

DAS PALMAS À CENA: A FORÇA DA LINGUAGEM PERFORMATIVA EM *POEMAS PARA LER COM PALMAS* DE EDIMILSON DE ALMEIDA PEREIRA

FROM CLAPPING TO THE SCENE: THE POWER OF PERFORMATIVE LANGUAGE IN POEMAS PARA LER COM PALMAS BY EDIMILSON DE ALMEIDA PEREIRA

Alisson Felipe Tiago

Universidade Federal de Ouro Preto

alisson.tiago@aluno.ufop.edu.br

<https://orcid.org/0009-0005-1838-4270>

Beatriz Cristina Peixoto Francisco

Universidade Federal de Ouro Preto

bcpfrancisco1992@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0004-5720-348x>

RESUMO: Neste artigo, procura-se examinar a obra *Poemas para ler com palmas* (2017), escrita por Edimilson de Almeida Pereira, como exemplificação de linguagem performativa que transcende categorias canônicas da literatura. Por meio das análises dos poemas selecionados, vê-se uma movência sendo construída pelas palavras, sobretudo da linguagem pela linguagem, ou seja, um campo literário em expansão. Para isso, são colocados lado a lado conceitos de autoras como Florencia Garramuño (2012); Barbara Cassin (2010); e de Edimilson de Almeida Pereira (2010) a fim de procurar estender a Literatura como movente e não a simplificar ao que é vivido e experienciado. Essa discussão é endereçada a implicações para estudos da performatividade oral, somando-se às perspectivas de Cassin sobre a performatividade na linguagem e cantopoemas de Pereira. Portanto, argumenta-se que as palmas não são mero complemento da leitura e texto literário, mas sim elemento intraduzível e ao mesmo tempo comunicável via experiência corporal, imaginativa e sensorial.

PALAVRAS-CHAVE: Linguagem; Performatividade; Expansão; Movência.

Abstract: This article aims to examine the work *Poemas para ler com palmas* (2017), written by Edimilson de Almeida Pereira, as an example of performative language that transcends canonical categories of literature. Through the analysis of selected poems, a sense of *movência* is seen to be constructed by words — specially language acting upon language itself — thus revealing an expanding literary field. To this end, concepts proposed by authors such as Florencia Garramuño (2012), Barbara Cassin (2010), and Edimilson de Almeida Pereira (2010) are placed side by side in an effort to conceive literature as something in motion, rather than reducing it to what is merely lived and experienced. This discussion addresses implications for studies of oral performativity, incorporating Cassin's perspectives on performativity in language alongside Pereira's *cantopoemas*. Therefore, it is argued that clapping is not a mere complement to reading or to the literary text, but rather an untranslatable element that is nonetheless communicable through bodily, imaginative, and sensory experience.

Keywords: Language; Performativity; Expansion; Movement.

INTRODUÇÃO

Este artigo configura-se como uma continuidade de trabalhos submetidos ao Programa de Pós-Graduação em Letras, incluindo dissertações de mestrado e artigos sobre a temática do desaparecimento da literatura, ou seja, uma literatura movente e transformadora que já não trabalha unicamente com as mesmas categorias fixas.

A fim de pensar o conceito dessa literatura, o texto basear-se-á nas discussões da professora argentina Florencia Garramuño em sua obra intitulada: *A experiência opaca: literatura e desencanto* (2012). Segundo a autora, é possível visualizar tal movimento em relação às categorias ou molduras tradicionais, da estética, dos gêneros e dos enquadramentos convencionais. Nessa perspectiva, Garramuño (2012) analisa “os restos do real” como elementos proliferantes de textos fortemente híbridos. Para a autora, “[...] se trata de uma hibridez que não se manifesta só na mistura de diferentes modalidades discursivas mas que chega a pressionar inclusive — os limites da literatura para situá-la num campo expandido [...]” (Garramuño, 2012, p. 30). Em outras palavras, a autora propõe que pensemos em uma literatura para além da escrita, mostrando-a como um tipo de biblioteca que não só recolhe os rastros da vida, mas que também reivindica-os como fragmentos da realidade, ainda, imprevisíveis, inexplorados ou desconhecidos.

Em termos de expansão, trata-se portanto de uma literatura não só do texto escrito, mas também daquela que acaba movimentando algumas categorias das quais já se está acostumado dentro da escrita, ampliando as molduras em termos de estrutura. Remete-se, aqui, à ideia de literatura naturalizada e encerrada nas habilidades de ler e escrever, bem como, o conhecimento das letras. Com base no que dispõe o especialista em literatura brasileira Roberto Acízelo de Souza, em *Teoria da literatura: trajetória, fundamentos, problemas* (2018), “[...] fazer da literatura um objeto de questionamento ou problematização — implica à construção de uma teoria” (2018, p. 11). É sumamente significativo para Souza esclarecer que durante muito tempo a literatura restringia-se ao sentido de “cultura da instrução”, em seguida, observa-se um alongamento de seu significado de modo que a literatura passa a capturar um caráter estético das obras (2018, p. 98).

Ao se versar sobre os estudos de Souza (2018), evoca-se a escrita canônica como uma coleção que é constituída e consolidada como textos de qualidade estética, que ganham uma autorização por ser parte do cânone literário. Paralelamente a essa discussão está a teoria mobilizada pelo crítico literário Antonio Candido. Em seu ensaio “O direito à literatura”, Candido (1995) salienta que a arte e a literatura devem ser entendidas como direitos humanos, para o autor a literatura nos habilita a viver dialeticamente os problemas e tem sido nossa principal ferramenta de instrução, educação e equipamento intelectual (p. 175). Para Candido (1995), a literatura é entendível como criações de cunho poético, dramático ou ficcional em todos os níveis da sociedade (p. 242).

