a noção de um sujeito lírico das produções das Negridades é – e precisa ser – pensada como *corpo reinscrito*, que também se produz enquanto “signo estético da individualidade e do grupo”, e por esse motivo é um corpo negro depositário de outras convenções discursivas – e não aquelas desprestigiadas e negativadas pela ótica dominante, segundo as palavras da teórica<sup>110</sup>.

A poeta e também intelectual Miriam Alves reflete que a enunciação negra põe fim à mudez da subjetividade, e por isso precisa ser entendida como uma enunciação da revolução. Para Alves, a poesia atua como um agenciamento de processos de expressão, envolvida e implicada na subjetividade das/dos poetas negros/as, que “se apropriam de códigos próprios da escrita para criar um devir negro que diz respeito a todas as engrenagens de um mundo marcado pela subjetividade branco-masculina”. A enunciação negra poética, por conseguinte, seria uma atividade de emaranhamento, de embrenhar-se em “uma selva de significados, relações e inter-relações, procurando uma outra forma de expressão literária”<sup>111</sup>.

Essas visões são, atualmente, os postulados mais recorrentes no trabalho acadêmico e científico a respeito da poesia negra brasileira. Temos, desse modo, um quadro com os principais operadores

---

<sup>109</sup> Cf. CUTI, Luiz Silva. Literatura negra brasileira: notas a respeito de condicionamentos. In: QUILOMBHOJE (Org.). *Reflexões sobre a literatura afro-brasileira*. São Paulo: Conselho de Participação e Desenvolvimento da Comunidade Negra, 1985. p. 16.

<sup>110</sup> Cf. FONSECA, Maria Nazareth; FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna. *Poéticas afro-brasileiras*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas/Mazza Edições, 2002.

<sup>111</sup> Cf. Alves, Miriam. Estado de alerta no fogo cruzado. In: FONSECA, Maria Nazareth; FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna. *Poéticas afro-brasileiras*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas/Mazza Edições, 2002. p. 235.

teóricos dentro de uma proposta de enunciação poética “negra” escrita no e partir do Brasil<sup>112</sup>, sendo eles: *poesia da enunciação engajada* (Bernd), *poesia da enunciação abrangente de um universo cultural, étnico e temático* (Ianni), *poesia de enunciação da tradição e de valores primordiais da raça negra* (Damasceno), *poesia da enunciação de um Eu negro consciente* (Cutí), *poesia da enunciação do corpo negro reinscrito e positivado* (Florentina de Souza), e *poesia do devir negro*, ou enunciação do emaranhamento (Alves).

Essa pesquisa não busca tanto uma síntese teórica acabada de todos estes pontos, embora reconheça e empregue, ocasionalmente, as hipóteses elaboradas pelos/as teóricos/as, evocando-os como fios de uma grande conversa. São subsídios estimáveis (e de grande contribuição) para um pensamento sobre a práxis poética negra no Brasil. O que se intenciona nessa conversa “fora de ordem e hierarquia”, ou conversa em que os fios do pensamento alheio estão dispostos, contudo, é uma **reticulação** (uma tessitura), que já se retorce e se esgarça nas escrituras(s) poéticas negras da agoridade.

Esse traço de fazer pesquisa (e de dispor um diálogo teórico) é também um gesto de descontinuidade epistemológica: menos a ordenação do esculpimento e encerramento, e mais uma conversa em que as colaborações (mais do que as superações, como nos ensina o maquinário científico convencional) têm um papel crucial. São trocas convergentes não apenas com e entre as perspectivas teóricas (acrescidas do ponto de vista aqui trabalhado), mas uma conversa em que meu/minha leitor/a tem espaço (e o convite é aberto) para participar e aprofundar essas reticulações em torno do *corpus* poético.

À vista disso, todas as compreensões mencionadas, apesar dos seus encontros e distanciamentos, ressaltam a incumbência da enunciação poética negra em seus empreendimentos de objeção à própria redução e objetivação da subjetividade.

---

<sup>112</sup> Importante frisar que estamos pensando restritamente autores/as cujo trabalho estão focados na enunciação negra pela (e a partir da) poesia. A definição de “enunciação negra” a partir do conceito de Literatura Negra ou Afro-Brasileira é muito mais amplo e variado, mas ele não nos interessa aqui, justamente pelo fato de não trabalharmos com outros gêneros literários abrangidos por essas definições. Estamos pensando (e destacando algumas relevâncias) no trabalho de teóricos/as que impactam/ram e contribuíram com a construção de operadores teóricos para o entendimento da poesia negra brasileira, especialmente aqueles trabalham que enfatizam a ideia de uma “enunciação negra poética”.

A escrita/poema/performance/rito/ritual torna-se um dispositivo que afronta a cena primordial da escravidão e servidão histórica que fora forçada aos indivíduos negros, e esse dispositivo produz vidas e sentidos que desmaterializam a figura mercadológica colada no destino e na existência das Negridades. Essas considerações teóricas frisam as transferências e as transformações de um Eu Negro, que agora visa uma liberdade real e incondicional no (e de?) Mundo, pela *autoenunciação* da/na poesia. A pergunta é se o Nome Negro atinge, de fato, essa liberdade desejanste do querer-se-e-estar-Negro da poesia, neste Mundo, no Mundo Ordenado, se apoiando em um aparato enunciativo “convencional”.

### [III]

Nesse sentido, tenho me dedicado a pensar se somente a construção e a exaltação de um imaginário afro-brasileiro, bem como a construção deste, são suficientes para se dar um fim ao Mundo Ordenado. Penso que uma proposta de reescrita da história, ou de escrevê-la a contrapelo (como coloca Benjamin), são movimentos extremamente fulcrais de restituição daquilo perdido e tomado das subalternidades. Por outro lado, indago-me quais tipos de essencializações ou novas categorias são criadas toda vez que escrevemos a história com os mesmos instrumentos (ou instrumentos muito próximos daqueles) que erigiram a escrita da história como *história preferencial*. Um imaginário afro-brasileiro, ou a realocação do sentido do Nome Negro, é um contraponto significativo. Mas até que ponto o contraponto seria capaz de desfazer a ordem total do Mundo das segregações todas? Será que os contrapontos irão permitir que o Mundo escape de suas classificações e hierarquias, se encaminhando para o princípio de composição *livre* e impermanente? Será que nessa abrangência de um universo cultural e étnico identificado pelo arranjo crítico, romperíamos radicalmente com as bases do arcabouço conceitual de Humano e de Humanidade que aterrorizam e subjagam a sobrevivência coletiva das Humanidades todas? O que é preciso fazer, no domínio do pensamento-criação, para atingirmos essas rupturas e descontinuidades, tão importantes também na tarefa de reposicionamento e reconstrução do Nome Negro? Pois o engajamento, o universo étnico-cultural, a tradição primordial, a

consciência da Negrura, a positivação e a reinscrição do corpo, bem como o emaranhamento, são modos de Negrura de estar no Mundo. Maneiras que afrontam, poeticamente, uma narrativa feita sobre as corporeidades negras e as suas extensões sígnicas. Mas será que são formas de questionar o Mundo Ordenado, entendendo-o que o Nome Negro é uma peça de tabuleiro de um jogo muito maior, o jogo do cerco da ontologia moderna única?

#### [IV]

Em vez de pensar as Negridades como diferença (em contraponto a uma entidade cêntrica), tenho tentado pensá-las como uma *igualdade diferente*. Uma outra modalidade (aberta, indefinida, transversal) de pensamento sobre o Humano e a Humanidade. O jugo colonial ativa a ausência de reciprocidade necessária na reconheça de si, do Outro, no Outro e com(o) o Outro. A igualdade diferente não interdita os reconhecimentos das alteridades, mas os estimula, entendo a liberdade como composição *infinitem* e não aprisionável. Não há mais a relação senhor-objeto, sujeito-objeto, dentro da lógica hegeliana de uma “igual dignidade” falha e restritiva, em função da colonialidade. Mas, para que as igualdades diferentes fluam livremente, só criando e *imaginando* outro Mundo.

Afinal o Mundo, como é disposto, precisa da ordem, da serialidade (“seriality”), da estrutura, para o seu funcionamento. É por esse motivo que as poéticas negras da agoridade, em seu teor performático destrutivo, trabalham menos com a composição/constituição da Negrura (e a decomposição da imagem violentada do Negro), e mais como uma recomposição totalmente divergente das/os formas/modos do criar e do saber, que incitam/convidam a um gesto imaginativo, por vezes “doideiro”: nem compor, nem recompor o Nome “Negro”, mas torná-lo (e tornar-se) irreduzível a qualquer coisa, a qualquer entendimento preciso, indo em direção a uma compreensão dos confins e fractal. Assim, nossa questão tem sido (ou é ainda) como esse aludido “espaço existencial” criado na poesia, ou essa “consciência” do Nome negro pela enunciação decorre nas poéticas da agoridade, em um gesto que nos parece ser um gesto de *superação da transparência/representação estatizante da Negrura*.

[V]

Isso porque sem uma clareza na “proposta” ou na “prática” da ideia de apresentação da Negrura, ou mesmo no abandono de um princípio expositivo-apresentável do Nome Negro, não se pode dizer que há a constituição de uma estrutura, de um imaginário, de uma armação reconhecível, pelo menos não formalmente, porque os elementos ao redor da concepção da “Negridade”, ou de uma suposta Negrura, (nos) escapam, e com o escape, a obsessão classificatória moderna racial mostra a sua impotência, o seu limite, o seu ponto de falha. Esta noção provisória que utilizo aqui para pensar a autoenunciação negra está muito próxima (e evoca) aquilo que os teóricos negros do *Black Studies*<sup>113</sup>, de diversas partes do globo, têm chamado a atenção: a um exercício de não-apresentação/não-iconeidade/não-transparência do Nome Negro por intermédio da prática artística, o que equivale a uma prática da *fugitividade* (*fugitividade*, fugidio, lembra o movimento que negros escravizados nas grandes plantações – *plantations* – faziam quando fugiam, corriam, saíam das dimensões da Casa Grande na tentativa de criar a vida, a si, e um Novo Mundo livremente). A fugitividade enunciativa poética corromperia (com) a metafísica determinante, e sabotaria as compreensões ontológicas, constituindo uma quebra do Eu, que é o ponto *radical* de sua liberdade. É como coloca Fred Moten em *Na quebra – a estética da tradição radical preta*: uma enunciação negra artística que compreende que a vida social do negro no Mundo Ordenado é uma forma de ser-em-direção-à-

---

<sup>113</sup> O Black Studies, como explica as teóricas Rizvana Bradley e Denise Ferreira da Silva, “é um campo amplo, feito na troca de teóricas/os situados em diversas partes do globo, provindos de diferentes áreas do conhecimento, que em suas partilhas tem buscado reorientar a conversa no cenário artístico internacional contemporâneo, ao introduzir às ferramentas críticas da filosofia contemporânea um conjunto de conceitos, formulações e perguntas que contornam, sem ignorar, o que de outra forma permaneceria o núcleo eurocêntrico não perturbado desta última. Black Aesthetics - isto é, aquela que fomenta, facilita e modula a "enunciação negra" - sinaliza um outro local para a análise da criação artística, da existência coletiva e da prática política. Como tal, ela fornece a base para um projeto que milita contra e mina seriamente a arquitetura política liberal moderna, em suas violentas configuração e operação pós-Iluministas, bem como os duplos fascistas que o liberalismo de uma só vez exige, solicita e desmente sem convicção. A Estética Negra é uma afirmação que, em seu imanente desarranjo da gramática da modernidade, marca e é marcada pela arte da passagem sem coordenadas ou chegada, a arte da vida na partida”. Publicado no original, *Four Theses on Aesthetics*, e, aqui, na tradução e adaptação generosa de Marina Feldhues.

Cf. Bradley, Rizvana; FERREIRA DA SILVA, Denise. Four Theses on Aesthetics. *E-flux Journal*. edição 120. September 2021. Disponível em: [Four Theses on Aesthetics - Journal #120 September 2021 - e-flux](#). Acesso em fev. 2021.

morte (a vida social do Negro neste Mundo tende à morte), e, diante disso, a práxis artística atua e propõe uma “vitalidade terrivelmente bonita”, não para recuperar uma vida situada nos domínios do Mundo da Ordem, mas aceitando a morte do valor mercadológico (e aceitando a morte deste Mundo) a fim de criar um Outro Mundo, o Mundo Outramente Possível.

Como podemos compreender uma vida social que tende à morte, que põe em prática uma forma de ser-em--direção-à-morte, e que, por tal tendência e atuação, mantém uma vitalidade terrivelmente bonita?<sup>114</sup>

O que questiono diante dessa vitalidade terrivelmente bonita (abertura em pleno da escritura poética) e morte implicada (derrocada do signo e dos seus fundamentos logocêntricos) é a liberdade da criação negra, em sua acepção mais radical, dissonante, e absurda. Uma liberdade que nem sempre se alinha ao raciocínio do Mundo Ordenado Capitalista Burguês, que cria parâmetros significativamente sólidos e transluzentes de apresentação dos Nomes todos.

## [VI]

Já sabemos também que não há um Mundo Ordenado sem que os Nomes Marcados (em especial o Nome Negro) não estejam subjugados. Por mais que a ideia da exaltação de elementos considerados “negros”, e a construção de um imaginário que faça jus às Negridades, esteja presente na poesia, e seja de extrema importância para recolocarmos e repensarmos a vida que se inscreve nesse Nome; há também – e as poéticas da agoridade nos ajudam a pensar nessa direção – uma desestabilização das determinações do Nome Negro pela escrita, uma enunciação que prolifera e é “excesso excessivo”, um abandono da ideia de auralidade na/da apresentação do Nome e da Negrura.

(...)

sabás um negro tonto

---

<sup>114</sup> Cf. Moten, Fred. “The Case of Blackness”, in *Criticism*, Wayne State University Press, v. 50, n. 2, 2008, p. 188. Na tradução de Osmundo Pinho no texto de prefácio à edição brasileira de *A quebra*.

sabás um negro bruto  
sabás um negro louco  
sabás um negro torto

(...)

sabás, oh sabás  
o negro sem espelho o negro sem veneno  
o negro sem o mesmo o negro sem terreno  
sabás o negro  
(MARQUES, 2015, p. 63).

Assim, a leitura (e não defendemos aqui uma leitura modelo ou exemplar, mas notas abertas sobre a leitura, isto é, uma metáfora sobre a leitura), parece nos levar para esse lugar de pergunta pelo limite, pela marca, pela moldura do Nome Negro. Por exemplo: o que é, ou o que seria uma poesia negra, se tudo aquilo que nós relacionamos, no Mundo Ordenado, ao “ser” do Negro e da Negrura, ao “ser da cultura”, fosse abdicado ou não aparecesse da maneira como estamos acostumados *nestas obras*? Estaríamos diante da tontura, da brutalidade, da loucura, do entortamento que a Negrura faz e opera? Ou será que ainda chamaríamos esses textos, essas *práxis*, esses exercícios artísticos, de poesia negra? Será que criaríamos outras categorias, outros rótulos? Ou será ainda que, *esperançosamente*, ao invés de procurarmos uma explicação rápida, coerente e ligeira, nos proporíamos a pensar que talvez, essas escrituras, sem marcadores específicos, sem apresentações diáfanas, fariam um movimento fugidio de alargamento e/ou de destruição do Nome, capaz não apenas de ressignificar “o que é ser Negro” ou o conteúdo da ideia acerca das Negridades, mas capaz de ressignificar a própria ideia de Mundo em que os Nomes precisam dos seus limites e seus significantes equivalentes/limitados para funcionarem? *Sabás sabás sabás*.

## [VII]

A poesia – a autoenunciação negra – *corre, corre, corre*. “Ela é uma questão urgente em direção ao fim do mundo”. Essa enunciação torna-se maior que a divisão estipulada pelos mapas



(geográficos e do conhecimento). Ela corre e se agiganta diante dos limites de tudo aquilo que possa vir a segurá-la, fazendo-se nos destroços de desarranjo da gramática racial da modernidade.

e não precisamos de  
guerra fincar as bandeiras  
colonizar o outro dizer  
Esse território é meu.

nos tornamos maiores  
que um continente e

inventamos um idioma próprio.  
(PRATES, 2017, p. 71-72).

Esse “Eu” de e do *corpo negro* (título do livro de Lubi Prates, 2017) parece não confundir mapas com territórios, ou parece caminhar sobre o mundo sem o esquadrinhamento das demarcações divisórias, sem enxergar ou estabelecer um ponto específico de natureza-cultura referencial e bussolar. Essa auto enunciação negra, que já vem marcada pelo *nós*, pelo coletivo (por isso, uma enunciação que é e *fala em coro*), é a enunciação das máres, do navegar nas águas que não mais reproduz a sede de conquista e da fundação, mas trata da invenção plena, busca outros paralelos de ser e estar, é um navegar poético que é mais composição livre do que estratificação sistemática (do sistema-mundo-colonial, de Mignolo)<sup>115</sup> ou da exposição. Logo, pensar que esse ato de reapropriação enunciativo pela poesia é também um ato de destruição dos aparatos de enunciação conhecíveis, porque ao criar e falar com a língua da dominação, do colonizador, as Negridades só conseguem projetar sons e significações com um monstro na boca, com uma trava na língua, ou escrever com a mão pesada: por isso *destruir-fugir-correr-escapar*.

---

<sup>115</sup> O conceito de sistema mundo se refere a um modelo civilizatório composto por diferentes e emaranhados mecanismos baseados nos ideias da “conquista”, “dominação” e “divisão”, com o objetivo de “expandir” e “regularizar/ajustar uniformemente” o Mundo, cuja dimensão e efeitos afetam e predominam, até hoje, em todo o planeta terra. A invasão – vendida como “descoberta” – das Américas seria o ponto de gênese de tal sistema/modelo de violência-exploração-abuso civilizatório. A “decolonialidade” ou o “pensamento e as práticas decoloniais” seriam a energia de desobediência diante da contestação dos efeitos deste grande sistema civilizatório modelar.

Cf. MIGNOLO, Walter. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v.32, n. 94, p.1-18, 2017.

Cf. QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e a classificação social. In: SANTOS, Boaventurade Sousa; MENESES, Maria Paula (org). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010, p.32-84.

Cf. QUIJANO, Aníbal; WALLERSTEIN, Immanuel. La americanidad como concepto, o América en el moderno sistema mundial. *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, v. 134, p. 583-592, 1992.

Transformar a língua pela poesia significa operar essas (quatro) dinâmicas, interrompendo ou jogando uma pedra na vidraça de todo um equipamento enunciativo específico moldado na linguagem. Uma enunciação negra não se consubstancia plenamente na representação, no plano estritamente formalista da tradição logocêntrica; a enunciação negra, ou qualquer outra que queira desfazer a Ordem desse Mundo (e não pertencer a ele), se faz na desconstrução de todas as ferramentas enunciativas conhecíveis (e embutidas nele). Nesse sentido, e no trabalho de leitura das práxis poéticas contemporâneas, vejo uma força que poderia ser chamada de forma descomprometida de Eu (lírico?) Negral enunciativo, que questiona e se inscreve *para além* dos sentidos e das formas/fórmulas da enunciação da linguagem. Um Eu Negral que ao invés do enraizamento (ou da busca de uma origem para si e para os seus, de uma afirmação), se faz na condição de rizoma, de pergunta, um Eu que jinga, aparece e desaparece de novo, renovado, e disfarçando, entre as associações e acoplamentos infinitos. Um Eu que não é Eu mas teatraliza (sem *script*) uma “unidade centralizadora” para bombardeá-la. Um Eu que é (em) pleno movimento das Sintaxes Inventivas, em suas reuniões criativas e constelares.

engenharias da destruição

tem muita cabeça nos meus pensamentos  
guilhotinando meus sonhos sob uma esteira fabril  
de metas, convenções, planejamentos, res-  
sentimentos  
um fio fino de suspensão febril se derrama regular y  
lento por  
toda superfície das minhas peles  
pelos  
poros  
cartilagens entupidas de si  
mento  
eu hoje me acordei sentindo ur  
gente

e que eu não compartilhava linguagem em comum com  
nenhuma outra pessoa humana sequer pra quem pudesse  
me desarquitar

(Nascimento, *lundu*, 2017, p. 76).

*Engenharias da Destruição. Aniquilamento total e pleno do domesticável. Desarquitar-se.* Esse eu Negral teria a potência de “acabar com a ansiedade em relação à coerência da raça ou da nação e com a estabilidade de uma imaginária base étnica”, como explica Paul Gilroy em *O Atlântico Negro*<sup>116</sup>. Trata-se *não* mais de enunciação poética que intenta arquitetar uma identidade lógica e coesa, ou realizar uma projeção transparente da Negrura aspirando inseri-la no Mundo Ordenado, mas um Eu lírico Negral que vai tensionar a enunciação e o Mundo organizado pelas ferramentas enunciativas. Um Eu, portanto, que é a decorada da própria noção de “Eu”, figura isolada e vendida pelos textos filosóficos modernos como modelo da autossuficiência, da independência, das engenharias, deslocado de uma comunidade (e uma linguagem) do não-comum.

## [VIII]

Nesse sentido, parece existir uma “genialidade” (nos termos derridianos e também de Agamben) desses registros do Eu do poema (se é que se dá para pensar em uma). O Eu poético está diretamente relacionado à capacidade das poéticas negras da agoridade de conjurarem um rompimento, no nascimento da obra, “com qualquer genealogia, qualquer gênese, e qualquer gênero<sup>117</sup>”, e com *qualquer Eu*. O Eu Negral enunciativo não assevera, muito menos assegura um princípio de uma identidade, mas este Eu faz chegar, dá lugar, *negrando*. E se *negra*, o Eu Negral da poesia é, portanto, essa permanente chegada, é um Eu que está à espera, que dá e consubstancia lugares para que outras coisas e outros/as Eus e vozes abrolhem no tecido e na textura da escritura.

---

<sup>116</sup> Cf. GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. São Paulo/Rio de Janeiro, Editora 34/ Ucam, 2001. p. 20.

<sup>117</sup> Cf. DERRIDA, Jacques. *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*. Tradução de Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2005. p.47.

Nesses envios, ou reenvios, a escrita e o apagamento, feitos na simultaneidade, formam e dão efeitos da indecisão (o que difere do endossamento e da idoneidade), colocando os sentidos em suspensão e repouso temporário, e são essas relações da poesia que nos permitem pensar em uma ilegibilidade de um “Eu” negro na escritura que não sempre se fixa (ou quer ser e estar fixado). Todavia, a própria ideia de uma escritura auto-enunciativa não é entendida, em nossa proposta de leitura, como um mandamento ou um traço genérico presente em todas as produções de autoria negra, embora seja uma prática recorrente. Além disso, esse Eu da enunciação poética negra abrange e traz algumas provocações, conforme já visto: desafia o estatuto da metafísica da presença e, do mesmo modo, faz investidas críticas contra os moldes de uma linguagem da inteligibilidade e da ordenação. Um outro e instigante incitamento diz respeito à ideia de centralidade desse Eu *negro*, consubstanciado principalmente a partir de um viés relacional e horizontal dentro da textualidade (negando, assim, a composição de um eu centralizador/centralizante). Chama a atenção também a concentração e o interesse que esse Eu-Negral tem para com tudo aquilo que se apresenta como transitório, “elementar” e mutável nesse mundo das coisas modernas. Observa-se uma certa despreensão da poesia que parece testar os limites quase sempre não maleáveis de uma leitura centrada no âmbito das políticas da identidade. Esse *Eu negro enunciativo*, despontado com e como força na escritura, se translada, em nosso estudo, dos lugares de pensamento que o compreendem enquanto essência e foco temático, sendo imaginado e experienciado, por isso, - a partir de - e(m) seus movimentos em/de fluxo, inesperados, ilimitados, em rede, um *Eu que é mais pergunta do que resposta*: um Eu negral “maior que um continente”, que não “finca bandeiras” reproduzindo a lógica do Eu da Conquista do colonizador, Eu enunciativo que fala pra fora das linhas estatizantes da gramática (racial moderna), que se reconhece no e com o Outro, Eu criador de uma palavra desdobrada em vários “idiomas próprios e impróprios”.

## [IX]

Há uma série de poemas, escritos por poetas negros/as recentes, em que o pensamento sobre a Negrura (ou esse fazer-negro, fazer-se “sujeito” reportado nas leituras críticas mencionadas, e

trazidos pela perspectiva de um “Eu”) passa, de certo modo, pelo contato e pela aproximação com um Outro, com uma Outridade. Essa constatação é muito próxima daquilo que afirma Florencia Garramuño acerca das *poéticas contemporâneas* escritas na América Latina, em geral: “Na postergação e deslocamento constante dos umbrais e confins do sujeito lírico, algumas formas de poesia contemporânea parecem explorar a irredutibilidade da vida à forma individual, colocando em cena a trama de relações nas quais se manifesta uma vida impessoal<sup>118</sup>”. Notoriamente, as poéticas negras da agoridade não estão distantes dessas considerações feitas por Garramuño, a questão é que os efeitos mobilizados, ou essa irredutibilidade de um Eu individual/específico/étnico que agora *se joga na e joga* com a sua impessoalidade e descomedimento, em cruzamentos de aparecimento e desaparecimento, mexe com todo um arcabouço teórico e de compreensão que tem notadamente se preocupado com a exaltação (de valores de uma tradição negra) e com a visibilidade de um lugar (do Nome e do sujeito Negro) talvez *ainda* dentro do Mundo Ordenado.

Em várias passagens das poéticas da agoridade, e de forma ainda mais acentuada do que a particularidade que define aquilo que viria a ser uma “tradição negra”, o que parece estar em relevo é a sustentação de uma vulnerabilidade mútua, muito mais do que um ideais que vão em direção à construção de uma territorialidade ou de afirmação de uma necessidade *específica* de “pertencimento”. Talvez, já esteja principiada, nestas mobilizações poético-artísticas, a ideia de que é preciso desfazer as estruturas todas para que a liberdade radical e primordial da Negrura seja gozada em pleno. Os poemas de *e se alguém o pano*, de Eliane Marques, publicados em 2015, parecem todos serem criados a partir de uma perspectiva externa e *espiente* (atrás da porta da escrita, um Eu pronto para fugir e sumir, para nadar com destino ao lado de fora da logicidade sígnica contornável, não é à toa que a epígrafe do livro é um verso dos *Cantos* de Ezra Pound<sup>119</sup>, que diz “*braços da nadadora tornaram-se ramos*” – poemas de um eu que fala menos de si e mais dos outros, ou de um Eu que fala de si apenas quando fala dos Outros, ou de um Eu que é os

---

<sup>118</sup> GARRAMUÑO, Florencia. A poesia contemporânea como confim. In: SCRAMIM, Susana; PUCHEU, Alberto (org.). *Linhas de fuga: poesia, modernidade e contemporaneidade*. 1 ed. São Paulo: Iluminuras, 2016. p. 11-17. p.17.

<sup>119</sup> Cantos que Pound escreveu durante uma vida toda, e foram publicados em blocos, entre 1930 e 1966. Cf. POUND, Ezra. *Os Cantos*. Trad. José Lino Grünwald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

Outros enquanto pensa a/em si, ou mesmo de um Eu que é a *coleção de relatos ramificados* de todos os Outros, ou um Outro que, de repente, é feito Eu feito no próprio poema, em sua distensão – as possibilidades são muitas, porque, afinal, os braços de nadadora, da poeta, braços ramificáveis e gestores dessa lírica-relato, – fazem frutificar uma noção de Eu menos preocupada com a composição de uma autenticidade étnica, e fazem bailar mais uma noção que poderia ser de um Eu *bastarda*, ilegítima, adulterada, *Eu Outra manquejante*:

a cabeça no topo das pirâmides  
feito mastro e seus velames  
um cântaro todo branco

tal o peso dos panos

aí nesse porto o pai bastardo (um fulano)  
apesar do âmbar e seus caroços  
a batizara com o nome

era (o pai bastardo) *um preto retinto, grossos lábios, malares proeminentes, testa curta, dentes muito bons e muito claros, longos braços, manoplas enormes, longas pernas e tais pés, que não havia calçado, nas sapatarias, em que elesoubessem. Mandava-os fazer de encomenda; mas assim mesmo, mal os punha hoje, no dia seguinte tinha que os retalhar, a navalha se queria manquejar menos (...).*

apesar de tudo manquejava<sup>120</sup>.

(MARQUES, *e se alguém o pano*, 2015, p. 47).

O peso dos panos alheios os caroços dos âmbares são jogados nas estradas dos pertencimentos, distribuídos entre os galhos da poesia. E agora?

[X]

Quando defendemos um Eu (lírico) Negral feito em suas dinâmicas fluídas e desmoderadas, que desafia os fundamentos de um Eu da diafaneidade, e que ultrapassa, mas abarca também as questões étnicas, estamos incluindo em nossa proposta essas abordagens da poesia negra contemporânea, em que o Nome Negro, em seu lugar de desconforto no Mundo Ordenado, nome

---

<sup>120</sup> MARQUES, 2015, p. 47.

entendido facilmente como *matável*, irrompe em sua amabilidade, impessoalidade (porque não sufocável e contornável) e afetabilidade, na tentativa de promoção de uma política da palavra (e da comunidade) semelhante, ou da “possibilidade de uma política ampla do semelhante<sup>121</sup>”. É um Eu ou um tipo de enunciação negra que *dá espaço* na tessitura poética, e assim cria o seu próprio espaço, espaço compartilhável. Trata-se de Eu da partilha irrestrita, e sem núcleo. Nesse sentido, a língua poética golpeia o real promovendo a incisão política por meio dos (re)envios, dos endereçamentos, da mediação, da aproximação – o Eu Negral, esse “Eu Negro” da enunciação, não cessa de ser gestado no poema, e se supera (nos superando), se excede (nos excedendo), se deslocaliza (nos deslocalizando), e nasce sempre Outro, mas acima de tudo, é um Eu (que nasce sempre) com e a partir dos Outros.

[XI]

*O eu lírico-Negral é um atravessamento do fora, uma erosão da propriedade do Nome, e deixa antever o declínio de um “Eu” que é protótipo, presença circunscrita, referência “apanhável” e “localizável”, como nos poemas das também contemporâneas tatiana nascimento e Nina Rizzi, feitos entre o “refazimento” e a “montagem dialética”:*

beliz:

já enfrentou muito golpe sim  
y se corpo desse mar num carrega cicatriz  
é que sua pele dágua se desfaz contra o toque

de cada golpe

açãoite chicote

eu me refiz  
eu me refiz  
eu me refiz

(NASCIMENTO, *lundu*, 2017, p. 22).

---

<sup>121</sup> Cf. MBEMBE, Achille. *Sair da Grande Noite: Ensaio Sobre a África descolonizada*. 1ª Ed. Portugal: Pedagogo, 2014. p. 70.

## montagem dialética

conto um, dois

quatro blocos compactos de cor

tantas dimensões

como ser precisa?

viver sem a sombra e a sombra

misérias materiais, humanas?

tenho no colo um livro

de anna akhmátova

um mundo dentro

o diário de glumov<sup>122</sup>.

(RIZZI, *sereia no copo d'água*, 2014, p. 60).

Por não se privar dos maravilamentos e das monstruosidades da vida, por não se conter em suas aventuras e associações sígnicas (e fazendo tremer o conceito de signo), e por não se manter nos limites da suficiência da representação, que esse “Eu (lírico?) Negral enunciativo” das poéticas

---

<sup>122</sup> RIZZI, 2014, p. 60.



da agoridade parece exigir, cada vez mais, aportes de leitura que apontam para os lugares da vida não-simbolizada, da vida feita talvez fora do Mundo Ordenado e de tudo que é por ele regulado.

Será que dá para pensar na construção de um projeto de imaginário afro-brasileiro a partir de correlações com a russa Anna Akhmátova? Como aproximar, por exemplo, Ezra Pound de uma poeta negra sem cair no risco das hierarquias (de um lado) e/ou da essencialização (de outro)? E esse Eu poético de tantas dimensões, de tantas relações, fora das caixinhas, com pele d'água, beliz e segurando o diário de glumov: como pensá-lo dentro de uma perspectiva do pertencimento e da autoestima negra brasileira? Trago essas perguntas, para mostrar que a poesia escurece aquilo que o Mundo Ordenado coloca e produz em formas segmentadas, em uma tentativa de coerência, regularidade e apresentação do Nome (Negro). A enunciação negra das poéticas da agoridade parece começar quando a separabilidade, a determinabilidade, e a sequencialidade (do Eu e do sentido) mostram o seu fim, *acabam*. Onde tudo aquilo que sabemos sobre as Negridades mostra o seu ponto zero, ponto de término, é onde o nosso pensamento começa. É no fim do sentido do Eu individual/convencional/formal que a poesia negra mostra a sua potência, a sua capacidade radical de desestabilização de um Mundo estratificado. *Talvez estamos no plano desse Eu com braços de nadadora, com braços de ramos, fazendo frutos sem parar*, dos poemas de Eliane Marques. Assim, o que nos interessa, é a outra face da questão relativa a auto-enunciação negra (um pouco menos preocupada com os denominados “marcadores” dessa enunciação e mais interessada nos efeitos que podem derivar desta): como a mobilização de um lócus enunciativo na escrita, dado por intermédio dessa sensibilidade-subjetividade negra, tendo em vista uma *vontade de fazer-dizer* próprias, nas poéticas negras recentes, desencadeia novos *modos-de-vir-a-ser-no-mundo* e principalmente Novos-Mundos? Não se trata mais do que a Negrura quer ser, mas das possibilidades daquilo que ela *pode* ser, já *sendo*.

[XII]

A ideia da enunciação enquanto instância mediadora caracteriza a noção de *lócus enunciativo* desde os estudos de Benveniste<sup>123</sup> (1976), em que as velhas antinomias que separam o “eu” e o “outro”, o “indivíduo” e a “sociedade”, são questionadas, e põe-se em cena a realidade dialética, a relação mútua transmutada no ato enunciativo. Enunciar, nesse sentido, é estabelecer diálogos – distantes das dualidades errôneas, das categorias separáveis –, mas, sobretudo, é propor um tipo de conversação irrepitível e infundável. A auto-enunciação poética negra, por esse viés, se caracteriza distante de um mero apresentar-se ao mundo, ou mesmo de uma conferência do eu ou uma exposição centralizadora que remonta os limites e os monólogos dos palcos dos teatros europeus. Ela irrompe, pelo contrário, na eventualidade de uma interlocução estimulante, um acontecimento colaborativo, uma *performance da particip-ação* – e participando, ou chamando *Outridades diversas* a envolver-se, esse Eu-lírico-Negral irrompido no acidente do poema *age*, engendra transformações no plano da significação, desaloja certos lugares teóricos e de pensamento, e contesta as formas binárias resultantes das narrativas fictício-históricas cuja finalidade é cristalizar e resguardar sob a rédea de uma propalada racionalidade construtos tais como sujeito, identidade, e linguagem. Agora, por qual motivo falar de uma *auto-enunciação negra* e não em uma enunciação negra presente nestes escritos? Há, pelo menos, dois motivos fulcrais que sinalizam (e explicam) essa diferença na análise de criação das Negridades. O primeiro é que o aparato formal enunciativo, do modo como é disposto, não viabiliza, em pleno, a manifestação das sensibilidades “atravessadas” pela condição coagida/imposta da subalternidade. Esse aparelho enunciativo (e a sua funcionalidade) não foi e nem é pensado para estes grupos.

É preciso lembrar Glória Anzáldua, poeta, negra e chicana, e o relato sobre a complexidade da escrita exposto em sua *Carta para as escritoras do terceiro mundo*: “Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo (...) escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever”<sup>124</sup>. O desejo de escrita e de inscrever a própria perspectiva, essa *vontade de dizer-fazer* incoercível, é maior do que a repressão das estruturas enunciativas que funcionam

---

<sup>123</sup> Cf. Benveniste, Émile. *Problemas de linguística geral*; tradução de Maria da Glória Novak e Luiza Neri; revisão do Prof. Isaac Nicolau Salun. São Paulo: Ed. Nacional, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

<sup>124</sup> Cf. ANZALDÚA, Glória. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. *Revista Estudos Feministas*, 2000, vol. 8, no 01, p. 229-236. p. 232.

através da validação (e elogio) de vozes consideradas e estratificadas como “hegemônicas” – e, claro, a inibição e a desvalorização de outras.

A máquina enunciativa do sistema mundo moderno/colonial produz e designa lugares de silenciamento (e a sustentabilidade deste sistema depende justamente da mudez estratégica e do desvanecimento dessas *outras* vozes para ter êxito). É como explica Sueli Carneiro acerca da naturalização e do sucesso de um ideário da *diferença*: “É imprescindível que esse Outro dominado, vencido, expresse em sua condição concreta, aquilo que o ideário lhe atribui”<sup>125</sup>. Expressar (nos termos de Carneiro) é enunciar, e a enunciação negra, dentro da empresa do imaginário colonial, precisa seguir um *script*, um roteiro compactuado pelas esferas de poder. Trata-se, em função disso, de produzir uma enunciação em consonância com uma profecia autorrealizadora, visando atender a um *papel e a um lugar reservado* neste mundo. A enunciação negra só pode ser feita, dentro desse *script*, de forma esvanecida. No modo de negação da liberdade radical do sujeito que enuncia.

Importante destacar que essa dimensão cerceante profética (o *script* da enunciação) que tem por desígnio controlar os limites da enunciação alheia, se empenha em administrar o destino das Outridades. O Mundo Ordenado sobrevive dessa distribuição fixa de lugares e da cristalização de sentidos. É por isso que escrever, ou criar universos derivados das próprias entranhas, rompendo com a condição de figurante desta realidade simbólica, não constam entre as funções predeterminadas pelo roteiro fatídico da colonialidade em relação aos Nomes Marcados. Ao exercitar a autoenunciação negra, a poeta, em seus atravessamentos múltiplos supera e altera *precisamente* esses registros condicionantes do ideário da diferença, mudando a curva do destino, e rearranjando a organização do corpo social, de um corpo de Mundo.

### [XIII]

---

125 Cf. CARNEIRO, Aparecida Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. 2005. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: ([Microsoft Word - TESE DEFINITIVA C\323PIA DE SOLIMAR AGOSTO 2005\\_3\\_\[1\].doc](#)) ([wordpress.com](#)). Acesso em: 03 fev. 2021.

