

**EDIMILSON DE ALMEIDA PEREIRA:
COM MODOS E TRUQUES DE OUVIR**

Maria José Somerlate Barbosa
The University of Iowa

*Tudo quanto diremos
foi mencionado.
Só a palavra vista por dentro
traz algum proveito.
(Edimilson, "Sebastião, minerador")*

Esta entrevista apresenta um pouco do universo literário e cultural por onde Edimilson de Almeida Pereira se embrenha e a própria análise que ele faz da sua literatura e, até certo ponto, do seu trabalho como antropólogo e pesquisador. Registra também as características gerais da sua produção artística e analisa facetas das raízes mineiras e africanas presentes na sua literatura. Às vezes, este "palavreamento" estabelece paralelos com outros autores, posicionando a sua produção poética no âmbito da literatura brasileira e internacional.

Na obra de Edimilson descortina-se um universo poético em que as palavras flutuam num ritmo melodioso, "ritmo de ouvido" (na sua terminologia). Nela aparecem também o sentimento da terra, do chão, das raízes, a melodia palpável a falar de uma Minas barroca,

negra, do suor dos escravos, de muitas verdades ainda mal e pouco trafegadas. Mesmo que a cultura popular, o palavrear do interior de Minas, o bucolismo das situações e o cotidiano da linguagem tenham uma presença marcante na obra de Edimilson, sua produção literária abarca outros veios poéticos. Sua obra é muito mais do que um espelho/retrato ou reescritura de uma mitologia afro-mineira ou da cultura popular. Ele trabalha cada palavra artesanalmente, numa retenção laboriosa e poderosa de significados (aos moldes de João Cabral), fazendo com que de cada verso se evolem sentidos múltiplos que permitem ao leitor um universo amplo de interpretações.

É exatamente o “intervalo das coisas”, como o define Edimilson, o espaço vazio das entrelinhas, que ele exercita na sua poesia, simultaneamente tão simples e complexa, paradoxalmente tão hermética e aberta quanto a linguagem do interior de Minas. A expressão “o verbo devoluto” – extraída do primeiro verso do poema “A pessoa e o termo” do livro *Dormundo* – retrata bem essa busca do significado maior na sua obra, percurso que se delineia através da palavra, que não se faz nem essência nem linguagem absoluta. Vago e ocupável, o “verbo” se torna “devoluto”, instância sempre tão carente de múltiplas significações.

Edimilson tem nove livros de poesia publicados (*Dormundo*, *Livro de falas*, *Árvore dos Arturos*, *Corpo imprevisto & margem dos nomes*, *Ó lapassi & outros ritmos de ouvido*, *Corpo vívido: reunião poética*, *O homem da orelha furada*, *Rebojo*, *Roda do mundo*). Parte da sua poesia está traduzida e publicada em inglês e francês. Sua obra de antropologia, toda de parceria com Núbia Pereira de Magalhães Gomes, é parte do projeto “Minas e Mineiros”, do qual os seguintes livros já foram publicados: *Negras raízes mineiras: os Arturos*, *Arturos: olhos do rosário*, *Assim se benze em Minas Gerais*, *Mundo encaixado: significação*

da cultura popular, Do presépio à balança: representações sociais da vida religiosa.

Pela defasagem do tempo (a entrevista com Edimilson foi feita durante a última semana de julho de 1996) e para maiores esclarecimentos, algumas das informações que ele me forneceu tiveram que ser acrescidas de outras referências pertinentes e/ou atualizadas. Nesse caso, as informações que não fazem parte da entrevista, na sua forma original, aparecem no texto entre colchetes. Algumas dessas explicações me foram fornecidas posteriormente pelo próprio Edimilson, outras eu mesma acrescentei ao texto.

MJB – Uma das coisas que me chamou mais atenção [na sua obra poética] é a dissociação entre o corpo dos seus poemas e os títulos que você lhes dá. Os títulos raramente cumprem uma função esperada de resumir tematicamente o poema ou de se referir diretamente às manobras semânticas e lingüísticas que você faz, não é?

EAP – Pois é. Mesmo naqueles de tendência mais lúdica, eu tenho essa preocupação de fazer o deslocamento do título em relação ao conteúdo do texto.

MJB – Por quê?

EAP – É até exatamente para romper um princípio... Numa entrevista que eu dei na televisão algum tempo atrás, eu falava isso... [TV Minas, Belo Horizonte, 20 de novembro de 1989]. Uma boa parte dos poetas afro-brasileiros, quando falam em escrever sobre a nossa tradição, pensam na idéia da totalidade... falar sobre conjunto, a idéia de inteireza, de integridade. Pelo que eu fui percebendo nos trabalhos de pesquisa de campo, seria impossível imaginar uma cultura afro-brasileira que fosse absoluta, fechada e íntegra. Ela não é aquele tambor que soa com um ritmo harmônico dos ancestrais, não. É um tambor meio quebrado, meio rompido, com uma série de fraturas, de fissuras... Os nossos antepassados para sobreviver tiveram de lutar de uma forma muito vigorosa mesmo. Cada luta era um sinal de conflito. Acho que a ruptura está muito mais evidente na cultura brasileira do que a unidade. Então, mesmo quando não falo sobre essa tradição, procuro fazer minha poesia nessa mesma linha. A minha poesia não tem de ser uma unidade. Ela tem de ser, pelo contrário, uma diversidade nos conflitos. Porque acho

que, se inclusive eu fizesse uma poesia afro-brasileira pensando na unidade, fracassaria tremendamente, de vez que a cultura popular me mostra o contrário: nas comunidades negras, as pessoas trabalham com a multiplicidade. A idéia da tradição é africana, sim, a tradição dinâmica em que se tem a base, mas em torno dela também existe a multiplicação das coisas, a diversidade... Então, é a partir disso que procuro, em todos os textos, sempre, um pouco de desconcerto, de ruptura, de quebra... e a metalinguagem é fundamental, pois permite fazer esse texto que pode ser lírico, às vezes, mas auto-reflexivo.

MJB – Mas torna-se, até certo ponto, uma poesia mais difícil, mais hermética, menos acessível ao leitor médio...

EAP – Acho que [minha poesia] tem um caráter de elitismo, sim. Quanto a isso você não tenha a menor dúvida. Mas aí vem de novo a convivência com a cultura popular. Essa linguagem oral não é tão simples como a gente imagina. Ela é muito, muito hermética. [Por exemplo], se a gente analisar um canto da Guarda de Nossa Senhora do Rosário e observar a letra, [percebe-se que] o texto é profundamente hermético. Um depoimento que até usei como epígrafe no livro dos Arturos [*Negras raízes mineiras: os Arturos* (Juiz de Fora: Ministério da Cultura, EDUFJF, 1988, p. 263)] em que o capitão de Congado dizia: “A gente fala uma coisa, as pessoas pensam que a gente está falando outra. [. . .] Cada palavra pode ser uma penca de idéias”. Ora, isso não quer dizer que o discurso é claro e explícito, não. É um labirinto mesmo, é uma caixa de significações. Na medida em que se vai desmontando e deslocando, você se enriquece como sujeito e renova o discurso. A linguagem popular tem umas expressões curiosas... Eu estava num povoado com a Núbia há uns três ou quatro anos atrás, [Vidal, um morador de Campo Alegre,] estava contando um acidente que ocorreu com a filha dele e, a certa altura, ele disse: “Eu não desperdiço palavra”. A palavra tem de ser precisa, mas essa precisão tem que ser um significado, acrescentado às possibilidades de representação. É nesse sentido que para mim a poesia hermética é uma caixinha fechada – mas à medida que se vão abrindo os caminhos, ela apresenta uma perspectiva variada de representação.

MJB – Como surgiu a idéia para o título *O homem da orelha furada*?