Parte-se do pressuposto de que essas reflexões são necessárias para que possamos entender a produção literária como aquela que não se descola da vivência e do real, por isso torna-se viva, movente e ainda do(s) devir(es).¹ Também, mobiliza o seu leitor a se relacionar com maior pro-

¹ Em *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia* (1995), os filósofos Deleuze e Guattari explicam que o “[...] devir é um

fundidade com o texto, nesse reencantamento da palavra que permite, por exemplo, experimentar outros sentidos: a imaginação, o som, a escuta, o corpo. Em outras palavras, experienciar uma literatura de atravessamentos. Com isso, queremos dizer que as imagens e a sonoridade, certamente, são elementos complementares dos poemas, entretanto não se apresentam apenas como um recurso multissemiótico, antes, são metáforas especulares do que a escrita corporifica, no caso da investigação deste artigo, a manifestação dos festejos afro-brasileiros. Assim, colocados em relação, os sentidos que nos permitem ler performaticamente, a saber, visão, audição e tato, evidenciam o movimento ir e vir de transformação do corpo em palavras e das palavras em corpo, exemplificando o movimento espiralar ritualístico apontado por Leda Martins (2021):

[...] [grafar] o saber não era, então, sinônimo de domínio de um idioma escrito alfabeticamente. Grafar o saber era, sim, sinônimo de uma experiência corporificada, de um saber incorporado, que encontrava nesse corpo em performance o seu lugar e ambiente de inscrição. Dançava-se a palavra, cantava-se o gesto, em todo movimento ressoava uma coreografia da voz, uma partitura da dicção, uma pigmentação grafitada da pele, uma sonoridade de cores (Martins, 2021, p. 36).

De acordo com a professora, nas culturas africanas, o ritual, seja ele sagrado ou não, inscreve memórias e saberes que são apresentados no e pelo corpo em movimento. É justamente na equalização dos sentidos, atribuindo forma ao ritual, que a palavra do poeta mineiro vibra atingindo a frequência que grava na poesia a possibilidade de se corporificar. Portanto, centraliza-se neste artigo a cartografia de como os restos do real atravessam o campo literário.

Um outro fator que importa dizer é a intergeracionalidade: afinal, a noção de tempo em uma literatura viva não se mostra cíclica ou linear — como nascer, crescer e morrer —, mas sim contínua a partir do velho, do ancestral, e dessa maneira se estende olhando para um ponto sempre em movimento, uma teoria muito cultivada pelo poeta Ailton Krenak em *Futuro ancestral* (2022).

É nesse devir que as assonâncias construídas entre leitor e texto destacam rupturas performativas da linguagem, exploradas aqui por meio da obra *Poemas para ler com palmas* (Mazza Edições, 2017), do escritor mineiro Edimilson de Almeida Pereira. Pensa-se essa obra como um exemplo de organismo vivo e transformador: um ser em devires. O título sintetiza o convite à cena: mais que observação, exige participação ativa de seu leitor, bater as palmas, mover o corpo, mover-se para a escuta, para a fala, para o ritmo. De acordo com Pereira (2010):

[...] a linguagem é ela mesma e também uma outra linguagem; mais do que um *locus* definitivo, ela se desenha como um entrelugar desafiador para aqueles que pretendem erguer aí a sua casa e o seu posto de observação do mundo. Habitar a linguagem é assumir riscos do

movimento pelo qual a linha libera-se do ponto, e torna os pontos indiscerníveis: rizoma, o oposto da arborescência, livrar-se da arborescência. O devir é uma anti-memória [...]” (1995, p. 80). Considerando os dizeres dos autores é possível entender que uma multiplicidade rizomática não é um ser, mas, sim, um sistema de relações intensivas entre singularidades heterogêneas, uma espécie de mecanismo de diferença que se situa entre as subjetividades. Segundo os filósofos Deleuze e Guattari, trata-se de uma teia estendida no ar, que opera de maneira bastante distinta da filiação de uma raiz de árvore, a qual se fixa em um único ponto. Assim, um rizoma não possui início ou fim, sendo uma continuidade sempre em extensão. DELEUZE; GUATTARI, 1995.

entrelugar, é aceitar a tarefa de preservar a realidade utilizando um suporte afeito também às leis da mudança. Por isso, aqueles que assumem inteiramente esse risco se alçam à condição de criadores, pois diante daquilo que a linguagem constrói e destrói se posicionam como seres em movimento, perdendo-se e reencontrando-se na e através da linguagem (Pereira, 2010, p. 164).