Na suplantação do esvanecimento, e mudando a curva do destino, a autoenunciação das poéticas negras transpassam, e sobretudo, abalam, como nos alerta o pensador porto-riquenho Ramón Grosfoguel<sup>126</sup>, um lugar epistêmico (novas epistemes) e um lugar social (preceitos organizadores de uma escala de saber superior e inferior). Essas escritas-vocalizadoras operam uma retificação na dimensão do saber, mas também deslocam esse sujeito da posição social esperada dentro da esfera colonial. Interroga-se, nesse movimento de criação e de escrita, as divisas e as preferências dos mecanismos científicos/validantes, assim como a organização do corpo social. Nesse sentido, este indivíduo, que foi pintado propositalmente com as tintas condicionadores da subalternidade e da subumanidade, está a mover as bases da grande dinâmica colonial ao enunciar a(s) sua(s) perspectiva(s). O ideário da diferença circunscreve, além disso, e no que se refere à poesia negra brasileira, uma série de temas e modos de dizer, que estão relacionados com uma aceção definível do papel da Negrura no Mundo Ordenado. Mas o que acontece quando a poesia ultrapassa não apenas esse papel (ou esses limites caracterizadores circunscritos) quanto parece também querer superar esse Mundo? Como pensar a enunciação da poesia nestes casos? É assim que Esse-eu-lírico Negral ou Eu-Que-Se-Quer-Negro-e se Faz-Negro-Na-Escritura é um “Eu” político. Pode ser um Eu das resistências, dos pertencimentos, mas, acima de tudo, é um Eu da liberdade sígnica, da liberdade de relações, Eu *infinitus*. Esse Eu político garante para si uma existência e amplia a compreensão acerca de novos modos de *existir*. Muitas vezes, esse “Eu lírico Negral” da poesia, embora aludido aqui como sob a nomenclatura de um “Eu”, é mais pensado como um Eu que tresvaria e desatina, do que um Eu que quer (e luta por um) espaço na cadeia de supressão da linguagem.

#### [XIV]

---

<sup>126</sup> Cf. GROSFOGUEL, Ramón. La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales: transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global. *Tabula rasa*, 2006, no 4, p. 17-48. Acesso em fev. 2021.

Quando Audre Lorde incentiva as mulheres negras escritoras a escreverem, sob o argumento de que “poesia é iluminação”<sup>127</sup>, a poeta e intelectual parece referir-se a essa “inteligibilidade escura ou da não opacidade” da escritura de fazer e propor novos e vigorosos modos de vida (e novos modos de *fazer* essa vida). Esse tipo de luz negra é uma investigação, é “resistente como uma castanha”, e por isso não é um artigo de luxo, um mero acessório estético, porque implica na sobrevivência – não apenas sobrevivência de si, de um “Eu-lírico negral” –, mas sobrevivência de uma ideia de mundo parido na poesia: é dessa luz escura que as Negridades se valem e se nutrem para “nomear o que ainda não tem nome”, ou aquilo que foi nomeado e se re-transforma continuamente na práxis da letra poética. É dessa luz escura do poema que as Negridades inscrevem, de modo próprio, “os horizontes mais longínquos da esperança (...) pavimentados pelos poemas, esculpidos nas rochas” das experiências diárias daquela/e que escreve/cria<sup>128</sup>.

Os patriarcas brancos nos disseram: “Penso, logo existo”. A mãe negra dentro de cada uma de nós – a poeta – sussurra em nossos sonhos: Sinto, logo posso ser livre. A poesia cria essa linguagem para expressar essa demanda revolucionária, a implementação da liberdade<sup>129</sup>.

Ao mesmo tempo, as poéticas da agoridade escurecem os processos simbólicos violentamente condensados, lançando-os à criticidade e expondo as suas inconsistências. O poemário faz despontar, assim, um outro tipo de escuridão, a escuridão dos céus da subjetividade daquela que escreve. E esse céu amplo e liberto faz chover: chove versos. Esses versos molham as acepções terrenas e solidificadas, consolidando a saída do Nome Negro dentro do dicionário racial da segmentação e aprisionamento. A autoenunciação negra simula corporalizar ou faz transbordar uma espécie de assinatura – que é, em simultâneo, uma contra-assinatura – na linguagem, assim como no mundo por esta elaborado. E essa contra-assinatura rasga (ou encharca, dissolvendo) os autos proféticos acordados no Tribunal colonial da Coerência.

---

<sup>127</sup> LORDE, Audre. *Irmã outsider: ensaios e conferências*. São Paulo: Autêntica Editora, 2019. p. 44.

<sup>128</sup> *ibidem*, p. 44.

<sup>129</sup> *ibidem*, p. 45.

[XV]

Essas *contra-assinaturas*, no entanto, são produzidas de modo contrário e incompatível ao sotaque das formas do sequenciamento e da divisibilidade, uma vez que a condição de possibilidade dos efeitos da (contra-)assinatura é a “impossibilidade de sua rigorosa pureza”, como explica Derrida em *Margens da Filosofia*. A (contra)assinatura negra-enunciativa tem um caráter deslocado, de deslocamento. Ela não se mantém fiel a um discurso originário e a uma “comunicação das consciências<sup>130</sup>”, logo não restaura uma transparência ou uma legibilidade imediata da Negrura. A desconstrução do enunciado negro não consiste em passar de um conceito de mundo para o outro, mas é a derrocada do próprio conceito de Mundo. (A desconstrução do enunciado negro) é esse horizonte aberto fendido pela intervenção da letra poética, que agora pode imaginar e se imaginar sem as instâncias exigentes da hermenêutica “cabível” e “adequada”. Essa contra-assinatura da poesia é uma espécie de operação inacabada, irrepetível, disseminante e desviante da presença (do ser, de um Nome Negro). Ela talvez seja, e dificilmente, essa “forma mais improvável de assinatura” e de assinar: *o contra-enunciado*. Ela é a emergência contínua do Eu, “o adesvio” assinado:

adesvio:

em caso de emergência, quebre o  
protocolo<sup>131</sup>

[XVI]

*emergentes, desviadas, e contra-assinadas*, Essa autoenunciação negra é a criação de outras línguas, se manifesta através de um falar estranho-inventivo-expansivo-relacional; e a estranheza figura aqui como uma modalidade da *práxis negra radical* que se despede das formas convencionadas do entendimento e da opacidade, da uniformidade e da clareza. Ainda assim, é

---

<sup>130</sup> Cf. DERRIDA, Jacques. *Margens da Filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa; Antonio M. Magalhaes. Revisão técnica: Constancia Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papirus, 1991. p. 371

<sup>131</sup> NASCIMENTO, 2017, p. 06.

preciso atentar-se ao fato de que um sujeito negro em seu ato de enunciação, pode também reproduzir padrões do Mundo (colonial) Ordenado. Neste caso, o lugar social (*ubicación social*) e o lugar epistêmico (*ubicación epistémica*), no sentido pensado por Grosfoguel, permanecem intactos, inalterados<sup>132</sup>. Não há promoção da reflexão crítica e emancipadora, e ainda mais grave: a subjetividade negra encontra emparedamentos e dificuldades para o seu derramamento, a sua aventura. Esse tipo de enunciação comum/disciplinada difere da autoenunciação negra entendida como aquela que acontece – e está a acontecer o tempo todo – no acidente da poesia. E seja pelas convenções morais e artísticas vigentes e predominantes em uma determinada época ou seja pelo estado de coma e/ou desconhecimento da potência própria da Negridade, muitos poetas acabam recorrendo (ou se sentem forçados a recorrer) aos recursos da xerografia, em uma tentativa de inserção e validação – e não de transformação e crítica – desse/nesse mundo da ordem e da coerência.

## [XVII]

Diferentemente, um/a poeta e/ou artista também pode empregar modelos do Mundo Ordenado de modo a transmutá-los, contrapô-los, mas essa é uma prática distinta daquela anteriormente mencionada: nesse caso, o artista consciente de sua Negridade deseja transgredir a partir da internalidade, da implosão das fórmulas prontas e acabadas (e, geralmente, elabora a sua proposição crítica de modo satisfatório). Esse também pode ser compreendido como um trabalho

---

<sup>132</sup> Grosfoguel, pensando a importância do “lôcus da enunciação”, isto é, “o lugar geopolítico e político daquele que fala” em suas práticas de criação-pensamento, explica que: “Nas filosofias e nas ciências ocidentais, aquele que fala está sempre escondido, oculto, apagado da análise. A “geopolítica do conhecimento” da filosofia ocidental sempre privilegiou o mito de um Ego não situado. O lugar epistêmico étnico-racial/sexual/de gênero/social e o sujeito enunciatador encontram-se, sempre, desvinculados. Ao quebrar a ligação entre sujeito e o lugar epistêmico étnico-racial/sexual/de gênero/social, a filosofia e as ciências ocidentais conseguem gerar um mito sobre um conhecimento universal Verdadeiro que encobre, isto é, que oculta não só aquele que fala como também o lugar epistêmico geopolítico e corpo político das estruturas de poder conhecimento/colonial, a partir do qual o sujeito se pronuncia. Eis que se torna importante distinguir “lugar epistêmico” e “lugar social”, afirma o autor. Lugar epistêmico seria, nessa acepção, o lugar de pensamento epistêmico. E o lugar social seria “a posicionalidade” do sujeito dentro da cadeia das relações de poder (o ponto em que o indivíduo se situa, considerando todas as suas variantes e “lugares de constituição”). Cf. GROSFUGUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. In: SOUSA SANTOS, Boaventura de; MENESES, Maria Paula. (org.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2009. p. 386-387.

de autoenunciação negra, tendo em vista que não se defende aqui o isolamento, a essencialização de particularidades típicas, ou uma entendida *pureza* da escrita negreira como resposta a linguagem da violência e da separabilidade, pelo contrário: busca-se destacar a relação, os jogos infinitos ou as afinidades incessantes, as *redes* que transformam (e abdicam de) um estatuto sógnico convencional. A reflexão que este estudo percorre é a ideia de que essas práticas auto-enunciativas incorporam esse prefixo “auto”, porque elas são e traduzem, precisamente, um momento de ruptura, de transição da identidade negra pensada, idealizada e concretada pelas estruturas de poder para a identidade negra expressa e artefada em continuum pelo próprio indivíduo em suas relações e associações de coletividade (e essa é ilimitada, possante, disposta aos e nos encontros incontáveis). Este é um instante importante de liberação do Negro-Vida, de um modo-de-ser-e-estar-no-mundo, pois corresponde ao momento em que essa subjetividade negra olha para si, e se compreende como força e fluxo, incorpora(ndo) a vida negra ou a *Negra-vida* em sua variabilidade.

Assim, ela tenta se desfazer das compreensões do construto colonial que sob ela pesam. Não se trata aqui de particularização, mas de liberação e emancipação pelas próprias mãos, mãos que escrevem, que criam. E na libertação a poeta-artista pode transitar, acessar e propor lugares variados, inimagináveis. Ao despertar para o estado multiforme e *continuum* da Negridade, essas sensibilidades descobrem-se em permanente relação consigo mesmas e com os Outros, negando, do mesmo modo, a ocupação de lugares destinados, determinados e previsíveis na cadeia desta realidade – colonialmente – simbólica. A autoenunciação negra consubstancia um *diálogo interno expandido expansivo* (e por isso o uso prefixal), que resulta em um pacto (e, por que não, uma celebração?) da subjetividade, da *igualdade diferente*, que busca (e se faz na busca incessante) de outras e múltiplas alteridades-Outridades.

#### [XVIII]

No gesto de ampliação dos dilemas coletivos, que deixam de ser dilemas alheios, esse Eu-lírico Negral rompe com os limites da particularidade, porque essa força conjuradora e conjurada busca



a si e ao outro (busca a si enquanto busca o outro) em um mesmo gesto. Ao se desfazer da série de imagens-discursos apregoadas pelos sistemas de poder hegemônicos, imagens coloniais, o indivíduo negro se encaminha para a identificação plena com aqueles/as Outros que dele outrora estavam e apareciam distantes. Assim, o desafio de pensamento que a práxis poética parece colocar (indo para além dos postulados identitários fechados) é: Que relações (de mundo, e com o outro) a poesia faz e imagina agora que o fardo do Nome Negro não pesa mais sobre si mesmo? O que o Nome cria e expressa quando o nome está liberto? A Negridade na poesia derruba a ideia de uma estrutura organizativa, de um retrato refulgente. Ela é fluxo. E como fluxo ela escoia em direção a outros e variados rios, defluindo intermináveis e frescos sentidos.

[XIX]

Essa ação de esfacelamento das leituras produzidas pelo Mundo Ordenado é significativa em contexto brasileiro. Aqui, como em qualquer outro sítio provido pela situação da colonialidade, os valores aceitáveis e dignificados estão concatenados a um modo de existência (que não é a existência negra, indígena, a existência feminina, *queer*, etc.). À vista disso, o caminho natural para o indivíduo negro, oprimido, e inserido dentro desse contexto manipulado pela razão colonial é aspirar a “brancura” (que também é uma outra invenção dessa empresa “da divisibilidade e organização”). Brancura, nessa acepção, difere e transcende a ideia de sujeito branco, pois compreende-se a brancura, nesta situação, como um fenômeno estruturante do Mundo Ordenado. Em *Preto e Branco: a importância da cor da pele*, Marco Frenette destaca que o fenômeno da brancura se infiltra nas relações psíquicas, socioculturais, e socioeconômicas instituindo-se como uma “muleta” para o indivíduo firmar-se como pessoa no Mundo Ordenado<sup>133</sup>. Sem a muleta, o princípio de indivíduo, *da personalidade*, em sua propagação e fundamento científico, não funciona. Isso significa que a constituição de um “Eu” dentro dos parâmetros filosóficos modernos, é um “Eu” que não está distanciado deste fenômeno protótipo e protocolar do “significante branco”. *A brancura* é menos um referente, um “dado”, uma pessoa,

---

<sup>133</sup> Cf. Frenette, Marco. *Preto e Branco: a importância da cor da pele*. São Paulo: Ed. Publisher Brasil, 2001. p. 21.

uma imagem estática, e mais um processo, um fenômeno que marca a linha divisória entre o ideal e o diferente, entre o modelar e o divergente.

[XXI]

Antes de Frenette, outros teóricos (negros) brasileiros, em especial do campo da sociologia e da antropologia, já apresentavam resultados semelhantes, fazendo outras considerações, em seus estudos, que são importantes para que se compreenda como a branca opera na condição de artigo fundamental na funcionalidade do Mundo Ordenado. Muniz Sodré denomina e trata o fenômeno da branca como uma “identidade-modelo” derivada do pensamento e imaginário das elites nacionais, o que pressupõe que é o princípio da branca que faz derivar as relações hierárquicas (e de desigualdade econômica) ativas no âmbito social dentro de países que sofreram com processos violentos de colonização<sup>134</sup>. Kalembe Munanga, por seu turno, declara que esse fenômeno é “uma categoria cognitiva herdada da história da colonização<sup>135</sup>”, que mobiliza todo um campo psíquico, restringindo as relações e as afinidades entre os indivíduos lidos como “diferentes”.

Tanto Sodré quanto Munanga enfatizam que a aspiração ao referente da branca, por parte das Negridades, sucede em um olhar oblíquo da realidade: entre elas, é possível verificar que muitos indivíduos *subalternizados* e, portanto, sujeitos à violência acabam se identificando e se sensibilizando não com Outros que, na mesma condição, estão oprimidos e violentados pela diferença colonial; mas, do contrário, essa estratégia da obliquidade, da *branca*, busca convencer, por meio de uma retórica própria, da retórica da violência, *sujeitos subalternizados a se identificarem com sujeitos localizados em posições dominantes* (e produtores dessas mesmas violências). Estas considerações nos mostram que a empresa colonial propõe o entendimento de que a humanidade mora na branca, isto é, de que *ser e estar humano* é intrínseco à existência

---

<sup>134</sup> Cf. Sodré, Muniz. *Claros e Escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1999. p. 32.

<sup>135</sup> Cf. Munanga, Kabengele. *Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Petrópolis: Vozes, 2001. p. 21.

branca (brancura enquanto fenômeno dominante); e o sujeito negro, figurado como aberração, nessa zona do não-ser fanoniana<sup>136</sup>, ao aspirar a “brancura”, move-se pela intenção e pelo desejo de ver-se e enxergar-se humano. De ser aceito e se aceitar “humanamente”.

Muitos/as acabam, portanto, reivindicando para si, nessa fome de assimilação “humanística”, ou nesse desespero por aceitação, a característica de um ideal vendido como universal (um ideal cerceante, diga-se de passagem, em que o Nome Negro não cabe. Um ideal que depende da exclusão de todos os Nomes Marcados para vigorar e ter êxito). A enunciação de um indivíduo negro, nessa situação, pode ser uma enunciação que quer realizá-lo na condição de homem (*sic*), de “humano dentro de um Mundo que não é pensado para a Negrura”, enunciação, por conseguinte, que almeja ser uma réplica dessa figura ecumênica apregoadá pela bíblia colonial.

## [XXII]

É por esse motivo que não basta um indivíduo ser negro para que sua enunciação, a sua escrita, a sua práxis poética, seja compreendida e realizada como uma autoenunciação negra. E este é um ponto muito delicado. Pois, ao mesmo tempo, este trabalho não determina (ou não tem o objetivo de determinar) uma agenda capaz de pontuar como uma enunciação negra tem que ser ou funcionar, isto é, não há uma expectativa para a fala negra, *essa fala aberta*. O que talvez precisa ficar evidente, é que essa autoenunciação negra é não apenas um marco de transição da “identidade” negra coisificada para a identidade negra negra vivente (e por isso o prefixo “auto”, como já explicamos), mas também um modo de provocar uma transição e uma superação entre o Mundo Ordenado e o Mundo Outramente Possível. O que se sabe e se pode afirmar, ainda que não categoricamente, é que essa autoenunciação negra não institui ou não cria bases para uma política fixa e demarcada da ontologia (seja ela qualquer que seja). Reconhecemos essa

---

<sup>136</sup> “O negro”, no Mundo Ordenado, segue Fanon, “está fechado na sua negrura”, e mergulhar nessa zona, na zona do “nada” e “do ser reduzido à nada” que orienta a vida negra no Mundo Ordenado, transmutando-a, seria um caminho para a libertação: “Há uma zona de não-ser, uma região extraordinariamente estéril e árida, uma rampa essencialmente despojada, onde um autêntico ressurgimento pode acontecer. A maioria dos negros não desfruta do benefício de realizar esta descida aos verdadeiros Infernos.” Cf. FANON; Franz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008. p. 26.

autoenunciação negra, porque ela desponta e se faz como um marco de transição, ela sai desse lugar gerenciado pelo fenômeno cognitivo da brancura e caminha sempre em direção às novas maneiras de relacionar-se amplamente e sem restrições na avenida do criável. E é nesse sentido que a autoenunciação negra não pode ser pensada como uma debandada de uma estrutura para a criação de outra, porque ela é a saída do “edifício dos complexos<sup>137</sup>” (prédio abandonado da Brancura) para a liberdade das ruas, e do Nome.

### [XXIII]

No Mundo Ordenado, a experiência do sujeito Negro em seu contato com o Outro é feita por um vão, no espaço oco da significação, pois há uma distância entre a realidade *interna* da Negridade, e o modo como ela é pensada, representada e *externalizada* dentro da estrutura normativa. No espelho das representações hegemônicas, a Negridade se enxerga outra (e oca). Aquilo que ela vê no espelho, não é o que ela sente (e como se sente). A imagem idealizada é a imagem da contenção, imagem da mentira propositiva para que o Nome Negro caiba no mundo e desempenhe a “*sua*” função correspondente (de peca no mundo e não de vida no Mundo). Intencionando, de modo contrário, uma experiência de *intimidade* com essa realidade interna, de mudança desse reflexo “ferido” (ferida do corpo e do pensamento), e também uma aproximação “real” com esse Outro que enxerga a Negridade somente pelas lentes coloniais, muitas das vivências negras acabam vestindo os trajes das expectativas sociais forjadas pela instituição colonial, o que acaba resultando em um evidente apagamento de si. W.E.B. DuBois emprega a alegoria do véu para tratar da “narrativa de ficção da raça”, ressaltando o impasse da comunicação entre o grupo racializado e o grupo que herda e enxerga através dos valores da racialização, véu que resulta na relação de sujeito-objeto que orienta o Mundo. Mas, sobretudo, o teórico resalta

---

<sup>137</sup> Quando Fanon fala em “libertar o homem de cor de si mesmo” (FANON, 2008, p. 26), ele se refere ao “edifício dos complexos” que funciona a partir de impregnadas e artificiais “anormalidades afetivas”: “O Negro quer ser branco”, porque este é o único caminho possível para realiza-lo na condição de homem. Ao passo que a brancura “busca apaixonadamente realizar uma condição de homem”. Assim, o destino para ser Homem (ou e ser Humano) no Mundo Ordenado é estar alinhado com e “na brancura” (FANON, 2008, p. 28). Cf. FANON; Franz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

essa aludida inadequação do Negro que se olha com os olhos do outro (do outro dominante), adotando os valores estruturantes: este também é um dos coeficientes da aspiração à brancura<sup>138</sup>. Conforme já mostramos, ao se identificar com as imagens–discursos opressores e não com aqueles que estão em ocasião similar (e em sentido amplo), esse indivíduo busca ser aceito justamente enquanto *humano*, mas, sobretudo, busca encontrar a própria humanidade (e aqui mora o problema, pois essa humanidade que se busca atingir ou encontrar, é uma ideiação alheia e circunscrita, ela não permite, em sua gênese, a entrada das humanidades pensadas e feitas pelas Outridades).

#### [XXIV]

Assim, uma enunciação feita por um sujeito dentro da situação colonial, pode, erroneamente e tristemente, espelhar elementos vinculados justamente à (auto)supressão de si, em uma pretensão de ser e tornar-se um outro dominante e dominador – quando, na verdade, esse outro é sempre uma ficção – inatingível: o ser *referente*, o ser louvado e louvável, o ser da violência. Por esse motivo, é mais fácil, mais cômodo, diante do tribunal da coerência, e diante dessa modalidade de supressão colonial, compactuar com os caminhos do auto-ódio (uma vez que os referentes neste universo simbólico induzem a essa leitura) do que buscar o risco da experimentação e do estímulo de um *possível* novo e outro mundo. É nesse ponto que uma enunciação negra também nem sempre é uma autoenunciação: há subjetividades que fluem e nadam em águas que mordem e corroem as estruturas, e há subjetividades confinadas em águas emparedadas, ainda a esperar o momento do transbordamento, do grande dilúvio. Esse tipo de contradição agonizante ocorre porque as Negridades, dentro deste contexto de derrogação da diferença, aprendem, desde muito cedo, a sentir despreço pela própria subjetividade–sensibilidade, desapegando-se desta e de tudo aquilo que pode vir a estar deslocado deste mundo formulado pela razão empírica. Visando

---

<sup>138</sup> Em 1903, em *As Almas da Gente Negra/As Almas do Povo Negro*, W.E.B. DuBois já declarava que há uma impossibilidade de reconhecimento de “senso de Humanidade” no grupo entendido como “racializado”, e isso cria efeitos nos modos de perceber e de se comunicar com este *Outro racializado*, mas também consigo mesmo.

acondicionar e aplacar a subjetividade negra em seu “lugar”, em uma tentativa de conter as aspirações crítico-criativas que dela podem emanar, a violência da diferença racial oferece para esse corpo negro, para essa subjetividade, um modelo Ideal de Ego, que é um modelo-fetiche normativo-estruturante inatingível, que joga a subjetividade negra para dentro de um intrincado e solapante poço do mito alienante e paralisador: o mito de negação da própria potência, da imaginação estropiada e ordenada, mito desalienante e desalinhante da falta de acesso à vivacidade, vivacidade Negra.

[XXV]

A orientação geral e protocolar, à vista disso, fornece um tipo de ontologia que não compreende a existência e o ser – do – negro. Encaminha-se, assim, para esse buraco, para essa zona-do-não-ser a qual fazemos referência (o poço). E acerca desse espaço vazio/oco pode-se pensar tanto nas profícuas leituras de Franz Fanon a respeito da *alienação colonial* – e os graves impactos desta na experiência vivida do sujeito racializado, que se depara desde sempre na condição de *peça no/do mundo* e não de *vida no mundo* (Negro-Vida): “Cheguei ao mundo pretendendo descobrir um sentido nas coisas, minha alma cheia do desejo de estar na origem do mundo, e eis que me descubro objeto em meio a outros objetos”<sup>139</sup>; como também nas teses de W.E. B. Dubois (1903) que, antes de Fanon, já apontavam, que no âmbito da vivência negra, a consequência da interdição desencadeia uma *double consciousness* (consciência duplicada):

Da dupla vida que todo negro tem que viver (...) disto deve surgir uma dolorosa consciência, um quase mórbido sentido de personalidade e hesitação moral. (...) Os mundos dentro e fora do véu da cor estão em mutação – e mudando rapidamente, mas não à mesma razão, não no mesmo caminho; e isto deve provocar uma peculiar distensão das almas; um sentido peculiar de dúvida e desorientação. Uma tal vida dupla, com pensamentos duplicados, deveres dobrados, e classes sociais duplas, deve ensejar o surgimento de palavras e ideias dúplices, e tentar a mente fingir ou se revoltar, à hipocrisia ou ao radicalismo<sup>140</sup>.

---

<sup>139</sup> Cf. FANON; Franz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008. p.103

<sup>140</sup> Cf. W.E. B. DuBois. *As almas do povo negro*. Trad. José Luiz Pereira da Costa. New York: Bantam Classic, 1998. p. 179-180.

No primeiro exemplo, de Fanon, o ego e a subjetividade deste sujeito são estilhaçados para que ele caiba e “faça sentido” dentro da estrutura organizadora do Mundo Ordenado. As águas da enunciação negra são congeladas, e os rios da sua vivacidade, apagados do mapa da vida. No segundo exemplo, de DuBois, a Negridade se pensa e se expressa a partir do olhar de um referente dominante externo, e esse referente não enxerga a Negridade como ela é (enquanto *Negridade vida, viva, Negridade móvel*), enquanto *existência*. As águas da enunciação negra são evitadas, e polui-se essa água para que ninguém a consuma e beba dessa outra fonte do *fazer* e do conhecimento. Estabelece-se então, uma problemática: Como fazer-se e expressar-se *negro* a partir da expectativa alheia de um Outro que não o enxerga, que não o sente, que “objetiva” a Outridade transformando-a “em um objeto em meios aos outros”? Como a Negridade se insere em um sistema de referência de mundo que nega ela própria (ou seja, a sua existência)?

O Nome Negro tem sede de si, porque, no exemplo dado por Fanon, sua sensibilidade é enclausurada em uma objetividade esmagadora. Esse “ser para-o-outro” de que fala Hegel, pensando as ontologias (e sendo relido em *Peles Negras, Máscaras brancas*), é uma equação que funciona de modo distinto para as vivências Negras<sup>141</sup>. Mas, se fazer a si mesmo – enquanto indivíduo – é ceder para o outro (e não se compor com o Outro), *negando-se*, então o Nome Negro tem sede de fazer (e de transformar) esse mundo, fazendo declinar as bases de sustentação deste. A autoenunciação negra é consumida (e transita) nessa vontade: um mundo no qual as *vocalidades-escritas* possam vir a ser manancial, olho d’água. Na prática da escrita, na *autoenunciação*, esse Nome se sacia e se derrama, irradia como um verbo jorrante, inundando e derrubando as estruturas de Mundo com(o) o impacto das águas. Derramando-se, a Negridade se manifesta, indisciplinadamente e sem opacidade, a partir da coletividade e do encontro de vários

---

<sup>141</sup> Fanon recorre ao conceito de Homem de Hegel justamente para analisar (e criticar) a relação senhor-escravizado, escravizado-senhor aqui instituída e mobilizada por intermédio do conceito de “consciência de si” postulado pelo filósofo. Ao reler criticamente a *Fenomenologia do Espírito*, Fanon cita que para Hegel a consciência de si acontece no ato de reconhecimento do Outro. No entanto, na relação senhor-escravizado, ou na relação negro e “branco”, esta dialética não funciona (e essa é a crítica de Fanon, que denuncia que a “consciência de si” seria um atributo reservado para alguns e não para os outros, o que seria um exercício de autodelimitação da própria concepção de Humanidade vigente e operante nos textos filosóficos e pensamento moderno). Cf. Hegel, *apud* Fanon, 1951, pág. 180. FANON, Frantz. *Peles negras, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

eus, dos movimentos inesperados de enunciação (e de relação), criando e dando a ver novos-modos-de-vir-a-ser-no mundo, e novos modos de *fazer* esse mundo.

[XXVI]

Esses novos-modos-de-vir-a-ser, contudo, não estão separados da ideia de pensar *novamente* tudo aquilo que esse mundo abrange e solidificou como *verdadeiro*. No Brasil, por exemplo, Neusa Santos Souza em *Tornar-se Negro*<sup>142</sup> já nos mostra que “o racismo tende a banir da vida psíquica do negro todo *prazer de pensar* e todo *pensamento de prazer*”, porque dentro dos padrões validantes do Mundo Ordenado a expressão-pensamento da subjetividade negra é sempre um pensamento mutilado, feito em descompasso com esse arranjo de mundo aclamado como “harmônico”. Pensar os modos-de-vir-a-ser-no Mundo, através desta ideia de autoenunciação, se dá a partir da Imaginação Irrefreável e das relações contínuas e continuadas. O Nome Negro, em território brasileiro, é compreendido e associado à ideia de irregularidade, considerando que no Brasil ocorre um processo de epidermização, ou “a inscrição da raça na pele” como explica Stuart Hall. Tem-se aqui mais uma justificativa para a acentuada violência física e simbólica contra os corpos negros no país. A escrita não “regulariza sujeitos”, não os “endireita” para a sociedade colonial, mas extingue as ideias da adequação e inadequação. O que há na escritura é imagem-sensibilidade-experimento-relação, sem preceitos. Se o triunfo da ordem e do progresso implica na observância daqueles marcados como “irregulares”, “fora-da-lei”, e “ameaçadores do arranjo harmônico”, a poesia desativa esses operadores por meio de sua *irrefreabilidade*, pois imagina justamente um espaço liberto destas categorizações disciplinares e segregantes. Portanto, a autoenunciação negra não é apenas um ponto culminante desse prazer de *pensar-criar-fazer* artístico, mencionado por Neusa Santos Souza em *Tornar-se Negro*, como também é textualidade-fruição, no sentido barthesiano: é enunciação que confronta as bases históricas e entra em crise na sua relação com a linguagem, transmutando-a.

---

<sup>142</sup> SANTOS, Neusa de S. *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. p. 35



## [XXVII]

Tendo como ponto de partida a Imaginação Irrefreável e o transbordamento dos moldes abafadiços – entendidas como sendo operações de criação que não compactuam com os ideais impostos pelo Mundo Ordenado – a autoenunciação Negra possibilita a produção de, no mínimo, uma dupla enunciação, feita em síncrono: a enunciação intermediadora (o convite ao Outro e a si mesmo) e a enunciação desmobilizadora (que arranca as propriedades primordiais e funcionais da máquina de enunciação do sistema-mundo-colonial, em um gesto amplo de recusa do Mundo de produção contínua dos *no-bodies*). Essa enunciação precisa ser pensada como enunciação em coro, em sua dinâmica coralizante, pois ela é um modo de participar, de criar participação. Pode-se dizer, que essa autoenunciação não é pensada aqui como reflexo, uma miríade de si ou como um movimento espelhado, mas como uma dança do dentro-e-fora da subjetividade negra, dança essa que libera as dissonantes forças ligadas a multifacetada ideia da Negridade.

## [XXVIII]

Um sujeito se reconhece como um *ser no mundo* quando (se) reconhece e (se) enxerga (n)o Outro. Sem o Outro não há essa dimensão de humanidade inerente à condição do sujeito. O sentido de *ser e estar* em fluxo – é um efeito que só pode derivar de uma relação dialética, de uma interação íntegra e mútua para acontecer/intercorrer. A dialética racial repassada/introduzida pelos modelos coloniais, como vimos, é a negação completa dessa relação mútua de visibilidade e de reconhecimento da e na Outridade (e as possíveis interações que derivam dessa reconhença). Pode se afirmar que o negro, por isso, é um produto histórico-social procedido de contínuos “movimentos de negação entre as partes”. O Negro só existe, nessa situação existencial da colonialidade, primeiro como negação obrigatória e imperativa de si (abrindo mão de uma subjetividade-sensibilidade para vestir os trajes do sistema-mundo), e segundo como negação pelo e através do Outro (referido como o ser detentor da Ontologia – afinal, aos olhos da brancura o negro não tem “resistência ontológica”). Obviamente, isso também gera um efeito duplo de

alienação: essa subjetividade negra submetida as investidas coloniais se relaciona de maneira distanciada com tudo aquilo que foge da(s) regra(s) hegemônica(s).

Por isso, autoenunciar (dentro-e-fora) da linguagem. Por isso, destruir-fugir-escapar. A autoenunciação negra é uma tomada de posse diante dessa linguagem de movimentos moderados e disciplinados. A autoenunciação Negra libera a Negridade, e libera o Mundo daquilo que ele é, *libera a linguagem e as criações para aquilo que elas podem ser, já sendo.*

### [XXVIII]

Esse Nome negro, cuja autoimagem (imagem do Eu) é empobrecida, diminuída e desprovida de potência, autoimagem pensada e assentada na negação (de si e do outro), lança-se ao que é considerado “absurdo”, para fora das estruturas do Mundo Ordenado e da lógica adestradora. É como coloca a proposta de Fanon: “Desde que, no plano da razão, o acordo não era possível, lancei-me na irracionalidade”<sup>143</sup>. A autoenunciação secreta outras possibilidades de – ser e fazer – vida. Ela desestabiliza o estabelecido. Sem pretensão de esgotar o que seria essa auto enunciação negra, destaca-se essa tão sonhada liberdade de ser e fazer-se, e fazer-se de novo quando uma nova vontade irromper, não se deve apenas ao fato de que o sujeito opera uma “inversão de comportamentos” ou uma “intencionada positividade da imagem negra” resultante de uma reanálise dos mecanismos de (re)constituição *de si* pela ação poemática. Não se trata também de reafirmar a superioridade da população negra sobre as outras, reproduzindo o pensamento da retomada e da hierarquia. A poesia, a práxis, essa autoenunciação negra, se faz nas bordas de um sonho: não destrói com armas, com quebradeiras, com o restituir de novas categorias e hierarquias. *Essa poesia supera o mundo dos sufocamentos da subordinação sistemática sonhando, fazendo a “impossibilidade, o absurdo”.*

E é assim, sonhando, implodindo, desvariando, e construindo algo para além de um imaginário que quer conter-se em estruturas configuradas, que as águas do Eu-Que-se-Quer-e-se-Faz-Negro jorram e se difundem no ato de composição da escrita.

---

<sup>143</sup> FANON, Frantz. *Peles negras, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008. p. 113.

---

SALA 4 – *CORPUS, COMETAS, CORPOREIDADES, POESIA*

## CORPUS cometas constelares

### *Sinopse:*

*Escrever não acerca do corpo, ou escrever (sobre) o próprio corpo, ou buscar com que o corpo signifique pela escrita, mas escrever como um toque da extremidade das dimensões corporais. Escrever no extremo e na extremidade do corpo: liberá-lo. Escrita-toque-tocante, como os cometas. A escrita como um toque, escrita tautológica, de re-conhecimento da massa e dos signos in/corpóreos, versos e sentidos que não param de tocar um corpo, ou um novo sentido da corporeidade que se faz na/pela poesia, ou ainda: versos ou sentidos que são como um toque. Escrita que não separa a significação (escrita) “da pele e dos nervos” (o corpo). Eis a tarefa de reflexão-experiência que parece nos propor as poéticas negras recentes: tornar o incorpóreo, esse corpo negro desincorporado e mutilado de “si”, tocante, sem refazer o toque abusivo da exploração e do sacrifício. O sentido, assim, não mais escreve o corpo, ou se inscreve como corpo, não consubstancia um ente corporal presente (definido na linguagem na dominação), mas é um toque excrito, dentro e fora da significação, corpo que não se fecha, corpo que tensiona. A poesia parece tornar aquilo dado nos programas modernos como incorpóreo (o corpo negro), e também o incorpóreo da palavra (o sentido), tocante, contatável, aproximável. Corpo-cometa-constelação-constelar.*

## CENA INICIAL: O COMETA BRILHANTE

Segundo o dicionário de Língua Portuguesa (2022, s.p.), o cometa é um “astro de aspecto nebuloso, cujo brilho, geralmente fraco no momento da descoberta, cresce rapidamente para depois decrescer lentamente até a extinção”. São raros, segue a definição, os cometas visíveis a olho nu. “A cauda está em direção contrária ao Sol; segue o cometa que se aproxima, e precede o cometa que se afasta”. A origem do nome cometa está relacionada a ideia de “nebulosidade” (do grego “kométes”), “cabeleira”. Esses pequenos e invisíveis corpos celestes de órbita irregular são fenômenos luminosos, de movimentação fugaz, passagem célere, por isso inconfiscáveis em sua integralidade. E essa cauda, feita de gelo, poeira e gases, lembra e deixa rastros, pedaços desfeitos de si, toda vez que se aproxima do Sol, lembrando os sintomas, ou os sintomas-vestígios da poesia, em seu meio interplanetário, que pode ser a página do livro, ou o suporte *outro* no qual a escritura se realiza.

No novo e atualizado dicionário brasileiro de astronomia e astronáutica, os *cometas* são apresentados a partir da seguinte explicação, trazendo com ela um aspecto curioso: o cometa que apresenta a cauda mais extensa até hoje na história da cometografia está relacionado com a história do Brasil. Trata-se do prestigiado e reconhecido **Cometa Brilhante 1843 I**.

**Cometa Brilhante 1843 I.** Um dos mais notáveis cometas do século XIX, foi descoberto em 5 de fevereiro de 1843, antes da sua passagem pelo periélio. Visível em plena luz do dia, foi registrado na Europa, no México, EUA, Índia. No Brasil, coube ao astrônomo brasileiro Silva Leite ( ? - 1844), do Observatório Imperial do Rio de Janeiro, observá-lo em 28 de fevereiro, descrevendo-o nas publicações do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. O Imperador D. Pedro II observou-o e em 1882, comparou-o com o cometa Cruls (1882 II), como foi relatado na Academia de Ciências de Paris em 1882. Segundo o relato de D. Pedro II, a cauda do cometa atingiu quase o zênite, embora o núcleo se encontrasse a uma pequena altura do horizonte. O cometa 1843 I, foi o que apresentou a mais extensa cauda até hoje observada na história da cometografia. Este cometa, que apareceu durante a marcha do exército brasileiro na Guerra do Paraguai, foi batizado pelos nossos soldados com o nome "estrela de Caxias". Nos pampas infundiu esperanças que foram confirmadas pela vitória e paz. Esse cometa, como o de 1882, faz parte do grupo de Kreutz (q.v.) ou cometas rasantes ao Sol. Uma descrição minuciosa deste cometa pelo astrônomo Pedro de Alcantara Bellegarde foi publicada na primeira página da revista *Minerva Brasiliense*, em 1.º de novembro de 1843; Cometa de Março<sup>144</sup>.

