



Iuri Dantas

Os nomes do silêncio

Silenciamentos de pessoas negras em “Cemitério Marinho”, de Edimilson de Almeida Pereira, e em *O avesso da pele*, de Jeferson Tenório

Dissertação de mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Rosana Kohl Bines

Rio de Janeiro
Abril de 2022



Iuri Dantas

Os nomes do silêncio
Silenciamentos de pessoas negras em “Cemitério Marinho”,
de Edimilson de Almeida Pereira, e *O avesso da pele*, de
Jeferson Tenório

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-
graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da
PUC-Rio.

Profa. Rosana Kohl Bines

Orientadora

Departamento de Letras — PUC-Rio

Prof. Luiz Camillo Osório

Departamento de Filosofia — PUC-Rio

Prof. Alexandre Graça Faria

Departamento de Letras — UFJF

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial do trabalho, é proibida sem a autorização da universidade, do autor e da orientadora.

Iuri Dantas

Graduou-se em Comunicação Social, bacharelado em Jornalismo, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. É especialista em Literatura, Arte e Pensamento contemporâneo pela PUC-Rio.

Ficha Catalográfica

Dantas, Iuri

Os nomes do silêncio : silenciamentos de pessoas negras em “Cemitério Marinho”, de Edmilson de Almeida Pereira, e em O avesso da pele, de Jeferson Tenório / Iuri Dantas ; orientadora: Rosana Kohl Bines. – 2022.

176 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2022.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Silenciamento. 3. Silêncio. 4. Literatura. 5. Literatura brasileira. 6. Memória. I. Bines, Rosana Kohl. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Para Claudia.

Agradecimentos

À minha orientadora Professora Rosana Kohl Bines, pelas conversas estimulantes e por sua aposta na pesquisa, por sua compreensão e paciência nos momentos difíceis e sua torcida na seleção do doutorado.

À Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelos auxílios concedidos, sem os quais essa pesquisa não seria possível.

À minha filha Emília, por vibrar a cada novo capítulo e me ensinar a ouvir mais.

Ao Professor Paulo Henriques Britto, por seus ensinamentos e generosidade durante o estágio-docência e por me apresentar à poesia de Edimilson.

Ao professor Luiz Camillo Osório, pelas portas que me ajudou a abrir e por ter aceito o convite para participar de minha banca.

A todos os demais professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, pelas aulas, dicas e conversas.

Ao professor Alexandre Garcia Faria, por aceitar o convite para debater este trabalho na banca de mestrado.

Ao meu pai, Rui Paulo, e a Daisy do Amaral, pelo carinho e torcida.

À minha *dongsaeng* Nara Lacerda, por uma amizade sem limites.

Ao meu grande amigo João Villaverde, por acreditar sempre e acompanhar cada passo na subida da montanha.

À Bárbara Pombo, pelas conversas, reflexões sobre censura e sua amizade.

Ao meu querido amigo Tiago Severo, por estar sempre presente.

Aos colegas de turma, pelas mágicas de muitos mundos.

Aos professores e colegas da Especialização em Literatura, Arte e Pensamento Contemporâneo, pela amizade e parceria.

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

Resumo

Dantas, Iuri; Rosana Kohl Bines (orientadora). **Os nomes do silêncio - Silenciamentos de pessoas negras em “Cemitério Marinho”, de Edimilson de Almeida Pereira, e *O avesso da pele*, de Jeferson Tenório.** Rio de Janeiro, 2022, 175p. Dissertação de Mestrado — Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A pesquisa identifica diferentes manifestações do silêncio, relacionadas à violência e espoliação do corpo negro, no poema “Cemitério Marinho”, de Edimilson de Almeida Pereira, e no romance *O avesso da pele*, de Jeferson Tenório. A partir daí, a dissertação busca se aproximar de conceitos possíveis para os diferentes processos de silenciamento de pessoas negras que levem em conta as diversas dimensões da experiência de pessoas negras no Brasil contemporâneo, como o uso da linguagem, reconfiguração da memória, consciência de identidade, cultura e a necropolítica, nas linhas definidas por Achille Mbembe. Para tanto, a pesquisa envolve o diálogo com diferentes teorias, como a análise do silêncio proposta por Eni Orlandi, a poética da Relação de Édouard Glissant, a diáspora do Atlântico Negro, de Paul Gilroy, a proposta de novas bases para uma estética afrodiáspórica, de Edimilson de Almeida Pereira, e os usos da memória, de acordo com Aleida Assmann. A pesquisa demonstra a validade da leitura de silêncios como método de análise crítica da literatura brasileira contemporânea.

Palavras-chave:

Silenciamento; silêncio; literatura; literatura brasileira; memória; Edimilson de Almeida Pereira; Jeferson Tenório.

Abstract

Dantas, Iuri; Bines, Rosana Kohl (orientadora). **Names of the silence – Silencing of black people in “Cemitério Marinho”, from Edimilson de Almeida Pereira, and *O avesso da pele*, from Jeferson Tenório.** Rio de Janeiro, 2022, 175p.
Dissertação de Mestrado — Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This research identifies different manifestations of silence, related to violence and spoliation of the black body, in the poem “Cemitério Marinho” (2019), by Edimilson de Almeida Pereira, and in the novel *O Avesso da Pele* (2020), by Jeferson Tenório. The dissertation seeks to approach possible concepts for the different processes of silencing black people that take into account the various dimensions of the experience of black people in contemporary Brazil, such as the use of language, reconfiguration of memory, identity awareness, culture and necropolitics, along the lines defined by Achille Mbembe. Therefore, the research dialogues with theories such as the analysis of silence proposed by Eni Orlandi, the *Poetics of the Relation* (2021) by Édouard Glissant, the diaspora of *The Black Atlantic* (2001), by Paul Gilroy, the proposal of new bases for an Afro-diasporic aesthetic, by Edimilson de Almeida Pereira, and the uses of memory, according to Aleida Assmann. The research suggests the validity of reading silences as a method of critical analysis of contemporary Brazilian literature.