Diante disso, entende-se a linguagem como um organismo vivo, assim, ao se representar o mundo por ela, demonstrar-se-á um recorte da realidade. Ainda que se busque preservá-la, iremos nos deparar com a impossibilidade de uma relação direta com o seu referente. Sob essa perspectiva, o filósofo francês Jacques Derrida (1991) aponta que o signo linguístico significa-se na ausência de origem sem uma direta relação entre significante e significado, uma vez que “[...] o presente torna-se signo do signo, rastro do rastro. Ele não é mais aquilo para que em última instância reenvia todo reenvio. Orna-se uma função numa estrutura de reenvio generalizado. É rastro e rastro do apagamento do rastro.” (Derrida, 1991, p. 58). Nesse jogo instável, a palavra significar-se-ia no presente guardando consigo somente o rastro do que foi, portanto, o discurso tem o seu sentido no momento e espaço de sua enunciação, mesmo que a ele voltemos, o tempo e o lugar diferenciam-se possibilitando à palavra adquirir novos significados. Essa é a relação entre linguagem e performance, ambas, ainda que reiteradas e repetidas, estão sempre condicionadas ao ambiente e instante em que são apresentadas, a intraduzibilidade, aqui, não é aquilo que não se pode decifrar, antes, é o discurso que não cessa seus dizeres. Enquanto a ideia de performance baseia-se nas reflexões de Paul Zumthor (2014) nos apontando seus elementos essenciais, corpo, espaço, tempo e reiterabilidade, sua efetiva realização na linguagem é pensada neste artigo de acordo com Bárbara Cassin (2010), segundo a qual a palavra, no seu próprio campo de dizer, cria um *efeito-mundo*.

A imersão no sensível revela que o leitor não lê apenas a obra, mas é igualmente lido: em constante relação consigo, com o contexto, as palavras, a linguagem e fragmentos que ecoam partes de si mesmo.

Para Maurice Blanchot, em sua obra *O livro por vir* (2005), muitas perguntas pensam sobre o desaparecimento da Literatura, mostrando que ela “vai em direção a ela mesma, em direção à sua essência, que é o desaparecimento.” (p. 285). Esse pensamento permite entender a obra do autor como um literário construído pelo resto, pelo rastro: um *corpus* erguido nos resquícios do real. A perspectiva de Blanchot (2005), à semelhança do que diz Garramuño (2012), possibilita entender a obra escrita a partir de realidades desejadas para destaque, colocadas em evidência a fim de romper com o comum. Dessa forma, quando parte do que se encontra fora — excluído previamente da cena literária convencional — é reivindicado e incorporado ao texto, expande-se o conceito de literatura como algo movente, transformador e vivo. Segundo a autora:

Trata-se de um tipo de escrita que, apesar de tornar evidentes os restos do real que formam o material de suas explorações, desprende-se violentamente da pretensão de pintar uma “realidade” completa regida por um princípio de totalidade estruturante (Garramuño, 2012, p. 23).

Nesse contexto, a autora discorre sobre uma experiência literária a partir de leituras iniciais como as reflexões benjaminianas, não só dos conceitos de arte e de literatura, mas de como dialogam entre si. Nesse ponto, sobressaem-se os conceitos de “euxistenciatega do real” e a noção de “campo expandido”. Em face a isso, é destacado um possível movimento de desconfiguração do que antes era centro e sublinha-se a ideia de uma modernização da literatura ou uma literatura que seja mais contemporânea. A obra de Pereira (2017) torna-se com efeito a justificativa de tais preliminares, já que coloca em evidência subjetividades marginalizadas e permite que seu leitor transite livremente entre os espaços, classificações e estruturas. De acordo com a autora:

Nessa mistura e nessa combinação, como procedimentos para uma construção proliferante, a escrita pressiona os limites dos gêneros e produz textos fortemente híbridos. Mas se trata de uma hibridez que não se manifesta só na mistura de diferentes modalidades discursivas, mas que chega a pressionar inclusive — os limites da literatura para situá-la num campo expandido no qual a distinção entre literatura e vida, personagens e sujeitos, narradores e eus parece se tornar irrelevante (Garrañuño, 2012, p. 30).

Os estudos de Blanchot (2005) e Garrañuño (2012) vão em uma mesma direção, uma vez que veem o desaparecimento da literatura como reunião de fragmentos, ou seja, uma fragmentação que sustenta o pluralismo. Blanchot destaca que “quando se trata de arte, falamos sempre de experiência” (p. 291). Para o autor:

As obras deveriam, pois, ser o mais importante. Mas será assim? De modo algum. O que atrai o escritor, o que impulsiona o artista não é diretamente a obra, é a sua busca, o movimento que conduz a ela, a aproximação que torna a obra possível: a arte, a literatura e o que essas duas palavras dissimulam (Blanchot, 2005, p. 291).

Neste artigo, *Poemas para ler com palmas* (2017) é interpretado como cantopoemas; a obra apresenta uma dinâmica que fundamenta essa nomeação. Em termos gerais, os cantopoemas reelaboram a alteridade para complementar a identidade (Pereira, 2010), mas essa relação não impede a (re)elaboração da estética. A fim de pensar a literatura híbrida, Pereira (2010) argumenta que ela diz respeito tanto ao criador quanto ao receptor, por conter nela “os receptores dessas experiências que têm história e a sociedade como palcos” (p. 166). Para o autor, os “cantopoemas são uma textualidade que traz à tona uma série de embates sociais, além de oferecerem como rica experiência de elaboração estética” (p. 167). Ele explica ainda que a linguagem presente no texto oral e escrito exhibe também paisagens, imagens, encenações da vida, que podem ser coletivas ou pessoais.

Com base em Pereira (2010), o discurso nos cantopoemas permanece contemporâneo porque eles captam fragmentos de cenas; além disso, são híbridos não somente pelo recurso didático-narrativo da linguagem, mas também por revelarem culturas com historicidade: cenas antigas, atuais, modernas, encenadas e reencenadas através da palavra e da relação do leitor com elas.

Mostra-se também que a hibridez pode surgir da encenação de peças linguísticas pelos registros orais e escritos nos cantopoemas; no caso de *Poemas...* (2017), as ilustrações contribuem para

essa hibridez. Portanto, tudo converge para o jogo e para a cena. Esses recursos compõem uma linguagem que o poeta denomina “linguagem da diferença”, pois as pessoas constroem ou leem o texto, construindo ou o destruindo, buscam a relação, a intraduzibilidade, a performance, ou seja, tudo o que for necessário para o processo de identidade e alteridade.