---

<sup>144</sup> Cf. Mourão, Rogério de Freitas. *Dicionário enciclopédico de astronomia e astronáutica*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1987, p. 185.

Esta cauda brilhante do cometa deixou vestígios em um momento histórico significativo. Um número considerável de ex-negros-escravizados, fizeram parte do recrutamento do corpo militar que representou o Império do Brasil e participou da Guerra do Paraguai. Muitos/as negros/as foram, além disso, libertos com o intuito de cooperarem diretamente nas intervenções armadas, especialmente na Marinha e no Exército. Para atender as necessidades do conflito, o Império negociava, a compra de negros escravizados a preço de mercado<sup>145</sup>.

Evidentemente, pode-se argumentar que muitos destes “soldados convocados” participaram de forma “voluntária” do conflito. Mas o voluntariado também se inscreve dentro da dinâmica retórica da abnegação, de uma fingida e intencional consciência do valor pátrio do negro escravizado (ou lavagem cerebral argumentativa) incitada pelos próprios senhores. Para enfrentar a morte (disfarçada de prestígio e honra nacional), o sujeito negro estava bem visível para as – e nas – estruturas de poder.

Perceba que, nesse caso, não estamos tratando de invisibilidade, mas do contrário: da hipervisibilidade. Afinal, essa *inclusão* negra com objetivo – porque a inclusão do Negro, na conjuntura do Mundo Ordenado, e principalmente na sociedade brasileira, é sempre calculada e justificada pela ideia de eficácia/finalidade, jamais espontânea e da ordem do sensível – culminou no aperfeiçoamento de uma força militar brasileira, que já germinava como ideia (e como estrutura) na organização da Guarda Nacional, força atuante nas operações a serviço do Império no período pré-guerra, como explica Ricardo Salles, em *Guerra do Paraguai: escravidão e cidadania na formação do exército* (1990).

Ademais, essa mobilização militar brasileira, permanente até hoje, sempre esteve atrelada, quando não aos conflitos do Império, aos interesses de uma classe econômica dominante. Nos primeiros anos de guerra, por exemplo, visando preservar a vida dos (poucos) soldados provindos de famílias com maior renda, sobretudo no *fronte* das áreas ocupadas e de combate, negros escravizados comprados ou recém-libertos eram alocados (na condição de *reserva*, e de prevenção da vida dos soldados de linhagem “abastada”).

---

<sup>145</sup> Cf. SOUSA, Jorge Prata. *Escravidão ou morte: os escravos brasileiros na Guerra do Paraguai*. Rio de Janeiro: Mauad: ADESA, 1996. p. 63

Além disso, e desde o princípio do enfrentamento, o Império mostrava-se claramente pouco comprometido e tão pouco interessado com a mudança de estado social dos negros recém-libertos (para atuarem na guerra), como destaca Jorge Prata Sousa no panorama historiográfico de *Escravidão ou morte: os escravos brasileiros na Guerra do Paraguai* (1996):

A participação do negro escravo na guerra, porém, será elucidada quando, em vez de discutir o voluntarismo, esclarecem-se os casos de ex-escravos que retornaram livres e foram perseguidos pelos seus senhores – para serem reescravizados. Analisar este retorno nos ajudará a avaliar as possibilidades do escravo de mudar o seu estado social e também a vê-lo como a maior fonte de subsistência econômica dos quadros institucionais – que dele não poderiam e não queriam prescindir, fosse ou não herói nacional. (SOUSA, 1996, p. 72).

A aparição do *cometa*, despedaçando os céus, e despontando como elemento *alienante*, nesta situação, parece sintomática: um sinal de intermédio, de alucinação e elucidação, entre “as vidas precárias” e os “corpos expostos”, reunidos dentro de uma sociedade escravocrata *sistematizada*, organizada em defesa da pátria.

O manuseio do corpo negro como material humano, como carne viva com particularidade mercadológica, mostra-se desde a formação do nosso espírito nacional, da nossa linguagem pretensiosa, e dos nossos ideais bélicos e aspirações territoriais. Por esse motivo, pensar em *imagem humana naturalizante* ou no sentido coisificado e apre(e)ndido da Negrura: o Nome Negro com os seus limites, com a sua função. Outro ponto a ser novamente reforçado é que essas Vidas Negras não estavam *invisíveis* nem para o Império, e muito menos para a Guarda Nacional, pelo contrário, as Negridades, em sua condição imposta de subalternidade, estavam *extremamente visíveis* nessa reencenação da hipervisibilidade racial, porque a hipervisibilidade racial não está dissociada da prática da violência, da hostilidade, dessa repetição ritualística brutal que reitera e atualiza, no domínio social, os limites entre a ficção do humano e aquilo que não é.

O fenômeno do cometa rasgando os céus enquanto o solo é avermelhado com o sangue alheio, e enquanto o exército é composto de vidas pré-dispostas ao sacrifício (vidas negras e indígenas), talvez esteja relacionado com a destruição da teia complexa do invisível e do hipervisível quando se trata da Negrura e da Diferença no Mundo Ordenado. Neste Mundo, o Negro é aquele que desaparece enquanto vida – retomando aquilo que se debate no âmbito da visibilidade negra, da busca de reconhecimento dessas sensibilidades-subjetivas –, mas o Negro também é e está

hipervisível toda vez que a sua corporeidade é utilizada como instrumento de martírio, de penitência, sacrifício. Portanto, a *corpura* negra na estrutura do Mundo Ordenado é idealizada e ativada dentro de duas esferas: a invisibilidade (a desativação da Vida *do corpo*), e a hipervisibilidade (a ativação e a supremacia da carne *deste mesmo corpo*).

Como a poesia, e(m) seus corpos-cometas, torna não apenas *corpura* negros visíveis, mas desfaz toda a narrativa da visibilidade e hipervisibilidade, por meio de borrões e vestígios brilhantes/cegantes nos céus sígnicos da palavra?

## QUESTÃO DA CENA: OS CORPOS COMETAS DA POESIA

Atravessando um mundo em guerras, e (auto)motivado a devastar-se, os corpos cometas constelares das poéticas da agoridade são como luzes explosivas que cortam os firmamentos/tetos da significação, anunciando um movimento de saída do Mundo Ordenado. Esses *corpura corpuras* talvez sinalizem uma orientação (inexplicável) para uma grande mudança (coletiva), como os cometas. Como falar de *corpuras* corpus negro/as e, ao mesmo tempo, abandonar o desejo pela plenitude coerente e unitária que compõe a realidade? *Como falar de corpos que expurgam e se fazem naquilo que não é realidade (a não-realidade), e, ao mesmo tempo, parecem serem corpos que se determinam, se afirmam e resistem nas incertezas, ou nos pontos de fissura e de acabamento do ato de significar - findando com as ferramentas dominantes dos campos de leitura e de regência daquilo apresentado como sendo a existência absoluta? Como reunir, na mesma fala, um pensamento-prática sobre corpos fugazes, nebulosos, céleres (como os cometas), mas também corpos possantes, abundantes, que parecem se autorizarem enquanto corpo e vida (como os efeitos trazidos pelos cometas)?*

## OUTRAS CENAS FEITAS EM TORNO DA CENA INICIAL: OS COMETAS BRILHANTES DA POESIA



O primeiro cometa a cruzar os céus da significação de um Mundo em Guerra e das Guerras é de Alzira Rufino<sup>146</sup>. A *corpura*, cometa-brilhante, parece revelar-se nos desdobramentos, no verso a verso do poema, encenando uma caminhada, ou um caminhar calejante, o formar do ápice do corpo, até que o Eu-lírico Negral, na última estrofe, olha para a jornada percorrida ao longo do texto, esta jornada que forma e produz uma corporeidade (não para encerrá-la, mas para nela soprar vida), e questiona: *quantas vezes, nesse fazer-se corpo, nesse fazer do corpo, e nesse resistir do corpo, tropecei?* Se a Negrura é reduzida à situação de subjetividade coisificada, como ensina Fanon, e por isso seria desprovida de organismo, de vida, de “paixão”, como trazem os versos de Alzira Rufino, talvez esse corpo-cometa, essa corpura negra radiante do *Eu, mulher negra*, de Rufino, seja aquele momento em que essa face negra “meio pedra” ou talvez face já cansada de levar pedradas, reescreve a história, de si (enquanto corpo) e do Mundo (que esse corpo quer habitar), possibilitando um novo começo para aqueles corpos que, ao longo da história, nunca puderam, ou nunca tiveram a chance, de começar:

### **Eu, mulher negra, resisto**

escrita  
paixão se revelando  
paixão nas mãos  
  
minha face meio pedra  
a perda não foi perder  
  
pedras horas mortas  
  
dor nos olhos  
e no cansaço  
ternura na minha mão  
resiste

---

<sup>146</sup> Nascida em Santos, SP, em 1949, Alzira Rufino é poeta, cronista, teórica, ficcionista infantil e colunista de jornais, além de ter publicado em diversas antologias nacionais e internacionais. É ativista política atuante no Movimento Negro e no Movimento de Mulheres Negras. Fundadora da Casa de Cultura da Mulher Negra. Publicou, entre outros, *Eu, mulher negra, resisto*, de 1988, e *Bolsa poética*, de 2010. Ambos livros de poesia. Participou das antologias *Finally us. Contemporary Black Brazilian Women Writers*, em edição bilingue português/inglês, de 1995. Seus poemas também estão presente nos Cadernos Negros edição 19 e 21, bem como na edição volume 2 de *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*, organizada por Eduardo de Assis Duarte.

o silêncio que corri  
os nomes que escrevi  
na pele brusca do medo

quantas vezes tropecei

(Rufino, *Eu, mulher negra, resisto*, 1998, p. 70).

Essa articulação entre público privado, casa rua, política corpo, matável amável, implicações recorrentes e ressurgentes em uma poética da corpora negrura na poesia recente, aparecem, também, por intermédio daquilo que parece ser uma dimensão plástico-cortante-visual do texto (relembrando posteres, *displays*, anúncios dispersos colados em locais de grande visibilidade, nos postes das grandes avenidas) no poema de autoria de Eliane Marques. Enquanto a Guerra acontece, e corpos sucumbem, o cometa, dessa vez, atravessa os céus trazendo consigo aporias imagéticas não excessivas, não palavrosas, pois não existe mais chão, ou não há mais espaço nessa terra tomada e tombada por corpos, corpos negros, corpos subalternizados, corpos outros *para se fazer corpo ou padecer enquanto corpo*. O corpo estica-se no chão ao lado de outros corpos, espremido, apertado. Esses corpos, derrotados pelo e no Mundo que trata a racialidade como uma dispensável condição humana, estão cobertos por dedos de areia (sem hino, sem cerimônias, ou sem Antígonas), e aguardam, sem qualquer espécie de condecoração, honraria ou memória, o embalo, talvez, ou o conforto do mofo que virá entre as árvores, conforto (impossível) de estender-se sem vida no mato do esquecimento.

Sob alguns dedos de areia (sem hino ou Antígona)  
à praia onde talvez a maré o embale  
(ou ao mato) ao conforto do mofo entre as árvores

(em terra de pretos) não existe chão para tantos mortos  
(MARQUES, 2015, p. 22).

Corpos esquecidos da guerra, Corpos sem a dignidade de Antígona. Antígona, aquela trama que coloca como tema central a lealdade e as reivindicações que um Estado faz a um indivíduo – não seria uma reivindicação obrigatória corpos dispensáveis participarem da guerra, das guerras,

como um modo de deixar ativa a máquina de funcionamento do Mundo? A vida das Negridades é estar em estado de guerra, o tempo todo. Corpos feitos para lutarem na guerra contra a própria vida, para proteger o corpo da guerra da realidade brutal que os sonda. Quando guerras são promovidas para que o Mundo Ordenado mantenha a sua ordem e as suas hierarquias, sacrificando o corpo de idosos, mulheres, homens e crianças, será que Antígona, aquela da tragédia de Sófocles, que fala dos mandamentos divinos, ainda está viva? Quando o poema de Marques atenta para a ausência dos mandamentos divinos de Antígona na lida com esses *corpos mortos* esquecidos, parece estar aberta a questão: se a tragédia de Antígona tensiona as reivindicações do Estado e as reivindicações que um individuo faz a si mesmo, como reivindicar qualquer coisa ou alguma coisa *quando o corpo racializado não é um corpo nesta realidade de expropriação colonial e exploração colonialista?*

Quando a escrita do corpo na poesia toca o sentido, ou toca no sentido, ela parece também endereçar-se a todos estes corpos outros, corpos estranhos, desviados, que maltratados, abandonados, digladiados, falam e gritam no (e em) silêncio; corpos fora ou de fora, que precisam conter-se mudos na estrutura. A corpora da negrura poética não trata do corpo de si, do corpo do “eu”, mas do corpo Outra, corpo daquela “carne resfriada, frígida, mole”, como no poema de Tatiana Nascimento. O corpo cometa da poesia é um endereçamento, com destinação aos que estão e foram acorrentados pela linguagem do nada (linguagem formadora de um corpo vazio, corpo útil, mas inútil ao mesmo tempo). Corpo que, na Ordem do Mundo, tem voz, mas ninguém ouve. Corpo que tem forma, mas ninguém vê. Nem, e muito menos, a vizinhança inteira...

"...que se tua voz tivesse força igual à imensa dor que sentes, teu grito acordaria não só a tua casa,"

casada  
de papel passado  
passada lavada varrida  
dona de casa  
mulher  
mãe  
pai  
porrada  
a marretada é na testa da rés

## VACA

a murretada é na reles es  
posa  
presta pra nada em  
posta: prateleira rosada, cortes &  
carnes res  
friada, frígida, mole  
flácida  
folgada  
a facada é na altura do coração  
no suvaco  
sangrada  
pingada no ladrilho  
& os pedaços do corpo da

## PORCA

pendurada em correntes  
suja desleixada  
num sabe fazer nada  
num cria direito os filho  
cozinha mal, fala tudo errado

## BURRA JUMENTA CAVALA

grosseira ignorante  
preguiçosa lenta  
num passa num varre  
a vassourada é na

## CACHORRA

acorrentada  
rainha de fundo de quintal  
prisionada-guardiã da garagem  
gradeada

## PIRANHA GALINHA

safada  
para de chorar  
para de gritar  
para de doer  
tem ninguém ouvindo e quem tá ouvindo num faz nada.

(mas a vizinhança inteira??)

(NASCIMENTO, *lundu*, 2017, p. 62-63).

As cenas entrecortadas no poema de Nascimento (feitas entre uma pausa e outra nestas marretadas, porradas e vassouradas que acertam o corpo mulher abrangido e endereçado no poema) mobilizam e compõem a realidade de muitas “es/posas de papel passado e varridas” desse Brasil afora. O cometa ilumina, escancara, torna visível essa realidade – no movimento de dar espaço para o corpo da Outra na poesia, ou o corpo da poesia como corpo Outra, em um gesto que desfaz a lógica do próprio que domina o pensamento androcêntrico; o poema desponta como objeto que abona “o Império do Próprio”, construído com base no “medo tipicamente masculino”, medo do desmonte, “da expropriação, da separação, da perda de um atributo”<sup>147</sup>. O pensamento da poesia está marcado pela noção de dádiva (de Cixous), de reconhecer (n)o Outro (e) as suas necessidades. Quando a imageria da poesia traz a situação de muitos lares –VACA PORCA BURRA JUMENTA CAVALA CACHORRA PIRANHA GALINHA – entre gritos e ofensas grafados em maiúsculas, inferiorizando as mulheres e outros animais – e o cometa da letra negra poética ilumina a página trazendo e/ou rerepresentando o “corpo sangrado”, por qual motivo essas cenas são cada vez mais usuais? Por qual motivo esses corpos são cada vez mais expostos ao contexto “acometado” entre os versos de imagens entrelaçadas de Tatiana Nascimento? Por qual motivo ao invés da dádiva (essa possibilitada pelos cometas da poesia) temos a abnegação (essa feita pela vizinhança toda)?

A resposta parece estar no poema de Lubi Prates, descrito a seguir. Talvez os corpos paridos aqui, neste útero geográfico, neste “Império do Próprio”, não são corpos da pátria, mas os corpos paridos neste útero já são corpos expulsos, expulsados e expulsáveis, corpos da não-propriedade (que não podem pertencer a si mesmo), corpos não cabíveis no corpo dessa (e muito menos nessa) pátria, com “imagem masculina/e o próprio/pai em si”. Talvez essa mãe, do poema de Nascimento – que também faz papel de pai, que também é mulher, esposa, dona de casa –, entenda que a ausência de protesto (ou o silêncio ensurdecido) diante “porrada” está associada ao fato das coisas serem como são, em um Mundo, ou em um Império, cujos úteros pátrios, colonizáveis, são regidos pelas ideias de propriedade, apropriação, expropriação; e nessa situação, o corpo, corpo negro, só pode ser gerido

---

<sup>147</sup> Cf. CIXOUS, Hélène. *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos : Madrid : Comunidad de Madrid San Juan : Universidad de Puerto Rico, 1995. p. 37. Tradução nossa.

através dos princípios da classificação, sistematização, hierarquização: como chamar de pátria, de lugar acolhível, esse lugar em que se nasce, mas que no ato de nascer já expulsa corpos de si mesmos, qualificando nominativamente como corpos estranhos, corpos diferentes, da Diferença?

como chamar  
de pátria

o lugar onde nasci

esse útero geográfico  
que me pariu

como chamar de  
pátria

o lugar onde nasci

se parir é uma  
possibilidade apenas feminina e

pátria traz essa imagem  
masculina & país traz essa  
imagem masculina & o próprio  
pai em si

como não chamar de  
pátria

esse lugar onde nasci  
embora ainda útero geográfico  
que me pariu,

me expulsou:

mãe não cabe numa pátria.  
(PRATES, 2017, p. 21-22).

Expulsos para a guerra, expulsos pela mãe, expulsos pela pátria, como os soldados negros enviados para atuarem na linha de frente no combate da Guerra do Paraguai, na cena de abertura desta sala. Como fazer corpo, fazer-(se)-corpo, ou querer-se corpo, na linguagem desse útero geográfico, útero dessa pátria com imagem masculina e programada para expulsar os seus filhos? Essa lógica do dentro-fora, da entrada no Mundo que funciona apenas pela exclusão das alteridades/subalternidades (Negridades, pobres, mulheres, etc.), lógica perversa já observada por Roberto Schwarz<sup>148</sup>, é a lógica exposta e desarrumada pelos cometas da poesia, ou os corpos cometas das poéticas da agoridade: escrever é tocar (n)aquilo que se inscreve para além desse Mundo, é talvez imaginar um Mundo em que esses corpos todos, expulsos pelos úteros geográficos, caibam; desde o corpo cansado, com “ternura na mão”, de Alzira Rufino, até as mães com vida e da possibilidade de vida feminina, de Lubi Prates. A pergunta que (per)segue, e trazida pelas poéticas negras, desde Rufino até as poetisas mais recentes, é como refazer/reconstruir esse corpo incorpóreo, corpo útil inútil, em uma linguagem que não seja a linguagem colonial racista, linguagem da hierarquização e sistematização estropiada?

Quando os cometas aparecem, como corpos, em seus brilhos, em seus momentos de descoberta e revelação, em seus aparecimentos e desaparecimentos, em suas movimentações fugazes, talvez a poesia torna e toca um sentido ainda *impossível* – um sentido em que a possibilidade de ser corpo, de ser energia escapante (da estrutura) e escavante (de um Novo Mundo e um novo sentido para o corpo), não dependa mais da subjugação, da estratificação ordenada da significação; mas um sentido da possibilidade do ato de significar/fazer(-se) corpóreo desencaixar, disjuntar, hesitar, endereçar um corpo aberto, ainda por ser feito. Um corpo, enfim, infinito em suas eventualidades de jogo, encenação, improviso, corpo tocante-atuante, e não mais corpo tocado-abusado-espancado. Nessa escrita poética de corporeidades excritas, talvez os poemas aqui reunidos, desde Rufino até Nascimento, abarcando e fazendo despertar cometas, deixem a lição de que a leitura, e um pensamento sobre a *corpora* negrura, é, sobretudo, apre(e)nder o corpo como catástrofe do Outro/de um Outrem. Corpo que se faz na exterioridade e na dimensão “não pensante e não

---

<sup>148</sup> Cf. SCHWARZ, Roberto (org.). *Os Pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.



pensável deste corpo”<sup>149</sup> e deste mundo. Talvez os poemas aqui reunidos, deixem a lição de que carregar, portar, suportar um corpo, *corpo negro*, só pode se realizar enquanto o corpo se queima, enquanto ele atravessa os céus de um Mundo em Guerra e das Guerras como um signo do enigma, endereçado, corpo que se esfaleça nos céus para nos tirar a atenção da arma que dispara, corpo esperança e talvez sinal da esperança, corpo, enfim, –*como os cometas brilhantes*.

---

<sup>149</sup> Cf. Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Tradução de Tomás Maia. Lisboa: Vega Passagens, 2000. p. 17.



“A literatura não é uma linguagem se aproximando de si até o ponto de sua ardente manifestação, é a linguagem se colocando o mais longe possível dela mesma, e se, nessa colocação “fora de si”. Ela desvela o seu próprio ser, essa súbita clareza revela mais um afastamento do que uma retração, mais uma **dispersão** do que um retorno dos signos sobre eles mesmos [...] *A fala da fala nos leva para a literatura, mas talvez também a outros caminhos, a esse exterior onde desaparece o sujeito que fala.*”

FOUCAULT, Michel. *O pensamento do Exterior*. In: Ditos e Escritos III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p.221.

“As sereias, contudo, possuem uma arma ainda mais terrível que seu canto: seu silêncio”, o vazio da fala.

Franz Kafka (2014, p. 615), em *O silêncio das sereias*.

**Sinopse:**

*O som do canto e do sopro, como explica Nancy, comporta um ataque e um “chegar”, é uma evocação das não-permanências – que não se sustenta com limites claros sob os olhos. Por isso, manter a coralidade musical ativa, ou manter a voz do Coro audível em seu silêncio, ou a manutenção do som, presume a repetição dons tons e das notas musicais, e a repetição é sempre outra, sempre diferida, nunca a mesma – repetir o som, ou repetir a voz que canta e vibra, na música, no timbre da musicalidade, é criar a modulação musical novamente e diferente, é começar do zero, de novo e novo, até que se chegue a uma ressonância e ao ritmo de uma canção irreconhecível (e, nesse ponto do irreconhecimento da canção, da repetição musical que cria uma música distinta da música primeira ou inicial, o canto passa a ser refeito, outra vez).*

*A “repetição”, a “recorrência” das vozes implicadas das Coralidades, cria musicalidades e ritmos, ao invés de reproduzir ou seguir uma tonalidade original e basilar, ou de repetir uma música primeira, que serve de modelo para que a canção se cria, se manifeste e siga sendo cantada. A coralidade permanece cantando, permanece fazendo e produzindo um som, não porque repete a música, mas porque cria, a cada “repetição”, a cada “recorrência”, uma música distinta da música que iniciou o cantar sonoro.*

*O som, desse modo, que ressoa e repercute, não está visível – mas é conjugado, como se conjuga o corpo, na entrega (da) escuta. Nesses meandros do som, e com as seus próprias operações musicais, parece estar situado o canto da poesia negra: e trata-se menos de (tentar) capturá-la como presença sonora (pois essa presença é sempre inexistente, não pensada como subsistente e substancial, pois se recria como a “repetição” inédita das coralidades), e mais de percorre-la como (e em suas) penetração/penetrações inacabada/s e continuável/is do audível (em suas dilatações e reverberações).*

*Por isso, as perguntas: O que e quem fala no Canto das Sereias? Esse canto escapa da fala ordinária, não pode ser reproduzido ou dominado/retratado pela linguagem comum; e na ausência de representação não há dominação, há apenas vestígios. E os vestígios da poesia (ou do canto da poesia Negra), em suas evocações das Negridades, cantados-dançados, ou cantos-cantados-dançantes, parecem desafiar três dos princípios basilares – de sustentação – da linguagem colonial racista e racializante: a totalidade, a verticalidade e a inteligibilidade. Mas a cantoria também coloca em risco o princípio da dominação, da formação dos impérios, da sujeição heróica. (celular)*

*É preciso perscrutar as “negras” sonoridades – e, com elas, criar-imaginar o Mundo Possível Outramente.*

Às Sereias chegarás em primeiro lugar, que todos  
os homens enfeitam, que delas se aproximam. (...)  
Prossegue caminho, pondo nos ouvidos dos companheiros  
cera doce, para que nenhum deles as oiça.  
Mas se tu próprio quiseses ouvir o canto,  
Deixa que, na nau veloz, te amarrem as mãos e os pés (...)<sup>150</sup>

“De que natureza é o canto das sereias?” ou “O que elas cantam?”. Essas incertezas e indeterminações acerca dos cânticos modulados pelas divindades marinhas vem sendo tratadas desde Maurice Blanchot em o *Canto das Sereias* (2005)<sup>151</sup>, em que a alusão às adversidades enfrentadas por Ulisses antes do regresso a Ítaca pautam a reflexão sobre o canto sirênico, interpretado e compreendido, sobretudo, como um encontro abismal com o imaginário. Este canto feminino, *ruído estranho*, feito à margem da natureza e no balançar das ondas, atravessa as artes e a literatura, assumindo presença (in)audível não só no universo das epopeias do velho mundo grego, como também no palavreado convincente da serpente de Eva do mito bíblico, ou na imagem da deusa Atargatis, e os seus rituais de castração no Norte da Síria. As vozes não simbolizáveis do canto também ecoam e se estendem nas inscrições-imagens das sereias quiméricas de Mallarmé, até ecoarem nos embalos de Iara, deusa das águas dos mitos indígena-brasileiros. Notável, de igual modo, é o canto auspicioso e a voz cristalina nas passagens da *aprendizagem dos prazeres* de Clarice Lispector, bem como a face emudecida-gritante do canto no *silêncio das Sereias* de Franz Kafka. Já na narrativa de Kianda, sereia do Banto de Angola, o canto apresenta a sua potência performativa enquanto capital cultural africano. Em todas essas passagens, o desejo pelo conhecimento, pela experiência, a tensão entre a Voz e sentido, ou o fascínio exercido pela *palavra cantada sereada* (em seus contínuos movimentos de sonoridade dissonante e alheante) repercute nas ambiguidades da homofonia, alavancando uma sempre nova (e extensiva) passagem do canto. Diante dessa diversidade episódica, é consenso afirmar que, no âmbito cultural-artístico, este canto mobiliza um

---

<sup>150</sup> Cf. Odisséia, XII, 37-55. Trad. Schuback, 1999, p. 166. In: SCHUBACK. Márcia Sá Cavalcante (Org.). As cordas serenas de Ulisses. In: Ensaios de filosofia. Petrópolis: Vozes, 1999. p. 166.

<sup>151</sup> “O Canto das Sereias” é um texto-capítulo inserido na obra intitulada “O Livro por vir”, de Maurice Blanchot. Cf. BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

diversificado acervo de usos (do cantável), sendo a ríspida cantoria um material do *fazer* e do refazer artístico.

Apesar desses rastreamentos temáticos pontuais, não é o nosso objetivo retroceder à origem mítica desses seres (seja na literatura ou no material pictórico feito em alusão a essa temática), mas destacarmos, como dado significativo, a presença da música e da poesia, assim como a presença do excesso de canto, da inquietação sonora, em todas estas modulações e *cepas* culturais (que atravessam tempos e espaços)<sup>152</sup>.

Além disso, nessa pesquisa, esse canto recupera, e também é compreendido, na chave de situação do “assolamento de Outridades e alteridades” que carregam consigo (e fazem desaguar) uma linguagem inventante, linguagem essa que jorra ao extrapolar limites e demarcações, que quebra(ndo) a finalidade e a remissão – discursivo – comunicativa, não se enquadra nos predicamentos do Mundo Ordenado. Por portarem tal característica, são linguagens do perigo e estranhas (pois não se apreende os balbucios nelas engendrados). No local onde tudo se apaga, onde o signo conhecido se faz mistério ou enigma, esse canto, ou a linguagem inventante da poesia, começa; e esse começar exonera qualquer tipo de término ou conclusão. Essa concepção de linguagem, consumadora da consequência sem fim e do desvio, se alia e evoca em suas passagens a linguagem do canto das sereias, justamente por operar e praticar, assim como as Vozes cristalinas destes seres mutáveis, a tirania do sentido.

---

<sup>152</sup> Partir dessa passagem conhecida e canônica da *Íliada*, colocando-a em contato com outros escritos e poéticas recentes, é entendido como um exercício contrapontística que visa justamente iluminar-escurecer um amplo campo literário-histórico, evocando referências que, inicialmente pensadas como distantes, se atravessam e são pensadas doravante de outros ângulos e olhares, o que resulta em um painel de constituição contínua do sentido da própria ideia da tradição, que agora se vê em seu aspecto lúdico, inventivo, desmobilizado. É o que também pensa Edward Said em *Humanismo e crítica*, quando este aborda o trabalho com materiais tidos como canônicos em sua reflexão: “Alguns etimologistas especulam que a palavra “cânone” (como em “canônico”) é relacionada à palavra árabe “qanun”, isto é, “lei” no sentido legalista e compulsório do termo. Mas esse é apenas um significado um tanto restritivo. **O outro é um significado musical**, o cânon como uma forma contrapontística que emprega inúmeras vozes que em geral imitam rigorosamente umas às outras, uma forma, em outras palavras, que **expressa movimento, brincadeira, descoberta** e, no sentido retórico, **invenção**. Vistas dessa maneira, as humanidades canônicas, longe de serem uma tábua rígida de regras fixas e monumentos que nos intimidam a partir do passado – [...] – sempre permanecerão abertas a combinações mutáveis de sentido e significação; toda leitura e interpretação de uma obra canônica a reanima no presente, fornece uma ocasião para releitura, permite que o moderno e o novo sejam situados num amplo campo histórico, cuja utilidade é nos mostrar a história como um processo agonístico que ainda está sendo feito, em vez de terminado e decidido de uma vez por todas. (SAID, 2007, p. 45).

Nesta perspectiva, e nos povoamentos, desdobramentos e díspares figurações deste *topos*, o canto sereado parece prefigurar, portanto, uma associação ou parece colocar em evidência a ideia de cisão perpétua com o mundo da lógica dominante e da totalidade (como em Homero, Kafka), ou mesmo encenar o declínio da estabilidade, do controle e da plenitude (como nos mitos bíblicos e nas lendas indígena-africanas). Esse murmúrio imperativo e contínuo da palavra-imagem-som do canto das Sereias deslumbra pelos seus efeitos de alheamento, porém ele renega, do mesmo modo, os fáceis limites da nitidez. O canto não reproduz o que está na *polis* (da linguagem): as vozes renegam e bombardeiam o *logos*, desfazem esse espaço heróico da dominação sígnica, e também investem contra a ideia aristotélica de “coerência assegurada”.

### CENA DE ABERTURA

Amarrado ao mastro, lê-se Ulisses comumente como a personificação do eu-racional, do eu da conquista sobre aquilo (ou sobre o mundo de natureza) desconhecido. O personagem é tomado, na tradição greco-ocidental, como a metáfora do triunfo do homem diante do que é caótico, imprevisível, implacável. E no campo interpretativo, até onde se sabe, essa figura centralizante é recompensada com o prestígio, com o reconhecimento – o retorno ao lar. Na narrativa oral do poema épico, o que se propaga é o “drible” do herói perante o fascínio das criaturas mítico-cantantes. Obviamente, esses postulados todos se mostram “comedidos” e “apropriados” frente à linguagem insondável, e a essa indeterminação mágica (característica) do canto. Isso porque essa inflexão das Vozes das Sereias, material de crise da linguagem, nos conduz à questão da violação do sentido sobre a qual uma série de produções – estampadas ou não com a demarcação de “poesia negra” – tem proposto um enfrentamento radical.

É possível explicar em argumentos “coesos e claros”, por exemplo, onde começa e aonde termina o *Canto*? Ou o que acontece nesta **experiência**, neste “além-maravilhoso” induzido pelo cantar, em que até as balizas entre a conceituação rígida de humanidade e inumanidade aparecem abolidas, expandidas, e possivelmente abertas para o seu refazimento em condição não conceitual? Como formular racionalmente/sensatamente esse despertar súbito do prazer extremo de cair, esse chamado inteligível emodulado pelo som irresistível, ou as *suspeitas suspensão* que derivam desta

experiência? O que faz – e ainda mais audacioso, *como* se faz – o canto? Curiosamente, essas questões (também) são questões de poesia. De uma poesia sendo feita e escrita no e desde o Brasil.

A partir destas considerações e prováveis encontros, o canto das Sereias de Ulisses é pensado e apresentado a partir de sua dinâmica insurreta de palavra-imagem-som. Aqui esse canto é rearranjado e reencenado nas travessias das poéticas da Negridade, que o transformam e agregam às vozes das Sereias da Antiguidade outras facetas, timbres, notas negreiras, tons possantes – *deslocalizando o canto*, transladando-o, e fazendo brotar música aonde antes havia apenas a mudez e a surdez imperativa.

O canto homérico não surge, assim, como referência centralizante – esse canto é apenas uma metáfora nuance do ato do cantar, um fio de leitura desfeito na própria leitura. As imagens fônicas da cantoria sereada com as quais Ulisses foi confrontado parecem acenar, ora longínquas, ora próximas, das coralidades engendradas pelas mãos de poetas negras brasileiras. Em várias passagens dessas poéticas, as cenas de aparição efêmera e/ou indescritível da Sereia (enquanto alegoria) é delineada como encontro da Outridade com ela mesma e com os outros. O canto impera, assim, como um ponto de partida *comunitário, gregário* dessa subjetividade-sensibilidade negra, iniciada e introduzida no mundo das coisas deslocadas pelo gesto da poesia e das sonâncias outras. Ainda assim, essa *introdução* (ou a transição e a destituição do sentido irrevogável) operada pelo canto parece elaborar resquícios de inscrições imagético-sonoras que não podem ser restituídas em sua integralidade, *não são ou não podem ser* claramente explicáveis ou explicitáveis pela linguagem da dominação. Essa dimensão da linguagem poética-cantante, por isso mesmo, parece agitar e fazer despertar uma reminiscência não-vista do fenômeno da Negridade: **as Negridades dissonantes liberadas na esfera (do) cantável**. Isso significa que o canto é, acima de tudo, um convite de desmobilização da imagem Negra estática e alienante fornecida pelo Mundo Ordenado.

Outrossim, pensamos o significante da linguagem do canto a partir do feminino, do Negro, das populações indígenas, das *Outridades*, em sua variabilidade e vastidão. Todos esses Nomes atravessados e encerrados pelas ferramentas da estrutura despótica do Mundo “do sustentável” se libertam de suas posições fixas e sufocantes nos timbres da cantoria. Esses significantes outros, sempre abertos e flexíveis diante das notas da canção, apontam para outros modos de inscrição da



linguagem (e são estes outros modos, de sobremaneira, que percorremos como *possibilidade* de – fazer – linguagem).

Por esse motivo, esse canto da poesia é um canto que segue, desmonta e monta de novo, ao seu modo, a tradição das Sereias *vencedoras* da epopeia: é canto-revolução, revolucionário, indomável diante de todo instrumental crítico-analítico. Esse canto coloca em tensão a concepção em torno dos significantes estacionários (e de uma construção literário-poemática por meio deles). Em meio as camadas fônicas do poema que é cantoria infundável, está materializada uma incursão musical, uma travessia coralizante por esses mundos feitos e por fazer da poesia, em suas ambiências múltiplas: mobilizados por perspectivas diversas.

O videopoema da poeta *slammer* Mel Duarte, intitulado “Negra sereia”, a título de exemplo, já simula um exercício de ideia gerativa do texto, ou texto incursão, navegação – não apenas navegação pela palavra escrita, mas também navegação na sonoridade, no diapasão, pela seleção de imagens – e aqui não apenas pelo fato de ser um videopoema, mas por trazer um encadeamento de cenas e espaços com efeito de proximidade (o Eu-lírico-Negral se aproxima de si, mas o leitor também se aproxima dessa novas perspectivas derivadas da poesia).



### Negra Sereia

Quando pequena  
Fincava os pés na areia  
Não me adaptava ao caminhar  
Já crescida, corria em direção as ondas  
Negra menina  
Queria ser do mar!  
O corpo ali entregue  
O espírito, leve  
Cortejo das águas  
Ventos de Oyá!  
Sereia, seria ela?  
Seria... Negra sereia!  
E hoje, areia é calçada  
De seu novo habitat<sup>153</sup>.

No poema de Mel Duarte, o canto é *abertura*: pode se entrar pela imagem, pelo som, diapasão, pela palavra, fotografia, – essas linguagens todas – assim como o corpo, levado e *entregue* no cortejo das águas – se aproxima de si até o ponto do seu desaparecimento: *Sereia, seria ela?* Esse afastamento, trazendo uma imagem turva da Sereia e do seu canto, se aproxima mais da dispersão do que de uma retração sígnica, em um caso em que *a fala da fala, ou a fala da poesia* – o relato da

---

<sup>153</sup> O poema “Negra sereia”, é um dos poemas e produções audiovisuais que integram o livro *Negra Nua Crua*, publicado pela primeira vez em 2016. O conceito e direção destes vídeos é da própria poeta e *slammer*, Mel Duarte. O videopoema pode ser acessado através de: [Mel Duarte | Negra Sereia - YouTube](#).

infância, a dificuldade em caminhar, o contato com as ondas – leva o poema para outros caminhos, fazendo desaparecer, neste espaço exterior e incontrolável do sentido, a “propriedade autoral da fala e de quem fala”. Assim figura e atua o canto das Sereias: “**A fala poética deixa de ser fala de uma pessoa**: nela ninguém fala e o que fala não é ninguém, mas parece que somente a fala “se fala”<sup>154</sup> (BLANCHOT, 2011, p. 32-33).

Falando enquanto se desvela, ou falando nesse espaço exterior de desaparecimento do sentido ordenado, essas *escrituras cantadas* desenvolvem a ideia de um canto numinoso na poesia que é revolucionário não pelas suas diligências de protesto e denúncia<sup>155</sup>, mas por se apresentar como um não-discurso, nem narração, mas experiência de contiguidade. E esse princípio da proximidade, da adjacência como velejamento/travessia/jornada naquilo que ainda não se sabe (navegação esta que é inflamadora de toda a contingência do saber convencional), já se mostra presente desde as Sereias da *Íliada*, que encarnavam um desafio não pelo perigo do canto, mas porque o canto sereado desafiava a retórica paralisante e estéril do sentido; a Voz era uma afronta, um caminho funesto dos e aos limites heróicos. Experienciar o canto é perigoso pela capacidade auditiva e percepção sensorial que ele é capaz de ampliar. A revolução silenciosa, aqui, intimida – e é canto. E a combustão do canto é tornar tocar imagem experienciável aquilo que antes só era sentido e construído como personificação de uma ausência.