Keywords:

Silencing; silence; literature; Brazilian literature; memory. Edimilson de Almeida Pereira; Jeferson Tenório.

Sumário

1. Introdução	12
2. Cemitério Marinho	18
2.1. Mundus Novus	21
2.2. Corpo-palavra	36
2.3. Contra a blitz na memória/ a Memória	56
2.4. Sobre cemitérios e navios	71
2.5. Decalque na consciência	86
3. O avesso da pele	98
3.1. Desconhecer o conhecido	104
3.2. Dobras e deslizamentos	118
3.3. A partilha do trauma	128
3.4. Contágio	147
4. Conclusão	159
5. Anexo 1	162
6. Referências Bibliográficas	172

Lista de figuras

Figura 1 — Portal do Não-Retorno em Ouidah, Benin (Shubert
Ciência/Wikimedia Commons) 21

Em breve, inventaremos algum modo de nascer de uma ideia.

Fiódor Dostoiévski

1. INTRODUÇÃO

A inquietação desta pesquisa reside na falta de um conceito amplo sobre os processos que silenciam pessoas negras no Brasil contemporâneo. E da ausência de uma crítica que incorpore não apenas as especificidades da cultura e do povo daqui, mas também, e principalmente, as diferentes dimensões pelas quais tais mecanismos impactam a experiência do corpo negro, na sociedade em que vivem.

O método escolhido para especular sobre o tema e contribuir com novas reflexões buscou mapear a presença de diferentes silêncios no poema “Cemitério Marinho” (Anexo 1), publicado em 2010 por Edimilson de Almeida Pereira, e no romance *O avesso da pele*, de Jeferson Tenório, lançado dez anos depois.

Entre as semelhanças iniciais, presentes nos dois autores, estão: o estudo acadêmico de literatura concomitante à produção literária; o olhar voltado para o racismo sistemático, multidimensional e sempre presente na experiência de brasileiros; e a estreia recente como autores de romance.

Por outro lado, é preciso registrar as diferenças nas trajetórias e contribuições de cada um dos dois autores para o sistema literário nacional.

Edimilson de Almeida Pereira, 58 anos, é professor titular da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora e publica livros de poesia desde 1985. Doutorando em teoria literária pela PUCRS, Jeferson Tenório, 45 anos, venceu em 2021 o Prêmio Jabuti, com o título que será analisado aqui, depois de *O beijo na parede* (2013) e *Estela sem Deus* (2018).

A partir do pressuposto de que processos de silenciamento resultam em silêncio(s) do corpo negro, tomei como primeira base teórica para a pesquisa as proposições da professora Eni Orlandi, pioneira nos estudos de análise do discurso no Brasil e pesquisadora da semântica do silêncio no Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade de Campinas (Unicamp). De acordo com ela, o silêncio carrega em si a possibilidade de estilhaar significados, reconfigurando a(s) semântica(s) do texto. Algo que se torna mais compreensível quando pensamos em

gestos corporais: um dedo em riste transmite entendimentos múltiplos, diversos, aceitáveis e compartilhados na sociedade, de acordo com cada cultura — algo que difere da palavra “atenção”.

Orlandi sintetiza essa ideia ao tratar o silêncio como “reduo do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é ‘um’, para o que permite o movimento do sujeito” (ORLANDI, 2007, p. 13). Essa capacidade do silêncio de *deslocar* o sentido se contrapõe à linguagem, que determina e estabiliza o movimento dos sentidos no texto. Mas “[n]o silêncio, ao contrário, sentido e sujeito se movem largamente” (p. 27).

Portanto, se o silêncio pode aglutinar em si diferentes significados e *possibilidades* de sentido, a pesquisa passou a se debruçar sobre *sonoridades* específicas nos textos de Edimilson e Tenório, com o objetivo de produzir uma interação mais aprofundada com esses deslocamentos e o que eles permitem especular sobre a expressão e a experiência de pessoas negras no Brasil contemporâneo. Ao tratar o silêncio como um sítio epistemológico de maior amplitude, capaz de estimular uma leitura menos determinista e mais aberta, procedeu-se à identificação de suas diferentes manifestações no texto literário.

Ressalto que a ideia de atribuir nomes, ou *faces* específicas para os silêncios identificados no texto, expõe o desejo por uma determinada *materialidade* — presente no uso das palavras, traços gráficos e sinais ao longo dos textos. Uma fagulha imbricada entre os significados transmitidos pela linguagem, com as ressalvas apontadas por Eni Orlandi:

Propomos, pois, a problematização de toda tentativa de sedentarização da noção de silêncio, seja na forma da elipse (ao nível da frase), das “figuras” (em retórica), ou da distinção dito/não-dito, que reduz o não-dito ao implícito (as teorias da argumentação). Nós opomos a isso a ideia de que sem silêncio não há sentido, sendo que o silêncio não é apenas um acidente que intervém ocasionalmente: ele é necessário à significação. (...) O silêncio, tal como o concebemos, não remete ao dito; ele se mantém como tal, permanece silêncio. (pp. 44-45)

Esses dois planos conceituais sobre conceito de silêncio propostos por Eni Orlandi — de que é nele que se *desloca* o sentido, ao mesmo tempo em que ele *permanece* como silêncio — servem de amparo para a pesquisa, como também para algumas observações iniciais. O foco aqui será dar maior *materialidade* aos silêncios, ao nomeá-los e transitar por deslocamentos possíveis de sentido

provocados por eles. Mas isso não significa congelar o que chamo de partícula semântica, em significados estanques, imutáveis e categóricos. Outras leituras observarão silêncios diferentes, contradições e, talvez, coincidências com as análises que realizei. O fato de apontar um caminho não pode resultar em seu uso obrigatório, pois eventuais deformações ou reconfigurações do silêncio também contribuem para a proposta geral desta pesquisa: alargar as possibilidades de compreensão do texto literário e o que ele nos faz pensar sobre o mundo e a vida.