A arte e a literatura, então, não seriam meras representações do real, antes, são o movimento, são o evento resultante da tentativa de desenvolver a experiência do real. Desse modo, a experiência literária seria capaz de transformar aquilo que se busca descrever, nunca descrevendo a coisa em si, mas oferecendo ao mundo possibilidades. Passaria, portanto, o real a ser as tensões de todas as interpretações sobre ele. A obra é a inalcançável síntese desse processo.

Essa possibilidade de a linguagem literária criar algo na realidade estaria ligada ao que Barbara Cassin (2010) define como *efeito mundo*, isto é, um enunciado performativo sendo o ato em si capaz de gerar a eficácia do discurso, mas também a produção de um outro mundo que, a partir do seu dizer, torna-se coerente. Desse modo, mais do que constatar, descrever ou persuadir, a linguagem cria sentidos em seu próprio espaço de significações, está sempre em processo de recriar-se e, assim, produzir em vez de apenas representar.

Observemos que os poemas aqui analisados estão em performance, isto é, tempo e espaço por meio do corpo criando experiências passageiras que, como destacado pelo crítico e historiador Paul Zumthor (2014), mesmo quando repetidas, não são redundantes, mas sim reiteradas, além disso, “encontraremos sempre um elemento irreduzível à ideia da presença de um corpo” (Zumthor, 2014, p. 37), pois experienciamos o mundo por meio dele. Ora, se a poética de Pereira é capaz de se relacionar com o mundo performando a si, encontraremos nela a ideia de corpo-poema, isto é, a matéria da linguagem em busca de uma forma que estará sempre inacabada, uma vez que a linguagem e o que ela representa estão em constante processo de construção. Os cantopoemas são, portanto, uma representação de corporeidade que flerta com uma existência imaterial.

Essas operações estéticas fazem o leitor ver as palavras para além da linguagem escrita: uma fragrância imaginativa da experiência que se deixa sentir, um sabor na deglutição do texto, um som que ecoa sem garganta ou boca, se fazendo ouvir. Dialogar com a obra de Pereira (2017) é, assim, constatar a intraduzibilidade da experiência, bem como a performance — o que os restos, traços, resíduos comunicam nos cantopoemas.

Na obra, o poeta mineiro busca representar elementos da cultura negro-brasileira como a capoeira, o jongo, os orixás e o vissungo, elementos por natureza incapturáveis, logo, ainda que se busquem suas representações em linguagem escrita, têm-se como resultado assonâncias e rupturas. Desse modo, não se diz sobre a capoeira, o jongo, os orixás e o vissungo, antes, esses elementos são construídos pela escrita em um constante jogo de semelhanças e digressões com “a coisa em si”, por fim, ao se dizerem, criam-se no mundo por meio do ato performativo da linguagem.

“PARA DIZER O INDIZÍVEL”

Complementamos o verso que intitula este tópico: “usa-se o improviso” (Pereira, 2017, p. 36). Esses são versos do poema “Improviso”, em que o poeta, em um bloco de oito textos nomeados “O fogo”, “Tambores”, “Assuntos”, “Ponto”, “Improviso”, “Segredo”, “Desafio” e “Dança”, busca representar a performance do jongo, uma dança afro-brasileira de origem bantu tendo o canto, a dança, a improvisação e os tambores como elementos essenciais. Improvisar é, sem dúvida, um dos elementos que demonstra como a tradição afro-brasileira mantém-se viva de uma maneira fluida e movente, carregando traços do passado sem deixar de se adequar ao momento. É ela quem faz com que os jongueiros, nos desafios de dança e cantos, tornem cada performance única. Como então representar essa fluidez? Obviamente que, em se tratando de literatura, não há uma resposta certa ou adequada, contudo mostraremos aqui a escolha de Pereira em tecer uma poética que transcende a linguagem escrita, antes, evoca nossos espíritos a baterem palmas. Analisemos, então, a primeira composição desse bloco na íntegra e como, a partir daí, compõe-se uma poética representativa do jongo.

O fogo

Alta, no meio da noite,
a fogueira.

Dela se aproximam
os dançantes
do jongo.

A noite é menos fria
ao redor
da alta fogueira.

Nela se aquece
o couro dos tambores.

Os tambores
aquecidos soam
a noite inteira.

Também aquecidos
os corpos
dos jongueiros.

Alta segue a fogueira
como a noite.

Ao seu redor estão
os tambores
e os dançantes.
(Pereira, 2017, p. 32)

É interessante notar que, além de falar sobre a fogueira, esse poema diz sobre o que mantém a dança viva, isto é, o fogo; encontraremos, portanto, rastros dessa chama na dança, nos pontos, no improviso e nos tambores. Tudo isso está em movimento representado nos versos por meio do *enjambement*, recurso descrito por Agamben como “uma não-coincidência e uma desconexão entre o elemento métrico e o elemento sintático, entre o ritmo sonoro e o sentido,” (Agamben, 1999, p. 32). Para o teórico essa técnica faz com que a poesia viva de sua singular identidade rompendo com a percepção generalizada de que nela deve haver uma perfeita harmonia entre som e sentido ou entre métrica e sintaxe.