---

<sup>154</sup> Cf. BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 32-33.

<sup>155</sup> Essa é uma proposta diferente, por exemplo, da *spoken words* (poesia falada), que propicia um outro modo de enfrentamento pela e na palavra. A prática do *spoken words* viabiliza (do mesmo modo) uma provocação e uma discussão no campo das temáticas étnicos/raciais ligadas às questões que envolvem as violências e exclusões diversas, e é lido também como uma *performance-protesto*.

## (i)

### TELA I – ACÚSTICOS, SEREIAS DO BRASIL

Estas revoluções e corralidades advindas e anunciadas pelo canto das Sereias da *Íliada*, remontadas de modo direto e indireto nas poéticas das agoridades, prefiguram, por vezes, se encontrar com e invocar uma outra modalidade da experiência cantante: o trabalho acústico dos povos autodesignados *Tikmũ ãn*<sup>156</sup>, antigos habitantes das costas brasileiras, e falantes da língua Maxakali, conhecidos por fundirem-se e frequentarem regiões de extremidade e áreas intocadas da biodiversa (e hoje cada vez mais extintas) Mata Atlântica.

Os *Tikmũ ãn* constam como os primeiros povos encontrados em território brasileiro desde os primeiros relatos de viajantes no Brasil, como explica Rosângela Tugny<sup>157</sup>. Atualmente, essa população, conta com aproximadamente cerca de dois mil membros, distribuídos entre as fronteiras do Estado da Bahia e Minas Gerais e, apesar do número, chama a atenção a capacidade afetante e lexical de suas práticas artístico-musicadas, assim como o abundante e variado repertório poético-musical que “sobrevive”. A alegada sobrevivência desta *corpora* dançante-sonora, ou deste legado cultural que atravessa os séculos apesar da evidente exposição destas comunidades a violência dos

---

<sup>156</sup> De Tugny (2011, p. XII), apresentando esta comunidade, pontua: “Os *Tikmũ’ũn* são povos indígenas falantes da língua Maxakali, pertencente ao tronco linguístico Macro-Ge, segundo as últimas classificações aceitas entre linguistas. Somam cerca de 1.500 indivíduos, com uma população majoritária de crianças. Vivem em quatro diferentes terras indígenas a nordeste de Minas Gerais, na divisa com o estado da Bahia: Terra Indígena do Pradinho (...); Terra Indígena de Água na Boca, Terra Indígena Aldeia Verde e Terra Indígena Cachoeirinha. (...) Hoje os povos *tikmũ’ũn*, vivem confinados nas menores porções de terra indígena do Brasil, devastadas pelas frentes extrativistas e pelos fazendeiros, estando entre os povos indígenas que mais se expuseram ao longo dos séculos à violência cotidiana do mundo capitalista. Violência que se baseou na ignorância deliberada de sua língua, do seu pensamento sobre o mundo, de seus conhecimentos sobre a região, das suas formas de circular e de se relacionar com as espécies da fauna e da flora, e até do seu direito à vida.”

<sup>157</sup> Cf. TUGNY, Rosângela Pereira de. *Escuta e poder na estética tikmũ’ũn maxakali*. Rio de Janeiro: Museu do Índio-Funai, 2011. p. XII.

processos históricos, à exploração, aos deslocamentos forçados, e a displicência de tratamento por parte dos órgãos e instituições, está ligada à própria ideia que os *Tikmũ ũn* têm de si enquanto povo, coralidade: estes rituais cantantes (podendo assim ser denominados) não apenas sobrevivem com os *Tikmũ ũn*, como os *Tikmũ ũn* sobrevivem com (isto é, “através dos”) rituais, com a música, como explica Roberto Romero<sup>158</sup>, em estudo sobre a errática e a estética dos *tikmũ’ũn\_maxakali*.

Assim como no canto das Sereias, o canto-Maxakali dos povos *Tikmũ ũn* concebem e ativam imagens flechantes, que movem-se e deslocam-se no, e também *em* busca do corpo que elas tocam, sendo feitas, por isso, no ver-ouvir-entrega da experiência. Em suas estruturas sonoras, essas “enigmáticas”, “performativas”, e “ativas” imagens, como descreve parcialmente Viveiros de Castro<sup>159</sup> sobre o canto *Tikmũ ũn*, dão a ver um “quase ver”, e são desprovidas de uma centralidade (organizadora e reprodutora das lógicas coloniais). Movendo e ampliando conceitos amazônicos já consolidados como os de “espírito”, e se afastando ou negando a instauração de imagens com “tipos, séries, e representações”, a densidade dos cantos-Maxakali se aproximam da cantoria sereada experienciada por Ulisses à proporção que as realidades, tangíveis e palpáveis, e tudo aquilo que estão nelas inseridas, são tomadas como entidades não acabadas, não definíveis, portanto mutáveis, inclassificáveis – e voltamos aqui para o estatuto da significação irrevogável desacolhido e chacoalhado pelas Vozes das Sereias.

Isso se deve ao fato de que nas manifestações estéticas e cosmológicas dos povos *Tikmũ ũn*, o Universo e tudo que nele se insere é tomado com um delicado traço, com limites permeáveis – “a pele, a casa, a casa dos cantos, a aldeia, o território, as águas, o céu”<sup>160</sup>, e o canto dá a ver essa permeabilidade do sentido, essa fragilidade das balizas do significado de tudo aquilo inscrito e prescrito. Essas manifestações cantadas partem do ponto, nesse sentido, de que os contornos são todos ultrapassáveis. E isso inclui, é claro, os contornos da palavra, as fronteiras entre os Nomes. Esses

---

<sup>158</sup> Cf. ROMERO, Roberto R. *A Errática tikmũ’ũn\_maxakali*: imagens da Guerra contra o Estado. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015. p. 115.

<sup>159</sup> Cf. VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “O índio em devir”. In: *Baré*: povo do rio. Editado por Marina Herrero e Ulysses Fernandes. São Paulo: Editora do SESC, 2015. p. 8-13.

<sup>160</sup> Cf. TUGNY, Rosângela. Um fio para o ãmõxã: aproximações de uma estética maxakali. Colóquio de Etnomusicologia da Unespar/FAP: Etnomusicologia, Universidade e Políticas do Comum. Anais, 2013. 58–76. p. 65.

cantos se apresentam portanto como *performance das passagens, do atravessamento* e, nessa dinâmica, as inscrições e os registros (inclusive os registros e as referências sobre o Nome Negro) recusam a sua índole fantasmática e fantasmagórica para mostrar a exuberância inacabada da nomeação, a *aventura*.

Esse povo-imagem, povo-som, faz avultar, assim, em suas linguagens poético-acústicas, como explica Tugny, não “uma coisa criada, uma ideia que incide sobre a matéria”, mas uma linguagem de Outrem, um devir – e já se fala em um devir *Tikmũ ũn*, por exemplo. Um dos notáveis pontos de associação desta linguagem com o nosso estudo é que a experimentação do Outro e com o Outro é feita por intermédio do e no canto, e essa experiência é realizada em toda a sua potência e intensidade, pois já não estamos aqui tratando daquilo compreendido como sendo o “diálogo cultural”, e estamos tratando (e estamos dentro) de um ritual de transformação e de afetação pela força da Outridade que supera as leituras disciplinadas sobre os agenciamentos *diversos* – e o objetivo aqui não é transformar-se no Outro, mas operar, nesse *encontro* das vozes, a adição e a multiplicação das qualidades sonoras até que o canto se torne algo indistinguível, maior do que ele mesmo, sendo refeito novamente toda vez que uma nova alteridade adentra a dinâmica sonora-participante.

Tal qual é a linguagem musicada das Sereias: a consumação e o alargamento das bordas lineares da linguagem, feitas visando uma compreensibilidade controlável da imagem do Outro, são abandonadas tanto nas Vozes Delas, quanto nas vozes das comunidades do canto-Maxakali, primeiros povos brasileiros, os *Tikmũ ũn*. E estes cantos “são cantos frenéticos, contínuos, de todo um corpo vocal de grupo de homens e povos-putuxop, munidos de chocalhos, bordados pelas vozes de mulheres que formam rodas em forma de sucuris em torno do grupo de cantores”<sup>161</sup>.

---

<sup>161</sup> TUGNY, Rosângela Pereira de. Sobreviver com os cantos: discussões sobre “mistura”, “variação” e transformação na estética Tikmu’un. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 2016, no 20, p. 1-21. p. 04.



FIGURA 7 - ãMÃXUXXOP – COLETIVO-ANTA - TERRA INDÍGENA MAXAKALI, PRADINHO, SETEMBRO DE 2015 – CAMPELO, 2020. <sup>162</sup>

Importante destacar que esta linguagem não é tomada como linguagem pré-verbal, puramente cultural, ou arcaica, estamos tratando da linguagem como possibilidade de viver outramente, de (e por que não, pensar?) o Mundo Outramente. Uma linguagem que dá a ver, por sua vez, dinâmicas do *viver* e do *criar* o Mundo Outramente, mobilizado pelo e no canto. No entoar de suas vozes, e na evocação oral/escrita/inscrita, essas práticas de escritura desmobilizam um conjunto de efeitos de significado. Nos cantos dos povos *tikmũ ãn* não há distinção: o sujeito é linguagem, e a linguagem é sujeito, é alimento, é atributo, portanto, *linguagem é coisa viva*, movente, jamais estática. Essa é a distinção que a cantoria opera diante das normas do Mundo Ordenado: este prevê um lugar e um sentido estável para tudo aquilo que nele está incluído (e que foi rendido, violado, dominado). O Mundo Ordenado se constrói através das evidentes relações de separabilidade e categorização. De maneira oposta, nos cantos *tikmũ ãn*, há a celebração do parentesco e a incorporação de todas as instâncias de Mundo, apresentadas e cultivadas doravante de seu aspecto gregário, comunitário, jamais estratificado.

---

<sup>162</sup> Imagem retirada do ensaio-visual: Douglas Ferreira Gadelha Campelo, «Imagens, ruínas e mundo por vir: deslocamento por lugares e corpos *tikmũ,ãn*», *Anuário Antropológico* [En línea], v.45 n.2 | 2020, Publicado el 29 mayo 2020, consultado el 02 febrero 2023. URL: <http://journals.openedition.org/aa/5902>; DOI: <https://doi.org/10.4000/aa.5902>

Outra e adicional distinção é que essas tonalidades dos cantos Maxakali fazem reverberar recortes sensíveis que criam e cultivam uma contínua “troca de lugares”, que não é apenas a troca de lugares dos seres inseridos na experiência cantada/cantante, mas também de tudo aquilo alocado e evocado no espaço. Imerso pelas forças afetantes dos sons entoados, essa linguagem “recusa a figuração analógica da representação binária, pois esse sistema de pensamento não concebe as imagens como produção ou efeito de processos figurativos analógicos”<sup>163</sup>.

Essas forças do texto-imagem-som, do *canto*, são portanto o resultado da congregação e entrosamento de uma miríada de subjetividades: as vozes *Tikmũ ãn* não são evocadas como imagens da abstração, nem como imagem semânticas (e muito menos como imagens concretas) – mas *como* imagens da experiência, experiência da linguagem, e por isso a partilha como modo de afetação, de construção do sentido.



Figura 8 - Dança-captura das ãmãuxxop na aldeia Novila – Terra Indígena Maxakali, Pradinho, setembro de 2015 – Campelo, 2020.<sup>164</sup>

<sup>163</sup> Cf. MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar*, poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021. s/p.

<sup>164</sup> Imagem retirada do ensaio-visual: Douglas Ferreira Gadelha Campelo, «Imagens, ruínas e mundo por vir: deslocamento por lugares e corpos *tikmũ, ãn*», *Anuário Antropológico* [En línea], v.45 n.2 | 2020, Publicado el 29 mayo 2020, consultado el 02 febrero 2023. URL: <http://journals.openedition.org/aa/5902>; DOI: <https://doi.org/10.4000/aa.5902>.



Novamente, as notas musicais das Sereias acenam: em ambos, o discurso do engasgo racional e coeso do masculino heróico é digladiado e atravessado pelos dispositivos sonoros de Outrem, dando a ver e a sentir a força/potência do Mundo Outramente.

Portanto, e embora o canto seja ele mesmo uma incessante provocação e desafio, o que se intenciona, nesta sala, não é apre(ender a totalidade do conteúdo do cantável e muito menos apontar, dentro do âmbito da certezas, o que caracteriza a canção sereada – incluindo, com isso, uma listagem ou a apresentação de apontamentos inéditos sobre um *onde* e um *quando* o canto da Sereia aparece – mas nos interessa sobretudo a experiência *da cantoria*. A experiência da cantoria é a experiência da navegação no canto, na poesia. O que transcorre, portanto, na *entrega escuta navegante* deste canto? O que acontece quando o sujeito oferece os ouvidos para as notas e para as vozes entoadas – lembrando o interesse e a *escuta entrega* de Ulisses, e/ou a linguagem de ultrapassagem dos limites permeáveis do(s) canto(s) dos (e) *Tikmũ ãn* –, e se deixa levar pela experiência melódica afetante? Além disso: como esse emodular das Sereias se relaciona com uma prática artística poética negro-brasileira? Em que sentido estes cantos se encontram, ecoam e se expandem nas Negridades poéticas?

Sobre os dois últimos questionamentos, pode-se dizer que há dois caminhos ou modos de realização de leitura que parecem surgir como possibilidade de análise. O primeiro caminho trata da ideia de um pensamento crítico-teórico que atravessa e considera tanto a ótica do rico arsenal mítico-literário-cultural trazido e transmitido pelas populações afro-diaspóricas, retomando a ideia de herança continuada, práticas da oralidade, e de caldeamento à brasileira (sincretismo), intencionando dar visibilidade e encontrar *e/ou* reconstituir uma suposta tradição perdida. Essa tradição, em muitas leituras, é resgatada (refeita) e cultuada criativamente e avidamente na poesia, em suas diversas modalidades e dinâmicas de escritura.

E há um segundo caminho ou modo de realização de leitura. Este refere-se a uma tentativa de reflexão que versa (ou intenta versar) sobre as imagens-ruínas e os sons-vestígios de uma produção artística *negra* que simula um certo descompromisso estratégico/provocativo (e não descuido) aliado a uma certa extrapolação das balizas da inteligibilidade – do Nome Negro.

Embora a primeira ótica seja indispensável para que se possa rastrear e refletir sobre esse sangue negro que corre nas veias da cultura e das criações artístico-brasileiras, esta sala focaliza o segundo ponto (não negando, por isso, o primeiro, que está presente de forma indireta e insinuada na disposição imaginada deste texto). Compreende-se que esse modo *cantado* de operação artística é navegação, é navegar é experienciar a melodia e(m) suas *imagens de saída, de queda e salto da significação*. Isso é: ao invés dos rastreios como modos de edificação de uma presença negra cognoscível, percorre-se (ou tenta-se percorrer) por essas fugidias manifestações negras delirantes, espalhadas e difundidas em lugares visíveis ou pouco visíveis, forças estas capazes de apontar – assim como o canto das Sereias de Homero ou na produtividade do canto dos povos *Tikmũ ũn* – para o espaço “onde o canto realmente começa” (espaço de e da possibilidade para a consumação e *feitio* de um Outro Novo Mundo).

Os povos *Tikmũ ũn* e o canto Maxakali, fazem parte e compõe essa série afluyente de sereias do Brasil. Nesta sala, esses povos e esse ritual-canto se encontram com outras sereias e vozes que, somadas, e entrepostas, fazem convulsionar os contidos e calmos mares da significação.

## (ii)

### TELA II – ENTREGA ESCUTA

*O que acontece quando a poesia coloca em cheque a linguagem da dominação, linguagem heróica: linguagem do mundo pensado para e pela conquista?*

Na mansão de Hades, entre as palavras de Circe dirigidas à Ulisses, uma noite antes do embarque-travessia do personagem central da *Ilíada* ao encontro das sereias, estão ecoados os seguintes dizeres:

– [...] Agora, escuta: [...]  
É preciso passar primeiro pelas sereias [...]  
Encha ou engordure os ouvidos dos teus companheiros com a cera amolecida do mel e que nenhum deles escute. Tu somente podes escutar se quiseres, atando pés e mãos, em pé (orthon) no mastro, mantém-te nos limites que por ele (pelo mastro) se estabelecem a escutar, o tempo que for, o canto (das sereias) e se ordenares que eles te soltem, que eles te amarrem ainda com mais força.<sup>165</sup>

O mundo dos homens, que é o mundo da separabilidade, dos sentidos categóricos, já declara, doravante desta cena, o – ou dá indícios do – seu fim, por meio da possibilidade e anúncio de chegada e da travessia pelo canto. Ulisses se arriscou a escutar as vozes das sereias até o fim, na tentativa (pode-se dizer) de indagar (ou depreender) o seu sentido. Independentemente da versão de leitura, essa passagem mítica, controversa e única, traz um consenso sobre a ideia da *escuta*. O que existe nesse sentido é um certo consenso: na epopeia, Ulisses foi o personagem que ouviu o canto.

---

<sup>165</sup> Cf. *Odisséia*, XII, 37-55. Trad. Schuback, 1999, p. 166. In: SCHUBACK. Márcia Sá Cavalcante (Org.). *As cordas serenas de Ulisses*. In: *Ensaios de filosofia*. Petrópolis: Vozes, 1999. p. 166.

Mas o que implica o ato de escuta? Uma das propagadas vias interpretativas deste episódio postula que a escuta inauguraria e confirmaria a entrada do “homem ocidental” ao conhecimento, em um gesto de triunfo da razão humanista sobre as correntes de superstição. Desse modo, o motivo pela qual Ulisses parece ter “triunfado” diante das Sereias se deve ao fato de sua “resistência” ao canto, ou seja, pela sua disciplina ou astúcia em conter-se nos limites de si – e a moderação e o controle do herói, por essa via de leitura, são anunciados como aspectos exitosos, um capitólio do mito da *Íliada*.

Mediante essa linha, propomos uma leitura alternativa, a partir de um pensamento e um olhar inverso: Ulisses sobreviveu ao Canto das Sereias não porque trilhou o caminho das resistências, como uma forma de validar a ciência e a filosofia, mas porque parece ter se entregado a esta melodia, sentindo os acordes e as ressonâncias do espetáculo das Musas. Essa mudança de perspectiva da cena homérica parece tratar de um outro tipo de escuta, que não é a escuta da supremacia científico filosófica sobre o que é primitivo, mas a escuta requerida pela poesia, pelo poema inscrito como *palavra cantada sereada*. A imersão, nesta circunstância escutável, não surge como um mergulho, como uma queda no despenhadeiro, mas como um *estar entregue na obra*, como um *estar e ser escuta* diante do e no poema, das Vozes das Sereias. É nesse sentido que a escuta de Ulisses em Homero coloca em cena e performa uma *entrega*<sup>166</sup>. E essa *escuta entrega* de Ulisses não começa com as sereias, começa quando o herói de Ítaca decide ouvir Circes, outra Musa ligado ao universo (do) feminino. Um homem ouvindo uma mulher, e acatando a sua palavra, como modo de sobrevivência. Um homem aconselhado por uma mulher para que ele, possa, enfim, atingir o seu objetivo. Um homem feito herói não pela sua força e coragem, mas feito herói pelas mãos das mulheres (a Deusa-feiticeira Circe e as Sereias). Aqui, no clássico literário, mudam-se os lugares pré-figurados por esta linguagem colonial: elas mostram o caminho e o caminhar<sup>167</sup>.

---

<sup>166</sup> *Escuta entrega* se aproxima do que analisa e pontua Foucault ao trazer essa cena para o espaço da reflexão sobre a escuta. ***Pensamos essa escuta entrega como viabilizadora de uma Outra, segunda linguagem***, agora mais frouxa, coma as fronteiras alargadas, feita nos limiares: “é preciso estar à escuta, mas permanecer ao pé do mastro, pés e mãos atados [...], sofrer todo sofrimento permanecendo no limiar do abismo que atrai, e se reencontrar finalmente além do canto, como se estivesse atravessando a morte, mas para restituí-la em uma segunda linguagem” (FOUCAULT, 2001, p. 234).

<sup>167</sup> Além disso, em um conjunto de textos, a exemplo de *De Finibus*, de Cícero e *a República*, de Platão, as sereias são tratadas como fonte da ciência e do conhecimento, em uma união de sedução – pelas palavras – e inteligência

E será mesmo, que a “sobrevivência” ao canto é mesmo uma “sobrevivência”? Será que aquilo que o herói relata após o encontro com as sereias, após ouvir o canto impossível, não é apenas “um delírio feliz de sua agonia”? Será que o relato de Ulisses no pós-canto (se é que existe um pós) não é um resquício sonhado do encontro com as Vozes? Será que esses relatos já não são imagens do rito fúnebre do personagem, do que poderia ter acontecido se ele sobrevivesse? Será que o personagem saiu realmente ileso desta experiência? Essas vias interpretativas não apresentam uma concordância geral, mas o que se busca realçar é que esse canto, canto inefável das Vozes femininas, parece conter em si um ilimitado potencial de desfazer a ordem do sentido e dos corpos – e da própria ideia de leitura. Essa *escuta entrega*, esse ser e estar na escuta, faz declinar as bases daquela estrutura outrora imaginada para o triunfo de uns e o insucesso de outros. A *escuta entrega* exige o desafio, o arriscar-se. Nesse espaço de imagens sonoras, há aproximação, participação, mas há também rendição da lógica, dos conceitos conhecíveis, o sujeito exposto ao entoar do canto vê-se obrigado a *olhar/ouvir para o lado* visando enxergar aquilo que até então estava coberto pelas sombras do absentismo, do afastamento. Contudo, esse olhar, essa participação inexprimível – como a de Ulisses – acarretam algo de insurgente, amotinam o ato de significar (e é nesse ponto que se pode pensar no uso das cordas no corpo do herói durante a travessia cantada). As cordas são elementos de evitação da projeção do Homem (*sic*) e de sua linguagem ordeneira e classificável na experiência de fazedura das entonações das Vozes Outras. As cordas, essas amarras, ajudam a evaporar o corpo da palavra conhecida e conhecível. *Palavra null-nula da significação*.

É preciso se lembrar de que para Barthes, toda civilização é identificada neste sistema de significação<sup>168</sup>. E a civilização nada é mais do que a instituição e a consolidação da barbárie –

---

– pelo canto. Daí pensar na prevalência do feminino – ou do canto feminino – como elemento em potencial da narrativa. Nessa esteira de pensamento, também reflete Blanchot: “É ouvindo o Canto das Sereias que Ulisses se torna Homero, mas é somente na narrativa de Homero que se realiza o encontro real em que Ulisses se torna aquele que entra em relação com a força dos elementos e a voz do abismo” (BLANCHOT, 2005, p. 9).

<sup>168</sup> Cf. BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Editora Cultrix, 2004; Cf. BARTHES, Roland. *Câmara Clara* (1980). Trad. portuguesa Manuela Torres. Lisboa: Edições, v. 70, 1998.

barbárie contra corpos, epistemes e sentidos outros. Essa sistema é e valida a imposição autocrata das reduções e das posicionalidades diversas. Quando o canto desmobiliza com esse sistema, o que acontece? Só é possível pensar na ideia de abertura de (um) Mundo, o Mundo Outramente. Interessante observar que ao lado das Sereias já apareciam cadáveres: o canto já vem como morte da significação, vem como passagem de mundo, é um comunicado cantado imponente e fúnebre da ideia de invariabilidade, e de todo tipo de preservação que não sobrevive mediante ao som – *Leda Maria Martins*). Além disso, as Sereias eram conhecedoras das leis secretas do Mundo, não há nada que elas não soubessem ou conhecessem – no *sabor* do canto mora o *saber*, e essa ligação etimológica entre *sabor saber sabedoria* deixa evidente a promessa de sedução, de sua armadilha (elas prometem o *Sapio*, ter a inteligência, ter o gosto, ter o gosto da inteligência por meio dos ouvidos – e esse gosto do saber já aparece no mito bíblico, em *Genesis*, em uma outra relação indireta com estes seres)<sup>169</sup>.

É no gesto de desmistificação do consolidado, portanto, que o Canto das Sereias simula atuar como peça de anúncio de um Outro Novo Mundo, o Mundo Outramente. Há um rompimento, na cantoria, com a unidade harmônica entre os nomes e as suas propriedades (característica republicana, do âmbito civilizatório). As vozes da melodia dançam a possibilidade, alavancando outras feitura, dado que não se se aliam mais a este sistema soberano de significação, mas consubstanciam outras linguagens, que resulta na possibilidade de evocação de outras decorrências, outros efeitos, e outros sentidos. Contanto, para isso, é preciso ouvir.

Essa *escuta entrega*, além disso, não reconstitui qualquer escuta, não pode ser compreendida tão somente como o ouvir, ou como aquela escuta feita com e dos ouvidos. A entrega escuta de Ulisses é aquela que transpassa o entendimento. E transpassar o entendimento não implica em ouvir

---

<sup>169</sup> Em *Mito e significado* (1974), Claude Lévi-Strauss, defende a abertura e o caráter multifacetado da narrativa mítica (e, nesse sentido, o seu teor subversivo). Roland Barthes, agora em *Mitologia* (1993), pensava também o mito dentro do prisma da desordem cultural e estética. Para este, o mito surge como esse deslocamento, como esse contrariar de forças entre o móvel e imóvel, essa *fala*: “A relação que une o conceito de mito ao sentido”, segue o teórico, “é essencialmente uma relação de deformação. (...) Mas esta deformação não é uma abolição (...) O conceito, estritamente, deforma, mas não elimina o sentido: existe um termo que significa exatamente esta contradição: aliena-o” (BARTHES, 1999, p. 144). Balandier (1997), por sua vez, alguns anos depois, aborda o mito em sua dimensão *afetante* da ambiguidade social e aleatória. Para ele, o mito resulta dessa oscilação necessária entre ordem e desordem, aliança e enfrentamento. Em ambos os casos, há a ideia do mito como irrupção de um visível invisível, e é essa exatamente essa particularidade conflitante do mito que (também) está colocada em evidencia na performance cantante das Sereias. Cf. BALANDIER, George. *A Desordem: Elogio do Movimento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

para entender (até porque o canto, ou o que se reproduz na canção não é da ambiência da clareza, ele é todo ambiguidade), mas ouvir para experienciar. Voltamos aos cantos enquanto prática dos povos *Tikmũ ũn*: neste canto, o ponto de vista estável é desestabilizado, e as formas da enunciação perdem o seu ponto de amarração, de ancoragem. Essas operações musicais abarcam em si uma espécie de força centrífuga que faz tropeçar as palavras e os saberes, e a dimensão sonora-visual do canto evoca/torna o sentido entrópico e saturado.

Assim é também a *entrega escuta* como experiência das Vozes Sirênicas: pressupõe este abandonar, este esvaziamento e queda de todas as faculdades da herança metafísica, herança heróica da linguagem até então apr(e)endidas, para que um tipo de concentração integral nas *Outridades* seja consumada. E nessa experiência não é o herói, com o seu grito de guerra e armadura, movido por aquilo que ele sabe ou conjectura saber, que determina o vigor poético e/ou conduz a *experiência radical* do canto. O envolvimento com o *Canto das Sereias* predispõe uma mudança da perspectiva autocentrada para a perspectiva do Outro, das corralidades cantantes. Entrega-se, por isso, e nesta *intenção* da escuta, os ouvidos, mas, do mesmo modo, entrega-se o corpo, a voz, todo ruído externo da dominação que possa interferir no espetáculo – o corpo antigo da palavra está amarrado e contido firme sob as cordas, despedaça-se diante das notas e dos acordes da canção, mas o ouvido (é esse que importa!), o *ouvido* está livre, sem ceras, sem impedimentos. A entrega escuta sinaliza que é preciso *lamar-se* nessa “ouvidoria” sem fim, com o barro e o berro do canto. Uma vez diante das sereias, é inviável deixar-o-mar, é preciso deixar que os ouvidos e os sentidos sejam navegação, no trajeto *indo e vindo do sentido*, feito na experiência-revolução da cantoria:

a revolta de Odojá.  
lame-a ou  
deixe-mar.  
(NASCIMENTO, 2017, p.8)

Essa revolta-sentido de *Odojá*, do poema de Nascimento, marcando a insurreição do canto das Sereias em alto mar, nos leva a uma outra versão inserida nesta iconografia de seres e Deusas, personificada em um dos Orixás femininos da cosmogonia afro-brasileira: Iemanjá. Isso porque essa *entrega escuta*, retratada em Homero, e sob a qual estamos debruçados, parece ser a mesma que pede

Iemanjá nas águas do Brasil. Essa sereia, protetora dos pescadores e marinheiros, situada nas costas da América do Sul, símbolo-mor de formação da brasilidade, dona das conchas de madrepérola, e conselheira e generosa como sua irmã grega Circes, também recusa a imanência da totalidade, não se filiando a ordem republicana. Assim como as Sereias de Ulisses, que tudo sabem, e tudo veem, Iemanjá incorpora o poder de geração *sígnico* e a força do conhecimento. A divindade e Musa brasileira pede, da mesma maneira, a participação escutável para surtir e manifestar os seus efeitos. No encontro de Ulisses com as sereias, assim como no encontro de Iemanjá com os seus filhos, ouvir o canto está associado a ideia de entrega, e toda entrega é uma brecha na totalidade, porque postula uma ausência e um desmonte da e na concepção de autoridade e poderio.

Assim, e na dança rítmica e descompassada das ondas, o arquétipo mãe (que gera e produz), governando as profundezas do inconsciente, mobiliza e exige a *entrega escuta* (a mesma feita por Ulisses, de Homero, que remonta a queda da totalidade, o abandono do tudo) como a abertura dos caminhos ou para o renascimento. O que são os cultos de *Odojá*, no Brasil, a não ser cultos de *entrega*, de *escuta* dos sons que vem do mar, de manifestação das Vozes Outras? Enquanto as Sereias da *Íliada* parecem tratar da habilidade de escuta como particularidade essencial da experiência, e os cantos dos povos *Tikmũ ãn* abarcam a multiplicação e os laços entre as vidas dispostas no Universo (sem desmembramento), a sereia-mãe-matriz das águas brasileiras acentua a habilidade de *entrega* como um modo de pensamento-criação. Há, nestes cultos, ritos e celebrações, a presença e a consciência do infinito ou a infinitude da palavra concebida no canto se revela como *promessa* – o “yèyé omo ejá”, denominação da Deusa em Iorubá, pode ser traduzidas como “mãe cujos filhos são como peixes”, isto é, aqueles que moram no mar, *aqueles que escutam*:





FIGURA 9 – FESTA DA (SEREIA) IEMANJÁ NO RIO VERMELHO, EM SALVADOR.

Distantes, mas próximos, Ulisses, o canto Maxakali, e Iemanjá, prefiguram a escuta do canto como um modo de (fazer) experiência. Em todos esses contextos, e mesmo diante das óbvias disparidades e particularidades entre eles, essa experiência (do) escutável, em todos estes registros, infere a entrega para que o contato com o desconhecido, o fatal, ou a face ilimitada da significação seja consumado.

Esta modalidade de *práxis* poética, *entrega escuta*, consiste na *exterioridade* característica da literatura: toda vez que as Outridades falam através de seus burburinhos e cantos incessantes escuta-se (o Outro), e entrega-se (o sentido disciplinado, a leitura com cabimento), em um movimento simultâneo.

Nestes exemplos, é flagrante não só o tempo e o sentido das metamorfoses e das mutações que se dá no ato de *ouvir*, mas a ideia de que o canto – seja o canto das Sereias de Homero, o canto dos povos *Tikmũ ãn*, ou o canto da Deusa brasileira protetora dos pescadores e marinheiros, é uma eterna passagem, um atravessamento – “um canto por vir”, como postula Blanchot. Se o canto é por vir, a escuta também é incessante, jamais interrompida. E se canto e escuta estão continuamente sendo feitos, não há inteireza/completude/totalidade nem no canto e nem na escuta. A entrega escuta da poesia só pode derivar da experiência. Experiência que sacode a estrutura hierárquica organizadora das lógicas que governam o que é representável – ou a ordem da representação.

A imagem do canto é despossuída de um signo indicativo. Assim, ela só pode ser buscada e alcançada (ainda que não reproduzida e sempre em escape) na experiência, *experiência da escuta*. Apesar de nada indicar ou referenciar, e reconstituir efemeridades em suas imagens de ruínas, as sereias, como explica Blanchot, não enganam, elas levam mesmo ao objetivo. Ulisses, a ouvi-las, comunica o “desespero” – o desespero de se deparar com o nada, vazio dessa lógica dominante e imperante, o desespero da derrocada da dialética e da deposição dos mecanismos do sentido estruturante e coeso. Em um navio em que todos os outros marinheiros nada escutam (e buscam não escutar), e muito menos veem o desafio do alheamento cantado, o herói transgride não pela batalha, mas pela escuta. O *momento de escuta* é tomado como um exercício da transgressão, posto que acarreta e desenvolve uma modalidade de encontro ou uma dinâmica da confrontação com as Vozes Outras e com tudo aquilo que está solidificado. Esse escutar amplia, portanto, a habilidade e a percepção do ouvir, e por isso transforma. Mas, não há confronto, não há mudança de perspectiva, sem entrega. Assim, enquanto no doce balanço das águas, Iemanjá entrega, mas também recolhe e acolhe as alocações dos que dela se aproximam; nas águas agitadas da *Ilíada*, Ulisses ouve o canto como uma possibilidade de enxergar o abismo da totalidade imanente, e performa o prazer do *acontecer acontecimento* no canto inaudível. Em ambas as cenas, e em todas as referências aqui evocadas, tem-se performada a *entrega escuta*.

Expor-se ao canto sereado é expor-se, por esse motivo, a dissolução da moderação, mas também é expor-se ao aprendizado. O personagem da epopeia desenvolve, nessa *escuta experimento*, a habilidade própria da escuta – a escuta que prefigura o desaparecimento do sentido equilibrado, da universalidade “imanente”. No canto, o invisível ou a abertura de mundo e das coisas avança fluentemente sobre o que é visível, revelando, em doses de imagens turvas e opacas, uma inaudita extensão/território da sensibilidade, uma visada interna que não pode ser capturada com as ferramentas disciplinantes do mundo moderno. Na sabedoria mítica-popular de Iemanjá é imperante a noção de entrega como efeito e compreensão da linguagem. Em todas essas passagens, o canto possibilita pensar em um mundo fora das categorias do determinável e do separável, pois ele parece compor e propiciar imagens inesperadas de um mundo situado fora destes mecanismos da determinação, racialização e separabilidade, e por isso a experiência da cantoria remete a mudança

de (um) mundo. A função sistêmica da linguagem e a aliança desse programa com a subjugação (do) sensível, em todos os níveis e extensões, é surpreendida pelo canto. Se o *canto é por vir*, os nomes entoados e vozeados neste canto também estão a chegar, também estão em movimento contínuos de aparecimento e desaparecimento.

E entre estes nomes, inclui-se, é claro, o Nome Negro.

*Um Nome semeado na opacidade e continuidade do canto.*

### (iii)

#### TELA III – O CANTO SEMEIA

Um dos mais célebres – e, portanto, um dos mais populares – cantos-enredos da história do Carnaval brasileiro, apresentado originalmente em desfile de 1976 pela Império Serrano, e reeditado em 2013, pela mesma agremiação, é em referência às Sereias<sup>170</sup>. Essa Sereia, que entre os meses de fevereiro e março, anuncia o remate do verão, sobrevive nas passarelas do Samba, sendo emitida e perfazida, precisamente, através do e no canto de um outro tipo das coralidades festejantes – a semba, expressão africana para “samba”, e suas danças cantantes coralizantes feitas em roda:

O mar, misterioso mar  
Que vem do horizonte  
É o berço das sereias  
Lendário e fascinante  
Olha o canto da sereia  
lalaô, Okê, e ao luar

Em noite de lua cheia  
Ouço a sereia cantar  
E o luar sorrindo  
Então se encanta  
Com a doce melodia  
Os madrigais vão despertar

Ela mora no mar  
Ela brinca na areia  
No balanço das ondas  
A paz ela semeia

*(Império Serrano, 1976; 2013).*

---

<sup>170</sup> O canto-enredo é de autoria do carnavalesco Fernando Pinto, Vicente Mattos, Dinoel Sampaio e Arlindo Velloso. O samba foi interpretado por Roberto Ribeiro e Sobrinho (na versão de 1976) e Nêgo e Gonzaguinha (na versão de 2009).

Esse mar, misterioso mar, que inunda as cidades e as avenidas através do canto, trazendo com ele as Sereias e outros seres, remonta meados dos anos de 1920, período em que as populações afro-diaspóricas, exploradas desde a sua chegada em território brasileiro, passam a articular, de forma mobilizada, o movimento musical que se soma ao fortalecimento da luta e da estima do negro no país: as celebrações que hoje desembocam no Carnaval.

Essas corralidades surgem em um momento propício da vida brasileira, contrastando com o culto ao progresso e o evolucionismo acentuado do período, cujo objetivo era consolidar uma sociedade caracterizada pela homogeneidade cultural. Expurgava-se, para este fim, tudo aquilo compreendido como “inapropriado”, “benigno” e “impróprio” para as margens da sociedade, e entre declaradas “inconveniências” aos ideais da nação, constavam as “manifestações populares”, isto é, as manifestações de natureza cantada, na qual também se incluíam, em espectro amplo, as diferentes “expressões atribuídas e associadas às culturas negras”, entre elas a música, o samba.

A enxurrada de acontecimentos da década logo fez com que o cenário mudasse – o descentramento e a crise de imagem da Europa como centro do mundo a partir da Primeira Guerra Mundial, a ascensão popular de Vargas, e a busca pelas raízes brasileiras de forma a iconizar a nação, estão entre os fatos que vão ressoar na mudança de perspectiva acerca dessa modalidade cantável, o samba brasileiro. Ainda assim, ora reduzido pela crítica musical da época a uma ideia de “música folclórica”, e ora entendido como uma expressão que jamais seria ícone representativo da brasilidade, essas manifestações artístico-cantadas, outrora inveridicamente associada à promiscuidade e a malandragem, foram sendo, ao longo dos anos, incorporadas à essa nação em vias de construção.