O mapeamento empreendido por minha pesquisa visa abrir alçapões, desterrar clichês e expulsar a noção de uma leitura *melhor* ou *mais aprofundada* do texto. Antes, trata-se de apresentar uma alternativa de interação com *afetos* entelhados nas estruturas e modos de produção literária.

Não se trata, tampouco, de buscar o que está implícito, algo que Orlandi trata como “o resto visível” da relação entre o silêncio e o sentido. Procurei seguir a sugestão da professora por meio de uma observação indireta, por métodos discursivos “históricos, críticos, desconstrutivistas” (p. 45). Tal operação requer uma avaliação da historicidade do texto e dos processos em que o silêncio produz sentido, para vislumbrar seus efeitos retóricos e políticos, e como ele atua na construção de um determinado sentido (ORLANDI, 2007). Por isso, os diálogos teóricos que amparam as análises mesclam tanto o pensamento diaspórico de Édouard Glissant e Paul Gilroy, quanto a visão sociológica e histórica de Jessé Souza e Lilia Schwarcz — e trabalham sugestões filosóficas de Jacques Rancière e alguns resultados da pesquisa empírica de Grada Kilomba.

A escolha desses interlocutores teve o objetivo de identificar “pistas, traços” (p. 46) — por meio dos quais o silêncio se faz *ver* e *ouvir* no texto —, que estivessem presentes na poesia de Edimilson e no romance de Tenório. Ora o uso de sinais gráficos ou grifos, ora as evocações de teorias de desconstrução do discurso oficial-colonial, essas pistas foram tratadas como pontos cartográficos necessários para o mapeamento de silêncios presentes nos textos. Porque, se o silêncio atua como uma caixa de Pandora, em sua função de acumular e dispersar entendimentos e significados, interessa compreender quais as chaves de Edimilson e Tenório para abrir ou manter a caixa trancada. E ainda como espiam, pelas frestas, o que está em seu interior.

O silêncio permeia a linguagem, como um esteio semântico golpeado por figuras de linguagem, elementos narrativos e características específicas do estilo de

cada um dos dois autores. Nesse jogo entre o que o silêncio oferece como possibilidade de compreensão e um uso específico da linguagem, Edimilson e Tenório articulam um outro lugar, pelo deslocamento de um sujeito silenciado pelo racismo e a exclusão social e econômica. Esses deslocamentos serão tratados aqui como aspectos diferentes nas relações entre silenciamento e violência, silenciamento e opressão, silenciamento e suspeita, entre outras possibilidades. Os textos de Edimilson e Tenório oferecem outras visões sobre como pessoas negras são afetadas por processos de silenciamento no Brasil e as múltiplas maneiras como lidam com isso.

Até onde a pesquisa permitiu avançar, torna-se necessário tratar do silenciamento no plural, uma vez que não se pode singularizar apenas uma maneira pela qual pessoas negras são silenciadas. Ademais, trata-se de uma palavra que ora é usada pela crítica como sinônimo de veto à educação, ora como interdição da voz negra no debate público e cultural, ora como parte da destruição de corpos em confronto com a polícia. Minha pesquisa representa muito mais uma tentativa de especular como a literatura articula o silenciamento justamente por levar em conta *várias, senão todas* essas acepções da crítica ao mesmo tempo. A análise dos silêncios de Tenório e Edimilson mostrou-se capaz de evidenciar outras operações possíveis e mais amplas de silenciamento no contexto brasileiro contemporâneo.

Os dois autores configuram, cada um a seu modo, conceitos de mundo a partir do desenraizamento e da errância do sujeito, aspectos que serão detalhados à frente, e não necessariamente de uma origem e trajetória comuns a todos os negros na contemporaneidade, que seria imposta pelo discurso oficial. A leitura dos dois autores tenta indicar em que dimensões esses silêncios negros podem ter relação com a opressão, a exploração, a violência e eliminação física.

Tendo em mente que a especificidade do silêncio se dá na “relação do imaginário com o real” (p. 16), esse *real* manchado de violência e espoliação do corpo negro no Brasil, o pano de fundo para as duas partes desse trabalho incorpora duas outras sugestões de Orlandi:

(O) *silêncio é fundante*. Quer dizer, o silêncio é a matéria significativa por excelência, um *continuum* significativa. O real da significação é o silêncio. E como o nosso objeto de reflexão é o discurso, chegamos a uma outra afirmação que sucede a essa: o silêncio é o real do discurso. (p. 29, *grifos da autora*)

Esse *continuum significante* do silêncio no texto se alia à constatação de que “as palavras são múltiplas, mas os silêncios também o são” (p. 28), o que permite, portanto, formular especulações a seu respeito.

A primeira parte do trabalho está centrada no poema “Cemitério Marinho”. Sendo a poesia um tipo de escrita que abriga em si, já, uma determinada multiplicidade de significados, a análise na primeira seção procurou interagir com diferentes silêncios provocados por sua leitura em diálogo com outras produções de Edimilson — notadamente seus três romances lançados em 2020: *Front*, *O ausente* e *Um corpo à deriva* — além de alguns de seus outros poemas.

A teoria foi aplicada por meio de cortes de análise sobre a memória, o corpo, a linguagem e o estilo de “Cemitério Marinho”. O confronto da leitura com a teoria contribuiu para os nomes aos múltiplos silêncios encontrados no poema e no campo semântico e teórico criado por ele.