Vejamos o exemplo da quinta estrofe, “os tambores/ aquecidos soam/ a noite inteira.” (Pereira, 2017, p. 32), nela a complementação sintática de cada verso insiste em avançar ao seguinte, dessa forma, o adjetivo qualificador dos tambores e o adjunto do verbo soar distanciam-se dos termos aos quais estão relacionados. No jongo, tudo se relaciona, tudo se contagia, tudo é desafio onde “Todos vencem,/ mas ninguém é vencido” (Pereira, 2017, p. 38). Parece contraditória a ideia de um evento em que haja o vencedor sem o vencido, entretanto essa é a cosmogonia da dança, pois, em uma junção simbiótica, o tambor precisa da fogueira para ser aquecido e “Sem eles não há festa./ Sem eles não há roda.” (Pereira, 2017, p. 33), muito menos a dança, o ritmo ou o canto, logo é com eles que a chama se mantém acesa e é à fogueira que se recorre para que o couro do batuque seja afinado. Cria-se, por fim, a imagem do som e do calor sendo transmitidos pela roda não como se transfere mecanicamente um objeto, pelo contrário, ambos se expandem na atmosfera, misturam-se, assim, quanto mais palmas se batem, mais som se produz e mais se aquecem as mãos, quanto mais as sequências dos versos são quebradas, mais alonga-se seu sentido.

O fogo é um elemento chave do bloco dos cantopoemas, é ele quem abre essa parte de antologia sobre o jongo. O que impera no seu canto é um efeito incontável de significados, como uma chama que, além de aquecer as pessoas, expande-se ao embalá-las a uma festa e rito. Portanto, aquece quem dança, os instrumentos musicais, o couro, a madeira, os jongueiros e, enfim, os corpos.

Vejamos a continuidade da vivência dessa roda.

Assuntos

No jongo fala-se de tudo
um pouco.

Fala-se pouco
do que é mistério.

Fala-se do trabalho
no campo,

dos ancestrais
vindos de outras terras.

Fala-se da água
no terreiro,
das heranças
num provérbio.

No jongo vira assunto
o que era

de ontem
e o que é de hoje

Fala-se, escuta-se
a palavra

repartida como grão
do orvalho.

(Pereira, 2017, p. 34)

Ser jogueiro é uma prática de vivência que está em tudo, não apenas no instante da roda de dança, portanto, nos pontos – cânticos enigmáticos apresentados por uma linguagem metafórica e própria de cada roda – fala-se do cotidiano, da ancestralidade e da continuidade. Os diálogos também são exemplos do jogo sem perdedores, pois à medida em que o canto do outro é desafiado, quem fala deve escutar, quem escuta deve falar, desse modo, fala e escuta, ensinamento e aprendizagem são mutuamente compartilhados, como se lê no poema “Assunto”, “a palavra/ repartida como grão/ de orvalho” (Pereira, 2017, p. 34). Cada ponto assemelha-se a uma palavra dependente de outra para a criação do enunciado, isto é, uma roda de subordinação de discursos, por isso, mesmo quando em desafio, o poema “Ponto” diz: “Ô, ô ô eá/ Um ponto se emenda/ com outro” (Pereira, 2017, p. 35). Esse mesmo verso se repete na quarta estrofe, quase como um eco ou coro, que nos leva a pensar o poema como um canto e a dança. Não se constrói a leitura somente com os olhos, a leitura de fato não é silenciosa, torna-se rítmica e dançante, quando o leitor percebe já criou um

compasso entre as palavras e o seu próprio corpo.

Esse tipo de participação sensorial é um dos processos de significação de que tanto Jean Luc Nancy discorre em *À escuta* (2014, p. 19), mostrando os sentidos produzidos pelo processo de isomorfismo, em que a visão e a escuta constroem juntas a experiência. Nancy explica que “no mínimo, o sentido e o som reenviam um ao outro ao mesmo tempo, e que, de modo muito geral, este espaço pode ser definido como um *si*, ou de um sujeito” (2014, p. 22). Portanto, um leitor participante e construtor precisa alargar a leitura do poema, da visão para a fala, da fala para o canto, do canto para a performance ou à cena. Ora, isso não são os pontos se emendando um ao outro?

Como dito anteriormente, a linguagem dessa festa é oblíqua, própria, viva, única para cada jogador e indecifrável sem deixar de construir “[...] um colar/ de ideias” em que reside “Escondido no ponto,/ como borboleta/ na árvore/ um segredo” (Pereira, 2017, p. 37). Esse segredo é a palavra compartilhada “Porém, segredo/ e borboleta/ mudam de forma” (Pereira, 2017, p. 36).

Ora, vemos as características da performance na composição do poeta, cada dança está relacionada ao ato do aqui e agora, como um processo em espiral em constante diferenciação de si. Zumthor (2014) nos diz que a performance está relacionada ao “agora e nesse momento”, *hic et nunc*, além disso, a ideia da presença de um corpo é irredutível. No entanto,

[a]ssim percebida a performance não é a soma de propriedades que se poderia fazer um inventário e dar a fórmula geral. Ela só pode ser apreendida por intermédio de suas manifestações específicas. Ela partilha nisso com a poesia (e sem dúvida a poética) um traço definidor fundamental (Zumthor, 2014, p. 71).