Evidentemente, a lenta integração e o reconhecimento dessas sonoridades, especialmente a partir da ascensão de Vargas, não diminuía ou apagava o desagrado daqueles que não estavam dispostos a ouvir o *Canto*, ou que se negavam ao ato de escuta deste.

Essa negação da escuta, sustentada sob o argumento de que esses cantos e ocupações definham com os valores da modernidade impregnados na concepção do projeto da República, promovendo uma “algazarra” na “civilização”, “atrasando-a”, apareciam, com recorrência, principalmente na imprensa e na bibliografia literária da época. Aproximadamente até meados do

final da década, período em que as agremiações musicais já estavam formadas e consolidavam as suas propostas estético-musicais-criativas, eram recorrentes ataques às Vozes neste sentido. A crítica a seguir, extraída do *Jornal do Comércio*, de 1930, por exemplo, revela um pouco do contraponto e da tensão estabelecida entre a presença da cantoria na sociedade brasileira, vistas pelos que dela participavam como uma constituição e afirmação de uma identidade-subjetividade, e a visão daqueles que, convictos a não participar, a desmoralizavam, por entendê-la como uma afronta à concepção de mundo pautada nos ideais de estrutura: durante esses cantos e celebrações, prossegue o autor, “quanto menos roupa e menos limpeza melhor. Desde o casaco de casemira grossa pelo avesso, até a camiseta de meia, sem mangas, tudo serve. O aspecto físico é o que se pode imaginar de uma raça feia, pobre de formas e policromia (...). Uma dolorosa ironia parece presidir o gosto desses indivíduos (...)”.

A ironia – e nesse sentido a historiadora brasileira Rachel Soheit responde, pontualmente, em seu livro *A subversão pelo riso*<sup>171</sup>, evidenciando que essas manifestações e celebrações culturais, *em seus movimentos de canto, dança, pulos e vozerios*, fracassavam com a intenção do Estado de homogeneizar e disciplinar o campo cultural brasileiro, e, com isso, de “regular” também, automaticamente, um sentido para a nação ou para a identidade nacional.

Essa modalidade negra do canto subverte, ou resistiu/resiste (se quisermos utilizarmos esse termos), plantando justamente ideais/compreensões de paz (como a Sereia do samba-enredo da *Império*), em mundo cujo projeto de desenvolvimento e progresso é calcado na produção do horror, das guerras, e na exclusão (segregação e regulação) das alteridades.

Se o projeto de constituição da República tentou (e há ainda alguns que ainda tentam, de alguma forma) estabelecer no Brasil essa ação de aterramento e de silenciamento do canto, os movimentos e as rodas de samba, esses cantos das Sereias repaginados, têm e reúnem a sociabilidade, o aspecto comunitário, os signos compartilhados e recriáveis, e a comunicação entre os diferentes como fundamento, como base de seu *acontecimento* cantante. Daí pensar que a Nação, ou esse projeto de Nação, dividida e estratificada por camadas sociais, padece diante do samba, pois esses

---

<sup>171</sup> Cf. SOIHET, Rachel. *Subversão pelo riso: reflexões sobre resistência e circularidade cultural no Carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998. p. 34.

cantos trazem consigo a necessidade urgente de (re)agrupamento e partilha daquilo que só era pensado em categorias, em lugares definíveis. Ao invés da regulação e homogeneidade, (o canto da Sereia do Samba abarca e traz) a implosão, o *cantar alto*, *cantar visível*.

Entende-se, assim, que não é só a vida material e cultural negra que reavive e habita na canção sambada, mas é a vida e a possibilidade de um Novo Mundo, o Mundo Outramente possível, que se tem germinado e anunciado nessas práticas artísticas. Para se chegar as imagens dessa outra (e aberta) realidade, porém, é preciso acessar o canto, ouvi-lo (como fez Ulisses, como nos propõe os povos *Tikmũ ãn*), adentrando na zona dessa *entrega escuta* das corralidades ali mobilizadas. Talvez é um canto lavadeiro, que leva/lava toda a ordem de enquadramento territorial e social consigo, canto que (nos) guarda um destino que também é e se faz no som – destino-ruído:

Da dinastia das lavadeiras, advenho; da dinastia das  
cozinheiras, advenho; da dinastia das *planchadeiras*, advenho;...  
O destino que me guarda é aquele o do ruído das espumas  
que passou com aquele arroio.  
(MARQUES, *e se alguém o pano*, 2015, p. 97).

\*\*

O que se vê é que as Negridades, “advindas de dinastias distinta e variadas”, e varridas para as extremidades dos centros urbanos durante o processo histórico de configuração e de organização das grandes cidades brasileiras, sob a justificativa de obliteração e limpeza (eugênica), tiveram a ideia de “participar” e de “ocupar” estas sociedades – ou de, pelo menos, e sobretudo, se mostrar visíveis nestes espaços – por meio da experiência cantante.

A corralidade, o timbre musical das Vozes, os movimentos dançantes em harmonia com as notas da bateria – tudo isso está impregnado, historicamente, à ideia de ser-e-querer-se-Negro-no-Brasil. E a principal crítica à essa modalidade de experiência cantante (de cunho histórico, e que atravessa os séculos) é a desordem que ela seria capaz de causar.

O canto da Negritude semeia nestas calçadas e avenidas *não* pensadas para a existência Negra, o grão da corporalidade-significação robusta, que avulta e desabrocha, rasgando o solo

cimentado da exclusão e do apagamento, todas as vezes em que as Vozes Outras, entoam, bem alto, e em coro, “com o auxílio do tamborim, do reco-reco, da cuíca e do surdo”<sup>172</sup>, o seu sentimento, a sua visão, as suas criações, e o mais importante: esses novos mundos e lugares (re)feitos na passarela. E nestes novos espaços não há intermediários, não há representantes, há apenas as Negridades, fazendo acontecer o acontecimento. É nesse sentido que o samba é entendido como uma derivação, uma manifestação cantada da subjetividade-sensibilidade criativa do Negro. É o gesto que Stuart Hall<sup>173</sup> entende como sendo uma grande resposta ao mundo e as suas estruturas perfurantes (resposta dada em forma de música). Esse fenômeno da canção sambante, pensado também como um lugar de manutenção da vida cultural negra é, além disso, o território de criação dessas vidas negras, em que os desfiles entregam recortes sensíveis de mundo, celebrando não a realidade mórbida e ordenada, *vida custosa* da palavra, mas a realidade recriada enquanto festa, estética-imaginação.

No Samba, a vida do canto sereado é celebrado e ouvido. Ali, no entoar da avenida, é onde as Sereias vivem, transitam, *cantam*.

E essa *entrega é escuta*, feitas em síncrono. Nessa sincronia, tem-se possibilitada a criação de uma linguagem distanciada da linguagem da dominação e da imobilidade, pois os pés sambantes, seguindo o cantar da multidão, sapateiam o conceito de um Mundo em que o lugar do negro não é na passarela, na avenida, mas é nas extremidades, na distância (dando a ver as formações dos grandes centros urbanos brasileiros, em que os negros escravizados, outrora libertos, nunca foram pensados como parte da “cartografia nacional”, mas como corpos separados, semotos, desviados de um projeto de nação – e de projeção à brasileira – possível).

O encantamento do *Canto*, nessa brincadeira do significante entre *canto* e *encanto*, também está a vista: nos tamborinhos, a palavra mágica é operante, e o canto das Sereias é a trilha desta grande performance. Os heróis do mundo antigo estão rendidos, amarrados, derrubados – na passarela, há outros protagonistas, há uma série de Deuses e Deusas, querendo entrar, querendo sambar, tomando a vista e enchendo os ouvidos, por intermédio do *modular* da cantoria, da canção.

---

<sup>172</sup> Cf. LINS, Paulo. *Desde que samba é samba*. São Paulo: Leya, 2012. p. 294.

<sup>173</sup> Cf. HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.



## (iv)

### TELA IV – FLOR DO IMPÉRIO, NASCIDO NO CANTO: LINO GUEDES

Dessa semente plantada pelo canto das Sereias, dimana uma flor. Essa flor, provida no Samba, vida que “desperta os madrigais”, desabrocha na poesia, no Canto das Sereias, *coisa outra* da significação. E é curiosamente na mesma década em que as Negridades se mobilizam para ocupar as ruas (por meio do *canto*, da Voz), no ano de 1932, que o pedúnculo dessa flor já germinava, e, rasgando o solo, fazia a terra tremer.

Trata-se da publicação de *Negro preto preto cor da noite*, de Lino Guedes. A experiência da cantoria, que também é a experiência da sementeira, dessa *entrega escuta* aludida e localizada nas corralidades do samba, já aparecia na poesia do poeta paulista. Filho de José Pinto Guedes e Benedita Eugênia Guedes, dois negros escravizados pelo regime colonial brasileiro, o escritor de Socorro (SP) é tido pela crítica como precursor da negritude na Literatura Brasileira (em especial, na poesia). Pela poesia, o poeta melodioso dá continuidade a plantação das corralidades. Os versos abaixo, dando esse efeito do giro na roda de samba, de *imersão* na canção, rerepresentam a musicalidade, retomam “essa semente da paz”, sementaria infundável do *Canto das Sereias*:

Só pra moer  
Esse negro é bamba  
Na roda de samba  
Faz terra tremer!  
Assim procedendo,  
Vai ele esquecendo,  
Quem lhe faz sofrer  
(*Negro preto preto cor da noite*, 1932, s/p).

Esse negro destemido, “Negro bamba”, que cantando e sambando nasce, durante a experiência cantada, como uma flor em meio ao asfalto da linguagem do tédio e do ódio (rasgando com ela); chama Ulisses, herói de Homero, para que o trabalho de plantio da semente do *Canto da*

*Sereia* tenha continuidade. Aqui, na arena cantada (ou na “roda de samba”), eles encontram Terpsícore, aquela que se deleita na dança, referida na mitologia grega como a mãe das Sereias.

Ela providencia o canto, ela habita o samba, ela é vivida e reavivada toda vez que este Negro Bamba “procede” nesta roda dançante, adentrando-a. Com ele, a Musa também adentra a experiência cantada, se unindo as vozes das suas filhas, as Sereias cantantes. A Musa da Dança, Terpsícore, refeita nos acordes da bateria do samba no Brasil, soma-se as coralidades para evidenciar que as distancias entre os universos na *entrega escuta* são nulas.

Enquanto alguns poetas veem a flor nascer (caso de Drummond), outros se fazem flor (como Lino Guedes); e em se tratando do último, e considerando as circunstâncias históricas que o afligiu, a sua obra apresenta, do mesmo modo, uma profunda compreensão dos dramas humanos e dilemas sociais. A experiência cantante de Guedes traz para perto aquilo que só era visto à margem, na longiquidade: o *Negro preto cor da noite* não corporaliza o afastamento do Negro, pelo contrário, os versos compreendem e integram em si o canto das Sereias, essas notas musicais escritas pelo poeta paulista mobilizam sonoridades onidimensionais e transversais que atravessam todos os todos os espaços (em um período de estratificação espacial no Brasil). Os espaços do canto, da poesia, anunciam *novos rumos*, ampliados pelo entoar robusto das coralidades.

Novo rumo!

Negro preto cor da noite,  
Nunca te esqueças do açoite  
Que cruciou tua raça.  
Em nome dela somente  
Faze com que nossa gente  
Um dia gente se faça!

Negro preto, negro preto,  
Sê tu um homem direito  
Como um cordel posto a prumo!  
É só do teu proceder  
Que, por certo, há de nascer  
A estrela do novo rumo!  
(*Negro preto cor da noite*, 1932, s/p).

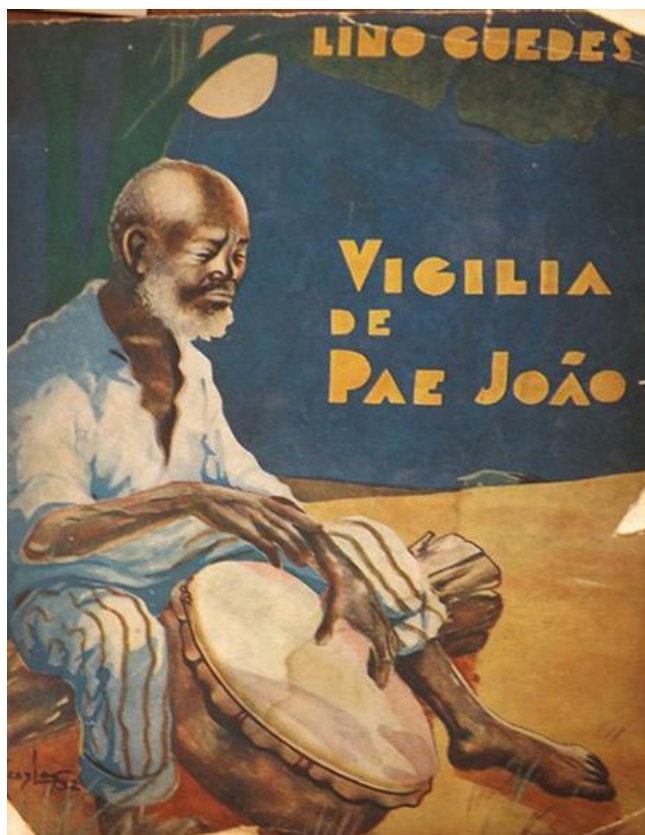
Poeta “melodioso”, poesia de visível “sonoridade” – é assim que a crítica, tímida e discreta, reagia a publicação do autor paulista, como nos mostra Mário Augusto Medeiros (ano?), em seu estudo sobre a presença do legado literário de Guedes nos jornais e suplementos brasileiros da época. O fato de ser negro, é claro, é utilizado como pretexto de remoção destes escritos e da obra do autor dentro do *hall* de maior exposição e perceptibilidade. Mas o que se destaca aqui, para além da (triste) ausência de visibilidade do autor em um projeto de modernismo brasileiro, como destaca Zilá Bernd, de forma recorrente em suas análises sobre os escritos do autor, é que Guedes, autor de 13 livros, revolucionário de seu tempo, e mesmo apagado por uma crítica literária afeita aos padrões historiográficos reduzidos, prorrompe como uma semente do alcance da Voz Negra pela escrita, e essa Voz trabalha nos meandros do som, do ruído, da sonância, do *canto*. Os poemas do autor, que nada devem – e às vezes em qualidade superior – aos pares não-negros da mesma época, enfatizam a dimensão sonora da palavra, a característica apresentável do contável imiscuído na poesia, tudo isso parece servir como um modo de apresentação/encenação distintiva de mundo. E o que se percebe nestes poemas é a particularidade cantada, um canto de e sobre (o Negro), mas não só. O canto de Lino Guedes aparece na condição responsorial: há a execução do solista (o poeta), que logo em seguida reflete e ribomba nas vozes de quem do poema se aproxima (o coro), misturando-se com elas. O verso é um canto emitido, destinado, e logo ampliado assim que pousa nos ouvidos daqueles que do poema participam: *Negro preto, negro preto/é só do teu proceder/que, por certo há de nascer/A estrela do novo rumo!*

O que se tenta evidenciar é que para além da questão da Negritude, que permeia e caracteriza as (poucas) leituras da obra do escritor, pode-se pensar o conjunto de poemas de Guedes dentro da perspectiva musicada que se inscreve, mas que também ultrapassa a temática das Negritudes, ampliando-a. Em uma série de poemas, é ostensiva a linha melódica longa e fluente que formam os versos, o que abre margem para a compreensão de uma poesia capaz de iluminar e de contribuir para o enriquecimento de um debate sobre uma estrutura harmônica-musical à brasileira, que foge dos padrões e formalismos importados, e que não fica aprisionada somente no ideal “popular”, pois essas criações são expressões artísticas, incorporação de sons na composição do poema, e também na composição de mundo (anunciado/promovido pela e na poesia).

O aspecto fônico do canto, aparece também com recorrência nas capas das obras do autor, que sinalizam ou parecem remeter para esse universo imagético-musical da *cantoria*:



**FIGURA 10** - NEGRO PRETO COR DA NOITE, 1937. CAPA DE ROSASCO. ESTABELECIMENTO GRÁFICO CRUZEIRO DO SUL. COLEÇÃO HENDI.



**FIGURA 11** - VIGÍLIA DE PAE JOÃO, 1938. COLEÇÃO HENDI. TYPOGRAFIA CRUZEIRO DO SUL. CAPA, DESENHOS E SELO INTERNO DE MESSIAS.

É justamente pelo aspecto da exuberante musicalidade, que Lino Guedes não foi um poeta que, por meio de seus escritos, impregnou *somente* uma conduta de conformismo social, como declara David Brookshaw<sup>174</sup> em comentário sobre a obra do autor. Além disso, me parece que a obra do poeta vai além do “puritanismo negro” como traço poético, tal qual aludido por Roger Bastide<sup>175</sup> em análise breve dos escritos do poeta. Estes atravessamentos do compilado poético de Lino Guedes, apesar de evidentes, também não parecem (e nem podem) ficar reduzidos aos pontos de protesto e reivindicação da imprensa negra (e do movimento negro) do período. Guedes e sua poesia fornecem inteligibilidade, por meio do canto, para uma experiência de leitura que passa pelos meandros da música, do barulho do verso, e que assim precisa (também) ser pensada. Essas brincadeiras entre as sílabas sempre reiteradas nas costas do poema, no verso a verso, em tom declaratório, e as nuances e

<sup>174</sup> Cf. BROOKSHAW, David. *Raça & cor na literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983. p. 184-185.

<sup>175</sup> Cf. BASTIDE, Roger. *A poesia afro-brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1943. p. 107. e Cf. BASTIDE, Roger. Considerações acerca da poesia afro-brasileira. *O Estado de São Paulo*, 1941.

notas musicais, parecem circunscrever e elevar a experiência da música em um mundo de ampla insurdecência: O poeta, como as Sereias, traz e trai a ideia de ritmo e sonoridade, reinventando-a e encenando uma música própria-coletiva, estendendo-a para onde outrora havia apenas engessamento do sentido, para estes lugares *precisos*, taciturnos e mudos da significação. Onde havia surdez ampla, agora, há poesia; agora há *canto-encanto, canto-barulho*:

O que aqui está escrito  
Não conseguirá saber  
porque ninguém sabe ler...  
Isto muito desconsola,  
Oh, getulina pachola,  
que transforma o velho Piques  
na estranha zona dos "chies"

dos truco-fechas, dos bambas  
e dos sarados nos sambas.  
Para você, oh negra,  
Carro de preso não é nada,  
Nem assusta a Resistência!  
Zé-povinho sem tenência;  
toma, gente do barulho,  
(GUEDES, 1986, p. 21).

O que nos parece é que o poeta não foi, de fato, servil, como apontam os críticos mais familiarizados com os seus escritos – e essa aludida servidão não é nem para com o sistema, e muito menos a servidão do e com o estatuto da significação. Esse canto praticado na poesia, essas notações rítmico-musicais do poema, servem a história literária brasileira com música – e as notas e os acordes dessa canção são críticos, revisionistas, propiciam a liberdade da palavra, ao invés de sua estrita obediência.

Palmares foi a primeira  
Nação livre no Brasil;  
Era formada de negro  
Fugidos de angústias mil  
A República foi feita  
Pelo elemento servil.  
(*Mestre Domingos*, 1938, s/p).

Eis a revolução (nada) silenciosa da poesia de Guedes: uma combustão da arte de musicar,  
por intermédio da poesia.

## (v)

### TELA V - *LUNDUS* E O RISO INEFÁVEL DAS CORALIDADES

Durante toda a primeira metade do século XIX, e sobretudo anteriormente, nos tempos do Brasil Colônia, chama a atenção a desimportância do Negro brasileiro – no sentido da visibilidade e do registro “autoral convencional” – nos movimentos ligados à arte, a poesia, ao canto e a dança. Obviamente, as Negridades tinham e vinham com uma diversificada bagagem artístico-cultural, que se transformava e se expandia nas inúmeras inter-relações e associações criativas realizadas neste novo território. Busca-se chamar a atenção, contudo, para dois fatos que parecem relevantes dentro desse cenário, que trazem em si a ideia de potência da cantoria e das *coralidades* em sua relação com o nome Negro: primeiro, essa constatada e conhecida desimportância deve-se a um ato de negação da escuta, isto é, de impenetração e de relutância para tudo aquilo que derivasse ou fosse associado ao mundo negro-africano.

Um exemplo desse rechaço são os termos afro-negros do âmbito coreográfico e musical, por exemplo, tais como urucumgo, samba, marimba, que eram compreendidos e tratados como *coisas de negros* (expressão da época), sendo renegados a uma zona de compartimento inferior (e, portanto, com menos prestígio) na sociedade. O segundo ponto é que, curiosamente, e de forma contraditória, a entrada do negro nessa inaudível sociedade (brasileira) se dá, justamente, pelo canto, pela voz. Entre as realizações negras do primeiro século, aquela que se destaca, principalmente no relato dos teóricos preocupados em consolidar uma cultura nacional, é a musicalidade das práticas de criação negra, e entre estas, consta o Lundu.

Mário de Andrade, um dos pensadores inseridos nessa conjuntura de conflitos e contradições (e preocupado com um certo caráter brasileiro da musicalidade), em suas incursões e apontamentos sobre a evolução social da música brasileira, e pensando a importância do Lundu enquanto fenômeno dentro de seu programa de música nacionalista, escreve, a partir das observações do lundu de salão *Lá no largo da Sé*, de Candido Inácio da Silva (1834), que esta modalidade do *Canto* se trata de um dos poucos gêneros, “desde a formação colonial brasileira até meados do século XIX”,



a romper com a impenetrabilidade das sociedades *brancas* dominantes. Esta cantoria ultrapassa, do mesmo modo, e com um certo ineditismo para os padrões da época, a ideia de compartimentos estanques das manifestações culturais vigentes até então, vencendo a resistência das elites, bem como a contestação e a desqualificação empregada em torno das práticas artísticas-musicais com elementos evidentemente negros e/ou africanos, usualmente lidas como impróprias ou aberrantes aos olhos da crítica daquele momento.

Isso significa que, diferentemente do samba, ou até mesmo do urucungo, a presença do *lundu* no campo cultural brasileiro, enquanto gênero rítmico e cantado, apresentava um maior grau de aceitação, em especial nos ambientes que objetivavam conservar um viés tradicionalista (e por que não, de caráter “limpo”, já que a ideia de aprimoramento genético também influenciavam as escolhas de filtro musical) para a nação. Sobre essa aquiescência social e também sobre a maleabilidade do *Lundu*, que faz com que o gênero seja percebido como uma das primeiras expressões “nacional” e “brasileira” em potencial (em sua amplitude), comenta Andrade:

Ora, sucede que desde os tempos setecentistas da Colônia, uma forma característica do folclore negro, porventura a mais característica até então, e certamente a mais generalizada, vence o desinteresse das classes dominantes e invade sem convite a festa do branco. É o lundu.<sup>176</sup>

E segue:

O lundu, pela documentação que eu conheço, é a primeira forma musical afro-negra que se dissemina por todas as classes brasileiras e se torna música “nacional”. É a porta enfrestada do texto cantado (...)<sup>177</sup>

Mas essa evidenciação da maleabilidade do *Lundu* custou um preço para as Negridades. Até porque é ingênuo pensar que essa “aludida” fusão de negro-branco, ainda tratada sob a égide de “uma compreensão folclórica”, como referida pelo teórico, seria facilmente executável em um período em que a mistura entre aqueles marcados com a desígnia da “diferença” representava justamente arriscar a posição e o status do dominador sob aquele a quem ele buscava dominar.

---

<sup>176</sup> Cf. ANDRADE, Mário de. Cândido Inácio da Silva e o lundu. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro: n.17-39, 1944. p. 18.

<sup>177</sup> *Ibidem*, p. 19-20.

Não dá para negar: estes ecos e relações hierárquicas da estrutura social brasileira estavam refletidos na música. Porém, o preço da adesão do Lundu a uma ideia de sociedade nacional revela algo de subversivo, é um movimento de rebeldia “sagaz/disfarçada” das Negras corralidades: ao invés de cantar a transparência das cenas de horror derivadas da escravidão, as Negridades passaram a utilizar o riso como principal elemento desse gênero dançante cantado, e portanto é ele que desponta como fator subversivo.

O riso é o momento de descrédito do arcabouço das formalidades, em que o Negro, dentro dessa sistemática de poder, vale-se de sua estadia dentro de uma estrutura para, indiretamente, desconsiderá-la, expô-la (em um plano indireto). Quando o lundu abre mão das letras e dos aspectos ligados à escravidão, e abrange o aspecto cômico, desenvolvendo-o, a comicidade entra como elemento sagaz nesta realidade, ela dá a *ver* e a *escutar*, de forma sutil, aquilo que se quer evitar. O *lundu*, portanto, é o canto da insinuação e não de exposição. E por isso parece ter sobrevivido ao rebote e a desestima dos surdos colonialistas, assaltando os seus universos. Canta-se dissimulando, de maneira tortuosa, ao mesmo tempo em que se dança através de uma dinâmica oblíqua, enviesada. O canto do *Lundu* quer dizer, mas não diz, já dizendo.

Lá das anotações de salão feitas por Mário de Andrade, em 1934, para os acontecimentos da poesia no Brasil contemporâneo: nada mudou, apenas se deslocou. É assim que chegamos aos *lundus*, título-livro de Tatiana Nascimento. Não é uma gargalhada, ou uma sorridente (e muito alta) sonoridade que se mostra e opera, todas as vezes em que a poeta apresenta poemas de cabeça para baixo, desformatados, na horizontal, na vertical, povoando todo o espaço da página, poemas incompletos, de uma ou duas linhas, páginas em branco (?), de uma forma que parece questionar, de todo modo, a própria constituição da noção da escrita (*o que é escrever poesia?*), e/ou a própria propriedade e unidade do livro, de um livro de poesia escrito (por uma poeta negra) no Brasil (*o que é um livro de poesias?*)? Será que não estamos a ver, nestas estratégias, as mesmas “formas musicais afro-negras” que impressionaram Andrade lá no Largo da Sé, na primeira metade do século XII, sendo remontadas na poesia por meio da linha de desabono de um mundo da completude e da finalização, ou melhor: através da *risada* diante desses aparatos técnicos e terminantes exigidos para (se validar) a produção artística de uma poeta (no Brasil)?

As corralidades poemáticas ou esses *lundus* de tatiana nascimento frustam o que se esperar de uma poeta negra escrevendo no e a partir do Brasil, do mesmo modo que o lundu frustou a plateia elitista que buscava evitar, a tudo custo, a entrada das “coisas de negros” em um mundo arrumadinho e embranquecido: é da risada que a poesia e o lundu gostam, e é risada (a risada estratégica, poemática) que ambos produzem. Risada, porque na gargalhada, esta patética e patifaria estrutural do fazer e do apresentar artístico é desfeita, e o sujeito Negro vai implodindo o aparelhamento da significação – não apenas jogando bombas contra os muros da linguagem (como faz outra poeta negra brasileira, Tatiana Pequeno), mas colocando, enquanto os versos cantam e dançam, as bombas cantadas e gargalhantes dentro da linguagem mesmo, expondo a face ridícula e risível da compartimentação, do arranjado/ordenado, do desejo de separabilidade. A cantoria *lundática* anuncia a chegada do Nome Negro, e as Negridades vem sorrindo, pois todos sabem, que uma vez que elas chega, elas não vai sair mais. O riso (aquele lá do Lundu observado por Andrade bem como o riso da poeta brasileira recente) é uma resposta da poesia diante do mundo da formatação e do formatado.

pilão:  
fazer do silêncio um prelúdio  
da palavra mais significativa  
sentido  
desejado y compartida  
fazer do silêncio desafortunado  
desamarra  
desafobação  
uma aprendizagem da maceração que nem concha pisa  
areia em pérola,  
y diamante sonha uma era de vulcão  
(bajo condições desantrópicas de temperatura y  
pressão)  
(NASCIMENTO, 2017, p. 23)

Longe dos lugares definíveis e da definição, e longe de pensar o *lundu* unicamente como o canto da mulher negra e do mulato, pensa-se que essa poesia “negra” recente parece operar cada vez mais uma passagem entre o que se constata e constatou teoricamente como a construção de um projeto literário, inacabado e identitário, para uma noção abrangente e transversal da Negrura, que reconhece que diante da linguagem estrutural, o Nome Negro explode, e na explosão, não há mais

inteligibilidade, finalidades, os programas de eficácia e de instrumentalização (formal) de uma “possível Arte Negra” deixam de ser válidos, uma vez que as ferramentas de crítica e formalização são aqui inúteis, se mostram incapazes de dar precisão diante da fumaça e da ruína estabelecida no acontecimento *poético musical* explosivo. Na e pela Imaginação Irrefreável, a poesia simula mobilizar a possibilidade radical de construção de um Outro Mundo, que não é o mundo do paraíso perdido, e nem o mundo da integração sociológica do negro, mas o Mundo Comunitário, das relações (de significação) infinitas. E a infinidade pressupõe a queda de toda e qualquer segmentação, divisão, estratificação, e classe. Ou seja: ela é *já*, desde agora, o fim do mundo do capital, mundo do mercado, da moeda de troca e da exploração sem fim do corpo humano (seja negro ou seja branco). A infinidade da poesia e da Negridade é esse *lundu*, que já fascinava Mário de Andrade em texto de 1944, e performa outra vez, saltitante e risonho, na poesia de Tatiana Nascimento. Assim, o Negro deixa de ser um nome a ser feito, **é um nome que já é, que já pode ser negro**, que ri e debocha, como os envolvidos no *lundu*. Nome que não aspira a nada porque é um nome maior do que o glossário deste mundo, e, ainda assim, é um Nome sendo, é um nome sempre em *feitura*, porque indefinível e indecível .

Por tudo isso o *lundu* e por causa dele o Lá no Largo da Sé de Candido Inácio da Silva assume uma importância histórica e sociológica bem grande na formação da sociedade brasileira e sua música. É ele a primeira forma musical que adquire foros de nacionalidade. Não é mais de classe. Não é mais de raça. Não é branco mas já não é negro mais. É nacional<sup>178</sup>.

Esse Nome Negro expandido, e que não abre mão de sua Negridade (apenas mostra uma outra faceta, outros ângulos, sem parar), já aparecia lá nos tempos do Brasil Colônia, resgatado em relato de Mário de Andrade. Ainda que o teórico estivesse preocupado em conceituar o seu programa de música, e por isso afirma categoricamente em seu texto: “É nacional”, essa dissolução-expansão do Nome Negro aponta também para um outro ponto: para a abertura ou afrouxamento da Negridade, de um Negro-sentido que não é o mais negro estratificado do samba, nem o Negro deixado a margem do urucungo, mas o Negro *desmobilização* impulsionado pelo canto, pela dança,

---

<sup>178</sup> *Ibidem*, p. 22.

pelo *lundu*. Logo, pensar que esse riso inefável do Lundu se aproxima do riso da poesia de Tatiana Nascimento, em suas investidas poéticas contemporâneas, e os seus sonoros – canto *sapatá - tá tá tá tá tá tá*:

em seu canto,  
Sapatá

dançarino varioloco o filho:  
em seu banho,  
Odojá,

doburu seu espírito-milho:  
venta o manto  
pipocá

com um sopro  
de Oyá

para transmutá  
para transmutá  
para trans

mu

táta

tata

tá

táta

tata

tá

(Nascimento, *lundu*, 2017, p. 52).

Que sigamos adiante, transmutando, tá tá tá, com a (e na) *cantoria*.

## (vi)

### TELA VI - As Sereias Outras e a queda dos heróis

*Na poesia, as poetas trabalham para superar o mundo da conquista e Conquistado, dando a ver o Mundo Outramente possível. Ao mesmo tempo, essa melodia feminina é inaudível porque só pode ser pensada no âmbito da experiência. Mas esses ritmos, timbres e corralidades salientam, além disso, o esfacelamento da linguagem tal como conhecemos. E com ele, as relações (de toda ordem) também são repensadas e abandonadas. Tornando os nomes de proximidade agora enigmáticos, e pretendendo formular um avizinhamento horizontal entre os nomes e tudo aquilo que é vivo (e passível de ser nomeado), as Negridades instigam: “como entrar em uma relação que não seja a relação dos termos já dados, mas que seja uma relação a partir da qual os termos poderão em seguida existir, sempre existindo?”<sup>179</sup>. Existir existindo não para a máquina da estrutura, mas como existir para a liberdade (a partir da arte, da poesia, do canto)?*

O Canto das Sereias, canção-navegação, é um alheamento inelutável do mundo. Esse canto é um modo de percorrer – e diminuir – a distância entre o eu e Outro, o eu e a Outra, e desde a experiência registrada em Ulisses, passando por Iemanjá nos cultos marítimos do Brasil, pelo samba, pelo lundu no período colonial, pelo canto dos povos *Tikmũ ũn*, já se sabe: não chegará ou se perderá em meio as terras e os mares aquele que ao canto não se render, não se entregar.

Este nos parece ser o princípio básico da poesia, da literatura, ou de uma comunidade possível, ainda a chegar, a ser feita. “Onde muitos nada escutariam e nada escutam” (como é o caso dos companheiros de Ulisses, que nada ouvem durante a travessia melódica), esconde-se a possibilidade do canto”. E a possibilidade do canto é a experiência de olhar o mundo e as Outridades por esse buraco da fechadura da porta do Mundo Lógico, Ordenado. Rendidos ao canto do abismo, a essa voz feminina possante, entregues a experiência da melodia das sereias, tem-se criada uma brecha nessa realidade de leis e códigos criados para disciplinar e regular a escuta, nos levando a surdez, a um modelo de aspereza e austeridade da subjetividade-sensibilidade. Na saída dos

---

<sup>179</sup> Cf. EYBEN, PIERO (org.). *Pensamento intruso*: Jean-Luc Nancy e Jacques Derrida. Vinhedo, Editora Horizonte: 2014. p. 21.

mutismos e dos ensurdecimentos clássicos e puristas, nesse desaparecimento dos limites, nessa “olhar para o lado” para sentir o canto fascinante, chegaremos – chegaremos a um lugar ampliado, transformado, transmutado no rito do canto: *lugar da escuta*, um desdobramento potente do lugar da (e *de*) fala. Aos que optarem pela negação da *entrega escuta* e continuarem a virar o rosto e a fechar os ouvidos: *estes, conhecidos como os surdos da linguagem*, que tentam povoá-la (a significação) com missões e espada, “com os seus pés enormes protegidos por paráguas”, não chegarão, como adverte o poema de Eliane Marques:

não há mais terra na floresta de umuófia  
mesmo aqueles que com palanquinho nas costas  
os que vieram povoá-la com suas missões e espada  
os dejetos dos pavões nos bolsos os olhos de ciclope  
suas bíblias-códigos os expulsaram  
sob as ordens dos lafoes  
e a goma das galochas  
outros carregados de impedir a entrada  
com os pés enormes protegidos por paráguas  
em alguma *medina* os meridianos e mapas

(...)

Não chegarão ao destino  
Não chegarão

tem dez dedos marraques  
mas não chegarão

ainda que seus corpos pela metade  
não chegarão

e minha terra vermelha terra  
a manada que se tem extraviado  
a manada sem palmas

também o tolo polvo do qual se ergue

também a carta geográfica  
Os badulaques em meio às bússolas e  
- ezidemili saberá o porquê? –  
os braços

Não chegarão

(MARQUES, *e se alguém o pano*, 2015, p. 53-54).

“*e minha terra vermelha terra:*” Pois chegar neste espaço em que o *canto realmente começa* é se deixar levar pela experiência melodiosa, é adentrar o universo do feminino, da própria sereia. Não há indissociabilidade entre a sereia e o canto, ou entre a sereia e o poema. A visualidade destas Musas dos mares também se produz na melodia. Apresentando-se ou sendo lembradas em sua metade peixe, metade pássaro, metade mulher, metade harpia, as imagens díspares (ou as diversas montagens e os repertórios visuais sortidos a respeito destas beldades das águas) possibilitam o contato com imagens sintomáticas, compreendidas como imagens da provocação. E esse provocativo e vasto material pictórico, essa iconografia *sereada*, se encontra naquilo que ela produz e a particulariza, o *canto*, o *som*, a *poesia*. Foucault (2001) já pensava esta fusão intrincada entre a sereia e o seu canto ao afirmar que a aparência (imagética, auditiva) destas divindades é do plano do inapreensível e da proibição, tendo em vista que “em seu todo” (se é que se pode pensar em uma imagem totalizante para essa potência das águas), “elas são apenas canto”. Ouvir o canto da sereia talvez seja estar situado nos domínios desta inapreensível e poderosa entidade feminina, se entrepondo nessa emissão imagético-sonora de insolubilidade e inacabamento das palavras, agora encharcadas no ato de cantar. Esse mundo do feminino despertado no canto semeia: “*Ela mora no mar/Ela brinca na areia/No balanço das Ondas/A paz ela semeia*”. E se o canto faz alastrar o universo do feminino, assim como o mar estende as suas ondas na areia, pode-se esperar que alguma coisa acontece com a linguagem colonial da divisibilidade, linguagem heróica das máquinas de guerra, da dominação forçada/coagida e impiedosa de zonas e territórios.

tupã. tupã. tupã.

por que me voa se tenho os pés pegados em terra árida?  
por que me voa se a jaula me fecha/  
ardo, rasgo a noite, atravesso o dia  
e deliro que frutos muito amargos se misturam às minhas

[vísceras em maus-augúrios

(...)



o delírio me cobre os olhos  
estou dormindo?  
não temos a casinha, as jabuticabeiras, as cabrinhas

(...)

a grande mãe da noite vem me visitar  
estou dormindo, mãe?  
que posso ser agora se não posso te ser a mãe?  
a mãe imensa abre a boca da noite  
é um copo  
eu sou uma mulher  
sereia no copo d'água

(RIZZI, *sereia no copo d'água*, 2014, p. 60).

*Tupã*, tupi, o som do trovão, mensageiro e entidade das mitologias tupi-guarani-brasileiras, é divindade como Ulisses: enquanto um atravessa e rasga os céus, o outro atravessa e se rasga no mar, ambos procurando, em suas experiências míticas, nos mares e nos céus que unem Brasil e Grécia, essa sonoridade liberadora da palavra “original” – ou o “sentido de ponta cabeça com relação a lógica” do som-imagem-palavra-significação emitido no canto.

Antes de habitarem os mares, é importante lembrar que as Sereias eram mulheres-pássaros, e no poema de Rizzi elas parecem retornar a (ou enfatizar) esse lugar de voo para caçar os heróis das nuvens, para rendê-los, para derrubá-los dos céus que os protegem. O objetivo é tomar a linguagem paladina, protetora das estruturas e segmentações divisórias, e arrastá-la para o fundo do oceano, para a profundidade dos mares, abrindo espaço para que tanto a linguagem quanto o som do canto seja algo diferente dele mesmo. As Sereias agora voam, e voam alto, arrancando do reino do firmamento a ideia de estabilidade, esburacam os céus com as suas vozes, e fazem cair lentamente o teto heróico e dominador da significação, que se desfaz e dilapida nas águas dos mares e diante das notas de suas vozes – não sobra nada.