EAP – Foi em homenagem a Seu Geraldo dos Arturos. [“Os Arturos” é uma comunidade afro-brasileira situada em Contagem, Minas Gerais]. Chama-se *O homem da orelha furada* por causa de uma cena... No domingo anterior tinha havido a festa [de Nossa Senhora do Rosário]. Na segunda-feira de manhã, Seu Geraldo saiu da sombra, pegou um pedacinho de espelho e estava fazendo a barba, no cantinho dele lá, quieto, e aquela cena me impressionou tanto... Era uma pessoa velha que na noite anterior era um rei, com toda imponência, com toda dignidade, e no dia seguinte ali, parado, fazendo a barba, e eu me perguntava se ele era um rei, um velho ou um menino ao sol. Tão simples e gratuita aquela imagem que me chegou com uma poeticidade tão grande que depois dediquei o livro todinho a ele. Como um antigo pensa, como pensa, quais são as coisas que diz. Para falar sobre isso, eu imaginava que era preciso um certo tipo de iniciação. [Como] ninguém fica antigo de um dia para o outro, busquei um símbolo para isso. [Encontrei-o] em um grupo africano, o Grupo Fon, em que a pessoa iniciada nos conhecimentos sagrados tinha como marca um furo na orelha. [Essa imagem] é a chave para entender [*O homem da orelha furada*], que é um livro todo iniciático. Muitas das frases que aparecem nesse livro são frases literais que peguei das pessoas da cultura popular. Por exemplo, a epígrafe (“o homem criado na seca vai se perder nas águas”) é de João Barandão, um mestre de Folia de Reis, que mora num povoado chamado Pindaíbes. Um senhor de setenta e tantos anos, agricultor pobre que mora no interior, mas [que sabe muito] de Folia de Reis, histórias de santos e narrativas antigas. De repente, no meio dos discursos dele, aparecem frases desse tipo [em que] *O homem da orelha furada* é muito calcado. E é todo o universo do Congado...

MJB – O que pode criar, de certo modo, um estranhamento, como nós já falamos... uma dobra de decifração para o leitor... Por que essa técnica (se é que devo chamar isso de técnica)?

EAP – Desde que é intencional, é técnica, sim, porque vejo o poema como se fosse uma entradinha num trem-fantasma de parque: compra-se o ingresso, sabe-se que o trenzinho vai andar por certos caminhos. Isso é tudo que se sabe. Daí por diante, é o enigma. Entre a segurança do ingresso comprado e as sensações que se vai ter no percurso do trem-fantasma há uma dissonância muito grande. O ingresso é a clareza, a utilidade. Enquanto que o percurso são as variáveis... Emoções afloram de tal maneira que, às vezes, não se consegue ter controle sobre elas e há uma liberação muito intensa delas... Então os meus textos são um pouquinho como o trem-fantasma. O título pode ser uma suposta direção... mas depois o que você vai encontrar no interior do poema é muito diferenciado. Só que tem sempre a possibilidade da saída... Não é o texto absolutamente fechado. No fundo, é mesmo uma grande brincadeira...

MJB – Como é que você vê a sua poesia (impactos, semelhanças)?

EAP – Estou descobrindo um pouco os poetas do Caribe. Quer dizer, o [Aimé] Césaire eu já conhecia há mais tempo. Agora estou tomando contato com Edouard Glissant, que é mais prosa... Mas vou percebendo como esses autores, de certa maneira, fizeram um discurso de muito mais flexibilidade do que nós aqui no Brasil. Um Edouard Glissant, por exemplo, está discutindo a questão do barroco. O barroco é, de repente, o grande espaço onde a linguagem do negro oprimido se fez criativa. E o barroco brasileiro é um barroco negro, tem muita marca negra. E nunca exploramos isso. Nem no caso das artes plásticas, para trazer para a literatura, nem no trabalho com a própria linguagem. A gente está preocupado só com a documentação histórica – que tem de ser feita, ela é importante –, mas você tem de se multiplicar, não pode explorar só esse lado. É de certo modo uma cobrança que o tempo faz a nós, poetas contemporâneos. Você tem de ser múltiplo. Não é uma questão de escolha, não. É uma questão de imposição mesmo. Porque ao mesmo tempo que se tem de fazer uma avaliação crítica da história, também tem-se de criar alguma coisa. O tempo está pedindo isso... A história está nos exigindo... Então, quando leio os poetas africanos, percebo muito isso: aquele momento da

poesia-documento e a lenta passagem para a poesia-obra-de-arte mesmo. Tem um autor angolano, Arlindo Barbeitos, de quem gosto muito, que escreveu *Angola, angolê, angolema* [1976], um livro que me influenciou muito para fazer *Ô lapassi*, que saiu pela UFMG [Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais].

MJB – Eu ia lhe perguntar sobre esse título...

EAP – (*Risos*) Pois é... [As pessoas da zona rural] raramente terminam a palavra com consoante. Colocam sempre uma vogal no final da palavra. Aí virou a palavra “lapassi”. Nada mais, nada menos que “o rapaz” do português padrão (*risos*).

MJB – As palavras “fúria” e “danação” aparecem muito nos poemas de *Hipocampo*. Que carga semântica diferente essas duas palavras carregam nos seus poemas e como elas diferem do rancor?

EAP – O universo afro-brasileiro em *Hipocampo* não está nem diferenciado. Ele tem uma mitologia muito própria... É o meu livro do desconcerto... (*risos*). Porque eu gosto de fazer umas provocações no decorrer da obra... Gosto sempre de, em algum momento, criar um tipo de texto que seja destoante de todos os outros. E *Hipocampo* é um dos meus livros que destoa de todo o conjunto. A começar pelos títulos. A “danação” discutida em *Hipocampo* é a do ser humano diante de qualquer coisa da qual ele não pode se livrar e com a qual tem de se relacionar permanentemente. Então é a “danação” do poeta com o texto, quer dizer, é um ato de criação, de liberdade, de satisfação... mas se ele vive para fazer poesia, num determinado momento isso vira quase que um peso. É a danação do escrever... É a experiência afetiva quando ela é absoluta. No meu caso, por exemplo, até hoje não tenho linguagem para falar da minha experiência afetiva, daquela que me marcou profundamente... “Danação” então é isso: é você chegar ao ápice da maior melancolia ou da maior felicidade e depois não ter linguagem para exprimir isso... A linguagem fica pequena... Ao mesmo tempo a “danação” é o querer ser, querer compreender... Mesmo quando a “danação” é sobre a hipótese de morte que é o aniquilamento,

ainda assim esse aniquilamento tem a sua beleza, tem a sua dinâmica, tem o seu movimento que me fascina muito.

MJB – Eu cheguei a pensar que fosse talvez a paixão...

EAP – A visão do amor que aparece em *Hipocampo* é assim também. É aquele amor que, até certo ponto, vai criar a possibilidade da completude, da interação, da inteireza mas, quando ele se realiza, ou quando ele não se realiza, ele é uma grande danação.

MJB – Amor, em *Hipocampo*, aparece mais do que nos outros livros.

EAP – Muito mais. Nos poemas pequenos também de *O corpo imprevisto & margem dos nomes*.

MJB – Por falar em *O corpo imprevisto*, no seu poema “Porta voz” a voz poética diz: “danço independente nos joelhos do mundo”. Fiquei pensando se havia alguma relação com ser poeta em Juiz de Fora, um pouco fora do celebrado contexto/eixo cultural, do cânon brasileiro, da mídia nacional e internacional...

EAP – De certo modo é... E até mesmo qualquer ligação com grupo ou escola. Acho que é até uma pretensão curiosa. Como artista a gente pretende fazer parte de um conjunto, de uma escola [porque ela se torna um sustentáculo]. Tem-se a pretensão inversa também de não querer pertencer a grupo nenhum. Não sei até que ponto a gente realiza uma ou outra coisa, porque relaciona-se com tantas pessoas, em tantos momentos diferentes, que a gente acaba pertencendo a um grupo e, às vezes, não pertencendo a nenhum. Então, no fundo, acho que o texto tenta exprimir exatamente isso: a minha constante ânsia de independência e de liberdade.