O romance de Jeferson Tenório foi analisado sob outras linhas de corte, levando em conta o balançar de cortinas entre fato e ficção realizado pelo autor e a carga política do romance. Para isso, foram identificados diferentes silêncios e os episódios em que tais silêncios se manifestam na trama, beneficiando-se dos caminhos abertos por “Cemitério Marinho”.

A escrita da dissertação seguiu os moldes de uma expedição. No capítulo sobre o poema de Edimilson, percebe-se o apurar da bússola, o farfalhar de papeis e referências diferentes, numa operação de tatear os modos de escuta dos silêncios na obra. O poema sugeriu embates teóricos e os caminhos provocados por essa fricção são testados em abordagem ensaística, a questionar saídas e soluções para a leitura dos silêncios. A pesquisa, então, se vale do aprendizado dessas tentativas para acelerar o percurso no capítulo sobre *O avesso da pele*.

Busquei realizar uma inquirição feita de escuta e afeto, dando-lhes protagonismo metodológico e epistêmico, como lugares que percorri durante o exercício crítico e especulativo. Expedição, ainda, porque não há um destino final, uma conclusão definitiva, e sim a documentação de uma experiência e das riquezas encontradas no percurso.

Os silêncios não se apresentam como destino ou categorias fixas, mas sugestões, rasgos de sentido no escopo visível dos textos, que dão a ver outras ideias, mobilizam outros afetos, agenciam novas alternativas. Uma expedição em

que as surpresas não representam acidentes de percurso e sim reconfigurações da rota analítica ao atravessarem o texto, ao me atravessar no texto.

O silêncio negro tem vários nomes. Alguns nasceram no traslado forçado pelo Atlântico, outros são cultivados pela resistência à desumanização. O esforço de identificar alguns deles não deixa de ser, também, uma tentativa de captar o eco de outras vozes — eliminadas, vetadas, interditadas, silenciadas.

É hora de ouvir o que elas têm a dizer.

2 Cemitério Marinho

Toda palavra é uma mancha desnecessária no silêncio e no nada.

Samuel Beckett

A Utopia da arte, o porvir contrafactual, está drapejado em negro. Ela continua a ser uma lembrança do possível com acuidade crítica contra o real; é uma espécie de restituição imaginária dessa catástrofe que é a história do mundo; é uma liberdade que não se submeteu ao feitiço da necessidade e que bem pode jamais se submeter.

Theodor W. Adorno

A primeira parte desta dissertação tentará contribuir para a reflexão sobre processos de silenciamento de pessoas negras no Brasil contemporâneo a partir de dez diferentes manifestações do silêncio identificadas no poema “Cemitério Marinho” (2019), de Edimilson de Almeida Pereira, bem como de uma breve análise de trechos selecionados de sua obra poética e seus três romances lançados em 2020. São obras que problematizam o legado da escravização e dos processos de silenciamento de corpos que são usados para a produção de riqueza, mas cujas vozes são interditas no debate público, por meio de uma estrutura social, moral e política.

Os silêncios que emergem de “Cemitério Marinho” não reverberam apenas sobre o navio negreiro e o tráfico de escravizados, temas de trabalho poético do professor titular de Literatura da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Essas partículas de silêncio surgem também entre campos de força da ausência/presença/voz do autor e da interação de um leitor com o texto. Trata-se de algo que não tenta representar e sim levantar suspeitas, especulações e provocações. A poesia de Edimilson transita sobre o silenciamento e a memória, ao incutir uma

experiência libertada por um devir-morte¹ e um devir-negro², sob impacto de um racismo sistemático e *multidimensional* (SOUZA, 2021) no Brasil.

Pretendemos evidenciar e refletir sobre os sentidos possíveis dos silêncios que habitam o poema de Edimilson em seis diferentes cortes, em linha com as proposições de Eni Orlandi. Ao mesmo tempo, confrontamos diferentes aspectos de “Cemitério” e outros escritos de Edimilson com parte da teoria sobre necropolítica, memória, diáspora africana e da poética da relação.

A formulação sobre a presença de significados do silêncio em traços e pistas, e nos “processos de construção dos efeitos de sentidos” (ORLANDI, 2007, p. 44) presentes no texto, orientam o primeiro subcapítulo — “Mundus Novus”. Ali, serão explorados os usos de sinais gráficos em “Cemitério Marinho”, em especial dos dois pontos que marcam, de pronto, o início da poesia. O diálogo entre as possibilidades semânticas do sinal gráfico e o projeto estético-político de Edimilson reitera a proposta de releitura do poeta sobre o universo simbólico atrelado ao navio negreiro, em um processo de deslocamento de sentidos e das consciências de identidade do sujeito negro.

A seguir, será a vez de articular a presença de silêncios relacionados à construção cultural do corpo negro no subcapítulo 2.2, “Corpo-palavra”, em companhia privilegiada de Modesto Carone. Os conceitos de biopolítica, de Michel Foucault (1976), e de necropolítica, nos moldes de Achille Mbembe (2016), ajudam a pensar sobre uma política e uma economia de afetos a que pessoas negras estão submetidas hoje no Brasil. Ainda nesse ponto, as proposições de Édouard Glissant sobre uma *Poética da Relação* (2021) permitem observar a construção simbólica e poética de um corpo específico em “Cemitério Marinho”, entrevista em outros trechos da obra de Edimilson.

O terceiro subcapítulo — “Contra a blitz na memória/ a Memória” — se vale mais de conceitos sobre memória, especialmente de Paul Ricoeur (2020) e Aleida Assmann (2011), para pensar os silêncios perceptíveis na operação poética de

1 Deleuze (1997) identifica um certo devir feiticeiro no escritor “porque escrever é um devir, escrever é atravessado por estranhos devires, que não são devires-escritor, mas devires-rato, devires-inseto, devires-lobo, etc. A voz central em parte de “Cemitério Marinho” apresenta-se como um africano escravizado, em relação direta com óbitos e violência ao longo do poema. Devir-morte porque Edimilson bordeja este lugar duplo: daqueles que foram transportados, comercializados, jogados ao mar ou mortos, mais tarde, no trabalho extenuante das lavouras e da mineração.