As mulheres são (e eram) como pássaros, coloca Hélène Cixous<sup>180</sup>. Já em *O Feminino Sagrado*, Julia Kristeva e Catherine Clément falam do ritual e canto de mulheres africanas que marca a passagem do enunciado transparente (e comunicável) para a zona do interdito, da significação

---

<sup>180</sup> Cf. CIXOUS, Hélène. Translated by: COHEN, Keith; COHEN, Paula. The laugh of the Medusa. *Signs: Journal of women in culture and society*, v. 1, n. 4, p. 875-893, 1976. p. 887.

esquiva<sup>181</sup>. Seria esse o canto da poesia encenado no poema de Nina Rizzi? Como essa interdição, efeito do canto, atinge e afeta o corpo negro cartografado no livro de outra poeta – Lubi Prates?

dizem que  
a partir daqui  
é declínio

mas

quando  
um corpo negro  
está completo?

(PRATES, *um corpo negro*, 2017, p. 59)

O sentido e a visibilidade deste corpo negro da poesia não é inteligível dentro do estatuto da significação conhecível: *quando um corpo negro está completo?* Retoma-se aqui o “grito” (canto) das mulheres das comunidades africanas observadas por Cixous – aquilo que era visto e interpretado como histeria, na verdade, é um ritual de passagem de mundo, pois essas novas aberturas do corpo, ou essa derrocada de um corpo fechado em si mesmo, só podem ser comunicadas pelo signo delirante, pelo grito-canto, pelo canto passagem que leva a leitura para a zona do interdito.

E é nessa comunicabilidade que pressupõe e faz nascer outros signos, que está a revolução silenciosa da poesia. Palavra viva e palavra muda ao mesmo tempo, *palavra cantada*, essa revolução anuncia “linearidade” e “horizontalidade” aonde havia interpretação ereta e vertical (derivadas da necessidade “de clareza e distinção cartesiana”). Acerca da repercussão dessa palavra *muda falante revolucionária silenciosa*, explica Ranciére:

Entendemos com isso que não há nenhuma voz presente para dar o tom de verdade às palavras que ela organiza, para acompanha-las de modo a semeá-las no espírito preparado para as receber e fazê-las frutificar. A escrita está liberta do ato da palavra que confere a um *logos* sua legitimidade, que os inscreve nos modos legítimos do falar e do ouvir. (...) É por isso também que ela é falante demais: a letra morta vai rolar de um lado para outro sem saber a quem se destina, a quem deve ou não falar. Qualquer um pode então apoderar-se dela, dar a ela uma voz que não é

---

<sup>181</sup> Cf. CLÉMENT, Catherine. KRISTEVA, Julia. *O feminino e o sagrado*. Tradução de Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2001. p. 13.

mais a “dela”, construir com ela uma outra cena de fala, determinando uma outra divisão do sensível<sup>182</sup>.

Determinar uma outra divisão do sensível só participando do canto. E, nessa participação, a onipresença da palavra imagem som no canto é partilhável, não demonstrável. O que se observa nesta experiência de partilha cantada são imagens de passagens, circulação de ruínas, marcas de transito. Há algo de enigmático no canto das Sereias (canto da poesia) que não se alia aos postulados coerentes do Mundo Ordenado. O canto, em sua natureza irrevelável e misteriosa, faz declinar e vacilar as noções consagradas de valoração ou mesmo os critérios qualitativos quantitativos sustentados nos modelos metafísicos de idealidade e universalidade (*restritiva*). É impossível uma medição da cantoria ou uma tentativa de avaliação ou enquadramento cabal do que é cantado – as Sereias, astuciosas, frustram qualquer tentativa ou pretensão de julgamento exato, porque este – e elas sabem – é sempre uma mentira, uma miríade, posto que a linguagem do canto não admite uma totalidade, não é material a ser recalçado pelas ferramentas da crítica da separabilidade. Ulisses ao tentar reproduzir o canto se depara com o silêncio. Esse excesso do canto que silencia, esse movimento das Sereias em vocalizar um excesso de palavras, cenas e alocuções discursivas situados entre o extraordinário e ordinário, é capaz de levar a uma *revolução silenciosa*.

*Revolução silenciosa:* convulsão, o tremor da palavra-som muda-gritante, palavra-som visível-invisível do canto que perturba o edifício das belas-letas. Essas sonoridades, coralidades da poesia esburacam as paredes da ordem republicana, fazendo despontar uma espécie de “regime da palavra muda-falante” que conflagra a possibilidade/probabilidade da palavra significar diferente, saindo do seu caminho normativo (excesso do canto) e ser *sendo* pensada na confusão e no vai-vem de tempos, discursos, e sentidos. Esse falar da poesia é um falar penetrante, do dentro e fora da linguagem, mas também de contágio com o outro e a partir do Outro. E o silêncio dessa poesia é o grito: um som que coloca em estado de choque todo e qualquer outro sistema de sons. Som de uma linguagem enviesante, uma vez que é perceptível como muitos desses poemas

---

<sup>182</sup> Cf. RANCIÈRE: Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramallete. São Paulo: Editora 34, 2017. p. 08-09.

combinam/reaproveitam excertos de discursos, registros históricos, anúncios espontâneos de jornal, paráfrases e anotações de relatos contingentes, cotidianos. A mudança do canto-linguagem tom da poesia é acidental, como se pode perceber nos escritos de Nascimento e Marques. (Isso tudo nos faz pensar que) o material do canto é material do possível e da possibilidade, das relações-imagens “absurdas”, e por isso aformado ou sempre a ser produzido, canto afiado, *canto por vir*.

cã:

silêncio  
retalhando minha  
garganta  
palavra enterrada, palavra escondida, palavra vexada  
*verguenza*  
silêncio de palavra nao-dita, intranquila  
não deixa ninguém dormir  
pior que tv do vizinho passando aquelas barbaridade  
pior que cã chorando sozinha trancada num quintal  
(tiraram ela da rua, da família dela, pra isso?)  
pior que briga de gato, mas de unhas  
igualmente  
afiadas

(NASCIMENTO, *lundu*, 2017, p. 26)

A experiência na cantoria se faz e é pensada pelo feixe da ruína. Este aludido caráter enigmático do canto apela tanto para a composição de um inusitado, do *excepcional*, como também é aquele que permite pensarmos na ideia de rastro, de vestígio, do indício, tal como pensado por Jean-Luc-Nancy em *Las Musas* (2008): “El vestigio es el resto de um paso. No es su imagen, pues el paso mismo no consiste en otra cosa que en su propio vestigio. [...]”<sup>183</sup>. Aquele que se submete ao canto acessa e revive esta experiência apenas pelo feixe das ruínas, e se a imagem da ruína é sempre maior e mais do que ela mesma, ela é avolumento e difusão, por isso pode-se pensar que esse canto, *canto das Sereias*, provoca e ocasiona efeitos ligados muito mais próximos à esfera da sensibilidade, da *excitabilidade*, do que da racionalidade, ou do “harmonioso” estético kantiano. O canto é um sonho vivido mas não lembrado por quem dele participa, porque ele borra até mesmo as balizas de um pensamento sobre o lembrar, por isso reproduz-se no rabisco, no traçado aleatório e imprevisível.

---

<sup>183</sup> Cf. NANCY, Jean-Luc. *Las musas*. Buenos Aires: Amorrutu, 2008. p. 131.

As visualidades do canto, assim, ou as imagens verbais-auditivas da melodia, como já expressava Blanchot (2005)<sup>184</sup>, é da ordem do enigma, não se relevam por intermédio da linguagem comum, dessa linguagem (ou interpretação) de estrutura fechada e coerente do Estado-Capital-Racial-Transparente. O canto das sereias arrasta o conteúdo linguajeiro para as valas, para as profundezas do oceano, assim como ela arrasta os heróis e os mecanismos do mundo dos *homens* (sic) para o abismo – esse canto é inumano porque transgride e amplia consideravelmente o próprio pensamento do que é humano e a humanidade. As Sereias, durante a viagem cantada que nunca acaba, prorrompem e evocam o mundo dos desaparecimentos e da novidade.

\*\*

Mas essa experiência e originalidade da significação se afasta de um exercício da busca do oculto, ou de uma procura do segredo da linguagem nos meandros do som. A *entrega escuta* é uma busca ou tentativa de busca dessa irrealidade dos nomes, *ou daquilo que ainda sobre eles não sabe*, – como faz Ulisses, que ouve, ou deixa-se ouvir, corajosamente, o som sereado, som da poesia. O que ainda não se (ou)viu sobre esse Nome – e canto – Negro? Essa pergunta propõe uma proposição sobre a procura não para revelar o(s) nome(s), mas para entrar em uma espacialidade de partilha, da *dúvida*, na oscilação dos lugares, para dar a ver (e promover) os reenvios e os reencontros, sem a agenda da dominação, da disciplina do dito.

### 31

o que jamais se pronuncia  
o que não se conta ou canta  
o som que não se dá ou tira

um grito comprimido pílulas  
esguicho de espuma seringa

ruínas que não se abalam as notas das lavadeiras do dia  
(MARQUES, *e se alguém o pano*, 2015, p. 77).

---

<sup>184</sup> Cf. BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

No canto das Sereias, a objetividade – e a experiência – corporificada dos nomes entra em declínio, e isto inclui os nomes mobilizados e engendrados na Gramática Racial. Sem o traje das consequências epistêmicas, e irrompendo como *nome força nu*, este Nome Negro se transmuta durante a performance cantada, aglutinando temporalidades e significações desiguais-distintas, fazendo-se na derrubada da imagem-som outrora apresentada e difundida como imagem completa, controlável. Com o toque *cantado* das Sereias, o Nome Negro desponta na melodia como um *nome por vir*. E o nome por vir é sempre um nome que está sendo feito e por fazer. O Nome Negro, assim, não é Nome incompleto, mas nome em relação. O poema, objeto *estranho* da cantoria, aponta para os rastros e o enigma de um Nome Negro possível/possíveis, nome este feito sempre na zona do envolvimento-participação (*entrega escuta navegação*) com os Outros, e o participar é sempre da ordem do confronto, da operação criativa. A imagem do Negro, doravante da melodia, dos ritmos e dos timbres, parece sempre despontar como uma imagem experiência e experienciável (e imagem não pronta, ou jamais uma imagem produto, mas imagem produtiva, inacabada, do som semeante: Imagem-Semente).

Os heróis, os homens de coragem, todos são atraídos para este lugar do canto, *todos* tentam dominar a canção, visando encerrá-la na vitrine das análises literárias suntuosas e “científicas”. Mas a atração – e nem o Canto – não tem nada a oferecer, já diria Foucault, a cantoria não é uma comunicação positiva (e por isso ela estatela os heróis). A atração não tem charme, não rompe com nenhuma solidão, não se exhibe, nem levanta bandeiras ou faz promessas, como explica Foucault também pensando o canto<sup>185</sup>. A atração do canto da Sereia convida, simplesmente, o significado à desaparecimento. Desparecem também os Nomes todos, ou as formas antigas de cada um deles. O Outro é atraído (e também contribui) para essa possibilidade de voragem da linguagem: o que virá depois que o Nome Negro despossuir-se, livrar-se dele mesmo? É nessa profecia de mundo desértico, “região mãe da música”, como afirma Blanchot<sup>186</sup>, espaço completamente e permanentemente aberto, que as Sereias, poetas, entoam parecem escrever a sua mais notável canção. E a atração se torna então nada mais do que essa simplicidade da abertura, o abrir-se infinitamente para ouvir,

---

<sup>185</sup> Cf. FOUCAULT, Michel. O pensamento do Exterior. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro, Forense, 2009. p. 219-242. p. 227.

<sup>186</sup> Cf. BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 05.

esgarçar os ouvidos até que seja despertada alguma coisa parecida com a esperança, essa que realiza o desejo de além maravilhoso. Esse *além* é o passo adiante da supressão, é o *além* da obediência sgnica, *além* de toda ordem.

Esse *além* é o sonho sonhado quando se lê (ou lemos, na *entrega escuta*) poesia.

Por isso, pensar o canto das sereias, entendido também como as vozes da escritura, a partir da e com essa produção poética negra recente, é lembrar/ressaltar que essas poéticas/escritas-vocalizadas das textualidades contemporâneas e a sua legião de sereias e melodias cantopoéticas, dando continuidade a esses *murmúrios inaudíveis* apresentados até aqui, performam não a representabilidade do musicado ou as formas transparentes e claras da canção, mas os efeitos cantantes e do cantado. Expor-se a escuta da poesia é expor-se, por conseguinte, ao canto ilimitado, ao canto não-totalizante do sentido, *canto e nome por vir*. Mas principalmente: é expor-se a dissolução da moderação, expor-se ao aprendizado contínuo, ao o desaparecimento do sentido equilibrado, da totalidade “imaneante” da nomeação. E o Nome Negro, timbre-parte da trilha poético-musical e musicada, puxando as cadencias e os compassos, vai (se) (de)compondo, inventando e dissimulando as suas *outras e dissonantes faces*, capaz de ressaltar uma proeminente ambiguidade (e alargamento das fronteiras) de si – e da linguagem. No vozeirão das Musas do Mar e da escrita muda falante gritante silenciosa das poetar negras recentes, esse Nome rasga os céus e os mares, se fazendo alguma coisa, algum fenômeno, alguma aparição inapreensível entre o solo e as alturas.

O Nome Negro é um Nome (a realçar um pedido de) (e que) escuta.

---

SALA 6 – *ÁTOMOS, MODELOS, POESIA*



Em uma sociedade como a nossa, extremamente industrializada, científica, não há mais lugar para a sua sensibilidade.

É preciso ser duro pra vencer na vida. Não se trata mais de jogar o jogo do mundo e, sim, de sujeitá-lo a golpes de integrais e de átomos

FRANZ FANON, 2008, p. 118

## ÁTOMOS PRETOS PARTILHÁVEIS LUMINOSOS FRACTAIS

***Sinopse:** como a poesia libera a matéria dissolvendo quatro princípios substanciais de determinação física dos elementos no Mundo*

*ou de como a poesia questiona a ordem dos objetos (feitos na e da relação sujeito-objeto)*

*ou como a poesia desfaz quatro princípios físicos do Mundo Ordenado.*

O primeiro modelo atômico determina que a matéria da natureza humana é indivisível e indestrutível (Dalton, 1803). Nas reações químicas, os átomos apenas se rearranjam a fim de formarem substâncias novas. O agrupamento atômico, ou o rearranjo, significa a permanência inalterada do corpo do átomo. Átomos não se modificam com as – e nas – trocas realizadas, pois eles são maciçamente indivisíveis. Dessa compreensão, o Mundo Ordenado robustece o princípio da indivisibilidade. A poesia, por sua vez, contrariando as doutrinas, liberando a matéria, e escurecendo e complicando esse entendimento determinante físico inicial, traz artelhos e lascas, e com a fome do estomago das grandes Deusas, divide os átomos ao meio, e os separa novamente, , arrastando e contaminando as mobílias velhas de ráfia. Dessa vez, os átomos buscam não aquela conhecível separação da segregação, mas a separação das (com)partilhas *compound* – e sem queixas – *okonkwo*, a poesia deixa os átomos livres (e sem togas) para que eles possam ser (e alterar-se em) outras coisas, *nesse Mundo virado em lascas, Mundo das partilhas que afetam, Mundo diante do que virá talvez os carrapatos:*

os artelhos em cada poco-de-aguda-  
ainda que rasos  
os cortará à faca a facão  
- que jamais tocassem o solo –  
agora a hora da onipotência das togas  
a bunda embarrada e vermelha sob a mobília de ráfia

[...]

vês isso okonkwuo?

um defeito na mola dos calcanhares  
metidos no *compound*  
teu obi teu obi a toalha arrastada

okonkwo  
okonkwo

se o mundo vira lascas é bom amansá-los  
diante do que virá talvez os carraptos  
na macia cama de hospital em Londres  
ou a eucaristia às cinco da tarde

okonkwo  
okonkwo

há gaiolas em meio aos fulanos  
com seus cantos de galos  
sem queixas  
(MARQUES, 2015, p. 43-44).

O segundo modelo atômico decretou que a natureza humana era divisível. No entanto, formado por cargas negativas e positivas. Há uma repulsão mútua entre negatividade e positividade atômica, e é desse modo que os átomos funcionam. Desse modelo, surgiram os lugares de privilégio do Mundo Ordenado – em que átomos (leia-se: alguns indivíduos) carregam uma imunidade (de nascença). Esses são os positivos ou os positivados do Universo da Ordem. A divisibilidade, como não poderia deixar de ser, é um atributo aplicado para um grupo exclusivo – não é todos que possuem direito a uma prerrogativa. A repulsa é a lei fundamental para o pleno funcionamento da estrutura e intersecção entre os elementos do Mundo. A poesia, novamente, contrariando as doutrinas, liberando a matéria, e escurecendo e complicando esse importante entendimento de determinação física, desaparece (ou aparece sempre em par, ou como par, ou trazendo a imagem de um par, ou fazendo e acontecendo em dupla voz, ou de mãos dadas com um Outro, uma alteridade?) em suas afeições afabilidades afetáveis:

eu hoj est  
ou  
des  
a par  
e

sendo  
(NASCIMENTO, 2017, p. 109)

O terceiro modelo atômico determina que em toda matéria há um núcleo e todo resto orbita em torno dessa centralidade (nuclear). Com isso, há o centro e as margens. E as margens são acessórias, dispensáveis. Aquilo que está nas margens é menos valioso do que aquilo que está no (e faz) centro. Essa concentração inspira (e/ou deriva) o legado de conhecimento **cêntrico** do Mundo Ordenado. A poesia, no que lhe diz respeito, contrariando as doutrinas, liberando a matéria, e escurecendo e complicando esse importante entendimento de determinação física, mistura fantasmas, mulheres e bichos, ou talvez compõe inesperadamente uma fantasma-mulher-bicho, para arruinar com o centro e deixar evidente: tudo é o mesmo no mesmo, sem gravidades, sem órbitas, sem matrizes medulares, sem valores desproporcionais.

minha fantasma mulher-bicho tem razão nosso zoológico é  
o mesmo  
os testes são os mesmos  
os homens da ciência são os mesmos e uiva uiva uiva  
delira que bicho é gente.  
(RIZZI, 2019, p. 42).

O quarto e último modelo atômico defende a indispensabilidade das camadas atômicas. Estratificar é preciso. A necessidade de centralidade é ainda mais profunda, crucial para o funcionamento dos átomos e da matéria. Mais divisão desigual e irregular. Mais margens e mais centros. A poesia, por fim, contrariando as doutrinas, liberando a matéria, e escurecendo e complicando esse importante entendimento de determinação física, que pressupõe a distribuição dos elétrons em forma de estratos, sendo que cada estrato tem a sua função (como no Mundo Ordenado, orientado e determinado por suas camadas e funcionalidades), devora e expõe tudo aquilo que descende dos níveis, das posições fixas e do pensamento de castas – o horror, o impensável, o *oco*:

encheram minha boca os outros vácuos  
de monstros:  
eles devoraram tudo.  
só restou o oco.  
então, eles comeram este resto,

limparam os beijos.

depois, vomitaram.  
(PRATES, 2019, p. 57).

Para cada modelo de segregação, (a letra poética negra oferta) uma partilha. Para cada modelo de repulsa, (a letra poética negra oferta) o afeto afetável. Para cada modelo de centralidade (a letra poética negra oferta), o mesmo no mesmo, sem distinções e nem matrizes medulares. Para cada modelo de funcionalidade fixa e deliberada (a letra poética negra oferta), o despejamento (a cavidade, a abertura, a liberação) do funcional.

E esses são os átomos pretos luminosos fractais das poéticas da agoridade. Sem centro, sem divisibilidade operacional, sem função objetiva, sem camadas essencializantes. Só criação.

---

SALA 7 – BODES, PASTOS, POESIA

Sou tronco de mangueira  
Espiral com energia do mato transformação  
Muito forte para acreditar na besteira  
Da discriminação  
(Cristiane Sobral, *Terra Negra*, 2017, p. 69).

**Sinopse:**

*A representação é compreendida como um dos vetores de efetuação da linguagem. Entre a palavra, a ideia e a coisa, o repraesentare apresenta e “faz presente” (presentifica) determinado elemento. Contudo, e na mesma operação, ele também torna ausente (substituindo por uma imagem, ou um referente) aquilo que expõe. Nesse sentido, a representação é tanto iconicidade (a instituição de uma imagem-discurso) quanto apagamento (a ficcionalização de um dado do real). Suas práticas encerram e inventam um universo simbólico, encerrado dentro de um determinado contexto. Os processos de abstração e de apreensão representativos, ademais, são dados por intermédio de uma dimensão transitiva (representar é mostrar algo) e uma dimensão reflexiva (representar é instituir um referente).*

*Entre a apresentação e a instituição de um conceito (nome, noção simbólica), tudo aquilo que é manifesto e engendrado na representação pretende, ainda que indiretamente, prover uma definição do “real”/realidade<sup>187</sup>. O representável não se coloca como uma instância fiel, como postula Jacques Le Goff, ou como uma expressão literal daquilo que apresenta, mas este aparato simbólico busca, ainda que não de forma espelhada, organizar essa realidade circundante, produzindo nela lugares cognoscíveis. O representare (e assim a representação) é a organização e a tradução de uma exterioridade, ou de uma certa realidade.*

*É considerando as representações como ato de presentificação e de organização da realidade simbólica, que essas práticas representativas envolvem dinâmicas de apreciação. Nesse sentido, a produção dos processos de representação associa-se diretamente a uma intencionalidade/um tipo/modalidade estratégico: toda representação é uma manipulação do conteúdo representável, uma organização do olhar para aquilo que está sendo visto. E esse exercício manipulativo, na esteira de autores como Bourdieu<sup>188</sup>, nem sempre se desloca dos propósitos e intenções firmados pelos dispositivos de poder (hegemônicos). Ainda que feita de modo a positivar determinada materialidade (como acontece no caso das subjetividades-sensibilidades subalternas, que utilizam da arte e da literatura como um modo, um meio de reverter estereótipos redutores construídos e consolidados ao longo do tempo através da inscrição de suas sensibilidades), a representação parece não romper, integralmente, com os ideias de estrutura, categoria e de sustentação identitária, princípios formulados e alavancados justamente pelas matrizes colonialistas de poder dominantes.*

*Por essa razão, a inscrição do representável, ainda que na sua pretensão reversível (a sua dita “face positivada”), é sempre dada em um determinado limite – e consolidar, compor, ou conjurar uma imagem representacional/representativa é estabelecer e mobilizar recortes fixos, situado ainda dentro de um certo arranjo com bordas.*

---

<sup>187</sup> Cf. Em seus estudos historiográficos, Le Goff tem se preocupado em “definir uma ideia ou conceito da representação”, sobretudo como ferramenta de análise de passagens culturais e históricas. Cf. LE GOFF, J. *Os intelectuais na Idade Média*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003 [original: 1957].

<sup>188</sup> Cf. BOURDIEU, P. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A., 1989.



*Esse efeito estruturante que acompanha a ideia de representação deriva do fato de que a operação representacional pressupõe, impreterivelmente, a criação de modelos, séries e parâmetros de inteligibilidade (e visibilidade). Nesse sentido, a ação e atuação representativas requerem, constantemente, uma centralidade organizadora, elas exigem uma certa coerência (ligação lógica e previsível), e portanto um ponto de término (linhas de contorno, extremidade). A realização da prática representativa só é possível através da consolidação de uma imagem estável e coerente.*

*Tendo em vista o exposto, as práticas que dizem respeito ao reaparesentare só podem ser pensadas, formuladas e garantidas a partir de limites definidos e definíveis. A imagem estável do e no quadro da representação reivindica, de modo inevitável, de um certo manuseio de estruturas. E se há estruturas, há totalidade, há fechamento. Desde Hegel, a representação, e portanto, a linguagem, só se efetivam enquanto sistema, como um todo concreto, uma “certeza sensível”<sup>189</sup>. Expor um “Ser Negro”, nessa perspectiva, e em diálogo com essa herança epistemológica, a partir da poesia, e alinhado aos valores e programas do reaparesentare, é expor um modo de Ser ideado dentro de uma demarcação, de um quadro representativo.*

*Pensar as imagens da Negridade por essa via é propor um tipo de reflexão que, apesar de não intencional, se engendram e são feitas no interior de zonas limítrofes. No âmbito do mundo visível, o instrumental representativo sonda o estado bruto das coisas e explora a miscelânea de cores e sons em busca de um sentido uniforme, lógico, deliberado. Não há espaço, dentro deste programa, para a indeterminação e as relações-significações ilimitadas. Uma manifestação Negra, nesse contexto, e por esse viés, é uma aparição, uma exposição, ainda que possante, dada sempre entre limites. Aparição comportada.*

*A tensão aparece quando a poesia recente, escrita e performada por poetas negras nas últimas décadas no Brasil, questiona e tensiona as correspondências desse Eu lírico Negro e as potências irrefreáveis-criativas desencadeadas por esse Nome, Nome Negro. Há uma saída dos lugares fixos da apresentação coerente, da determinabilidade da Negrura, da intencionalidade (movida pelos programas da eficácia na Arte), e um encaminhamento para as proposições de recusa da transparência e indefinição (jogo ilimitado) da matéria-sentido. O que se manifesta nessas poéticas, portanto, não é facilmente determinado pelas formas e ferramentas artístico-literárias da criticalidade (e suas abstrações e teses), embora a poesia também se aproprie, esporadicamente, dessas formas e fórmulas (justamente para subverte-las, coloca-las em contato com outros saberes, expandi-las). As imagens (em sua variabilidade) dessas escrituras, ou as realidades ali movimentadas e criadas parecem não possuir vínculo com a linguagem da eficácia e da coesão; por isso, não servem para ou a alguma coisa: são linguagens do contato, do experimento.*

*Tal particularidade reforça a ideia de que uma poética negra feminista, como afirma Denise Ferreira da Silva em sua produção sobre a arte Negra, “habita a matéria em estado bruto” (...) sem as limitações do entendimento”. E o desentendimento poético ou a debandada dos valores do Estado-Capital-Transparente-Coerente é aquilo que difere justamente da presentificação e da organização (ou seja, do reaparesentare).*

*É nesse sentido que o jogo do escrutínio e da Imaginação-Irrestrita estimulado nessas obras de autoria negra feminina da agoridade dispensa os limites e formas/fórmulas cognoscíveis. Essas trocas da poesia, como já dito, também não parecem estar necessariamente (sempre) comprometidas com a*

---

<sup>189</sup> HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do Espírito*. Parte I. Tradução de Paulo Meneses com colaboração de Karl-Heinz Effen. Petrópolis: Vozes, 1992. p 33.

*inteligibilidade de uma Negrura e/ou com uma pré-moldada, antecipada e previsível Negridade. Tais práticas artístico-performativas comprometem, por esta razão, a ideia de uma manifestação Negra pensada e lida através do filtro da imagem total e coerente. O que é ser Negro e como pensar a Negridade então?*

*Compreende-se essa questão, e a reflexão invocada na escrita poética, como uma construção impermanente (e sempre por fazer) do sentido, e não somente sobre a ótica do “significante do significante” (Derrida, 2004, p. 08), entendido como sendo um “registro passivo e transparente da realidade”, motivado por uma intenção prevalecente.*

*Ao ser pensada como problema-experimento-experimentação-e-partilha, e não unicamente como exposição ou revelação, essas manifestações poéticas da Negridade saem do plano da totalidade e da determinação, e exprimem os seus contínuos cruzamentos e a inteligibilidade pluriversal que as caracteriza. Essa miscelânea de lugares enunciativos, que reflete e escreve as Negridades a partir de espaços distintos e dialógicos de produção, permite um ponto de vista amplo e variado sobre a criação de autores/as negros no Brasil.*

*Embora dissonantes, e por vezes desenvolvendo e tendo estratégias/modos próprias/os de escrita/de e de composição do texto, essas produções, cada uma ao seu modo, questionam a manutenção e a durabilidade de um sistema imaginário eurocentrado e colonizante (bem como a linguagem propalada neste sistema, linguagem ordenada).*

*Com isso tem-se instituída, no campo das produções artístico-negro brasileiras, uma constatação importante: essa suposta vontade de fazer-criar-dizer de uma voz negra na poesia, não é nem presença (estrutura fechada e inteligível), muito menos aquilo que denominamos neste estudo de totalidade coerente (no sentido de uma voz ou de uma imagem Negra estável e totalitária/imperativa). É preciso lembrar-se de que a representação, em diferentes leituras e definições, é uma prática simbólica associada a atribuição de um sentido. Embora ela nunca seja o fato/objeto em sua totalidade, ela gera um produto com contornos delimitados. Essas escrituras negropoéticas parecem trabalhar, de modo contrário, e como veremos, não com a antecipação, a apresentação ou (a)doação de uma imagem-sentido, mas com o princípio de colaboração ativa, colaboração sígnico-imagética, que toma e considera o poema vocalizado-escrito como solo fértil de imagens e relações pulsantes e irrepetíveis. A significação, aqui, é plantação, cultivo – e não um objeto dado.*

*Outrossim, as dinâmicas do repraesentare se mostram alinhados com a ideia de substituição e de evocação mimética: há a instauração de uma aparição que toma e forma lugares daquilo que está representado. Mas a poesia, essa poesia que tem pulsado no corpo e na palavra de quem escreve, não parece sempre se desenvolver e realizar a sua crítica por meio da lógica da retomada, da violência do sentido, e da conquista da significação. Ela parece também não buscar a imposição de uma nova e totalitária imagem. Ao invés de tomar lugares, ela cria lugares e particip-ações, desarticulando assim, e ao mesmo tempo, as estruturas, a sistemática de assentamento do corpo social, as hierarquias entre saberes e subjetividades, e os entendimentos impostos pela dialética da colonização. Vamos pensar essa questão a partir dos Bodes, de Luiz Gama, e seus desdobramentos nas poéticas do presente, em “Quem sou eu?”, em diálogo com dois poemas de poetisas negras recentes.*

A figura do Bode, no poema “Quem sou eu?”, do poeta Luiz Gama, é imagem de abertura. Não se apresenta como imagem de encerramento. O Bode é alegoria da ampliação e da dissolução transformada em crítica – o poema abre espaço, por meio da Bodarrada, para diversas entradas e associações de uma Negridade possível. Além disso, Gama propõe outras leituras *gregárias* da Negridade ao invés de um quadro fixo e emoldurado da representação Negra. Este *gesto de conjuração poética* tem se tornado cada vez mais recorrente nos textos artísticos de poetas negras contemporâneas brasileiras: *afinal, quem sou eu, quem somos nós, e a quem importa saber?*

### **Quem sou eu?**

*Quem sou eu? que importa quem?  
Sou um trovador proscrito,  
Que trago na frente escrito  
Esta palavra — "Ninguém!" —*

A. E. Zaluar — "Dores e Flores"

Amo o pobre, deixo o rico,  
Vivo como o Tico-tico;  
Não me envolvo em torvelinho,  
Vivo só no meu cantinho:  
Da grandeza sempre longe,  
Como vive o pobre monge.  
Tenho mui poucos amigos,  
Porém bons, que são antigos,  
Fujo sempre à hipocrisia,  
À sandice, à fidalguia;  
Das manadas de Barões?  
Anjo Bento, antes trovões.  
Faço versos, não sou vate,  
Digo muito disparate,  
Mas só rendo obediência  
À virtude, à inteligência:  
Eis aqui o Getulino  
Que no pletro anda mofino.  
Sei que é louco e que é pateta  
Quem se mete a ser poeta;  
Que no século das luzes,  
Os birbantes mais lapuzes,  
Compram negros e comendas,

Têm brasões, não — das Kalendas,  
E, com tretas e com furtos  
Vão subindo a passos curtos;  
Fazem grossa pepineira,  
Só pela arte do Vieira,  
E com jeito e proteções,  
Galgam altas posições!  
Mas eu sempre vigiando  
Nessa súcia vou malhando  
De tratante, bem ou mal  
Com semblante festival.  
Dou de rijo no pedante  
De pílulas fabricante,  
Que blasona arte divina,  
Com sulfatos de quinina,  
Trabusanas, xaropadas,  
E mil outras patacoadas,  
Que, sem pingo de rubor,  
Diz a todos, que é DOUTOR!  
Não tolero o magistrado,  
Que do brio descuidado,  
Vende a lei, trai a justiça  
— Faz a todos injustiça —  
Com rigor deprime o pobre  
Presta abrigo ao rico, ao nobre,  
E só acha horrendo crime  
No mendigo, que deprime.  
— Neste dou com dupla força,  
Té que a manha perca ou torça.  
Fujo às léguas do lojista,  
Do beato e do sacrista —  
Crocodilos disfarçados,  
Que se fazem muito honrados,  
Mas que, tendo ocasião,  
São mais feros que o Leão.  
Fujo ao cego lisonjeiro,  
Que, qual ramo de salgueiro,  
Maleável, sem firmeza,  
Vive à lei da natureza;  
Que, conforme sopra o vento,  
Dá mil voltas num momento.  
O que sou, e como penso,  
Aqui vai com todo o senso,  
Posto que já veja irados  
Muitos lorpas enfunados,  
Vomitando maldições,

Contra as minhas reflexões.  
Eu bem sei que sou qual Grilo,  
De maçante e mau estilo;  
E que os homens poderosos  
Desta arenga receosos  
Hão de chamar-me Tarelo,  
Bode, negro, Mongibelo;  
*Porém eu que não me abalo,*  
*Vou tangendo o meu badalo*  
*Com repique impertinente,*  
*Pondo a trote muita gente.*  
*Se negro sou, ou sou bode*  
*Pouco importa. O que isto pode?*  
Bodes há de toda a casta,  
Pois que a espécie é muito vasta...  
Há cinzentos, há rajados,  
Baios, pampas e malhados  
*Bodes negros, bodes brancos,*  
*E, sejamos todos francos,*  
*Uns plebeus, e outros nobres,*  
*Bodes ricos, bodes pobres,*  
*Bodes sábios, importantes,*  
*E também alguns tratantes...*  
*Aqui, nesta boa terra,*  
*Marram todos, tudo berra;*  
Nobres Condes e Duquesas,  
Ricas Damas e Marquesas,  
Deputados, senadores,  
Gentis-homens, veadores;  
Belas Damas emproadas,  
De nobreza empantufadas;  
Repimpados principotes,  
Orgulhosos fidalgotes,  
Frades, Bispos, Cardeais,  
Fanfarrões imperiais,  
Gentes pobres, nobres gentes  
Em todos há meus parentes.  
Entre a brava militança  
Fulge e brilha alta bodança;  
Guardas, cabos, furriéis,  
Brigadeiros, Coronéis,  
Destemidos Marechais,  
Rutilantes Generais,  
Capitães de mar-e-guerra,  
— Tudo marra, tudo berra —  
Na suprema eternidade,

Onde habita a Divindade,  
Bodes há santificados,  
Que por nós são adorados.  
Entre o coro dos Anjinhos  
Também há muitos bodinhos. —  
O amante de Syringa  
Tinha pelo e má catinga;  
O deus Mendes, pelas contas,  
Na cabeça tinha pontas;  
Jove quando foi menino,  
Chupitou leite caprino;  
E, segundo o antigo mito,  
Também Fauno foi cabrito.  
Nos domínios de Plutão,  
Guarda um bode o Alcorão;  
Nos ludus e nas modinhas  
São cantadas as bodinhas:  
Pois se todos têm rabicho,  
Para que tanto capricho?  
Haja paz, haja alegria,  
Folgue e brinque a bodaria;  
Cesse pois a matinada,  
Porque tudo é bodarrada!<sup>190</sup>

Apesar de uma consolidada leitura interpretativa que expõe o viés crítico-satírico do poema de Gama, a figura do bode, utilizada na época como uma forma de ridicularizar e descrever (se referir) à população negra/mestiça, aparece reconfigurada semanticamente no texto sem o valor de especificidade, e se torna um signo ou uma figura de alcance dilatado, excessivo no poema: a impropriedade ou a generalização da figura do bode parece ser o que sustenta a propriedade crítica do texto.

E é justamente este o ponto que nos interessa: Através da impropriedade – ou, no caso de Gama, do gesto de generalidade (desapropriação da particularidade) –, a Negridade funda o próprio, exerce o seu gesto crítico (e de crítica); e a escritura poética configura, um espaço da dissimulação e da traição da(s) presença(s) natural(is) e naturalizante(s)<sup>191</sup>. Por isso, essas imagens dessa

---

<sup>190</sup> SILVA, Júlio Romão da (Org.). *Luiz Gama e suas poesias satíricas*. 2 ed. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1981, p. 177-181.

<sup>191</sup> DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schanidener e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Editora Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1973. p. 45.

Negridade-Fusão, dessa Negridade-Tudo, que aponta e expõe a incoerência daqueles que determinam a condição boderrante, figuras de articulação, figuras-pontes, estão e aparecem na escritura de modo a intermediar a expansão de uma subjetividade que está sempre em construção e em relação (com outras subjetividades e outros modos de subjetivação).

Além disso, parece aqui não importar a possível resposta à pergunta “Quem sou eu?”. A imagem da bodarrada, ainda que uma crítica aos moldes prescritivos e sociais da época, é e opera como um esquivo. Já na epígrafe de abertura, o excerto do poema “Ninguém”, do poeta Augusto Emilio Zaluar, dá o tom da crítica *generalizante* abordado nos versos de Gama. Essa aparente postura artística, que tem aparecido com recorrência na poesia escrito por poetas negras/os brasileiras/os, faz valer a premissa de Franz Fanon *Peles Negras, Máscaras Brancas*, que enfatiza: toda vez que tentam definir o Nome Negro, esse nome se esquiva<sup>192</sup>. Essa esquivada não é, no entanto, uma negação da condição da Negridade, ou não aparece como uma dissolução gratuita e desproposital da poesia, ela é, pelo contrário, a abertura, o reconhecimento de uma Negridade saltitante e englobante, Negridade-*comunitária*, que “se acontece” no Mundo do não segregado: Vastidão.