MJB – Em “Caligrafia”, poema de *Corpo imprevisto*, você poetisa: “Aquele corvo de Poe na vida de Bandeira”. E lhe pergunto: até que ponto aquele corvo de Poe na vida de Bandeira definiu ou redefiniu Edmilson como poeta?

EAP – O Bandeira sempre foi o meu grande professor da poesia do cotidiano, do detalhe da afirmação, do cuidado com a linguagem, certas minúcias. Os próprios poemas da fase mais modernista... Essa liberdade do Bandeira de trabalhar a linguagem, para mim, é essencial. Eu aprendi muito com ele. Com o próprio Drummond também.

MJB – É. Eu estava lendo seus poemas e, de repente, vi “retinas cansadas”. A voz poética de Drummond ressoou nos meus ouvidos.

EAP – Coloquei o título de *Dormundo* no meu primeiro livro... Depois que tinha sido publicado eu vi que era um anagrama da palavra Drummond.

MJB – É difícil fugir à herança drummoniana, principalmente sendo poeta mineiro?

EAP – O Drummond é uma tradição [e, como toda tradição], às vezes é mais fácil aprendê-la do que brigar com ela. Quando é uma tradição boa, como é o caso de um Drummond, de um Bandeira, acho que só se tem a aprender com isso, enriquecer-se. Porque é aquela história: quando se quer ser autêntico, volta-se às raízes, à tradição. Nesse ponto eu até concordo com Cuti [Luiz Silva]: às vezes as raízes estão apodrecidas, não se pode usar todas, tem-se de ter um bom senso crítico, discernimento... Como vejo em Drummond e Bandeira uma excelência de obra criadora, de produção textual, eu acho que para mim é uma tradição muito proveitosa. Então, não é que ser poeta em Minas significa necessariamente seguir Drummond, não. É uma questão de opção, de quem tem discernimento.

MJB – Nada existe no vácuo...

EAP – De forma nenhuma. Mesmo se a gente tentasse fugir dessa tradição... Drummond é um poeta hoje que está não apenas na literatura brasileira, ele está na vida do brasileiro. Até nem digo que as pessoas têm de falar versos de Drummond. Às vezes, você pede a uma pessoa para declamar uma poesia

e ela declama Olavo Bilac, os parnasianos. Mas de que modo Drummond está na vida dos brasileiros? No modo de falar as coisas, certas formas de linguagem, certas estruturas de frase, o cotidiano...

MJB – Como o “E agora, José?” que virou uma frase popular...

EAP – ... quase proverbial.

MJB – Eu me lembro de que no começo dos anos oitenta, quando Maluf perdeu as eleições prévias, saiu uma charge (não recordo mais em que jornal) que dizia: “Tinha uma prévia no meio do caminho”. O chargista sabia que o leitor médio faria a conexão com o verso de Drummond [“Tinha um pedra no meio do caminho”] e dali extrairia o humor e a poesia/danação do cotidiano.

EAP – Nesse sentido nem é necessário que a obra do poeta literalmente tenha de ser conhecida. Mas a maneira como ele constrói certas frases, como ele cria certas expressões... elas se tornam tão proverbiais que se incorporam à cultura. Nesse momento, o Drummond é o poeta que está no sangue da cultura brasileira.

MJB – Isso é que acho interessante, a sua ligação com Bandeira, como poeta, é muito mais forte do que com Drummond.

EAP – Eu nunca dissocieei muito a criação poética da vivência afetiva, embora na minha poesia isso nem transpareça muito. O Bandeira me pareceu, desde sempre, aquele poeta para quem o afeto pessoal está muito mais no teto do que em Drummond.

MJB – Você acha?!

EAP – Drummond sempre se conteve muito mais. Até a sua lírica acaba indo muito mais para o lado da ironia do que para aquela confissão afetiva realmente. Embora eu tenha até

redescoberto o Drummond por uma coisa curiosa... Aqueles enganos que a gente tem com a obra do poeta. Eu olhava para Drummond como um funcionário público [fazendo] uma poesia do cotidiano que me fascinava muito. Depois vieram aquelas informações do seu caso extraconjugal... Então, um dado pessoal do Drummond me fez mudar a maneira de olhar para a sua obra. Eu não sei até que ponto o homem Drummond se escondeu atrás da poesia, e até que ponto ele se revelou afetivamente e eu é que não sabia ler... Eu achava aquilo tão artificial, um bom jogo de linguagem com uma certa dose de ironia. Não conseguia pegar essa passionalidade. Um poema como “O mito” vai criando no leitor toda uma expectativa e no final o poeta a dissolve toda. Eu via sempre o lado da ironia e do humor e nunca o lado lírico, o lado passional. Já o Bandeira, não. Um texto de uma ótima qualidade, um refinamento literário, às vezes, doação lírica. Isso sempre me comoveu nele. E o Bandeira, por esse lado afetivo, me prendeu muito. Foi o grande professor de primeira hora... E depois o Drummond por esse domínio da linguagem cotidiana.

MJB – O jogo de palavras tão comum na poesia do Drummond nos leva àquilo que você estava falando sobre as raízes populares. A complexidade e a riqueza vocabular que se encontram na aparente simplicidade dos dizeres das comunidades que você tem pesquisado [também aparecem muito na poesia dele]...

EAP – E até uma certa estrutura de repetição. Como no “E agora, José?”. Esse tipo de repetição está muito na linguagem popular de que eu me servi, busquei muito mesmo na obra dele. Então foram esses dois grandes mestres que tive a princípio, embora o meu texto cotidiano seja muito mais velado do que o deles. O *Dormundo*, que é o meu primeiro livro, pega essas situações cotidianas. Os outros foram pouco a pouco se distanciando... Mesmo agora, nos trabalhos mais recentes, tenho usado muita coisa do dia-a-dia, mas evito o relato por demais coloquial.

MJB – Essa “camaradagem na morte com os biscoitos” [do poema “Cinco conversas que ensinam maravilha” do livro *O homem da orelha furada*] é uma experiência de velório?

EAP – Olha, a morte tem uma presença muito grande na minha obra, é um signo muito importante...

MJB – Como tem na de Bandeira e Drummond...

EAP – Acho que são forças de extremos que a gente não pode desprezar. Assim como a vida tem essa potência, o estímulo, o começar a ser, a morte é o risco que corta tudo isso, que impede. É um elemento muito vigoroso, a gente não pode descartar, não. Desse conflito do viver e do morrer, posso criar imagens sempre ambivalentes... Em determinados momentos a morte pode ser até horrível, aniquiladora, em outros pode ser o momento consolador, de um outro princípio, de uma outra forma de interpretação de vida. Então, há textos em que aparece essa morte terrível, e há outros em que aparece a morte bem companheira mesmo, camarada, nesse sentido de ser uma parceira constante. Dependendo de como a morte vem, ela tem um lado confortável também. É engraçado. Eu demorei muito tempo – estou com trinta e três anos agora [julho de 1996] – para começar a sentir a perda das pessoas. Acho que até os meus vinte e nove, trinta anos, as pessoas que morriam estavam sempre longe... um parente que morreu distante, um conhecido, uma personalidade pública, então a morte não era para mim algo presente fisicamente. Quando eu tematizava o assunto ainda era de uma forma muito idealizante... Por ser um tema interessante, eu trabalhava com ele pela atração. A partir de uns três anos, comecei a experimentar realmente perdas de pessoas muito queridas, muito próximas... e a Núbia foi uma delas. Foi uma coisa em cadeia. Num espaço de tempo muito curto, as pessoas foram desaparecendo. Aí, sim, é que senti o impacto desse vazio. A morte como algo físico, concreto, que você pode apalpar. De qualquer maneira não perdi a relação afetiva com o morrer, que quase leva ao desespero (não tem mais a presença, não tem mais a convivência). Diante dessa impossibilidade total, é uma danação tão grande que melhor que lutar contra ela é você se resignar e começar a ver os outros aspectos... o quanto ela tem de ludismo, de ilusão e um pouco até de humor, às vezes. No fundo, no fundo, é uma forma de exorcismo... Tenho tanto medo da morte que, em determinado momento, não se tem como deixar de falar.