Relacionando-a à poesia podemos perceber que ela se completa em uma estrutura que flerta com o imaterial, desse modo, a poética de Pereira procura reproduzir essa performance em palavras. Nessa relação, o crítico ainda observa que interpretar o texto poético é um processo que não se limita apenas às semânticas dos signos, isso porque ler também é performar, ou seja, o momento em que se lê e a maneira como os receptores de sentido do corpo percebem o texto são fundamentais à interpretação. Portanto, “[c]oncebida a propósito da performance, a ideia de obra se aplica, em um grau menor (mas de maneira não metafórica!), à leitura do texto poético. Essa leitura comporta, em suma, um esforço para eximir limitações semânticas próprias à ação de ler” (Zumthor, 2014, p. 69-70). Logo, o *enjambement*, a disposição dos versos e estrofes em seus poemas, reflexões iniciadas em uma composição e continuadas em outras, tudo isso, seria o corpo-poema em um persistente balanço entre uma forma física e outra espectral dialogando com os sentidos do leitor. Quem estiver disposto a ler a obra do poeta com palmas, vê e sente o jongo e, ao reler, depara-se com uma nova experiência.

Sabemos que a performance é o ato, a ação, um instante de relação entre público e plateia que pode ser reiterado, mas nunca é o mesmo, pois sujeitos, tempo e lugar estão sempre em transformação. Já o performativo é a capacidade de a linguagem gerar um *efeito-mundo* pelo dizer. Barbara Cassin nos aponta que

[o ato] perlocucionário faz alguma coisa *by saying* “pelo dizer”, ele tem um “efeito” e produz consequências – em que, e isso merece ser observado, ele se coloca em princípio mais do lado da felicidade do que da verdade (Cassin, 2010, p. 33).

Percebemos, então, que o modo pelo qual Pereira produz seus poemas e as similaridades da leitura compartilha com a performance fazem com que sua poética reverbere no mundo pelo dizer. O resultado desse eco, isto é, do *efeito-mundo*, não é somente a descrição do festejo do jongo, mas a sua efetiva realização em uma linguagem performativa que coloca em paralelo performer e escritor. Contudo, enquanto a obra do primeiro se realiza junto com o público e sua linguagem corporal é instantaneamente percebida, corpo e tempo são relativizados na escrita. O escritor produz um corpo-poema que não será percebido no instante de sua construção, antes, estará presente na leitura de forma espectral, mas jamais imaterial, tendo o suporte dessa poética, neste caso o livro, como palco onde as palavras dançam, vibram e falam ao leitor sem, no entanto, depender dele para que se realizem no mundo.

“A capoeira [...] é tudo que a boca come”

Figura 1



Fonte: Mauricio Negro. In: Pereira, 2017, p. 10 e 11.

Abrimos esta seção com uma expressão muito utilizada pelo mestre da capoeira: “A capoeira é mandinga, é manha, é malícia. É tudo que a boca come.” A frase ficou famosa ao ser pronunciada por Mestre Pastinha para tentar definir a complexidade da capoeira. Acima, temos uma imagem performativa da cena: o que os olhos captam são dois capoeiristas, dois galos. Um dos personagens se abaixa e outro inclina a perna, o jogo das imagens detona com os significados e faz com que o seu leitor vá construindo significados de forma vagarosa. O que explica a cena é justamente o que vibra no silêncio, não à toa o mestre Xaréu — Hélio Campos, em *Capoeira regional: a escola de Mestre Bimba* (2009), ensina que na capoeira não há pressa. A arte e a literatura aqui trabalham juntas, sincronicamente a imagem revela-se em relação, o que se interpreta é, ao mesmo tempo, defesa e ataque, mas também a Bênção.

O que os primeiros versos de “O pé e a perna” entoam? Em “O galo cantou, camarada/ na cur-

va do dia” (Pereira, 2017, p.12), o que se ouve é um chamado, isso se determina pelo canto da ladainha, são aqui iniciadas a espera e a escuta. Assim, os capoeiras só se lançam ao movimento quando um senso de comunidade é exaltado na ladainha e surge um coro em conjunto com instrumentos como o berimbau, que convidam a quem se aproxima a participar da celebração matinal. Como é possível observar nos versos: “Quando o galo canta,/ camarada/ é hora, é hora. /É hora de saudar o dia [...]” (Pereira, 2017, p. 12). Este coro não é uma mera repetição do chamamento, mas sim uma renovação do chamado, isto é, uma nova saudação ao dia e ao jogo da capoeira que se expandirá no tempo por vir. Aqui observamos a reiterabilidade performática.

Se for pensada a arte em conjunto com o cantopoema como a encenação da linguagem apresentada, o que se encontra são os fragmentos pé e perna trabalhando juntos como pincéis do real, recolhendo da vida a sensação espacial, mas também as bordas de acontecimentos culturais e identitários. O que pintam são movimentos, mas também são caminhos. Também são entoadas perguntas, o corpo pergunta? “Quem é perna comprida?/ Quem é?/ Quem acende a sola do pé?/ Quem?/ Quem salta de pé? quem/ solta a perna/ é capoeira” (Pereira, 2017, p. 12).

O que também se alonga aqui além do corpo são as perguntas, o pronome interrogativo e o sinal de interrogação se estendem, mas em seguida vem uma resposta: “é capoeira”. Quem é quem se move; nada mais do que isso, e a cena é que posiciona os sujeitos. Vejamos o próximo poema:

Os braços

Cada um do seu lado,
Irmãos.
Cada um com seu ombro,
Irmãos.
Cada um com seu cotovelo,
Irmãos.
Cada um com seu dedo,
Irmãos.
Cada um com seus medos,
Então?

Dois braços de mãos dadas
ajudam
o corpo inteiro.