E é essa Vastidão que permite que o poema seja tanto uma crítica à sociedade brasileira da época em suas investidas racistas, quanto uma ato de desprendimento de uma identidade fixa e moldada pelo olhar do Outro. Gama devolve na *multiplicação e no florescimento* signico/a, aquilo que a linguagem violenta da racialização quer que seja *subtração*, determinabilidade e *diminuição* – “pois se todos tem rabicho, para que tanto capricho?” – afinal, nesse lugar, de Negridades, indígenas, e brancos; de ricos e pobres, de altos e baixos, marram todos, tudo berra:

Bodes há de toda a casta,  
Pois que a espécie é muito vasta...  
Há cinzentos, há rajados,  
Baios, pampas e malhados  
*Bodes negros, bodes brancos,*  
*E, sejamos todos francos,*  
*Uns plebeus, e outros nobres,*  
*Bodes ricos, bodes pobres,*

---

<sup>192</sup> Cf. FANON; Franz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008. p. 48.

*Bodes sábios, importantes,  
E também alguns tratantes...  
Aqui, nesta boa terra,  
Marram todos, tudo berra;*

Se o Bode se afasta de um princípio poético determinante e de uma metáfora uniforme definível, e se apresenta como uma imagem crítica de abertura e diversa, pode-se pensar que assim também o é com a Negridade. Esse Bode berrante e *todo(s) bode(s)* que figura(m) no poema do poeta baiano, simula(m) remontar também o Bode que está na origem da palavra tragédia: *tragoedia* (*tragos* ("bode") e *oidé* ("canto")), o termo grego *tragoedia* traduz “o canto do bode”. E a tragédia enquanto gênero engloba, como atributo, a manifestação de elementos contrários. Esse é o canto (satírico)-trágico da poesia do autor de *Primeiras Trovas Burlescas e outros poemas* (1859): elevar o emblema do Bode (animal) como uma projeção (da ação/conduta moral) de todos os seres humanos, apagando as fronteiras entre aquilo definido no *logos* como sendo “animalesco” e “humano”, e apontando que, no canto do bode, aquilo que berra não é “o contrário ou o oposto do Eu”, mas aquilo que berra é o reflexo da minha própria condição caprínea que me constitui enquanto humano – não existe uma versão do Eu que seja uma versão contrária a uma versão do Outro, não há Eu e os Outros, somos todos boderrantes, em uma terra que tudo marra, tudo berra.

O alastramento ou a hesitação, ao invés da determinabilidade, já desponta como uma das forças da Negridade na poesia desde à segunda geração do romantismo – geração na qual Gama (a) parece estar vinculado. A apreciação crítica das condutas mandatórias da época deriva não da especificidade – isto é, Gama produz a sua crítica aos moldes sociais utilizando não uma definição precisa e moderada (harmônica) de Negridade, mas o texto transforma uma insultuosa alegoria (relacionada às particularidades negras do povo brasileiro, ao negro mulato, ao mestiço) em significação abundosa e dissonante, *crítica*.

Há outros bodes, ao longo da história literária e cultural, aproximáveis desse Bode “signo amplo” de Gama: na mitologia grega, o bode de Dionísio (ou Baco, na terminologia romana), é empregado e funciona como *figura de escape*. Em forma de Bode, a divindade deixa Atenas após o ataque de Tifon. Visando livrar-se da fúria e invasão tífonica em Atenas, o bode dionísico opera



um *esquivo*, aos moldes de Gama, apostando na inespecificidade, dissolução e inatingibilidade como um modo de sobrevivência.

Nos cultos dionísicos, comer a carne do Bode vivo era comer a carne de Deus – a divindade dissolvida na figura do herbívoro/animal. No mito moderno, Dioniso/Baco também caracteriza os ideias da irracionalidade, da desordem, o irrestrito, e a imoderação (consolidando um dos pilares do gênero trágico). Na perspectiva dionísica, a reencenação do Bode nestas celebrações da tradição grega está associada, às noções de irrestrição e amplitude (particularidades que voltam e aparecem, no poema de Gama).

Imoderado também é o Bode que dita a sorte no mundo de caos e destruição das pinturas de Goya. Estas gravuras emblemáticas, dos seres contraditos e de demônios, e que correspondem a fase de exploração da imaginação do pintor (diferenciando-se da primeira fase, de teor mais pragmático e objetivo), simulam captar, o poder expressivo dessas entidades alegóricas – na qual se insere o Bode – e as formas nas quais elas moldam elementos considerados estranhos e divergentes do raciocínio humano. Nesse sentido, não há incompatibilidade entre o racional e o irracional, eles não despontam como esferas separáveis – o racional, ou o coerente, essa “*imagem integral*”, conserva em si o desejo pela irracionalidade, aspira essa desordem (de Bode) dionísica, que também é a desordem operada na textualidade do poeta negro brasileiro.

A leitura de Todorov acerca das pinturas Negras parece-nos aqui apropriada: Goya aspirava, por meio dessas obras, e ao mergulhar no imaginário popular da época, acessar e expor o *inconsciente* como forma de desmobilizar tudo aquilo ligado ao plano do lógico<sup>193</sup>.

Por conseguinte, o Bode de Goya, que aparece entre bruxas disformadas e paisagens noturnas, é tão satírico quanto o Bode de Gama, do Brasil pré-abolição de 1859: ambos são elementos mais subversivos do que a sátira superficial, ambos conservam em si uma concepção crítica, ambos descortinam as mentiras autorizadas pelo costume e o interesse, ambos deixam a ver que o “Sonho da Razão produz monstros”.

E a potência da Negridade tem a ver com os sentidos movimentados por esses bodes errantes e signos da multiplicidade: eles não dão a ver uma coerência ou uma integralidade da Negrura, a

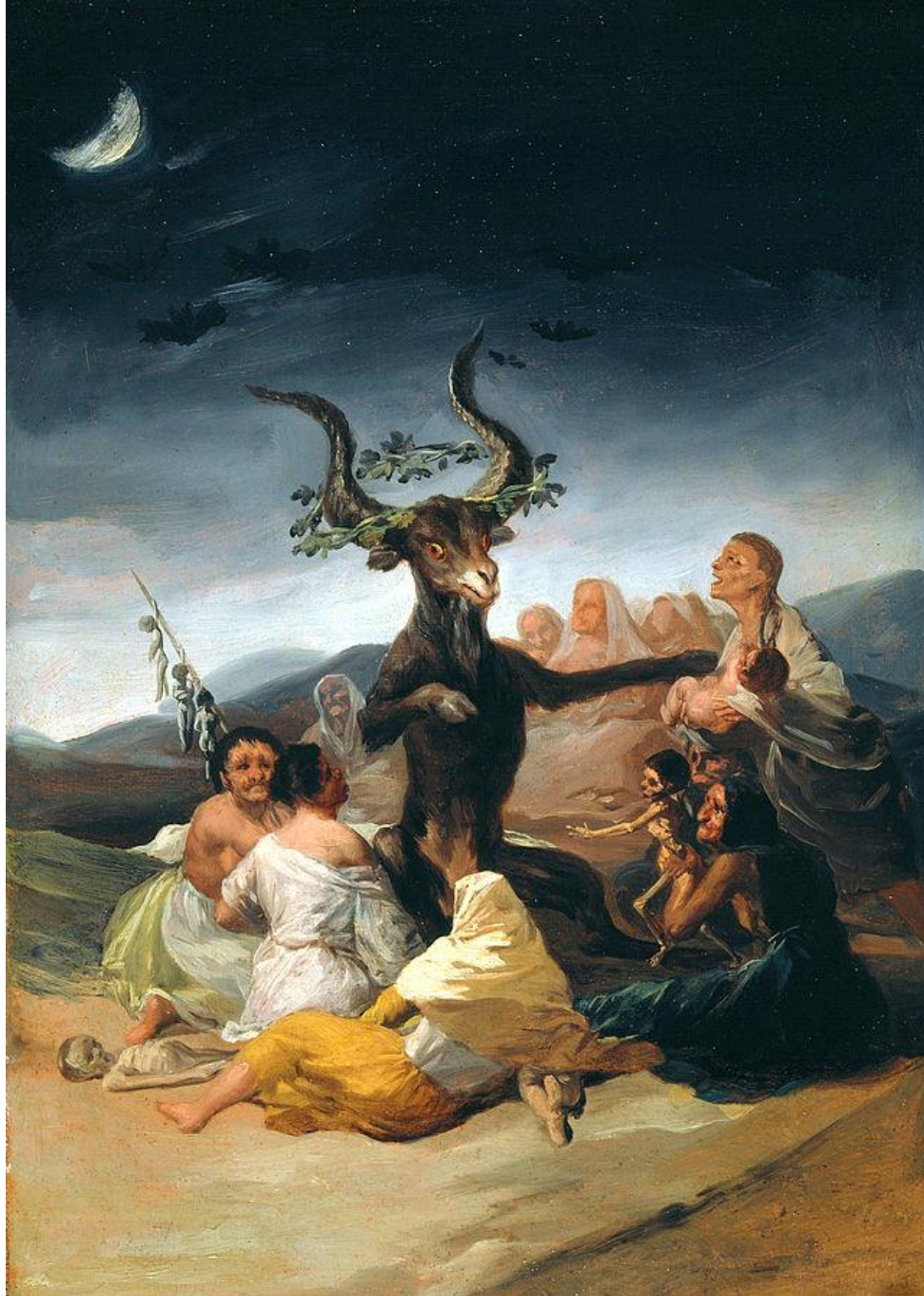
---

<sup>193</sup> Cf. TODOROV, Tzvetan. *Goya à sombra das luzes*. Editora Companhia das Letras, 2014.

Negrura não é aquilo que se anela ou deseja arduamente consolidar essa Razão branca, a Negrura não se produz dentro da ordem do separável (isto é, dispensa e desfaz categorias como racional e do irracional, humano e animal). A Negrura é essa quebra da estrutura, esse divórcio definitivo com as práticas do *representare*, ela é essa necessidade constante de fazer-se não como presença natural e naturalizante, mas dada como relação interminavelmente improvável e expandida (em um mundo que opera as suas violências através dos princípios da lógica e da ordenação - configuração de espaços e sentidos determinados).

As figuras da Negrura abalam, como afirma Todorov acerca das pinturas negras, os alicerces de toda e qualquer ordem imperativa estabelecida. A Negrura aparece como essa Deusa reencarnada e embutida em carne de Bode visando dar a ver e a celebrar justamente a desordem e a destituição dos mecanismos de controle (em um mundo que desenvolve as suas violências e supressões precisamente baseado na lógica da coerência, da lógica e da ordenação). As Negruras sentam-se com as bruxas de Sabah para efetuar os seus rituais de passagens:

*Onde habita a Divindade,  
Bodes há santificados,  
Que por nós são adorados./  
Se negro sou, ou sou bode  
Pouco importa. O que isto pode?*



**FIGURA 12** - GOYA, FRANCISCO DE. EL AQUELARRE (EM INGLÊS: THE SABBATH OF WITCHES), ÓLEO SOBRE TELA. 1797-1798.

Os pastos que aparecem nos poemas de Tatiana Nascimento, em *lundu*, parecem apresentar um outro aspecto do signo do Bode, continuando o legado negreiro de Gama. Estes bodes (inaparentes, mas ainda presentes) da poesia negra da agoridade fazem referência (mas não só) aos

campos de concentração da Alemanha Nazista, em 1945 – aqui os Bodes, sem pelo, sem pele, fragilizados e expostos, e materializados nos versos, são entendidos como seres humanos sacrificados e sacrificáveis dentro da lógica da conquista, da *mercancia*.

Os bodes da Negridade não se alimentam, não se nutrem do pasto do capital. Essa *tragedia* (ou esse “o canto do Bode”) registrado nas poéticas recentes, em especial em *lundu*, não tem mais sentido aristotélico, porém são incorporados no poema de modo a enfatizar a dramática desse sacrifício *outro*, do outro, cuja carne (como a carne negra) é pensada como manufatura do Mundo Ordenado.

Em *lundu*, outro aspecto da bodarrada é trazido à tona: o sentido do Bode expiatório, da vítima que é sacrificada nos “pastos de concentração” com o objetivo de manter a ordem, a sobrevivência, e a expansão de um Mundo movido por seus mecanismos coloniais. O que essas vítimas têm a ver com as Negridades? Ambas são tratadas como “bode expiatório” na Ordem do Mundo há muito tempo. Nesses ritos de violência negros, judeus, indígenas, e mulheres, nomes atravessados pela linha da subalternidade, servem de carne de bode dentro da ritualística que é diferente da celebração dionísica: aqui, o sacrifício do bode é o regulador das bases do corpo social, e dos seus reinos “minerais, vegetais, animais, e principalmente, reino capital”:, controlados pelo Império do Próprio, ou Império do Estado-Capital-Racial:

dos reinos mineral, vegetal, animal, & o capital:

os pastos de concentração são um campo vasto pra abstração  
daquela posta  
sem pelo sem pele sem olhos sem matilha macia...  
isoporbandejada y filmeplastificada na prateleira  
climatizada do jeito que ISO-1945 gosta.

manufaturar morte como comida também é fetichismo de la  
mercancia.

(NASCIMENTO, 2016, p. 16).

O teórico comparatista René Girard<sup>194</sup>, relacionando o mecanismo do bode expiatório com a fonte da violência social, explica que o desejo de aniquilamento do outro é um desejo mimético: o Outro não aparece nessa relação violenta como objeto de desejo do “dominador”; portanto a tortura e a penalização dessa vítima Outra não são somente justificáveis e entendidas sob o argumento e a vontade de dominação; mas, o castigo, o desprezo, o *fetichismo da morte* (esse aludido no poema de *lundu*), tem a ver, no entanto, com o desejo de aniquilamento total de um modelo de vida: a vida do Outro.

Para isso, Girard recorre aos cantos bíblicos e a narrativa de Salomão, colocando em evidência o conflito de duas mulheres em torno de uma criança. Elas procuram o Rei para aconselhamento e a resolução do dilema: quem é a mãe verdadeira? Ao propor a divisão da criança em duas partes, de modo a dividi-la entre as duas mães, Salomão descobre então a qual mãe pertence a criança: aquela mulher que não deseja ver o filho morrer; e, em função disso, prefere entregar a criança à outra mulher. Sobre a mãe que reage com neutralidade e impessoalidade diante da possível morte do pequeno, diz Girard que: “É o desejo mimético (...), que a faz falar e agir; ele atingiu tal grau de exasperação que o objeto de disputa, a criança viva, não conta mais para ela; só conta a fascinação do ódio pela modelo-rival, o ressentimento que busca abater esse modelo e arrastá-lo em sua própria queda reage com desprezo a ideia de assassinato do próprio filho”<sup>195</sup>.

Esse desejo de domínio, essa fascinação cega do ódio que é expressa e guia as normas e as ações humanas no Mundo Ordenado, que faz com que negros, mulheres e outros assinalados pela subalternidade sejam sempre colocados na posição de “bode expiatório”: se orienta pela necessidade voraz de destruição daquilo (e da vida) que este Outro representa.

Para Girard, a diferença do sacrifício do bode expiatório no livro de Levítico para o bode expiatório desenvolvido em sua teoria com viés social, é que enquanto os bodes do livro de Levítico portam uma significação estritamente bíblica, os bodes expiatórios da realidade (que aparecem descritos nas obras do autor) são sacrificados pela população de forma consciente – o sacrifício das

---

<sup>194</sup> Cf. GIRARD, René. *O bode expiatório*. Tradução de Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2004.

<sup>195</sup> Cf. GIRARD, René. *Coisas ocultas desde a fundação do mundo: a revelação destruidora do mecanismo vitimário*. Tradução por Martha Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 2008, p. 286-287.

vítimas opiosas é normalizado, e a perpetuação da violência social é o elemento estruturador das maneiras de se relacionar com aquilo que é lido como sendo *diferente* na esfera coletiva.

É essa sede de extinção, mais do que a sede de dominação, que são expostas e desativadas pela poesia negra em seus empreendimentos “boderrantes”. O Outro é construído como *um duplo monstruoso* (o Bode). Mas, ao invés de se esforçar em negar a monstruosidade contida no sentido de “um Bode Negro”, ou da palavra “Bode”, tanto Gama quanto Nascimento mostram que o grande monstro não é o Negro, muito menos esses corpos sacrificados no “ISO-1945”, mas o grande monstro é o Mundo, o Mundo Ordenado, em seus empreendimentos cruéis e sacrificiais de controle geral da vida.

Com isso, o Bode de Gama, e os pastos de Nascimento, destroem, com um mesmo movimento, todo um Mundo, ou ideia de Mundo, que se enxerga pautada/o entre monstruosos e não-monstruosos (bodes e não-bodes), ao expor a condição “animal” de todo e qualquer ser nessa terra de espécies (animal) muito vasta.

Esse parece ser um dos principais pontos de contato/relação das Imagens de Bodes (e pastos de 1945) aqui incluídas: Gama, inicialmente, ao dissolver o signo do Bode como signo da determinação de um grupo, dissolve e satiriza também a ideia de um duplo monstruoso fincado e associado às vidas Negras. Por sua vez, esses pastos e campos trazidos pela poesia negra recente exibem a tragédia, contam/cantam/boderram esses relatos (dentro do estilo do Canto do Bode), de modo a dar uma visualidade a esse desejo mimético de aniquilação *geral*, aniquilação da Diferença, da Alteridade. O Bode de Gama, agora nos campos das poéticas da agoridade, canta e conta outras tragédias, é *recontinuado*: esse bode atenta, continuamente, para o fato de que não há um duplo monstruoso, e de que não é necessário mais criar ou penalizar bodes expiatórios no domínio social. Ainda que diferentes em suas proposições, os poemas, tanto do Brasil pré-abolição quanto do Brasil contemporâneo, produzem uma crítica contundente a uma mesma estrutura: a estrutura do sacrifício de bodes expiatórios, seja na sociedade brasileira ou nos campos de concentração (ainda à solta, ativos, e reinventados pelo mundo).

É nesse sentido que a poesia canta as dores dos bodes ou deixa os bodes berrarem não apenas como uma forma de solidariedade, como um gesto efetivo de contribuição para a visualidade dessas

passagens tristes e trágicas, mas como um meio de subverter essa ponte que separa e o outro, o lógico e o ilógico, a tragédia e o sacrifício (do Bode) e a celebração que ele encarna (dionísica).

Esses pastos e bodes aparecem, de igual modo, em *Geografia dos Ossos*, de Nina Rizzi, - são pastos difíceis de engolir para as arcadas impossíveis do poema. Para fugir do sacrifício da expiação, agora não apenas os bodes, mas as hienas, aqui, correm, correm para manter o fluxo da vida, para escapar do fardo do determinável:

### **arcada auschwitz, poema impossível**

se é impossível escrever um poema depois de auschwitz  
penso num pequeno tratado sobre a numeração dos dentes  
talvez um desenho, um poema visual, um processo semântico  
lograssem mais êxito, sobretudo se levamos em consideração  
que as palavras - coisas nomeadas e que juntas e comunicantes  
constituem a linguagem - são tão poucas, ino alcance do querer  
entredentes, se chamamos este de ‘poema impossível’  
temos um poema da dor, mas que não dói, pós-auschwitz:

1.

o primeiro dente, aquele da arcada superior esquerda que nasce  
primeiro - ou que mais comumente é primeiro -, este primeiro, é  
o 11 e o seu vizinho, caminhando e contando sempre à esquerda,  
12 e sucessivamente 13, 14, 15, 16, 17 e 18.

seguimos para o vizinho da direita, daquele primeiro  
que chamamos 11, este vizinho da direita, chamam 21, sim,  
pularam os odontólogos em suas conferências os 19 e 20 e já  
antecipando, os 29 e 30 e os 39 e 40, por alguma razão que a  
bela dra aparecida não disse. voltando, seguido ao 21, volver  
direita: 22, 23, 24, 25, 26 e 27.

2.

a arcada inferior

o primeiro dente debaixo, paralelo ao primeiro, que é 11, de cima  
caminhando e contando sempre à esquerda: 31, 32, 33, 34, 35,  
36, 37 e 38. volver direita: 41, 42, 43, 44 (e agora o famigerado  
45 que nesses tempos de guerra, logo passado, dói tanto quanto já  
doeu um canalizado 44), 46, 47 e inalmente o 48.

pronto, uma boca com 48 dentes à minha revelia

uma boca pasmada aos números, uma boca escancarada por onde  
correm o vento, o café fumegante, o bochecho gelado do enxague  
correm pelo papel como meus olhos de querer morder  
como o horror dos campos de concentração, como o riso  
das hienas - às conquistas, o progresso, o devir, deus  
correm sem qualquer crença, sem qualquer novidade

(tudo foi e não será

os monumentos tombados

as cabeças cortadas

o brilho dos olhos dos pobres

a verde e tenra grama)

correm pelo papel

- como aos meus olhos os dentes -

correm como a vida se estende

dorida, sem sentido numerada

para a morte.

(Rizzi, 2015, *Geografia dos Ossos*, p. 28-29)



Os pastos de 45, os bodes mortos, a vida que corre, a arcada que fala e revela alguma coisa diferente dela mesmo: poema impossível, de Nina Rizzi, já não encontra mais ecos nessa sociedade moderna de homens aparelhados que faz com que a vida corra obrigatoriamente para o seu fim. “A palavra ‘história’ está gravada no rosto da natureza com os caracteres da transitoriedade”<sup>196</sup>, dizia Benjamin, sobre o sentimento de transitoriedade do mundo: a morte nos pastos de 1945 e o sacrifício dos bodes na realidade brasileira não parecem tão distantes, pelo contrário: Gama, Nascimento e Rizzi – três poetas negras/os brasileiras/os, a Negridade aqui não pensada como categoria, inscrita longe do *representare*, indesejosa da ilusão referencial.

O que une a imagem da bodarrada do Brasil do século 18, os cantos da tragédia (*tragoedia*), o Bode com fúria do sonho da razão das *pinturas negras* Goya, os pastos de 45 e fetichismo de *la mercandía*, a arcada de Auschwitz, e as hienas que correm?

*O Nome Negro, o nome aberto*, nome não como integralidade ou totalidade coerente, mas como hesitação, possibilidade, transitoriedade. *Nome-Escape*.

Portanto, se a Negridade refere-se à passibilidade ao inesperado, ao que surpreende, ao impossível, ao inantecipável e ao inacreditável; trata-se, e ainda pensando nessas imagens de bodes (e os pastos de 1945) da poesia negro-brasileira, de tratar a Negridade e as suas potências não como ilusória totalidade, como presença circunscrita, mas como “figura “paradigmática” da alteridade”, como testemunho de uma abertura que sempre se conserva aberta. E se a Negridade está aberta, em uma realidade que pressupõe e se constrói através da coerência e da definição, ela é *incompleta presença ou atualiza um sentido da presença incompleta*– viabilizando, desse modo, a ocorrência de outros e variados acontecimentos (sempre exigentes da participação do Outro). Acontecimentos – e é relevante destacar – feitos de inusitadas e nem sempre explicáveis (ou coerentes, esperadas, familiares) relações.

---

<sup>196</sup> BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte, São Paulo: Editora Autêntica, 2011. p. 189.

A não integralidade de uma Imagem Negra, bem como a abdicação de uma Negra Presença, dissolvem com as noções de categoria, de coerência, e de presença natural, naturalizante e neutralizante.

Assim, em Gama, Nascimento, e Rizzi, o negro deixa de ser uma **ilusão referencial, um arrebatamento coerente** e passa a ser força articuladora-desarticuladora, *abertura*. O que se coloca em evidência, acima de tudo, por meio dessas relações indeterminadas e intermináveis da Negridade, é que as poéticas Negras parecem desafiar os coeficientes estabilizadores da linguagem, em sua busca de estabelecer sistemas fixos de regulação e esquemas normativos para a significação (do e no Mundo).

O Mundo Ordenado, assim, organizado pelas doutrinas do *representare*, entra em derrocada (no criável e fértil espaço Negro da práxis poética), e os contornos provisórios das significações mutantes e polivalentes, que permitem o engendramento do devir, mostram-se como fendas introduzidas e formadoras de um Mundo Outramente Possível (o Mundo de uma outra, mais digna, e pastos menos violentos e mais verdejantes, com suas hienas e Bodes... realidade).



# APOCALIPSES APOCALIPTICOS,

## OU 60 SEGUNDOS ANTES DO COMEÇO DO FIM

00. **segundos.** **Nome Negro:** *começar pelo fim do sentido. Adentrar e entreter-se com os começos sempre abertos da significação.*
01. **segundos.** *Produzir conceitos não para determinar as impressões e as intuições provindas do acidente com e no poema, contudo deixar a práxis poética negra falar antes de amarrar ou de aprisionar as suas falas (faladeiras) infinitas.*
02. **segundos.** Os **conceitos se atraíam** logo em seguida, na próxima experiência de declínio do Olhar; liberá-los.
03. **segundos.** *O poema desnaturaliza o impensável e reconstrói a impensabilidade em sua possibilidade primeira – a possibilidade de existir em um mundo em que os corpos já são dados como entes mortos.*
04. **segundos.** (Nome Negro): liberá-lo;
05. **segundos.** *Cortar imagens de um naufrágio de corpo já naufragado no Mundo Ordenado: “corta corta corta essa imagem/ finda essa viagem de sepultura náutica pra carregar minhas/ ancestrais/ corta essa imagem/ finda essa viagem de tumba trágica pros meus ancestrais/ c o r t a sua viagem, / “fim! dessa imagem de catacumba exótica, zoológica!, pra agradecer, ensinar, compassionar seus ancestrais/ de mortalha nostálgica a serviço das suas ancestrais”<sup>197</sup>*
06. **segundos.** *O Nome Negro traz uma alteridade, uma Outridade no espaço daquilo que seria o “Eu” ou o “Nome” próprio. Essa é a impropriedade do Eu Negro da enunciação e comunitário. Um Eu que quer criar Mundos e não pertencer a este Mundo;*
07. **segundos.** **Negridade-Mulher:** *só se pode acessá-la na e partir da reverência e da referência. Matriarcalizar os nossos arsenais e pensamento;*
08. **segundos.** *Tomar o mundo como findo (pela poesia);*

---

<sup>197</sup> LUNDU, tatiana nascimento. 2017, p. 68.

09. **segundos.** *Refletir sobre o fim do mundo com e pela práxis poética artística é pensar também em como parar o fim deste mundo no qual existimos (que não para de se autodestruir e ser – racialmente/violentamente – destruído);*
10. **segundos.** *No coração da modernidade, mora a gramática racial, e ela organiza o espaço global; por isso, desordenar e “poluir” a análise; descentrá-la.*
11. **segundos.** *A separabilidade e a determinabilidade - de todas as ordens - são os pilares de um mundo que quer continuar perpetuando as suas segregações, violências, seus apagamentos e os seus terrores.*
12. **A poesia chega como uma bomba,** e com ela traz a epilepsia do desconforto do sentido, que é o desconforto da cômoda realidade.
13. **segundos.** *“[...]mas eu também tenho raiva/e coleciono dores/ só não tenho fuzis/mas bombas aqui/entre as pernas/bombas que também/faço com as mãos/meus peitos pesados/querida/podem atrapalhar/o atirador” (Tatiana pequeno)<sup>198</sup>.*
14. **segundos.** *Reunir na mesa todos aqueles nomes atravessados pela linha da subalternidade (sem distinção, mas considerando as suas diferenças); trabalho delirante.*
15. **segundos.** *O que acontece quando a crítica ou o fim da crítica deriva do trabalho criativo, ativo (distante da configuração do formal-produto-coerente)? Qual o efeito deste trabalho para a liberação geral e irrestrita dos Nomes Marcados?*
16. **segundos.** **Superar a representação** como um modo de saída do Nome Negro do status de nome coisificado (representar é ainda substituí-lo, balizá-lo, por limites, apresentá-lo em uma linguagem que o próprio Nome detona);
17. **segundos.** *Enquanto a linguagem convencionada, determina, hierarquiza, classifica, subjuga, extermina e desumaniza, a poesia surge entre “os pedaços caídos de céu” como iluminação escura;*
18. **segundos.** *Iluminar escurecendo é encarnar a tarefa ou a tentativa de escrever o impossível a partir das inscrições criáveis e maleáveis da escritura poética;*
19. **segundos.** *A esperança e a derrota definem o trabalho de pensamento com o negro poético – a tarefa de escrever o impossível com a poesia é uma atividade que implica em um certa esperança derrotada, ou uma derrota aliada à esperança. Será possível?*

---

<sup>198</sup> Cf. PEQUENO, 2019, p. 40.

20. **segundos.** *“A tarefa de escrever não o fantasioso ou o utópico (...) tem como pré-requisitos o acolhimento ao provável fracasso e a prontidão para aceitar o caráter contínuo, inacabado e provisório desse esforço, particularmente quando as disposições do poder ocluem o próprio objeto que desejamos resgatar”*<sup>199</sup>
21. **segundos.** *A ficção racial inventou a “harmonia entre as raças”, e “coloriu” as nossas relações passivo-agressivas: ela é o bofete mais pesado do racismo;*
22. **segundos.** *“Em torno do corpo negro reina as incertezas” (Fanon, 2008): responder as incertezas e o incerto com excesso descomedido e fatal do afeto.*
23. **segundos.** *Não temer o ilógico /paradoxal: esse também é um movimento anti - (n)o Mundo Ordenado;*
24. **segundos.** *O eu Negral enunciativo é um atravessamento do fora, uma erosão da propriedade do Nome.*
25. **segundos.** *O Todo da Negrura não é algo estabelecido. Esse (força) Eu-Negral nos leva à errância, abre espaço para uma Totalidade-Composição-Mundo, em que os pilares ontoepistemológicos do Mundo, em suas segregações, divisões, compartimentos, harmonias e coerências funcionais não mais atuam e fazem sentido.*
26. **segundos.** *As poéticas negras da agoridade e espiralares parecem apelar para a Errância das e nas relações proficuas e infinitas, não aquelas relações que negam os pertencimentos e se encaminham para a recusa/renúncia de um “lugar próprio”, mas para aquelas que mobilizam a imprevisibilidade distanciada da universalização e dos arraigamentos identitários categóricos. A escritura poética contrapõe, desse modo, qualquer metafísica-unitária, porque monta arquipélagos, dispõe e oferece fragmentos diversos que são positivos de trajetos incansáveis do sentido.*
27. **segundos.** *Entender que a construção da voz requer tempo, tentativas, aproximações, e no tempo do capital e do capitalismo, tempo ligeiro, ou tempo dos sem tempo, é preciso ir experimentando (pensar como Cruz e Sousa);*
28. **segundos.** *Errar na construção de uma voz é ainda uma tentativa de liberar o Nome Negro.*

---

<sup>199</sup> Cf. HARTMAN, S. Vênus em dois atos. *Revista Eco-Pós, [S. l.]*, v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020. p. 33. DOI: 10.29146/eco-pos.v23i3.27640. Disponível em: [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/27640](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640). Acesso em: 21 agosto. 2022.

29. *segundos*. *A construção da voz não tem um ponto de término – é preciso cantar com ela para mantê-la ativa;*
30. *segundos*. *Não lavar os pratos (como Cristiane Sobral);*
31. *segundos*. *Se insistirem, quebrar os pratos (também como Cristiane Sobral);*
32. *segundos*. *Fala-se tanto em visibilidade negra. O corpo negro contudo é um corpo estrategicamente hipervisível. É preciso refletir também sobre um tipo de visibilidade estratégica concedida às Negridades no Mundo Ordenado: a hipervisibilidade. Mais do que tomar corpuras-negruras e os seus significantes “visíveis” na poesia, as poéticas da agoridade também parecem pensar, ponderar e investir contra a hipervisibilidade deste corpo exposto com fim e finalidade – corpo eficácia. A abertura da corporeidade pela letra poética negra é o seu fim, há um gangorror do sentidos sobre o corpo no exercício de leitura-(da)-escritura – essa parece ser uma lição que nos oferece à poesia*
33. *segundos*. *A invisibilidade e a hipervisibilidade são irmãs gêmeas siamesas;*
34. *segundos*. *A hipervisibilidade mora no gesto da torcida que joga cascas de banana e grita “macaco” para o jogador de futebol negro. A invisibilidade reside nos apagamentos bibliográficos acadêmicos e nas referências de pensamento de teóricas/os negras/os (visibilidade e hipervisibilidade são filhas do mesmo pai, o Mundo Ordenado, ou o Império do Próprio);*
35. *segundos*. *A hipervisibilidade castiga duramente o menor erro possível da Negridade; a invisibilidade apaga e embaraça o triunfo e o acerto;*
36. *segundos*. *O epistemicídio grita e perde toda vez que fazemos a rede das referências e de citações negras girarem (ainda que indiretamente);*
37. *segundos*. *Desconfiar das agendas particularistas com programas determinantes – liberá-lo (O Negro);*
38. *segundos*. *O Homem iluminista e a Humanidade carcomida já se foram: ir pensando a partir daqui. E agora?*
39. *segundos*. *Enterrá-los (o Homem e o artificial conceito de Humanidade) vivos no ato de criação;*
40. *segundos*. *Brincar com objetos variados e variáveis. Questionar a coerência e o produto final, o efeito acabado;*

41. **segundos.** Começar pela inevitabilidade de pensar o fim como começo do sentido. Começar pelos lugares inusitados, pelas entradas pouco usuais, enconradiças.
42. **segundos.** O Nome Negro não resiste (ou faz mais do que resistir) a objetificação ontológica pedindo espaço (e ou visibilidade) na linguagem colonial racista. Em seu caráter insurgente e no âmbito da contrariedade, esse Nome, desviando da lógica e da coerência alienante, consubstancia **linguagens do escapulir**, formuladas e pensadas na zona da fratura, no e do despedaçamento de Mundo, porque só é possível ser Negro a partir do fim – no fim do sentido.
43. **segundos.** Nesse remate da significação, verifica-se o distanciamento e o desconjuntamento dos enquadramento estruturais, disciplinados, e sistemáticos (em uma estrutura de sufoco das Negridades, promovida pelo discurso da “inclusão”), da negação (apagamento) ou pela morte (física e da criatividade). Nas rotas distintas da diáspora, as Negridades nunca aceitaram – e sempre responderam. Respondem com arte, com criação, com poesia, com a desordem signica.
44. **segundos.** Quando o sentido acaba começamos a sonhar, a fabular, **não mais para pertencer**, não mais para se encaixar ao lado disciplinado, para se mostrar limpo e compreensível, não mais sonhar com o Entendimento e as suas formas, mas sonhar o impossível possível, sonhar a possibilidade da vida ser Outra com os Outros/Outrem. No fim do sentido, tem-se o ponto de início da Negrura e de um Outro Mundo, o Mundo Outramente Possível.
45. **segundos.** O fenômeno da brancura é mais amplo do que a figura fictícia do Homem branco (este também inventado). Pensar o fenômeno como uma arquitetura organizadora;
46. **segundos.** A igualdade (aquela seletiva, da narrativa de recompensa e de “transformação” do Mundo) é bem frágil;
47. **segundos.** O Eu enunciativo poético anuncia um mundo da composição coletiva, um eu sem trântitos, ao invés do eu da divisão e da conquista (é um **Eu** que se aproxima **mais do ritmo das marés do que das caravelas** dos colonizadores);
48. **segundos.** Tomar o princípio da encruzilhada como um princípio comparatista: relações intermináveis e indeterminadas;
49. **segundos.** Nome Negro: “vocábulo possante, inventariante, poroso<sup>200</sup>”, Nome-questão.

---

<sup>200</sup> MARTINS, 2021, s/p.



50. **segundos.** *Nome Negro: “uma episteme, um saber, e não apenas uma epiderme, um lamento ou um pesar. Território vocabular mínimo – duas sílabas – sobre ele deve pousar um dia, para valer, a Esperança<sup>201</sup>.”*
51. **segundos.** *O canto numinoso da poesia manifesta aquilo que antes estava aterrado sob o emblema da ausência;*
52. **segundos.** *Trabalhar para ampliar a nossa capacidade de ouvir e toda nossa percepção sensorial; poesia.*
53. **segundos.** *A letra poética negra tenta recuperar uma infra-significação, um sentido “natural” (e não Humano) do signo; e esforça-se, por isso, para retransformar e atingir não o sentido das palavras, **mas o sentido das próprias coisas** (Barthes, 1993, p. 154).*
54. **segundos.** *Experimentar (mas correr o perigo de);*
55. **segundos.** *O lundu é partitura, improvisação do movimento; também poesia.*
56. **segundos.** *Uma comunidade sem-unidade, mas ainda assim unida, é uma comunidade potente – o Nome Negro nos convida a esse tipo de reflexão;*
57. **segundos.** *Não matar nenhum dos seus “eus”, como ensina Toni Morrison: abrir mão de um deles é como amputar um órgão de todos os outros (conviver com as várias faces, negar o ereto, apostar na transversalidade, vai-e-vem);*
58. **segundos.** *Como a Voz faz sonhar e traz para si, para o reduto da escritura, o Mundo das Possibilidades? Como o fenômeno do canto desaloca e pleiteia (com) a linguagem da dominação?*
59. **segundos.** *“a cor da minha pele/meu cabelo crespo/meu idioma materno/minhas comidas preferidas/ na memória da língua” (PRATES, 2017, p. 28). Uma memória e uma língua inventadas.*
60. **segundos.** *“as trancas da linguagem” embora soltas, “não pesam o tironeio” (MARQUES, 2015, p. 39)*

---

<sup>201</sup> MARTINS, 2021, s/p.

61. *segundos*. “O mundo em preta cor/Uma página preta olhando para trás e pra frente/Invadindo a retina do planeta/Mostrando que o preto combina/com tudo” (SOBRAL, 2017, p. 75).

# CONCLUSÃO

## *A vontade contínua de dizer fazer da poesia*

Toni Morrison, em ensaio intitulado “Racismo e fascismo & O corpo escravizado e o corpo negro”, exprimindo um certo tom exausto diante da ausência de cidadania plena dos corpos negros no Mundo Ordenado, afirma que este Mundo dispõe de engrenagens que produzem “corpos escravizados subterrâneos”. Os corpos negros são tomados e tratados no Mundo Ordenado como corpos mortos. Na atualidade, o corpo negro conservaria, “em seu subterrâneo”, e/ou em seu íntimo, camadas (conscientes ou não) de uma dor - a dor escravagista; ao mesmo tempo, este corpo estaria condicionado a ser um não-corpo neste Mundo.

Diferindo desse cenário, a escrita poética subversiva é, para Morrison, um momento de obscurecimento, de irradiação ilimitada do *Blackness*. Ela significaria portanto o cessamento dessa condição de invisibilidade (do corpo negro, enquanto sujeito, e da sua própria dor).

Essa irradiação negro-poética possibilita um espaço de “descascamento” dessa suposta ferida interna: pela escrita, não nos ocupamos apenas dos fragmentos doloridos, mas questionamos se a nossa potência inventiva se alinha e se ajusta com o Mundo Ordenado, lugar em que a corporeidade negra é assumida como não-corporeidade, como um não-corpo. Nossos questionamentos, através da prática poética, parecem ir além da questão do lamento. O lamento aqui é outro: como preparar um mundo em que a palavra inventiva e o corpo inventivo também possam caber? Como inventar-pensar-sentir um *Outro Mundo* através das poéticas negras recente?