2 A avaliação é feita por Roberto Zuluar, no prefácio de *Poesia+* (PEREIRA, 2019), que aponta no poeta uma capacidade de reinventar a violência e o trauma, tema que será aprofundado no 4º capítulo.

Edimilson em relação ao jogo entre passado, presente, identidade, cultura e história, no que tange a escravidão e seus legados para a sociedade brasileira contemporânea. Tal operação não afasta uma interlocução de Edimilson com a poesia de João Cabral de Melo Neto, o que sugere um tipo específico de incisão no discurso oficial e a reconfiguração da memória cultural no presente.

A linguagem e a voz como casa de máquinas do tumbeiro articulado por Edimilson são temas do quarto subcapítulo, “Sobre cemitérios e navios”, em que analisamos o título em um breve diálogo de seu “Cemitério Marinho” com os poemas “Navio Negreiro”, de Castro Alves (1870), *Das Sklavenschiff* de Heinrich Heine (1854), e “Cemitério Marinho” (1920), de Paul Valéry. Nesse ponto, diferentes silêncios se deixam perceber quando se toma como referência teórica o conceito de Atlântico Negro, de Paul Gilroy (2012). Indicamos em Edimilson uma abordagem que leva em conta o período de tráfico legalizado e legitimado de escravos nos séculos XV-XIX não apenas como exemplo da violência e da exploração de corpos africanos, mas também como um sistema político, histórico e filosófico (GILROY, 2019). É a partir desse sistema que Edimilson orienta sua proposta político-estética, que singulariza uma experiência marcada por silêncios legados pela escravidão e pelo racismo.

O subcapítulo 5, intitulado “Decalque na consciência”, retoma o diálogo com vozes anteriores para apontar como alguns silêncios de “Cemitério Marinho” sugerem uma ação de resistência na linguagem e na literatura. A partir daí, especula-se como as dez dimensões de silêncio percebidas no poema de Edimilson indicam um tipo de experiência *construída poeticamente* para ressignificar o cotidiano, brutalmente marcado por processos violentos de silenciamento. O poema sugere dimensões que não se omitem na vivência diária, contaminando a experiência e a visão de mundo em uma clivagem política baseada na cor da pele.

Interessa questionar o que a leitura e a escuta de diversas possibilidades semânticas articuladas nos silêncios presentes do poema de Edimilson podem indicar sobre a experiência de pessoas negras no Brasil contemporâneo. Não apenas do ponto de vista de uma economia dos afetos sob o racismo, mas como o preconceito configura uma determinada forma de exclusão de subjetividades do espaço público, que lhes veda o acesso com base na epiderme, impedindo que suas vozes sejam ouvidas e recebidas do mesmo modo que as demais não-negras.

2.1 Mundus Novus³

"Cemitério Marinho" tem início antes da primeira palavra. O lance do poeta é anterior ao toque dos dados na mesa e se percebe no sinal gráfico que atua como portão da necrópole. A página registra uma palavra e uma letra — CENA 1 —, delimitando a primeira entre as sete partes nas quais se dividirá o poema. Logo abaixo, Edimilson insere o sinal de dois pontos, inaugurando os 344 versos da obra. O sinal gráfico, inserido deliberadamente por Edimilson como primeira marca de sua poesia, sugere que há algo anterior: um assunto do qual não se fala ou de que *não mais* se falará a partir de agora — talvez algo sobre o que *não é possível* falar. Uma ruptura, um corte instaurador da linguagem, entre o que é ignorado para algo que se vai descobrir logo adiante:

CENA 1

: embarcados, como
avaliar a tempestade (PEREIRA, 2020, v. 1-2)

Apesar de parecer simples ou mera questão de estilo, a operação de usar o sinal gráfico como primeiro degrau, um levantar de âncoras da embarcação para o início da viagem, acaba por ressaltar uma opção poética de Edimilson. Em um longo poema, o primeiro ataque se dá pelo registro de uma fenda, como uma demarcação do momento a partir do qual se encontra a trilha de palavras. Uma ênfase gráfica que produz, entre seus efeitos, uma demarcação clara sobre o *surgimento* de uma *nova dicção* a partir dali.

³ No primeiro volume de *Escavidão* (2021), Laurentino Gomes conta como uma carta enviada por Américo Vespúcio ao banqueiro italiano Lourenço de Médici, em 1503, consolidou o uso da expressão “Novo Mundo” em relação ao continente onde os portugueses desembarcaram anos antes. Transformado em livro sob o título *Mundus Novus*, o relato atingiu praticamente toda a porção ocidental da Europa, tornando-se um *best seller* com 22 edições na primeira década do século XVI em línguas como italiano, francês, holandês e alemão. Diz Vespúcio que “se o paraíso terrestre estiver em alguma parte da terra, creio não estar longe daquelas regiões” (VESPÚCIO *apud* GOMES, 2021, p.115). A força da linguagem, atrelada à descoberta, e o sistema de circulação que enfatizou sua autoria, seriam responsáveis pelo batismo das terras com o nome do autor. Gomes registra, ainda, que a divulgação da descoberta europeia não interessava à Coroa portuguesa, que não detinha informações sobre o potencial de riqueza, nem meios de exploração ou manutenção do território. Nesse sentido, podemos entender como “clandestina” a operação de batismo e disseminação de um imaginário simbólico sobre o Brasil nos primeiros anos depois do desembarque dos portugueses.