(Pereira, 2017, p. 13)

Aqui os braços emergem como protagonistas do gesto, não só pelo seu labor físico, mas por carregarem laços afetivos e sombras internas, a exemplo do medo — em suas múltiplas faces que nos convidam a sondar as camadas do que é ser humano. É na justaposição repetida “cada um” que pulsa a fraternidade: capoeiristas se entrelaçam para impulsionar o corpo de modo a amparar o outro. Porém, importa ressaltar que ainda subsiste a autonomia de cada corpo, isto é, o fato de cada um poder ser “cada um”, de poder ter o seu próprio corpo e saber-fazer com suas propriedades.

Essa unidade da capoeira traça todo um caminho a partir dos cantopoemas, ainda por meio dos rastros que aqui também os nomeiam como iniciado em: “O pé e a perna”, “Os braços”, “O tronco”, “A cabeça”, “Os sons dos sons”, “O movimento”, “O lugar” e “A roda”. É interessante observar aqui como os membros do corpo são representados. Se formos analisar, olhamos para os pés, culturalmente pelo viés ocidental, como responsáveis pelo sustento de todo o corpo, então logicamente colocar os pés e as pernas em posição de abertura da capoeira faz todo sentido. E logo após a sustentação do corpo, vem a questão de equilíbrio, como vê-se em “Dois braços de mãos dadas/ ajudam/ o corpo inteiro” (Pereira, 2017, p.13).

Os cantopoemas se mostram cada vez mais reais e vivos, e o leitor se depara com “O Tronco”, não que os pés, pernas e braços não sejam mais importantes, mas eles ecoam e de certa forma passam o foco de importância para o meio. A dualidade do que é apresentado é marcada por uma beleza, que ao mesmo tempo explica: as individualidades são todas importantes; e configuram as relações como instrumento para a construção de uma identidade coletiva. Em “O tronco”, o meio seria como um sustentáculo das relações, ainda do lugar por onde essa poética que a tudo conecta e tudo faz comunicar, pois, “Ninguém fica de pé/ se não tiver/ o meio” (Pereira, 2017, p. 14).

O pronome “quem” aparece novamente no poema “A cabeça”, como em: “Quem é forte, não diz”; “Quem tem a cabeça/ no lugar/ vai a todos os lugares” (Pereira, 2017, p. 15). A obliteração do pronome leva a pensar na razão pela qual a capoeira faz isso e chega-se à resposta: “Quem é não diz/ o que é. Dizer para quê” (Pereira, 2017, p. 15). Talvez o cantopoema possa estar sugerindo que é a capacidade de movimentação que identifica os sujeitos, não a sua identidade, mas quem sabe a alteridade. Isso só se torna possível, porque, para conhecer o mundo, é necessário buscar uma sintonia com a compreensão de seus próprios guias interiores, como lido em: “A cabeça de quem sabe/ vai/ a todos os lugares” (Pereira, 2017, p. 15).

Em “Se a música não soa,/ o corpo espera.” (Pereira, 2017, p. 16) — verso do poema “O som dos sons” —, conclui-se que há o processo em que o som e o sentido se entrelaçam. E, diante da “mão que estala/ para conversar”, primeiros versos do poema, observa-se a transformação do som em corpo sonoro a partir do ressoar: onde o leitor bate as palmas, mas também estala as mãos na conversa com o caxixi e o berimbau, e tudo retorna ao movimento, observado também em “Ginga — um meneio/ que faz/ o corpo mudar/ de forma” (Pereira, 2017, p. 17).

Ao movimentar o corpo, o leitor reconhece o processo de transformação: “Quando se move/ é terra/ é fogo/ é água/ é vento” (Pereira, 2017, p. 18), versos finais do poema “O lugar”. E aqui torna-se crucial entender como tudo já está montado e configurado: o lugar não é somente o local da prece, mas é todo o relato das alteridades ali formadas. Logo, o lugar é o reconhecimento de que algo per-

dido e lembrado é, do mesmo modo, fogo reevocado. De acordo com Agamben, “onde há relato, o fogo se apagou; onde há mistério, não pode haver a história” (Agamben, 2018, p. 34). Assim, para o filósofo, o fogo e o relato, bem como o mistério também são essenciais à literatura.

Por fim “A roda”, último cantopoema da unidade da capoeira:

A roda

Quem dá um passo,
prepara-se para o outro, esse
o recado.

Quem recua,
na verdade não para, essa
é a metade

da lua.

A outra está no passo
dado
que prepara
o salto.

Quem se avizinha da roda
está em casa.

Quem se afasta
é convidado.

Entre passo e recuo, avanço
e cansaço
a roda mundo gira, camará.

(Pereira, 2017, p. 19)

Ao se chegar a esse cantopoema, consegue-se perceber que nada avança de forma linear, um após o outro, como norma ou algo fixo, pelo contrário a linguagem parece rodar, isto é, a narrativa é aquela que gira. Vê-se, por exemplo, nos primeiros versos, onde existe a ruptura de um progresso unidirecional. Dessa forma, a linguagem performa o gingado da capoeira, o que ecoa o que se com-

partilha e com quem se compartilha.

A descentralização está na própria moldura da capoeira, se é possível pensar em termos de estrutura, já que faz com que a própria literatura se mova assim como a capoeira, isto é, culturalmente enraizada nos rastros ancestrais, mas também movente, relacional e reencantada.