MJB – A palavra “ossos” aparece também com muita frequência... Acho que é raro um poema seu em que não aparece uma referência a “ossos”. Por quê? Porque é o cerne do cerne? É o que sobra?

EAP – Gosto muito de ossos por causa de uma imagem [de um poema] de João Cabral: “os ossos sobre a areia brilhando”. De tudo que se foi, os ossos continuam lá, intactos, na sua lucidez, na sua reflexão. Nos últimos tempos, João Cabral tem entrado muito no meu campo de influência. Essa idéia de fazer o texto longo mas com uma economia interna, o texto é longo mas ele é contido... São formas de intertextualidade que me dão recursos para trabalhar mesmo aquela problemática afro-brasileira... Porque se você desloca de um campo para outro, consegue efeitos muito interessantes. Fico vendo, por exemplo, quando se pensa em ancestrais nessa tradição afro-brasileira, pensa-se em canto, dança, memória, no corpo completo se movimentando. Se, de repente, você pensa nos ossos de uma maneira isolada de tudo isso, você consegue falar na manutenção, na preservação... mas é uma preservação em diferença, não é idêntica, não é a mesma coisa. O tempo faz com que o mesmo se modifique. Por isso gosto muito dessa idéia dos ossos. A preservação num estado posterior, de reflexão... A figura do esqueleto tem uma representação muito vasta. Pode-se ver isso na tradição européia, na Idade Média, [em que] o esqueleto era visto primeiro como algo terrível porque era aquela visão interior do ser humano com as coisas mais ausentes possíveis, sem revestimento, sem moldura, muito esse símbolo de algo que acabou. Por outro lado, é o símbolo de toda possibilidade de movimentação, de locomoção, de transformação...

MJB – Sustentação, estrutura...

EAP – É o lado de suporte, é o lado positivo dele. Por isso essa imagem do João Cabral dos “ossos brilhando sobre a areia” é belíssima... Não me lembro em qual poema...

MJB – Não é uma questão nem de influência nem mesmo de impacto... Mas nenhum escritor e/ou obra literária existe num

vácuo. Aliás, Machado de Assis já havia discutido isso de uma maneira um pouco diferente, especialmente no conto “O anel de Polícrates”. A tradição literária tem todo esse aspecto de Janus.

EAP – Exatamente. A formação de professor de literatura ajuda muito... São dados que não estão no texto mas que estão na própria teoria de interpretação... Não quero ser lido só como poeta negro, poeta mineiro, poeta dos anos oitenta... Acho que essas classificações impedem até o próprio leitor de ter curiosidade pela obra. Você vai procurar na obra de um “poeta negro” e o que vai ver lá?... Só aquelas coisas referentes ao grupo social a que ele pertence. Até para que as pessoas tenham acesso a esse mundo afro-brasileiro da minha obra é importante que esse mundo esteja relacionado com a diversidade das culturas. Procuro criar essas várias faces para a produção de textos. E está se criando um sistema muito diversificado. Quando eu mesmo olho para a minha obra, vejo várias ramificações.

MJB – Também existe a evolução dentro da própria obra. Na verdade, eu não gosto da palavra “evolução”, vamos dizer as várias etapas diferentes...

EAP – Acaba sendo evolução mesmo... Um livro como *Dormundo*, o primeiro, acaba sendo sempre um livro de referência. Às vezes, faço coisas muito diferentes dele e, às vezes, acabo voltando a alguns elementos que estão no primeiro texto, como se fosse um embrião. O que reaproveito dele é uma evolução, uma transformação. Procuro ter sempre muita consciência do que estou escrevendo. Não sei até que ponto isso é possível... A obra escapa tanto ao domínio da gente... Planeja-se o livro de um jeito, ele sai de outro... Tenho a mania de fazer três, quatro livros ao mesmo tempo.

MJB – Como funciona essa escrita múltipla?

EAP – Dentro do conjunto da minha obra toda que já saiu, eu tenho algumas linhas que, mesmo não sendo definitivas, são nuances de obra. Teria uma nuance, por exemplo, onde eu

poderia reunir o livro *Árvore dos Arturos*, aquele de *Contos africanos* e *O homem da orelha furada*. Tem uma outra nuance mais isolada em que posso colocar *O livro de falas* e um livro inédito que é sobre os mitos femininos. Tem uma outra nuance de livros mais do cotidiano que teria *Dormundo*, *Rebojo*, *Corpo imprevisto & margem dos nomes*. Quando eu estou fazendo livros simultâneos, associo os livros com cada uma dessas fases, só para ter uma vaga noção. Aí a obra vai sendo aparentemente coordenada – só a aparência – porque, depois, quando a gente pega cada livro isolado, ele tem suas próprias características.

MJB – Quais são seus projetos em progresso (em termos de poesia)?

EAP – Tenho *Meu caderno de quase mestre*, que tem sido constituído principalmente na mesma linha de linguagem de *O homem da orelha furada*, só que com uma certa simplificação de sintaxe. *O homem da orelha furada* trabalha com invenção, com rupturas. A sintaxe desse novo livro é mais corriqueira. É na combinação do léxico que estou tentando buscar o efeito de estranhamento, fazer os deslocamentos. No fundo, quem convive com esse meio rural, com a cultura popular, percebe que as pessoas trabalham muito com o estranhamento. As cantigas, as frases... Por exemplo, uma frase que escutei de Pedro Oscar, um Mestre de Folia [de Reis], que me disse que “*O Apocalipse é a política de Deus*” (*risos*). Ele foi seminarista um tempo, voltou para a roça, ficou com algum conhecimento de livro de seminário, [que se juntou a] toda a experiência de mundo dele da roça, de Folias de Reis... Ele tem uma imaginação extremamente fértil. O que ele fala é aparentemente um discurso desconexo, mas tem muita coerência interna – quando se vai alinhavando. Ele estava dizendo, por exemplo, que a gente veio ao mundo exatamente para sofrer, como se fosse um tempo de resgate, para se depurar e ir para outra esfera superior. O melhor meio que Deus encontrou para dizer isso para a gente está no *Livro do Apocalipse* com as previsões das catástrofes, do fim do mundo, das derrotas, da miséria... [Segundo ele], na verdade, Deus governa o mundo não é pelo *Gênesis* (livro da criação), é pelo *Apocalipse*, que é o livro

final. Então, [o *Apocalipse*] é a *política* de Deus. A estrutura sintática dessa frase solta é a mais comum... no entanto, a combinação do léxico dá uma sensação de estranhamento, dum mundo novo que se tem de descortinar.

MJB – Então, é esse tipo de estranhamento que você tem trabalhado...

EAP – É... ainda estou trabalhando, está em andamento...

MJB – O segundo livro que está na sua lista de “trabalhos em progresso” é a *Escola de felinos*...

EAP – Há muito tempo que não mexo nele... É o que está mais atrasado. Nesse livro, quero aproveitar pequenas imagens cotidianas e fazer como se fossem *flashes*, uma linguagem mais contida, mais econômica. Talvez eu mude um pouquinho a linguagem dele porque eu queria que ele ficasse contido mas com flexibilidade... Aí, nessas horas, quando não sei definir o que estou querendo muito claramente, vou esperando... Tento pensar por analogia. É um livro que eu queria que tivesse aquele ritmo dançante, aquela sensação de calor que tem, por exemplo, a música de Jorge Ben (*risos*)...

MJB – E esse outro, *Iteques*? Como está a escrita dele? E o que significa?