As análises apresentadas neste trabalho se ocuparam, cada uma a sua maneira, dessas duas questões. Ao invés de uma apresentação de ideias derradeiras acerca da Negrura, tentamos trabalhar dentro dos moldes de uma exposição de Negruras inacabadas e orgânicas, Negridades-Mosaicos; a nossa postura “metodológica” é uma postura na/de ex-posição (posição fora dos limites determinados para a Negrura), (postura) de preparação (estar em ação, preparando-se), não apenas para a criação de um arcabouço do sentido de/do ser Negro, mas a preparação (ação) da possibilidade de pensarmos-sentirmos em qual Mundo queremos derramar a nossa sensibilidade-subjetividade, ou os nossos processos inventivos. A grande questão, ao fim deste trabalho, talvez seja: em qual Mundo queremos derramar a nossa Negridade? Em qual Mundo queremos, de fato, nos exprimirmos enquanto corporeidades negras?

“Não há um lugar”, continua Morrison, “aonde eu ou você possamos ir para refletir ou não refletir, para evocar a presença, ou lembrar a ausência, dos escravizados; nada que recorde daqueles que completaram a travessia e dos que ficaram no meio do caminho. Não há um memorial apropriado, não há uma placa, uma grinalda ou parede, ou lobby de arranha-céu. Não há torre de noventa metros de altura, nem banquinho de beira de estrada. Não há sequer uma árvore marcada, uma inicial que eu e você possamos visitar [...]”<sup>202</sup>. “Não há nada. Penso, contudo, que o Nada é este convite aberto, e que a poesia, em simultâneo, seja esse banquinho de estrada que não temos, mas que poderemos ter.

---

<sup>202</sup> Cf. MORRISON, Toni. *Racismo e fascismo*” e “*O corpo escravizado e o corpo negro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. p. 10

Não há um lugar, e talvez nunca haja um lugar, um arranha-céu, nos moldes desse Mundo, capaz de dar conta do horror enquanto impossibilidade. Agora, a Imaginação Irrefreável, impulsionada pelos escritos poéticos artísticos das Negridades, talvez esteja propondo outras vias abertas da significação, da sensibilidade, que nos fazem pensar que talvez esse Mundo já não basta – não estamos lutando pelos troféus e pelos arranha-céus das grandes cidades. Estamos lutando e escrevendo como um modo de superar isso tudo, inclusive a narrativa da dor. Como pensar ou elaborar um Mundo Possível Outramente sem o fantasma da dor? Esse parece ser outro grande questionamento (em) aberto e, talvez deixado sem resposta, após a leitura dessa tese.

Já tratamos do “encontro acidental com o Outrem” no ato de nomeação da poesia, na introdução deste trabalho. As salas apresentadas até aqui, em suas diversidades, não se desloca(ra)m desse grande pressuposto, repetindo-o: o “encontro”, o “acidente” aparece, como um modo de revigorar a “interdição” do reconhecimento da Outridade, da Alteridade, como um mecanismo ativo de funcionamento do Mundo. Assim, defendemos que não basta querer-se tornar-ser-negro nesse Mundo. Estruturas profundas continuarão ativas, e se “estaremos no topo” (para retomar a expressão “Negros no Topo”), é porque existe uma base, é porque ainda há uma dinâmica de organização e de classificação segmentada entre privilegiados e não-privilegiados – sair dessa lógica é sair da lógica fundadora do Mundo, é pensar talvez em um Mundo absurdo, que só o imaginário desordenado e indisciplinado alcança (irrefreado).

Essa tese traz mais perguntas do que respostas, dado que se parte do pressuposto de que (as) Negrura(s) precisa(m) ser o lugar dos questionamentos, da pergunta que não cessa, do enfretamento radical da diversidade e da possibilidade impossível. O Nome Negro parece ser, assim, um Nome polivalente, diverso, hiperativo, *espaçado*, em suas lacunas, contradições e flutuações. Tentamos superar a imagem do Nome (Negro) dada como valor pelo Estado/Capital/Racial, e abrimos espaço para uma figuração de mundo fora dos tempos e dos espaços segmentados, isto é, a figuração do Mundo Outramente possível.

O que se destaca é que ao invés de assumir/anunciar/declarar ou obliterar uma matéria ou um tipo de significação facilmente determinável, as poéticas negras da agoridade têm apostado cada vez na ausência de oferecimento de um resultado concreto/dominável, ou de um resultado que só pode ser alcançado mediante o manuseio das ferramentas da formalização. Esse convite, de experiência de acesso a uma linguagem Outra – uma linguagem sem os instrumentos calculáveis e dimensionáveis, mas escavante, talvez seja a linguagem “dos banquinhos”, esse banquinho que ainda falta para Toni Morrison, banquinho que abriu este texto: acostados na poesia, esse “nosso banquinho” de beira de estrada (pois permite um certo descanso e sentados nele podemos refletir/questionar), temos a vista provável não mais desse Mundo, Mundo Ordenado, mas a vista outra, de um mundo possível. Afinal, essas poéticas avultam a ideia de que estamos na beira da significação – ou melhor, na beira do fim do/de um Mundo. Esse banquinho, também chamado *poesia*, é revolução.

a urgência dos nossos sonhos  
não espera  
o sono chegar:  
Isso que a gente faz  
Tb chama

revolução.

(Nascimento, *07 notas sobre o apocalipse ou poemas para o fim do mundo*, 2019, p. 21)

## REFERÊNCIAS

### Corpus poético

MARQUES, Eliane. *E se alguém o pano*. Porto Alegre: Après Coup – Escola de Poesia, 2015.

NASCIMENTO, Tatiana. *Lundu*. Brasília: Padê editorial, 2017.

PRATES, Lubi. *Um corpo negro*. São Paulo: nosotros, 2019.

RIZZI, Nina. *Sereia no copo d agua*. São Paulo: Editora Jaboticaba, 2019.

### Corpus bibliográfico

#### A

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: UFMG, 2010a.

\_\_\_\_\_. *Estâncias. A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007

\_\_\_\_\_. COSTA, Flávia. Entrevista com Giorgio Agamben. *Revista do Departamento de Psicologia - UFF, Niterói*, v. 18, n. 1, p. 131-136, jun. 2006b

ALVES, Miriam. *Estrelas de Dedo*. São Paulo: Do Autor, 1985.

\_\_\_\_\_. “Poemas reunidos”. São Paulo: Edição Círculo de Poemas/Luna Parque/Fósforo, 2022. 384 p.

\_\_\_\_\_. “Pedaços de mulher”. Entrevista. Martins, Leda Maria; Durham, Carolyn; Peres, Phylis; Howell, C. (orgs.). *Callaloo, African Brazilian Literature, an Special Issue*, Baltimore, John Hopkins University Press, v. 18, n. 4, pp. 970-2, 1995

ANDRADE, Mário de. Candido Inácio da Silva e o Lundu. *Revista brasileira de música*, v. 10, Rio de Janeiro. Escola Nacional de Música, 1944, p. 17-39. Disponível em: [\(PDF\) ANDRADE Mario de Candido Inacio Da Silva e o Lundu - PDFSLIDE.NET](#) Acesso em 05 Out. 2021.

ANZINGER, Deborah Caroll. *Paintings*, 2018. Disponível em: [Deborah Anzinger](#). Acesso em fev. 2022

ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

ARENDDT, Hannah. *O que é política*. Tradução de Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. *Revista Estudos Feministas*, 2000, vol. 8, no 01, p. 229-236.

## B

BALANDIER, G. *Antropológicas*. São Paulo: Cultrix, 1997. BARTHES, R. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

BASTIDE, Roger. *A poesia afro-brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1943.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 499.

\_\_\_\_\_. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte, São Paulo: Editora Autêntica, 2011.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*; tradução de Maria da Glória Novak e Luiza Neri; revisão do Prof. Isaac Nicolau Salun. São Paulo: Ed. Nacional, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

BERND, Zila. *Vozes negras na poesia brasileira: contrapondo com a poesia de língua francesa do Caribe*. Tese (Doutorado). Doutorado em Letras, USP, São Paulo, 1987

\_\_\_\_\_. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1998. p. 77.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

\_\_\_\_\_. *Câmara Clara* (1980). Trad. portuguesa Manuela Torres. Lisboa: Edições, v. 70, 1998.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *A parte do fogo*. Trad. Ana Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.

\_\_\_\_\_. *O Espaço Literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.

\_\_\_\_\_. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOSI, Alfredo. Poesia versus racismo. Poesia e Sociedade. *Estud. av.* 16 (44). Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142002000100015> Acesso em set. 2021.

BOURDIEU, P. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A, 1989

BRAND, Dionne. *A Map to the Door of No Return*. Notes on Belonging. Toronto: Vintage Canada, 2001.

BRADLEY, Rizvana; FERREIRA DA SILVA, Denise. Four Theses on Aesthetics. *E-flux Journal*. edição 120. September 2021. Disponível em: [Four Theses on Aesthetics - Journal #120 September 2021 - e-flux](#). Acesso em fev. 2021.

BROOKSHAW, David. *Raça & Cor na Literatura Brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

BUTLER, Judith. “Em perigo/perigoso: racismo esquemático e paranoia branca”. Na tradução de Fabiana A. A. Jardim. DOI: <https://doi.org/10.1590/s1517-97022020460100302>, publicado em *Educação e Pesquisa*, v. 46, p. 01-09, e-location e460100302, 2020. Acesso em 02 fev. 2021.

## C

*Cadernos Negros: os melhores poemas*. São Paulo: Quilombhoje Literatura, 1998.

CAMARGO, Oswaldo de. A RAZÃO DA CHAMA. *Antologia de poetas negros brasileiros*. Seleção e organização de Oswaldo de Camargo. São Paulo, SP: GRD, 1986. 122 p.

CAMINHA, Adolfo. *Cartas Literárias*. Rio de Janeiro: Aldina, 1895

CAMPELO, **Douglas Ferreira Gadelha** : «Imagens, ruínas e mundo por vir: deslocamento por lugares e corpos *tikmũ, ãn*», *Anuário Antropológico* [En línea], v.45 n.2 | 2020, Publicado el 29 mayo 2020, consultado el 02 febrero 2022. URL: <http://journals.openedition.org/aa/5902>; DOI: <https://doi.org/10.4000/aa.5902>

CAMPOS, Haroldo. *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. 2005. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: ([Microsoft Word - TESE DEFINITIVA C\323PIA DE SOLIMAR AGOSTO 2005 3 \[1\].doc](#)) ([wordpress.com](#)). Acesso em: 03 fev. 2021.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, J. Aderaldo (Org.). Cruz e Sousa. In: *Presença da literatura brasileira: história e antologia*. 4. ed., v.1. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, v. 2, p. 27

*Criação Crioula*, Nu Elefante Branco - I Encontro de Poetas e Ficcionalistas Negros - Setembro – 1985 - São Paulo – SP, São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 1987.

CLÉMENT, Catherine. KRISTEVA, Julia. *O feminino e o sagrado*. Tradução de Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2001.



CIXOUS, Hélène. Translated by: COHEN, Keith; COHEN, Paula. The laugh of the Medusa. *Signs: Journal of women in culture and society*, v. 1, n. 4, p. 875-893, 1976.

COUTINHO, Afrânio (Org.). *Cruz e Sousa*. Fortuna Crítica, 4. ed. Brasília: Civilização Brasileira; INL, 1979

CUTI, Luiz Silva. Literatura negra brasileira: notas a respeito de condicionamentos. In: QUILOMBOJE (Org.). *Reflexões sobre a literatura afro-brasileira*. São Paulo: Conselho de Participação e Desenvolvimento da Comunidade Negra, 1985

## D

DAMASCENO, Benedita Gouveia. *Poesia negra no modernismo brasileiro*. São Paulo: Pontes Editores, 1988

DERRIDA, Jacques. *A voz e o fenômeno*. Introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl. Tradução: Lucy Magalhaes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

\_\_\_\_\_. *Margens da Filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa; Antonio M. Magalhaes. Revisão técnica: Constanca Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papirus, 1991.

\_\_\_\_\_. *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*. Tradução de Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2005.

\_\_\_\_\_. *Gramatologia*. Tradução Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1973

DELEUZE, Gilles. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz, São Paulo: ed. 34, 1992

\_\_\_\_\_. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1969/1998.

DIAS, Antônio Gonçalves, *Meditação Guanabara*, revista mensal, artística, científica e literária, Rio de Janeiro, tomo i, 1850, p. 102

Dias-Benítez, Maria Elvira. Apresentação. Vidas negras: pensamento radical e pretitude. In: SPILLERS, Hortense J. et al. *Pensamento negro radical*. São Paulo: Crocodilo, n-1 edições 2021

Didi-Huberman, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

Didi-Huberman, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DUARTE, Constância Lima et al. (orgs.). *Gênero e representação na literatura brasileira*. Vol. II. Belo Horizonte: UFMG, 2002

## E

EINSTEN, Carl. *Negerplastik* (escultura negra) / Carl Einstein; organização Liliane Meffre; tradução Fernando Scheibe, Inês de Araújo. – Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

EYBEN, PIERO (org.). *Pensamento intruso: Jean-Luc Nancy e Jacques Derrida*. Vinhedo, Editora Horizonte: 2014.

## F

FANON, Franz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FANON, Frantz. *Alienação e liberdade: escritos psiquiátricos*. Tradução Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

\_\_\_\_\_. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

\_\_\_\_\_. *Em defesa da Revolução Africana*. Lisboa: Sá Costa Editora, 1980.

Ferreira da Silva, Denise. *A dívida impagável*. São Paulo: Casa do Povo, 2019. p. 193.

FERREIRA, Elio. *Poesia Negra das Américas: Solano Trindade e Langston Hughes*. Teresina: Tese de doutoramento/UFPE, 2006

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *Segurança, População e Território*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. *O pensamento do Exterior*. In: *Ditos e Escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

\_\_\_\_\_. *Poderes e Estratégias*. In: *Ditos e Escritos IV*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

\_\_\_\_\_. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Ditos e Escritos III)

FREderico, Grazielle; MOLLO, Lúcia Tormin; DUTRA, Paula Queiroz. “Eu escrevo porque não sei fazer tranças”: entrevista com Eliane Marques. *Estud. Lit. Bras. Contemp.*, Brasília, n. 51, p. 271-275, Aug. 2017. Available from <[http://old.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2316-40182017000200271&lng=en&nrm=iso](http://old.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182017000200271&lng=en&nrm=iso)>. access on 01 Feb. 2021. <https://doi.org/10.1590/2316-40185117>.

FRENETTE, Marco. *Preto e Branco: a importância da cor da pele*. São Paulo: Ed. Publisher Brasil, 2001.

FONSECA, Maria Nazareth; FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna. *Poéticas afro-brasileiras*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas/Mazza Edições, 2002

## G

GARRAMUÑO, Florencia. A poesia contemporânea como confim. In: SCRAMIM, Susana; PUCHEU, Alberto (org.). *Linhas de fuga: poesia, modernidade e contemporaneidade*. 1 ed. São Paulo: Iluminuras, 2016.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. São Paulo/Rio de Janeiro, Editora 34/ Ucam, 2001.

GIRARD, René. O bode expiatório. Tradução de Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2004.

\_\_\_\_\_. *O bode expiatório e Deus*. Tradução de Márcio Meruje. Portugal: Covilhã, 2008b.

\_\_\_\_\_. *Coisas ocultas desde a fundação do mundo: a revelação destruidora do mecanismo vitimário*. Tradução por Martha Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 2008,

GRAHAM, Sandra Lauderdale. O Motim do Vintém e a Cultura Política do Rio de Janeiro 1880. In: *Revista Brasileira de História*. Vol. 10. N. 20. Mar./Ago. 91. São Paulo: USP, 1980.

GROSGOUEL, Ramón. La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales: transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global. *Tabula rasa*, 2006, no 4, p. 17-48. Acesso em fev. 2021.

GROSGOUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. In: SOUSA SANTOS, Boaventura de; MENESES, Maria Paula. (org.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2009

GUERREIRO RAMOS, Alberto. *Introdução Crítica à Sociologia Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1995 (1957).

GUEDES, Lino. *Dictinha*. São Paulo: Edição do autor, 1938.

\_\_\_\_\_. *Negro preto cor da noite*. São Paulo: Edição do autor, 1932

\_\_\_\_\_. *Vigília do Pai João*. São Paulo: Edição do autor, 1938.

\_\_\_\_\_. *Mestre Domingos*. São Paulo: Cruzeiro do Sul, 1938.

## H

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HARTMAN, Saidiya. *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth Century America*. Nova York: OxfordUniversity Press, 1997.

\_\_\_\_\_. *Vênus em dois atos*. *Revista ECO-Pós*, v. 23, n. 3, p. 12-33, 2020. p. 11.

\_\_\_\_\_. “O Tempo da Escravidão”. *Periódicus*, Salvador, n. 14, v.1, nov. 2020-abr. 2021 –Revista de estudos indisciplinarem gêneros e sexualidades. [Em inglês: “The Time of Slavery”. *South Atlantic Quarterly*, 101(4): outubro de 2002.]

\_\_\_\_\_. *Perder a mãe: Uma jornada pela rota atlântica da escravidão*. Trad. José Luiz Pereira da Costa. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021. [Em inglês: *Lose Your Mother: A Journey Along the Atlantic Slave Route*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2008.]

\_\_\_\_\_. “A contagem dos mortos”. <https://bazardotempo.com.br/a-contagem-dos-mortos-por-saidiya-hartman/>. Publicado em inglês no projeto Quarantine files, *Los Angeles Review of Books*, maio de 2020. Trad. Catarina Lins.

\_\_\_\_\_. “Abolição”. Trad. Allan Kardec Pereira e André Arias. <https://www.glacedicoes.com/post/abolicao-saidiya-hartman>. Entrevista concedida a Catherine Damman e publicada em inglês no site da *Artforum*, com o título “Insurgent histories and the abolitionist imaginary”, em 14 de junho de 2020.

\_\_\_\_\_; WILDERSON III, Frank B. “The Position of the Unthought”. *Qui Parle* 13 (2), 2003: p.183-201

HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do Espírito*. Parte I. Tradução de Paulo Meneses com colaboração de Karl-Heinz Effen. Petrópolis: Vozes, 1992.

HOMERO. *Odisséia*. 3. ed. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, 1960.

## I

IANNI, Octavio. “Literatura e consciência”. In: *Estudos Afro-asiáticos*: publicação do CEEA da Universidade Candido Mendes, Rio de Janeiro, nº 15, jun. 1988, pp. 208-217.

## K

KAFKA, Franz. *O silêncio das sereias*. In: HOMERO. *Odisseia*. Trad. Christian Werner. São Paulo: Cosac Maify, 2014.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

KUBOTA, Marília; BITTENCOURT; Rita Lenira de Freitas (Org.). *Blasfemeas: mulheres de palavra*. Porto Alegre: Casa Verde, 2016.

## L

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Lisboa: Edições 70, 1974.

LE GOFF, J. *Os intelectuais na Idade Média*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003 [original: 1957].

LINS, Paulo. *Desde que samba é samba*. São Paulo: Leya, 2012.

LYOTARD, François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979/2000.

LORDE, Audre. *Irmã outsider: ensaios e conferências*. São Paulo: Autêntica Editora, 2019. p. 44.

LUGONES, Maria. Rumo a um feminismo descolonial. *Revista Estudos Feministas*, v. 22, n.3, p. 935-952, 2014.

## M

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

MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. Belo Horizonte: Editora Perspectiva, 1995.

MARTINS, Soraya. *Outras rosas*. Disponível em: <https://mitsp.org/2019/outras-rosas-por-soraya-martins/>. Acesso em: 07 set. 2020.

MATTIUZZI, Musa Michelle. *Experimentando o vermelho em dilúvio*. [S. l.: s. n.], 2016.

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

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Trad. Sebastiao Nascimento. São Paulo: N-1- edições, 2018.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. *Arte & Política*. revista do ppgav/eba/ufrj, n. 32, v. 1, dezembro 2016. p. 122-151. Disponível em: [necropolitica.pdf \(procomum.org\)](#). Acesso em jan. 2021.

MBEMBE, Achille. *Sair da Grande Noite: Ensaio Sobre a África descolonizada*. 1ª Ed. Portugal: Pedago, 2014.

MAXAKALI, Totó et al.; TUGNY, Rosângela de (org.). *Cantos e Histórias do Morcego Espírito e do Hemex / Yãmĩyoxp Xũnĩm yõg Kutex xi ãgtux xi Hemex yõg Kutex*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue Editorial, 2009.

MAXAKALI, Totó et al.; TUGNY, Rosângela de (org.). Cantos e Histórias do Gavião-Espírito / Mõgmõka yõg Kutex xi ãgtux. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2009.

MITCHELL, J. T. O que as imagens realmente querem? In: ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Tradução coordenada por Carla Rodrigues. Belo Horizonte: Autêntica, 2015

MIGNOLO, Walter. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v.32, n. 94, p.1-18, 2017.

MORRISON, Toni. *Racismo e fascismo” e “O corpo escravizado e o corpo negro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MOTEN, Fred. *In the break: The aesthetics of the black radical tradition*. Minneapolis: U. of Minnesota Press, 2003. p. 23

\_\_\_\_\_. “The Case of Blackness”, in *Criticism*, Wayne State University Press, v. 50, n. 2, 2008, p. 188.

Mourão, Rogério de Freitas. *Dicionário enciclopédico de astronomia e astronáutica*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1987

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Petrópolis: Vozes, 2001.

## N

NANCY, Jean-Luc. “À escuta (parte I)”. Tradução Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko. In: SCRAMIM, Susana; LEONE, Luciana di (orgs.). *Outra travessia – Revista de Literatura*, n. 15. Florianópolis, 2013. pp. 159-172. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2013n15p159/25525>.

NANCY, Jean-Luc. *Las musas*. Buenos Aires: Amorrutu, 2008.

Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Tradução de Tomás Maia. Lisboa: Vega Passagens, 2000.

NASCIMENTO, Tatiana. *Cuírlombismo literário*. Série Pandemia. São Paulo: n-1 edições, 2019.

## P

PARKS, Rosa; HASKINS, Jim. *Rosa Parks: my story*. London: Penguin, 1999. p. 41.

PEQUENO, Tatiana. *Onde estão as bombas*. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2019.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. “Panorama da literatura afro-brasileira”. *Callaloo*, v. 18, n. 4, John Hopkins University Press, 1995.

POUND, Ezra. *Os Cantos*. Trad. José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

## Q

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e a classificação social. In: SANTOS, Boaventurade Sousa; MENESES, Maria Paula (org). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

QUIJANO, Aníbal; WALLERSTEIN, Immanuel. La americanidad como concepto, o América en el moderno sistema mundial. *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, v. 134, p. 583-592, 1992.

## R

RAMOS, Péricles Eugenio da Silva. *Do barroco ao Modernismo*. Estudos da Poesia Brasileira. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1979

RANCIÈRE, Jacques. Será que a arte resiste a alguma coisa. *Nietzsche, Deleuze, arte, resistência*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2007, p. 126-140.

\_\_\_\_\_. Políticas da escrita. Trad. Raquel Ramalhete. São Paulo: Editora 34, 2017.

\_\_\_\_\_. A partilha do sensível – estética e política. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. *O Desentendimento*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

RANKINE, Claudia. *Citizen: an American lyric*. Graywolf Press, 2014.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.

RIBEIRO, Esmeralda. Continente sem fim. In: *Finally us*, Colorado Springs: Three Continental Press, 1995.

RIBEIRO, Esmeralda e BARBOSA, Márcio (orgs.). *CADERNOS NEGROS. Três décadas: ensaios, poemas, cantos*. São Paulo: Quilombhoje, 2008, p. 99.

ROBINSON, Cedric. *Black Marxism*. Londres: Zed Press, 1983.

RODRIGUES, N. *Os africanos no Brasil*. 7.ed. São Paulo: Ed. da UNB, 1988

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Editora Estação Liberdade: São Paulo, 1989.

ROMERO, Roberto R. 2015. *A Errática tikmũ'ün\_maxakali: imagens da Guerra contra o Estado*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

RUFINO, Alzira. *Eu, mulher negra, resisto*. Santos: Edição da Autora, 1988.

## S

SAID, Edward. *Humanismo e crítica democrática*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTOS, Boaventura de Souza. “Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 63, Outubro 2002. Disponível em [http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/Sociologia\\_das\\_ausencias\\_RCCS63.PDF](http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/Sociologia_das_ausencias_RCCS63.PDF). Acessado em jan. de 2022.

SANTOS, Neusa de S. *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983

SAYERS, Raymond. The Black Poet in Brazil: The Case of João da Cruz e Sousa, in *Luso-Brazilian Review* 15 (suppl.) (1978): 75-100

SCHUBACK. Márcia Sá Cavalcante (Org.). *As cordas serenas de Ulisses*. In: *Ensaio de filosofia*. Petrópolis: Vozes, 1999.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As Barbas do Imperador*. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 1998.

SCHWARZ, Roberto (org.). *Os Pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SILVA, Denise Ferreira da. *Sobre diferença sem separabilidade*. Catálogo da 32ª Bienal de Arte de São Paulo. São Paulo: Bienal, 2016. p. 57.

\_\_\_\_\_. *Ninguém: direito, racialidade e violência*. *Meritum*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 67-117, jan-jun. 2014.

SOUSA, Jorge Prata. *Escravidão ou morte: os escravos brasileiros na Guerra do Paraguai*. Rio de Janeiro: Mauad: ADESA, 1996.

Sodré, Muniz. *Claros e Escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1999.

SOIHET, Rachel. *Subversão pelo riso, reflexões sobre resistência e circularidade cultural no Carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

SOUSA, Cruz e, 1861-1898. *Obras completas: poesia / João da Cruz e Sousa ; organização e estudo por Lauro Junkes*. – Jaraguá do Sul: Avenida, 2008. v. 1 (612 p.).

SPILLERS, Hortense - “*Mama’s Baby, Papa’s Maybe: An American Grammar Book*” vol. 17, nº 2, 1987. p. 65–81.

SILVA, Júlio Romão da (Org.). *Luiz Gama e suas poesias satíricas*. 2 ed. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1981,



## T

TODOROV, Tzvetan. *Goya à sombra das luzes*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2014.

TUGNY, Rosângela. Um fio para o ãmõxã: aproximações de uma estética maxakali. Colóquio de Etnomusicologia da Unespar/FAP: Etnomusicologia, Universidade e Políticas do Comum. Anais, 2013. 58–76.

TUGNY, Rosângela Pereira de. Sobreviver com os cantos: discussões sobre “mistura”, “variação” e transformação na estética Tikmu’un. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 2016, no 20, p. 1-21. p. 04. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82252822009> Acesso em: dez. 2021.

TUGNY, Rosângela Pereira de. *Escuta e poder na estética tikmũ'ũn maxakali*. Rio de Janeiro: Museu do Índio-Funai, 2011.

## V

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2015. “O índio em devir”. In Baré: povo do rio, editado por Marina Herrero e Ulysses Fernandes, 8-13. São Paulo: Editora do SESC

VÍTOR, Nestor. *Cruz e Sousa*. COUTINHO, Afrânio. Cruz e Sousa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1979

## Z

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.09

## W

W.E. B. DuBois. *As almas do povo negro*. Trad. José Luiz Pereira da Costa. New York: Bantam Classic, 1998

WILDERSON III, Frank B. *Afropessimism*. New York: Liveright Publishing, 2020.

WYNTER, Sylvia. Unsettling the coloniality of being/power/truth/freedom: Towards the human, after man, its overrepresentation – An argument. CR: *The New Centennial Review*, Volume 3, Number 3, Fall 2003, pp. 257-337 (Article). Published by Michigan State University. Access provided by University of Melbourne (24 Jul 2020 02:35 GMT): <https://doi.org/10.1353/ncr.2004.0015>.

WYNTER, Sylvia. “The Ceremony Must Be Found: After Humanism.” *Boundary*. 2 12/13 (1984): 19–70. <https://doi.org/10.2307/302808>.

# *póstese*

(ou agradecimentos)

## *Pequeno PORTFÓLIO (ou modos de agradecer)*

Se a minha memória não falha (pois ela falha cada vez mais com o passar dos anos), ousou dizer que tenho em mim a lembrança de que o primeiro texto que eu li na vida foi um poema. Estava na cama, fazendo o dever de casa, e o poema surgiu, espontaneamente, disperso em uma página qualquer do livro didático. “Vamos tentar de novo?”, pensei comigo. Até então, eram apenas tentativas fracassadas de leitura. As sílabas se formando, tropeçando, e falhando no próximo encadeamento silábico. Naquele dia, contudo, e diante do poema, o meu mundo (e um outro) se abriu. Essas lembranças ficam marcadas no coração, esse *aprender de cor*. O texto era mais ou menos assim: *todo dia, na escola, professora, professor, a gente aprende...* Experiência poemática. Surgia aí o sonho de decorar (com) a poesia?

Inventado o *coração*, e sofrendo o atravessando do ditado em mim, guardei, portanto, as palavras atravessadas (e que me atravessam) nele, no *coração*. Na terceira série, o fatídico: tínhamos um caderno apenas para a redação. Elas, as palavras, voltaram. O apelido? *Poeta*. A professora assentiu, inclusive. Nunca fui e nem sou poeta, quem dera crítico. Mas sempre gostei de brincar com as palavras, de guardá-las, analisá-las e de carregar todas elas comigo. É espontâneo. Não sabia e talvez ainda não saiba o sentido de palavras como “poeta”, “poesia”, “atividade poética”, navego pelas acepções todas. Ainda assim, o que eu não sabia é que eu me aproximava (ou já praticava) uma operação revolucionária por natureza, naquele meu caderninho caracol (de capa azul).

*“A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; (...). A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito. (...) Nega a história: no seu seio resolvem-se todos os conflitos objetivos e o homem adquire por fim consciência de ser mais que transição. Experiência, sentimento, emoção, pensamento não dirigido. Filha do acaso; fruto do cálculo. (...) Analogia: o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo, e metros e rimas não passam de correspondências, ecos, da harmonia universal. Ensino, moral, exemplo, revelação, dança, diálogo, monólogo. Voz do povo, língua dos eleitos, palavra do solitário. Pura e impura, sagrada e maldita, popular e minoritária, coletiva e pessoal, nua e vestida, falada, pintada, escrita, ostenta todos os rostos, mas há quem afirme que não possui nenhum. (...)”<sup>203</sup>.*

*Transformar o mundo. Imaginá-lo Outro.* Tudo a ver com poesia. A poesia já me ensinava sobre aprender a catástrofe do Outro, com o Outro. E a transformação poética seguia germinando quando escrevi na quinta ou na quarta série, durante o concurso de redação do Proerd (antigo programa educacional de resistência às drogas nas escolas), um texto sobre violência social. Falava de oportunidades, imaginava um mundo melhor, mais amável (segundo o meu diário na época). Os dois professores policiais (tutores) ficaram pasmos: de onde vinha tanto desejo por mudança, *sensibilidade* diante de um tema tão difícil? Um dos tutores leu o texto em voz alta para o grupo.

Ah, a experiência poemática: *todo dia, na escola, professora, professor, a gente aprende...*

*Patrulhar as margens do rio.* No último ano do fundamental, entre experiências diversas, o ensinamento de coração da poesia me chamava e aparecia de novo: dessa vez, ingressei no grupo de pesquisa e de estudo em

---

<sup>203</sup> Cf. PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

defesa do meio ambiente da escola, a “patrulha ambiental”, que chamávamos orgulhosamente de Gaspa. A entrada era opcional, sempre foi. Contudo, a professora de ciências, Sandra, e líder do grupo, era uma sonhadora, utópica, defensora fervorosa do meio ambiente e dos mananciais da cidade, e tanto ela quanto a pauta ambiental, me inspiravam. Experiência poemática: por meio das saídas de campo e do debate, conseguíamos ampliar o nosso papel enquanto cidadãos do mundo, *neste* mundo. De camisa verde (o nosso uniforme), e com o meu nome escrito em papel A4 e colado com fita adesiva na camiseta, patrulhava, nas tardes quentes de São Leopoldo, os olhos d’água, os mananciais, as mina d’água do meu bairro e dos arredores, visando protegê-los dos resíduos químicos que as empresas despejam na área desprotegida – “área verde”, como chamávamos. Era nós, os patrulheiros da escola, com as camisas verdes esfarrapadas, e com as sacolinhas plásticas na mão (para ajudar a recolher os lixos ao redor dos arroios), contra eles, os donos das metalúrgicas do Vale dos Sinos, que apesar de empregarem a maioria dos nossos pais, também destruíam o nosso futuro, despejando os dejetos na área nascente dos mananciais que formavam o Rio dos Sinos.

*Regar as plantas.* Ensino Médio. Os meus professores, desde a pré-escola até a vida acadêmica, e durante todos os meus anos de formação, sempre semearam e regaram, apesar das adversidades, as sementes e as plantas do conhecimento. Agora, o *cuidado com as plantas* acontece em um outro contexto, no primeiro ano do ensino médio, na experiência do jornal da escola. Convidado pela professora Daniela, professora de Língua Portuguesa e Literatura, o patrulheiro tinha agora uma nova função: organizar, ao lado de colegas (que viraram melhores amigos), o primeiro projeto de jornal da escola. Pela primeira vez, montei um projeto de pesquisa. Com ele, conseguimos verbas de Brasília, e elas financiaram todo o projeto. Com isso, a comunidade (não apenas escolar) tinha, pela primeira vez, um jornal, feito por alunos da escola, visando “mapear” as notícias do bairro, discutir temas atuais e, claro, escrever sobre livros, injustiças sociais, música, e o meio ambiente. Erámos adolescentes. Estávamos tao felizes. Nunca vou esquecer dos passantes recebendo o pequeno exemplar de jornal, feitos por alunos daquela escola, escola da comunidade, e reagindo com surpresa: “um jornal nosso, para o nosso bairro, e gratuito! Que coisa boa!”.

**2014.** As mãos que entregavam o primeiro jornal escolar para a comunidade, agora, atuavam na tecelagem. O patrulheiro e jornaleiro (agora um pouco mais crescido) viajava, com a Professora Edla Eggert, da Unisinos (e agora Pucrs), durante horas até Alvorada. O motivo? Trabalho de campo, trabalho de pesquisa. Agora, outra patrulha: a patrulha da Educação, a patrulha feminista. Pesquisávamos a tecnologia artesanal de mulheres artesãs na periferia de Alvorada. Trabalhávamos muito para implementar e desenvolver um currículo de EJA atraente, para que as artesãs pudessem voltar para a escola (e que a escola pudesse abrigar esse conhecimento têxtil, reconhecendo a profissão). Aprendi tanto sobre método científico neste período, com as mulheres, com a pesquisa, mas sobretudo aprendi sobre o valor da educação. De como a educação pode construir uma sociedade melhor, de como ela mexe com a autoestima, de como ela pode transformar sonhos em realidade. E a melhor parte da pesquisa, para mim, sempre foi estar com as mulheres, ouvindo-as, tecendo com elas. Com a pesquisa, conseguimos, juntos, ganhar o prêmio de Ciências Humanas na UFRGS (entre uma série de publicações), dando visibilidade e sequência para o trabalho de pensar um currículo de EJA inclusivo e aliado com a realidade.

2016–2023. Agora, já na UFRGS, recebido pela Professora Rita Bittencourt. Aprendi com a Professora Rita não apenas um novo e diversificado universo teórico que (re)visito até hoje (e que sustenta esta tese), mas, aprendi, principalmente, a amadurecer intelectualmente e academicamente. Por meio de uma noção coletiva, a professora Rita redefine o que é orientação, abrindo portas para que os alunos orientandos participem de grupos de pesquisa, organizem congressos, participem de eventos, organizem livros, trabalhem em periódicos acadêmicos, atuem em bancas de TCC dos alunos de graduação, trabalhem em parceria com alunos da graduação (como no caso dos meus estágios docentes, em que montamos uma galeria virtual de Literatura Comparada, em plena pandemia), sejam incluídos como revisores em livros organizados pelo Instituto, entre tantas outras atividades acadêmicas que agora não consigo mais lembrar (e todas elas eu realizei). O que isso significa? O Doutorado, o mestrado, a experiência acadêmica, é mais do que uma tese, o trabalho escrito é apenas a ponta do *iceberg* de um longo trajeto de amadurecimento da pesquisa que acontece nos bastidores. E a orientação, o aprendizado, para além do trabalho escrito e formatado de pesquisa, (também) sempre aconteceu ali, nestes momentos de troca, de experimentação, em que a Professora Rita sempre esteve disposta a nos mostrar algo novo, novidade útil para a dissertação ou para a tese, mas também para a nossa vida (a longo prazo) de professor-pesquisador.

Não poderia deixar de mencionar a professora Cinara e a professora Susana que proporcionaram quase um momento de banca final na banca de qualificação. Como aluno (direto) da professora Cinara, agradeço pela sensibilidade de leitura, e lembro com carinho das manhãs de sexta-feira em que líamos, em uma roda, poemas de poetas em voz alta. Aprendi tanto. Essa experiência poemática sempre vou levar comigo. Como aluno (indireto) da professora Susana, só tenho a dizer que aprendo e tenho aprendido muito, ao longo dos anos, com seus textos, com as suas colocações sempre pertinentes, e agradeço pelos *insights* – a disposição desta tese não seria a mesma sem as indicações, sugestões e olhar crítico de cada uma de vocês. Obrigado.

E agradeço, por fim, aos meus pais, *de cor, de coração*, exemplo maior de integridade, de trabalho, de dedicação, de caráter. Vocês me deram o melhor que um pai e uma mãe podem dar a um filho: o exemplo. E por ele, sempre serei eternamente grato. Vocês sabem disso.

*Todas e todos citados aqui, e aquelas(es) não citados, mas que contribuíram com este trabalho, dedico os meus sinceros agradecimentos.*

Este texto que você acabou de ler, caro/a leitor/a, esta tese, é resultado de todas essas experiências. Experiências de vida. Experiências da educação. De patrulhar as margens do rio, de escrever e de entregar jornais para a população, de tecer com as mulheres nos bairros mais afastados de Alvorada, de ler e de aprender, de aprender e de ler de novo. *De arriscar*. Este texto é, acima de tudo, uma tentativa de frisar: que não possamos desistir da educação, do valor *da gente*, de ser gente, mesmo quando tudo se tornar difícil. Dedico este texto aos sonhadores e para as sonhadoras, que assim como eu, trabalham, apesar de tantos motivos para desistir, para que o futuro desse Mundo – esse futuro que já é agora – seja mais igualitário, mais justo, um *futuro presente* cada vez melhor.