Agora, arrisca-se dizer sobre os dois camaradas iniciais que abrem a capoeira, ilustrados por Negro. O significado da roda começa a ser contado por eles: os capoeiras. “A roda” pulsa os múltiplos passos da vida: um passo para trás, na capoeira, nem sempre é recuo — pode ser impulso para o que vem, um salto, um golpe, uma finta que prepara o próximo movimento. Essa preparação inspira, mesmo sendo vista como derrota; é perda que vira volta, aprendizado em prática que traz o resultado. Quem se prepara para chegar, mesmo na exaustão, está pronto para rodar o mundo — ecoando o camará da roda que gira sem fim, onde o recuo se faz avanço e o cansaço, convite à ginga.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A experiência estética de Pereira leva em conta diversos elementos da linguagem verbal, escrita, oral, e visual, como a disposição das palavras nos versos e estrofes. Além disso, permite que o leitor perceba o esforço daquilo que seus poemas buscam representar. Percebe-se, então, que a tradição negro-brasileira de sua obra não é o livro em si, mas o esforço de uma escrita que se coloca em relação com o leitor por meio de seu corpo-poema, pois, sob a luz dessa interação entre corporeidades, os eventos simbolizados nas palavras do poeta recriam-se no mundo sem necessariamente depender de uma exterioridade. Nessa perspectiva, temos a linguagem escrita criando um efeito no mundo segundo Cassin (2010), resultando em corpos-poemas, a corporeidade criada pela linguagem é essencial para que as performances representadas pelos poemas se realizem, pois, como dito por Zumthor (2014), o corpo é um dos elementos essenciais na performance, contudo sua presença neste trabalho foi relativizada sem deixar de ser anulada.

Acredita-se que essa noção transformadora da literatura seja um fenômeno em constante movimento, merecendo um lugar na discussão sobre o cânone e “as expansões” da obra literária. As perspectivas de diversos autores revelam produções literárias que respiram, andam, performam, encenam e cantam, ampliando as fronteiras entre a realidade e a ficção — num campo imaginativo que se manifesta de tantas formas possíveis, como a leitura silenciosa que ressoa ou um leitor que se imagina personagem.

Com as teorias de Nancy (2014) e de Garramuño (2012), destacam-se linguagens plurais: a primeira revelando que a obra literária não pode ser reduzida em texto ou conteúdo; a segunda mostrando que escutar o texto não se limita à linguagem verbal. Ao se complementarem, compreende-se as relações que vão além das palavras, e o quanto a presença do leitor importa para o texto. Para além, acredita-se na escuta baseada na relação do corpo com suas vivências.

Está claro que a produção literária implica uma sensibilidade de escrita e leitura, bem como a possibilidade de torná-la performática, isto é, mobilizar a escuta mostrando a relação entre escrita

e oralidade. De acordo com Nancy (2014), é preciso estar à beira do sentido: a visão sozinha não arrebatamos os significados da vida — eis a ontologia da escuta. Garrumúño (2012) desafia a obra estática ou culturalmente exclusiva, assim, a literatura, por fim, não pode ser contida.

Blanchot (2005, p. 293) esclarece que a literatura escapa a toda clausura ou definição precisa: só a alcançamos desviando dela, pois ela não se descobre — dissimula-se e desaparece. Com o seu desaparecimento, segundo o autor, surge uma “não-literatura”, o movimento que valoriza a obra em si, fora de gêneros e molduras; ela obriga-se a não pertencer, brilha como mistério multiplicável e essencialmente fugidio.

Também, Giorgio Agamben (2018) mostra que é por meio da literatura que subsiste o que se apaga, lá encontra-se o fogo e o relato, mesmo que opaca e só calor de uma chama fraca por assim dizer, estaríamos à beira de vários sentidos, como a vida em sociedade, as culturas e as diferentes histórias.

Enxergamos a obra *Poemas para ler com palmas* (2017) como um grande bolsão, remetendo à teoria da escritora Ursula Kroeber Le Guin (2021), para a qual a literatura se comporta como uma grande bolsa, ou seja, busca retratar a realidade, as ações humanas, os sentimentos e as relações das pessoas com o mundo ao seu redor. Segundo a autora, o mundo é como um vasto universo, onde a ficção tenta descrever a complexidade e a interconexão de tudo, o que reflete uma história sem fim. A autora destaca que, em determinado momento da história da humanidade, vimos a necessidade de criar algo que pudesse armazenar as coisas, para usar depois no futuro. A literatura, portanto, comporta-se como se fosse esse item de armazenamento, mas em que cabe tudo. A complexidade apresentada em *Poemas para ler com palmas* é a constante transformação da obra no sentido blanchotiano, além da força e esforço da linguagem para conter em si o incapturável.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.

AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato: ensaios sobre a criação, escrita, arte e livros*. Trad. Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

BLANCHOT, Maurice. Para onde vai a Literatura? In: BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p.169-191.

CASSIN, Barbara. A performance antes do performativo, ou a terceira dimensão da linguagem. *Revista Letras*, Curitiba, n. 82, p. 11-46, set./dez. 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*. vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. A diferença. In: *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa, António M. Ma-

galhães. Campinas: Papyrus, 1991. p. 33-63.

GARRAMUÑO, Florencia. *A experiência opaca: literatura e desencanto*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LE GUIN, Ursula K. *A teoria da bolsa da ficção*. Trad. Luciana Chierigati. São Paulo: n-1 edições, 2021.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Trad. Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Edições Chão de Feira, 2014.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Malungos na escola: questões sobre culturas afrodescendentes e educação*. 2ª ed. São Paulo: Paulinas, 2010.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Poemas para ler com palmas*. Ilustração: Mauricio Negro. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2017.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Teoria da literatura: trajetória, fundamentos, problemas*. 1ª ed. São Paulo: É Realizações, 2018. (Biblioteca Humanidades).

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Submissão em: 30/01/2026

Aceite em: 11/06/2026