Quais seriam especulações possíveis sobre os significados desse *algo* que existe-existia antes do frontispício de "Cemitério Marinho"? Esse lugar que ficou para trás, sem deixar rastros? Trata-se de um vazio *silencioso* de que nada se sabe? Ou melhor: seria um vazio que deve *se manter/ser mantido em silêncio* porque há impossibilidade de se falar mais ou por uma decisão/desistência? Se toda poesia inaugura uma linguagem, não seriam os dois pontos uma elevação da aposta poética de Edimilson, demarcando a presença de uma outra voz, com o sinal gráfico *no início* e não no final do verso?

Nessa perspectiva, acolhemos a formulação de que a linguagem surgiu na evolução humana como uma forma de reter a significação do silêncio (ORLANDI, 2007, p. 27), para pensar os dois pontos usados pelo poeta como uma passagem, além da qual será materializada uma semântica *outra* sobre o silêncio deixado pelos milhões de escravizados⁴. Ressaltamos, ao mesmo tempo, o caráter simbólico de um registro gráfico a partir do qual não é possível retroceder, a exemplo dos portais do não-retorno, construídos em Angola, Senegal, Benim e outros países africanos. De frente para o oceano, os portais condensam na alvenaria a memória daqueles que nunca voltaram.

Os dois pontos de Edimilson articulam uma *ausência* e a *presença*, entre o relato histórico e o *indizível* da escravização de africanos ou da experiência do corpo negro na contemporaneidade. Uma operação que “remete ao caráter da incompletude da linguagem”, porque “todo dizer é uma relação fundamental com o não-dizer” (p. 12).

Ao mesmo tempo, verificamos a necessidade de modular a constatação de Eni Orlandi de que, apesar de “absoluto, contínuo, disperso” é no silêncio que “escorre por entre a trama das falas” que se localiza “o real sentido” (pp. 32-33), já que o projeto poético de Edimilson tem em sua base o propósito de sugerir uma *multiplicidade* de interpretações sobre os signos que usa, além de propor outras relações com o simbólico.

4 Documentos, cartas e registros disponíveis sobre o tráfico negreiro permitem estimar em cerca de 24 milhões o número de pessoas capturadas em território africano ao longo de três séculos e meio de colonização da América. Três quartos deles, um total de 18 milhões de pessoas, morreram durante o percurso de milhares de quilômetros de suas aldeias até o litoral africano, devido às condições insalubres antes do embarque no tumbeiro, durante o trajeto atlântico nos calabouços imundos, no traslado até as fazendas ou nos três primeiros anos de labuta desumana na lavoura. Dos seis milhões de africanos escravizados para geração de riqueza às metrópoles no continente americano, quatro milhões sobreviveram no Brasil (GOMES, 2012).



Figura 1: Portal do não-retorno em Ouidah, Benin, que levava ao navio-negreiro.

Não há uma “verdade” ou um sentido definitivo para as expressões e versos que Edimilson concebe, o que nos leva a absorver somente a visão de Orlandi no que tange aos significados presentes no texto e no silêncio:

A linguagem supõe, pois, a transformação da matéria significante por excelência (silêncio) em significados apreensíveis, verbalizáveis. Matéria e formas. A significação é um movimento. Errância do sujeito, errância dos sentidos. É preciso insistir que a matéria significante do silêncio é diferente da significância da linguagem (verbal e não-verbal). Ao tornar visível a significação, a fala transforma a própria natureza da significação. (ORLANDI, 2007, p. 33)

Os dois pontos primeiros de “Cemitério Marinho” funcionam como um entalhe que possui atribuições claras na gramática, das quais destaco uma: em expressões que apresentam uma quebra da sequência das ideias⁵. Declarado ou não, um dos deslocamentos que a poesia de Edimilson realiza se dá em relação à sequência de ideias que derivam do navio negreiro, seja na memória cultural, seja no discurso oficial, seja no cotidiano de milhões de pessoas hoje no país. Uma decisão poético-política de apontar que “algo sempre acontece, mesmo que não deixe rastros” (PEREIRA, 2020, p. 61), como diz o narrador de *Front*.

⁵ Segundo o gramático Evanildo Bechara, que cita esse como um de quatro entre os usos possíveis dos dois pontos (2009, p. 519).

Ao inserir essa punção, o poeta inicia seu canto em um silêncio específico e múltiplo em significados. Localizar esse silêncio como uma mudez voluntária ou involuntária do poeta seria simplista, não só porque a poesia de Edimilson, como qualquer outra, não se localiza no que ele escreveu ou queria, mas no diálogo travado com seus leitores, no âmbito de um determinado sistema de signos compartilhados. Não se trata somente de mudez voluntária, por demarcar um território sobre o qual não se conhece, uma história amputada no momento do embarque. O silêncio anterior à incisão grafada pelo poeta não ganha protagonismo tampouco por algum significado na relação com eventuais palavras anteriores. Não há pista alguma antes do sinal gráfico, exceto o título do poema e a inscrição CENA 1. O poeta opera forças que irrompem de manifestações culturais impregnadas de uma memória calcada em experiências e identidades silenciadas na contemporaneidade, diante de uma ruína da experiência, seja por seu empobrecimento⁶ ou expropriação⁷.

Com o sinal, Edimilson ilumina uma presença que não se vê, mas se percebe. Algo importante o suficiente para anteceder a voz do poeta, um silêncio *fundante* como sugerido por Eni Orlandi, antes de o poeta domesticar os sentidos possíveis desse silêncio nas palavras que virão a seguir.