EAP – “*Iteques*” são pequenos amuletos que os bantos usavam, pendurados numa cordinha, no pescoço. Se uma pessoa tivesse um problema, consultava um chefe religioso e ele mandava a pessoa fazer uma promessa, rezar para a alma de alguém, celebrar um ancestral... Enquanto durava essa celebração, [a pessoa com o problema] usava no pescoço um pequeno bonequinho de madeira, ou um pequeno pedaço de madeira que representava o pacto com o sagrado. É o que eles chamam de “iteque”. É um dos melhores livros que estou fazendo no momento. Tenho quatro livros fechados, prontos, inéditos... São mais antigos, nesses eu não mexo mais. *Águas de contendas* [também] está completo...

MJB – Como você define *Águas de contendadas*? Por que esse título?

EAP – A filiação de linguagem dele é com *Dormundo*. É um livro cuja linguagem é bem mais simplificada e lírica... Essencialmente lírico... Um pouco de metalinguagem também com que eu sempre trabalho. *Águas de contendadas* é o nome de uma cidade de Minas. O livro tem um pouco desses choques que existem nas relações amorosas, nos vínculos afetivos, onde nem tudo é harmonia e o conflito é parte da convivência... [Os poemas desse livro são] sempre de cunho passional ou romântico, para captar a idéia do conflito mesmo. No caso, é como se o sentimento amoroso fosse as grandes águas por onde nós circulássemos, sempre, mas num estado de permanente contenda, seja com o outro, seja conosco mesmo, seja com o sentimento...

MJB – Voltando um pouco à cronologia da sua obra, qual é o seu livro mais antigo?

EAP – *Rebojo* é o meu livro mais antigo. Ele teve uma premiação (Prêmio Carlos Drummond de Andrade no Rio, ficou no terceiro lugar). Era parte do prêmio publicar, mas como não publicaram, aproveitei para ir fazendo revisões. Como era muito extenso, ao longo desses anos, fui guardando, cortando... Na verdade, *Dormundo* – que é o meu primeiro livro publicado – foi uma coletânea de muitos textos esparsos que eu tinha... Mas o *Rebojo*, nessa época, já era um livro pronto.

MJB – De todos os seus livros publicados, se você tivesse de escolher um, qual escolheria?

EAP – A primeira publicação é uma experiência inigualável... *Dormundo*... Tem poemas nele que são esteticamente inferiores aos outros. Eu ainda estava fazendo uma série de testes de linguagem, descobrindo muitas coisas, entrando na faculdade [1983], tomando contato com um universo de literatura muito mais amplo... Mas é um livro essencial na minha obra, especialmente por isso... É a minha entrada no mundo da publicação. Não é nem pela qualidade poética ou pela coerência, é

pela emoção mesmo. Porque isso me acompanhou sempre. Hoje, cada livro que consigo ver pronto, há uma sensação de satisfação muito grande. Não estou preocupado em saber se vai vender ou não... O labor de preparar o livro e ver o resultado final da obra [é o que mais interessa]. Publicar também é uma consequência de escrever. É um percurso, e cada livro publicado é um avanço, uma parte a mais que está cumprida nesse caminho. Sou encantado pelo trabalho artesanal também... Ainda quero escrever um livro sobre a feitura dos livros...

MJB – Olha aqui [*Águas de contendias*]: “Não escrevo melhor que antes, coleciono vírgulas, manhãs em fuga”. Isso é um título também de um poema...

EAP – De *Ô lapassi*... Gosto muito de fazer isso, pegar de dentro de um livro um signo que está nos outros, criando uma rede...

MJB – Uma cadeia? Um encadeamento?

EAP – De certo modo... Porque são livros muito diferentes mas, em algum ponto, vão ter um contato, uma referência... Às vezes, são feitos simultaneamente. Permito-me isso: ao mesmo tempo fazer um livro com uma linguagem muito contida (como a daquele *Escola de felinos*) e ao mesmo tempo um livro com uma linguagem mais dilatada como estão sendo os poemas do *Iteques* e de *Mar de ilusões ou o que danças*. Na verdade, o meu grande projeto é construir uma obra que seja caleidoscópica... Porque o instrumento externo é um só, mas cada vez que você gira o poeta surge uma forma.

MJB – Para não cair também no mesmo ritmo, na mesma fala...

EAP – Pois é, porque são experiências tão vastas, tantas possibilidades... Outro dia eu estava olhando os pontos riscados de Umbanda, folheando uns livros para encontrar uma informação, [e vi que] há um apelo estético tão grande naqueles traços que estou começando a achar incompreensível como eu, ou outra pessoa, ainda não usamos isso para a exploração poética. Nem sei como isso é possível de fazer. Nunca trabalhei

poesia visual... Não seria um texto concretista nem neoconcretista, mas alguma coisa partindo desse ponto cultural dos pontos riscados. Seria uma linguagem extremamente visual, de traços... Eles são todos emblemáticos, mas apelam para um campo de sentidos... tem-se de interpretar cada risco, cada traço. Descobri uma coisa também belíssima outro dia, até por causa do Candombe, [que não deve ser confundido com Candomblé]. Eu estava fazendo um estudo sobre os Cabindas de Angola num livro de antropologia [e encontrei uma passagem] em que o autor diz que esse grupo não tem língua escrita. Por isso sua forma de comunicação se dava muitas vezes sob forma de desenhos [que] condensavam um sentido expansivo. Fico imaginando... Tem que haver alguma maneira de aproveitar isso poeticamente... Quero aproximar isso do discurso moderno, com os recursos que a gente tem de toda uma tradição poética... Estão aí esses dois projetos poéticos independentes...

MJB – Por que você começa o poema “Tiradentes” [*Águas de contendas*], que eu presumo seja a cidade histórica mineira, com o verso “Lua de olhos cúmplices”?

EAP – É a cidade de Tiradentes, sim... Aí o olhar do antropólogo ajuda muito. Citamos [Edimilson e Núbia] esse episódio no livro dos Arturos [*Negras raízes mineiras*]. A igreja foi construída pelos escravos e, geralmente, eles trabalhavam à noite [em especial nas noites de lua cheia]. É curioso que além de ser um trabalho exaustivo, depois de um dia inteiro de trabalho [noutros lugares], o cansaço fazia parte do trabalho na igreja... Então, curiosamente a lua está com os olhos velados, fechados, cerrados... A idéia do cansaço... Mas há outro detalhe também: os escravos costumavam adornar o altar da igreja com ouro roubado dos senhores... [por isso a cumplicidade da lua].

MJB – Você tem privilegiado publicar os trabalhos de antropologia?

EAP – Se pudesse manter o ritmo de publicação dos dois lados, eu faria isso. Eu me sinto inclinado a publicar mais em antropologia. Primeiro porque me preocupo muito com

as pessoas com quem convivo e que me dão as informações... Eles perguntam: "O que é que você vai fazer com isso, quando é que vai dar uma notícia?". Se o retorno puder vir rápido, vou me sentir mais satisfeito. No caso da poesia – mesmo que muitas pessoas que estão citadas sejam do mesmo universo da pesquisa [de antropologia] – muitas não vão se reconhecer porque a linguagem é mais velada, mais fechada. Acho que é importante alguém me contar a história de sua vida e ver que isso teve uma divulgação, teve um retorno depois. Acabei, sim, privilegiando os trabalhos de antropologia, mesmo porque os textos poéticos precisam de tempo para serem absorvidos.

MJB – Você usa muito a palavra "geometria". A geometria das coisas, das pessoas, da vida... Reparei em algumas expressões suas, como este verso: "estudo a geometria do animal sentenciado" ["O sacrifício", em *O homem da orelha furada*].

EAP – Eu, que sou péssimo em matemática, sou fascinado pelo rigor do traço geométrico que muitas vezes pode esconder uma beleza muito grande na economia da forma. Por isso adoro pintura moderna.

MJB – Esses livros aqui de poemas estão prontos e ainda inéditos, não é?

EAP – É. *Águas de contendas, O velho cose e macera*, o poema dos mitos femininos, *Escola de felinos, Quase mestre, Iteques* estão em andamento... Uma parte de Iteques vou publicar junto com o Rique. [É a primeira parte de *Roda do mundo*, publicado no final de 1996, com Ricardo Aleixo Brito].