Pode-se especular sobre este silêncio específico: como um sinal de que se dará início a um discurso a partir destes dois pontos, em linha com a gramática vigente. Ou uma marcação do porto de onde partiu o navio. Talvez o passado como lugar anterior, onde viviam todos os futuros escravizados, antes da chegada dos navios negreiros. Um continente pregresso, com suas múltiplas culturas, cosmogonias, religiosidades, relações comunitárias, calendários próprios e tantas outras camadas da vida cotidiana na África que foram apagados da história e

⁶ O cenário após a chegada dos nazistas ao poder na Alemanha, com o período pós Primeira Guerra Mundial como pano de fundo, serve de mote para Walter Benjamin (1987) apontar uma etapa de empobrecimento da experiência, em que o discurso fascista e totalitário substitui aquilo que é de fato vivenciado, numa busca para se liberar da experiência. Em outras palavras, uma conexão com a memória cultural não pelos antepassados, pelo conhecimento, nas lendas, fábulas e mitos, mas pela autoridade. Esse empobrecimento é lido por Benjamin no poema “Apague os rastros”, de Bertold Brecht. Ali, a arte de vanguarda ressalta a “solidão, (...) pobreza, (...) desorientação e tornam impossível qualquer possibilidade de retorno a valores ditos seguros ou a deuses já mortos”. (GAGNEBIN, 2006, p. 115)

⁷ Giorgio Agamben levanta a ideia de que a experiência humana foi expropriada pelo pensamento contemporâneo, em especial pelo apreço cartesiano ao método científico, que exclui a experiência do vivido e a inteligência — *experiência e identidade* — privilegiando uma nova, pela lógica da consciência. Um sujeito que é enquanto pensa. (RABINOVICH, 2005)

também da memória daqueles que sobreviveram à travessia — seja pelo chicote ou imposição linguística, religiosa ou cultural.

Interessa, ainda, pensar a fórmula do poeta a partir da *forma* usada por Edimilson. Entre os usos previstos na gramática para o sinal de dois pontos está o de justaposição entre orações coordenadas. Um tipo de correlação em que ocorre interação *semântica*, mas independência *sintática*. Não somente aquilo que será dito versará sobre o que se fala, como também será dito de outra maneira, variando a forma. Um sinal gráfico, portanto, que marca o limite entre o que havia antes e o que surgirá na poesia de Edimilson: um novo navio negreiro e também uma nova linguagem para falar dele e *a partir* dele.

Na temática geral e nos aspectos específicos relacionados à escravidão colonial, “Cemitério Marinho” dialoga com dois outros poemas homônimos: “Navio Nегreiro”, um de Castro Alves e outro de Heinrich Heine, embora sugira diferentes silêncios relacionados à experiência de pessoas negras e processos históricos de silenciamento. Já o título escolhido pelo poeta mineiro repete o mesmo dado por Paul Valéry (1920) a um poema sem relação direta com o tema dos três poetas anteriores. Alguns pontos de fricção entre o poema de Edimilson e os demais serão demonstrados ao longo dos próximos capítulos, quando se tornarem pertinentes para nosso objetivo de pensar os silêncios de “Cemitério Marinho”.

A cor negra da pele de Edimilson sugere uma trança adicional de silêncio em sua opção para o título do poema. A poesia de Valéry não trata da questão racial, mas de profundezas confessionais e do silêncio. Um dos últimos simbolistas franceses, Valéry abalou-se tanto com a morte de seu mentor, Stéphane Mallarmé, que passou duas décadas sem publicar – um silêncio poético de 20 anos.

Título e temática reúnem-se aqui como *pistas* necessárias para se apurar a escuta de outras semânticas instaladas no poema, como defendido por Eni Orlandi. Não se trata apenas de “Cemitério Marinho” ter sido escrito por um poeta negro, descendente daqueles que viveram espremidos em porões imundos e sem ventilação, e sim porque se trata de um autor cujo projeto poético-político visa deliberadamente a instauração de uma nova estética⁸, que incorpore e tensione de

8 Edimilson detalha sua proposta no ensaio “Entre Orfe(x)u e Exunouveau: ou para uma estética de base afrodiaspórica” (2007), sugerindo a incorporação do acervo discursivo relacionado ao Candomblé, especialmente a respeito de Exu “a entidade moto-contínuo que reinterpreta continuamente as fronteiras de si mesmo e das normas sociais” (PEREIRA, 2007, p. 104). Segundo

maneiras outras o legado da escravização e o racismo presentes na literatura e na sociedade de hoje, em linha com o conceito de diáspora africana.

De volta à pista inicial, verifica-se que o uso de dois pontos em justaposições tem um efeito variado para o discurso, e pode indicar um estilo em que a ação se desenrola depois do sinal, em uma sequência mais rápida⁹. É quando a trama e o drama são vistos, afetando espectadores e atores — quando acontece o que importa. Os dois pontos iniciais de Edimilson não servem apenas para assinalar que havia algo antes do ponto de partida do poema, mas que esse momento pregresso, esse silêncio que se percebe, não ocupa o palco onde se desenrola a história, onde estão imersos nossos afetos, nossa interação com o real e com o sensível, a não ser como *gesto*. Um jogo de dentro-fora do navio negreiro que dá título ao poema: os tumbeiros que cortaram o Atlântico centenas de milhares de vezes e o mundo construído por aqueles que foram transportados neles, onde a opressão e a violência continuam disseminadas e sem constrangimento.

O sinal demarca uma construção simbólica e lírica do corpo negro *a partir* do navio negreiro, uma caixa que deixa para trás um mundo devorado e destruído e que Edimilson busca renovar em sua poesia, ao trabalhar o tempo, a história e a cultura. Essa relação do ontem com o presente — sobre a qual falarei especificamente mais à frente, ao correlacionar a obra com teorias sobre as diferentes memórias em disputa na contemporaneidade —, essa conexão do hoje com a desumanização conduzida séculos a fio se dá inicialmente por um corte, um entalhe, uma *falha*. Como se Edimilson dissesse que há um certo passado, que havia antes deste que ele passará a articular em sua releitura poético-crítica-antropológica do racismo e a resistência que ele provoca.