MJB – A sua parte é chamada "Nós, os Bianos". O que significa?

EAP – É o sobrenome de uma família. Peguei essa estrutura do título de um romance do [angolano] Luandino Vieira que se chama *Nós, os do Makulusu* [1975]. A tradição dos bianos é banto e o Rique está trabalhando com a tradição ioruba, os "orikis". A nossa intenção é mostrar, de um certo modo, como

essas duas tradições se tocam em certo ponto. Fizemos os poemas sem nenhuma combinação prévia... Não combinamos nem título, nem conteúdo, nada... Cada um fez o seu. Só que agora, depois de pronto, fazendo as leituras é que a gente está vendo que o único ponto em comum que nós tínhamos era a epígrafe aqui de Minas, de um cântico do Congado, [que aproxima a tradição banto da ioruba]. No Congado se canta: “A roda do mundo é grande / mas a de Zambi é maior”. Num cântico de Candomblé [se escuta]: “A roda do mundo é grande / mas a de Oxalá ainda é maior”. O Antônio Risério deve fazer o prefácio para a gente – e dois artistas plásticos, Jorge dos Anjos (pintor) e Eustáquio Neves (fotógrafo) vão fazer uma interferência visual para acompanhar o livro.

MJB – Queria voltar ao *Hipocampo*. Em “Concerto”, a voz poética diz: “Estou à mercê / Vale-me nenhum consolo / Talvez a ausência de remorsos”. Que remorsos você carrega como poeta, pesquisador e/ou professor?

EAP – São tantos... Mais do que não fiz. São tantas as coisas que quero fazer ainda. Eu tinha tanta vontade de criar alguma coisa concreta para ajudar a poesia a se desenvolver aqui. Não é uma forma de democratizar a poesia, não, mas uma forma de mostrar que a poesia é algo que independe da intelectualidade do autor, da sua erudição. Essa idéia de “alta” poesia no Brasil significa uma coisa muito elitizante... Não há nada mais feliz do que você compartilhar com as pessoas essa idéia do texto poético, elaborado ou não. Outro dia eu estava no correio, ia passar um fax para a *Revue Noire* que vai publicar [alguns dos] meus poemas. [“Antologia Poética”, *Revue Noire: Brésil-Brazil-Afro-brasileira* 22 (1996): 67-68]. Deixei os meus poemas com a moça para ela mandar para mim. Quando voltei, fiquei tão comovido porque ela me disse que havia lido todos os meus poemas... E no meio daquela agitação, no entra e sai de gente... E tinha gostado de um por isso e por isso... E tinha gostado de outro por aquilo e por aquilo. Ela veio me falando dos poemas. Acho que as pessoas gostam da beleza de um poema como gostam de um cinema, de uma festa, de baile, de aniversário, de casamento. Ficamos tão cheios de pequenos detalhes, de pequenas preocupações, que nos

esquecemos que aí fora há um mundo que gostaria de compartilhar isso com a gente.

MJB – Há muita referência à África na sua obra.

EAP – Em *Os contos africanos*, que depois modifiquei e passou a se chamar *Kianda*.

MJB – Em *A margem dos nomes* também vi referências.

EAP – Ao rio Kuanza. Porque eu gosto de pegar não o fato histórico ligado à África, mas os signos...

MJB – O poema sobre Cabo Verde... o universo imaginário.

EAP – São visitas que faço realmente à cultura africana... Pegos os signos mas nunca reproduzo o fato original. Tento criar a minha própria leitura que vai partir um pouco da expectativa da invenção e até do próprio imaginário. Porque contar o que já existia antes pouco acrescenta nesse campo de significações. Quando montei o meu livro sobre os orixás [*O livro de falas*], simplesmente desloquei. Um detalhe: joguei os poemas todos para a primeira pessoa...

MJB – Já tem uma forma mais diferenciada, que parece mais prosa...

EAP – Exatamente. E muita preocupação com a técnica surrealista que eu procurei empregar.

MJB – Por que a importância da técnica surrealista para você falar dos orixás, uma referência mítica?

EAP – O surrealismo tem exatamente isso... Tem-se vários labirintos por onde se pode entrar para tentar chegar a uma significação. Por isso acho que os mitos dos orixás são ricos. Aliás, o mito é rico, de um modo geral, por causa disso. Ele é o grande labirinto por onde se entra nas várias portas... Conseguindo-se saída, com algum tesouro você vai sair de lá. Quando usei uma técnica surrealista [para escrever o mito dos orixás]

era também uma forma de fazer essa relação entre tradição e modernidade. Estou muito preocupado com isso agora. Uma das formas de me enriquecer com a tradição é acrescentar elementos da modernidade. A vanguarda do surrealismo foi importante para mim na hora de trabalhar os orixás. Tanto assim que o meu texto não reconta o mito. É como se eu estivesse, de uma certa maneira, tentando criar uma outra mitologia que seja um desdobramento daquela original.

MJB – *Corpo vivido* foi dedicado a Nanã. Por quê?

EAP – Nanã é meu ponto de equilíbrio desde e sempre... Uma das simbologias dela é a da terra meio úmida, meio água, meio lodo, coisa intermediária... e é esse elemento que vai realmente fertilizar algum tipo de criação. E os velhos também. Engraçado, tenho uma convivência muito boa com pessoas que sejam muito mais idosas do que eu. Na pesquisa, então, experimento muito isso. Acho que esse espírito da velhice de Nanã sempre me fascinou demais porque dentro dessa quase eternidade dela, dessa antiguidade, vai-se tirando uma série de coisas que são profundamente jovens, novas. Nanã era apaixonada por Oxa-lá.

MJB – Como está a tradição afro-brasileira e como a sua poesia se posiciona dentro desse grupo?

EAP – É um campo muito complicado... Esta semana tive uma resposta do Cuti porque eu escrevi um artigo (por encomenda do Steven White, professor lá de Canton [EUA]). Ele pediu o artigo porque tinha feito contato com a editora de uma revista inglesa de estudos latino-americanos [*Journal of Latin American Cultural Studies*]. [A revista queria] alguma coisa mais contemporânea. Como o Steven tinha traduzindo os meus textos, ele achou que a parte afro-brasileira seria interessante. Montei um artigo um pouco maior onde tentei discutir mais ou menos o que seria essa poesia afro-brasileira contemporânea. Porque as confusões são muito grandes: primeiro surge a que eles chamam de "poesia negra". Há uma série de problemas [com essa classificação] pelo seguinte: a maioria dos autores entende essa poesia chamada "poesia negra" como sendo aquela poesia de

confrontação social ou de análise social. A poesia de denúncia, com engajamento político, como a poesia de Luiz Gama, no final do século XIX. Há todo um filão aqui no Brasil dessa poesia de cunho social, os anos sessenta também deram muita força para isso. No caso de São Paulo, há o “Quilombhoje”. Uma boa parte da poesia deles segue essa linha do engajamento, da denúncia. No Rio de Janeiro, um grupo chamado “Negrícia” também seguiu essa mesma linha. E fico me perguntando... Venho de uma esteira, de uma tradição, de uma formação literária que sempre me permitiu trabalhar esse lado da denúncia social mas nunca perdi de vista a preocupação estética da obra, a liberdade da criação, da produção da obra de arte em si. E até por razões curiosas. Quando analiso o trabalho feito com a tradição popular e a cultura africana no Brasil, observo uma coisa muito interessante: as pessoas falam em problemas sociais, engajamento político, mas nunca perdem a preocupação estética. A linguagem da religiosidade afro-brasileira é muito artística, muito poética. Desde cedo trabalhei com a poesia nessa vertente. Tem que ser a poesia de relação social sim, mas ora, se os próprios oprimidos sociais trabalham esteticamente o seu discurso, como poeta [eu] não poderia desprezar isso. Por outro lado, sempre tive muita desconfiança dessa poesia chamada socialmente engajada. Porque há aquele momento em que ela dá ao poeta o direito de falar pelo seu grupo... E eu não sei até que ponto eu conheço suficientemente a minha história de negro brasileiro para falar sobre ela como uma totalidade. A gente tem muitos meandros, muitos labirintos. Acho que o negro brasileiro conhece muito pouco a sua própria história. O que nós sabemos de nós mesmos foi falado por um discurso dominante, europeizado, e foi falado de forma dividida, fragmentada, com outras intenções. A gente tem de redescobrir quase toda a nossa história de um ponto de vista mais crítico para ter o direito de falar sobre ela. Sempre tenho mais essa postura da desconfiança e não de querer dizer “eu tenho a voz do meu povo”. Porque de repente o que a gente tem de importante para o negro de Minas não é importante para os negros da Bahia. São culturas muito diferentes. As tradições negras que vieram para cá são diversificadas. Até parece que, mais recentemente, os nossos antropólogos têm percebido isso. Só se queria estudar [a tradição] ioruba e nagô.

Percebe-se hoje que uma grande porcentagem de negros do Brasil é de origem banto. Diante de tudo isso, eu nunca quis ser o poeta da raça, o poeta do meu grupo, falar dos oprimidos com os quais tenho contato. Acho muito difícil esse papel. Humildemente, posso ir aprendendo com essa história, com uma linguagem que possa ser uma linguagem de libertação mas que tenha toda essa qualidade artística junto dela. A própria poesia popular me ensina muito isso. Poetas como Cuti, Adão Ventura e Oliveira Silveira são poetas com uma geração com dez anos antes de mim. Eles fizeram um discurso do engajamento que posso fazer, se eu quiser, mas que necessariamente não tenho de fazer como eles, pelo mesmo caminho. Então me sinto um pouco afastado dessa corrente.

MJB – Essa fase “heróica” da poesia negra seria como a primeira fase do Modernismo, abrir caminho, abrir alas, combatente...

EAP – Acho que é uma fase importantíssima porque no Brasil nunca tivemos essa confrontação em relação ao problema étnico, era sempre tudo muito mascarado, cheio de intermediações, mas nunca se falou frontalmente sobre a discriminação racial. Quando leio uma poesia como a do Cuti, tenho lá as minhas restrições quanto ao caráter estético de vários textos, mas quanto ao *conteúdo*, acho que é uma poesia fundamental porque ele é um dos poetas que confronta diretamente essa mesquinhez de uma sociedade que discrimina. Acho que todo grupo social não tem por que ficar mascarando os seus defeitos, a menos que ideologicamente ele tenha interesse nisso... É o caso brasileiro. Cuti tem um poema interessante, diz mais ou menos assim: “No dia em que o preto fizer sua vingança, até o próprio preto vai tremer de medo”. É um poema violento, duro, drástico. Eu acho que essa confrontação até é necessária, pois permite depois fazer um outro tipo de poesia. É uma situação bastante curiosa porque são autores que, de modo geral, guardam um rancor muito grande, resultante da nossa própria estrutura social. Essa violência da escravidão no Brasil ainda não explodiu como nos Estados Unidos. Poetas, como o Cuti, estão prenunciando esta explosão que vai acontecer em algum momento. A obra dele é importante por isso. É um rancor individual e coletivo.

MJB – Esse rancor não transparece na sua obra. O universo que você descreve é muito mais simbólico.

EAP – Em função dessa explosão que está na obra de outros poetas... Ela me dá liberdade para desdobrar esse rancor todo numa linguagem final, depois do que seria a poesia dos “negros brasileiros”.

MJB – Mas a crítica deles a você existe, principalmente por não ser parte integrante de nenhum grupo?

EAP – Ah! e muito forte! E cria situações delicadas... Esse texto que mandei para o Steve sobre poesia afro-brasileira contemporânea [“Contemporary Brazilian Poetry: Invention and Freedom in the Afro-Brazilian Cultural Tradition” tr. Steven F. White, *Journal of Latin American Cultural Studies* 5.2 (1996): 139-54] era um texto de apresentação dessa poesia afro-brasileira para um público estrangeiro. E eu me propus a fazer um texto bem didático, a partir do seguinte: nós teríamos duas *tendências* (não falei que seriam duas escolas de poesia afro-brasileira): uma tendência que estaria mais ligada a esse discurso historicista, de preocupação social (a poesia do engajamento, da denúncia dessa questão racial mesmo); a outra tendência que seria o que eu chamei de “tendência de invenção”. É aquela que trabalha exatamente a poeticidade do texto, a linguagem metafórica, o simbolismo, pega esse fundo cultural da tradição e usa isso como material poético. Seria a poesia, antes de tudo como arte, e depois como elemento de engajamento. A primeira preocupação seria artística. Então, fiz essa classificação provisória de tendências, analisei a poética do Cuti e resaltei pontos positivos nas duas. No caso da tendência historicista, o ponto positivo seria essa luta contra a alienação. O poeta assume a voz do seu grupo, faz a denúncia social e propõe uma situação de marginalidade. Esse é um ponto altamente positivo para um grupo oprimido. Mas haveria pontos problemáticos como, por exemplo, não se tratar de uma poesia inovadora. É uma tendência que, do ponto de vista do *conteúdo*, é inovadora porque está falando de um assunto que nunca tinha sido tão desenvolvido na nossa literatura. Fala da questão da etnia, da denúncia, do racismo. Mas a *forma* dessa

poesia não é inovadora. Os recursos são aqueles do Naturalismo, do Realismo do século XIX, o tipo de discurso é o mesmo. Nesse ponto, não houve avanço. É um ponto negativo. A tendência “de invenção” é renovadora, positiva, no seguinte aspecto: ela devolve ao poeta a liberdade de criar. Porque nessa tendência “historicista” o poeta está engajado, ele tem de falar coisas que julga serem de seu povo. Parte do princípio de que é responsável por isso... O campo de criação já está limitado. Ele é mais o ideólogo do grupo do que seu artista. A tendência de “invenção” permite o retorno à tradição, em que você vai descobrindo a criatividade da linguagem nessa oralidade afro-brasileira, [pois] a religiosidade afro-brasileira é profundamente criativa. As pessoas usam muito o discurso simbólico, o discurso metafórico, aquele discurso múltiplo que se aplica a diversas situações. Do meu ponto de vista, a linguagem poética será tanto mais rica quanto mais puder se multiplicar em significações. A tendência “de invenção” trabalha com isso. Devolve para o poeta a riqueza da linguagem e a liberdade.

MJB – Quais são os poetas que você coloca nessa segunda linha, vamos dizer?

EAP – Aí que está o detalhe. Eu não separei uma tendência radicalmente da outra. Elas têm um intercruzamento. Porque a “tendência de invenção”, por exemplo, poderia ser acusada de ser alienada da realidade. No entanto, é um produto de intercâmbio do cotidiano, do dia-a-dia e trabalha basicamente com a linguagem e esta é um produto social.... [Portanto, a tendência de invenção também] está ligada à realidade e, nesse ponto, se aproxima da “tendência historicista”, não se desvincula. Outro aspecto da “tendência de invenção” é seu espaço de experiência, que é na história, na sociedade. Não é num espaço abstrato. De modo que está ligada à “tendência historicista.” Por outro lado, a “tendência historicista”, quando vai esgotando esses recursos da linguagem mais pragmática, mais cotidiana, pede um recurso sobressalente, permitindo ao poeta criar. A própria exaustão dessa “tendência historicista” obriga o poeta a se abrir para uma tendência nova. É o que está acontecendo, por exemplo, com Cuti. Ele não vai admitir isso nunca. Ele até me mandou uma carta, muito

brava, muito brava mesmo, dizendo o seguinte: “Até você começa a nos classificar, começa a nos separar”. E eu tinha falado para ele que as duas tendências se imbricam em algum momento. Uma não nasce sem a outra. Aliás, a “tendência de invenção” seria impossível sem a “tendência historicista”.

MJB – Porque num determinado momento, o poeta pode estar voltado mais para a história e, num outro momento, mais vinculado à estética...

EAP – Eu estava tentando preservar exatamente essa liberdade dentro da criação. É uma coisa muito problemática quando você pega essa poesia negra, afro-brasileira, e, como ela vira *documento*, o compromisso do poeta já está preestabelecido. É uma contradição muito grande, fazer uma poesia que você acha que é libertadora sendo que não tem a liberdade para criar...

MJB – Já está determinado o assunto que você deve tratar, como deve tratar?

EAP – E a poesia de Cuti, de certo modo, está entrando para a “tendência de invenção”. Só que ele ainda não conseguiu ver isso. Acho que é nesse momento que o rancor é muito complicado. O rancor pode existir, mas tem um grau crítico em que ele depois vai se afinando, se depurando. Eu estava lendo uma coisa sobre o Lima Barreto, em que alguém dizia: “Lima Barreto não conseguiu chegar a ser o que era o Machado porque o Lima Barreto nunca se desprende de aquela angústia da prisão da cor, da origem humilde, da origem pobre. Em todo momento, isso voltava para ele como uma coisa muito pesada. Era o grande escritor, mas...”. Machado hoje está sendo visto com um pouco mais de coerência no Brasil. Durante muito tempo, ele foi o escritor negro que ficou branco. Mas quando você pega o conteúdo da obra dele, talvez ele tenha sido muito mais incisivo, muito mais ferino na sua crítica à sociedade do que os autores que falaram isso abertamente. Porque o Machado foi capaz de perceber as necessidades das transições, e transição nem sempre significa concessão. Significa admitir a diversidade e conviver com esses conflitos. A obra de Lima Barreto é

extraordinária, mas aquela angústia da história pessoal foi uma coisa muito pesada para ele o tempo todo.

MJB – Você acha que atrapalhou a estética?

EAP – Até certo ponto. Infelizmente há certas passagens da obra de Lima Barreto que, como documento, são muito boas, mas perdem como literatura... e como arte. É exatamente isso: o poeta se prendeu ao labirinto da própria dor pessoal. Estou redescobrimo o Cruz e Souza agora. Embora ele tenha feito declarações em que dizia: “Agora eu me sinto pertencente à raça ariana porque posso pensar como eles, atingir o padrão de intelectualidade”. Mas é o mesmo Cruz e Souza que você pega depois na prosa, fazendo uma denúncia veemente da escravidão e do racismo. Então a gente vai dizer que o Cruz e Souza embranqueceu porque numa carta falou isso? Ou se tornou engajado negro porque noutro texto falou aquilo? A gente tem de entender o conflito, a angústia em que vive o intelectual. Aí é que está sua riqueza. A sua identidade vai nascer dessa fratura. [Não se pode dizer que] seja uma coisa ou outra isoladamente. Então, o pessoal dessa poesia mais engajada não consegue entender que nem eles mesmos estão fazendo uma passagem, um outro estágio de poesia que não é só o do engajamento político e literário. Fico me perguntando também... Eles querem escrever para um público negro... Ora, muitas pessoas negras que eu conheço e que lêem poesia negra não querem só esse documento histórico, não. Querem é a boa literatura mesmo. Um bom texto, com preocupação estética. São situações muito delicadas... A gente tem, às vezes, essas diferenças de opiniões e vou ficando um pouco à parte disso tudo, porque tenho toda essa tradição afro-brasileira e tenho a convivência com o pessoal do “Abre Alas” [grupo literário de Juiz de Fora] que é de origens completamente diferentes. Mas é com a cultura popular que faço a minha aprendizagem mais específica. Vou tentando acoplar tudo para formar um cosmos próprio.

MJB – Tive notícia de que aqui em Minas (em Belo Horizonte) tinha-se formado um grupo literário com projetos semelhantes aos de “Quilombhoje” e “Negrícia”. Você sabe se existe realmente esse grupo?

EAP – Deve ser o grupo de Estudos Interdisciplinares da UFMG [Universidade Federal de Minas Gerais]. Belo Horizonte tem vários poetas negros. O Adão Ventura está meio deslocado de qualquer grupo. A poesia dele é uma poesia de primeira hora como a do Cuti, de denúncia, tem lá suas contradições, é uma poesia que afirma mais os contrastes da discriminação do que liberta...

MJB – Há também um elemento surrealista na obra dele...

EAP – Acho que foi o grande veio que ele não aproveitou. Eu até comento isso no artigo ["Contemporary Brazilian Poetry"]. O primeiro livro dele, *Como abrir-se o abutre e deduzir-se dele o azul...* Outro, *O arco do triunfo...* uma maravilha de texto. E mesmo a parte de conteúdo de cultura popular que ele conhece muito da região do Serro [Minas Gerais], ele nunca aproveitou. É um poeta importantíssimo, mas está meio solto. Tem o Wagner Torres, que é poeta dessa linha mais engajada também... O Valdemar Pereira, que é um poeta mais recente. Sei que eles publicaram alguma coisa juntos recentemente. Aí vem o velho problema: o lado da denúncia está muito claro, mas como arte, estética, deixa algumas dúvidas. Porque essa poesia de denúncia no Brasil sempre foi aquela em que o intelectual se julgou a figura de vanguarda – e os nossos poetas negros têm que ficar atentos a isso. Pode-se falar para o seu grupo, mas isso tem de ser uma etapa, a ser ultrapassada depois. É o caso da poesia negra americana... Você tem textos, lá, fabulosos. Essa poesia não perdeu o vínculo com a tradição, com a história negra, mas ela se dá projeções para experiências estéticas maravilhosas. Sei que, nesse conjunto todo, acabo não fazendo parte de nenhum grupo, não estou ligado esteticamente a nenhum.

MJB – No prefácio que o Yacir [Anderson Freitas] fez para *O homem da orelha furada*, ele comenta sobre a oralidade, os deslocamentos sintáticos, as ressonâncias vivenciais dos poemas daquela coleção... Acaba dizendo que isso tudo se resume na poesia como "iniciação, como existência autêntica, como busca da origem". Concordo com ele, mas, para mim, existe também nos seus poemas um "barroquismo", não é uma estrutura barroca, não... É essa "danação" de que temos falado tanto, a busca

da essência, da origem, a flutuação dos significados, o momento final do conhecimento que está sempre adiado, a força do conflito, da tensão, do desejo de unir opostos na sua poesia, desejo tão barroco e pós-moderno. Isso vejo na sua obra.

EAP – Essas duas tendências se confundem. Essa da transcendência, sim, que é uma coisa fascinante... como no Simbolismo. E passa a ser [a busca da] essência, da origem mesmo, mais historicizada, no sentido cultural. Enquanto vivência eu posso voltar a essa origem do clã, do grupo, da família, dos ancestrais, isso me fascina muito, faz parte do reconhecimento de um caminho, de um percurso de iniciação para chegar às raízes mais remotas possíveis. É uma caminhada de muita especulação, muita possibilidade de engano. Seria uma essência no sentido histórico-cultural mesmo. E ao mesmo tempo essa essência do transcender, do ir além, do ultrapassar... Isso sempre me acompanhou. Tenho uma série de textos na minha fase de adolescência em que há muito dessa preocupação com o essencial das coisas num sentido transcendente. Conhecer uma cidade não era conhecer o espaço físico da cidade, era conhecer a projeção da cidade... uma busca do absoluto... nunca alcançado, a gente chega perto, ele escapa... e me permite com isso desenvolver um processo...

MJB – Gostaria de finalizar esta etapa da nossa conversa com um dos seus textos que, na minha opinião, pode resumir/exemplificar a sua poética (é a segunda parte do metapoema “Instrução do homem pela poesia em seu rigoroso trabalho”, de *O homem da orelha furada*). Neste poema vejo uma grande depuração estética, a sua preocupação metapoética, uma clara influência popular no léxico escolhido e a “economia” poética a que você se referiu durante a nossa conversa:

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

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

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

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

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

Com modos e truques de ouvir.