Atribuir ao poema o caráter de releitura se baseia tanto numa proposta de estética artística pós-colonial formulada pelo próprio poeta quanto na visão do período de deslocamento forçado de pessoas africanas como uma diáspora negra, indo além da mera representação e produção de memória sobre a exploração dos corpos. Afinal, as pessoas forçadas a cortar o Atlântico trouxeram consigo formas de cantar, rezar e se relacionar com a natureza distintas dos povos europeus e dos

uma das narrativas sagradas da cosmogonia Ioruba, o mundo é devorado por Exu, que em seguida faz um acordo com sua mãe Orumilá para reconstruí-lo.

⁹ O assindetismo, ou justaposição, é definido por Evanildo Bechara, na “Moderna Gramática Portuguesa” como o encadeamento de orações sem entrelaçamento, “basta-lhes apenas a sequência, em geral proferidas com contorno melódico descendente e com pausa demarcadora” (p. 394).

indígenas. O poema sinaliza a possibilidade de se compreender os navios negreiros — possivelmente o significante maior do poema — também como *caixas ressonantes de cultura*, uma vez que o traslado dispersou pelo Atlântico uma multiplicidade de etnias e modos de viver, absorvidos e profundamente incorporados nas sociedades americanas, caribenha e brasileira, com suas particularidades. Sob esse enfoque, o legado do tráfico negreiro não consiste apenas da violência imposta às pessoas negras. Foi por meio do tráfego das embarcações, que chegaram ao continente americano outras línguas, culturas, danças, relações com o sagrado e o místico, culinárias, ritmos e cosmogonias que, hoje, constituem parte significativa da cultura no continente.

O propósito de Edimilson engloba pensar a presença negra como parte de uma diáspora africana, cuja influência resulta do contato-confronto com a cultura europeia que também desembarcava por aqui. Trata-se, especificamente, de uma reinterpretação sobre o período histórico em que a escravização era regulada por lei, afastando a leitura de cordialidade e convivência pacífica que marcam parte da interpretação histórica do legado desse período.

Nesse sentido, Edimilson usa de outras ferramentas para trabalhar a linguagem, a voz, o corpo, a memória e a identidade, que detalharemos nos próximos capítulos. A poesia sugere que fenômenos sociais devam ser conhecidos e pensados sob uma lógica diferente das teorias euro-atlânticas, na qual há predomínio de pensadores de países desenvolvidos. Edimilson apresenta uma visão descolonial sobre o impacto/legado do tráfico na contemporaneidade depois dos dois pontos, demarcando graficamente essa abordagem de modo a não ignorar que há avaliações anteriores. Dessa forma, abre caminhos diferentes para a compreensão da poesia, dos próprios fenômenos e da experiência de pessoas negras hoje no Brasil.

Por fim, é preciso avaliar mais um aspecto de interpretação possível para o início da poesia com o sinal gráfico. Se a dupla de pontos marca e demarca claramente um momento primeiro da poesia, também delimita um *território* poético, onde os versos de Edimilson reconfiguram um certo lugar da imaginação e da memória. Esse espaço de espoliação física e produção de lucro, como braço logístico da barbárie, torna-se também origem possível, um porto onde todos os escravizados pisaram, seja como partida da viagem, seja como última escala antes da obliteração oceânica.

O “Cemitério Marinho” não se configura como cemitérios comuns, onde repousam os que já ultrapassaram os dilemas terrenos, onde se visitam as lembranças e a memória de outros. O ponto nevrálgico do poema — o traslado de escravizados e seu legado cultural e poético — trata da passagem de corpos dos campos africanos para o chão da fábrica colonial, de relações de poder e controle, de disciplina e exploração do corpo. Há deslizamentos, baques, embarques e desembarques abruptos, como pode ser visto em dois trechos da CENA 1, quando é descrito o impacto psicológico do terror durante o traslado para a América:

no vermelho da hora
um baque
outro
espanto, deveras (v. 21-24)

: embarcados, às vezes
nos desembarcam

antes da ilha, em meio
às ondas
como sacos de aniagem (v. 29-33)

O navio negreiro de “Cemitério Marinho” entrega sua carga ao Novo Mundo, antagonizando qualquer possibilidade de visão estanque da embarcação como uma peça de museu ou gravura de missão europeia. Um território que se articula pelo movimento, como produto de ações, como defendem Gilles Deleuze e Félix Guattari: “O território é de fato um ato, que afeta os meios e os ritmos, que os ‘territorializa’”, segundo os autores (2012, p. 127). Um lugar epistemológico que também se mostra como produto dos ritmos e meios, cuja definição virá da “emergência de matérias de expressão” (p. 127). Em especial, Edimilson agencia esse lugar no momento em que “componentes de meio param de ser direcionais para *devirem* dimensionais” (p.127, *grifo meu*). Algo que pode ser visto em outras duas passagens da primeira cena:

onde uma perna
outra
lista de mercadorias
que valessem
peça
por
peça (v. 10-16)

Ou no trecho que compreende a quadra de versos 25 a 28:

o corpo
 – o que expõe em mulher
 ou guelra
 exasperado? (v. 25-28)

Esses versos demonstram “qualidades expressivas” e uma “marca” que, se por um lado, territorializam o navio negreiro de “Cemitério Marinho”, por outro apontam para uma nova estética sobre o tumbeiro, como sugerem Deleuze e Guattari: “(o) território e as funções que nele se exercem são produtos da territorialização” (DELEUZE, 2007, p. 128).

Diferentemente do poema de Castro Alves, não “Stamos em pleno mar”, como diz o primeiro verso daquele “Navio Nегreiro”, escrito 18 anos antes da assinatura da Lei Áurea. Estamos, sim, em outro lugar: um território criado pelo devir do corpo e de suas partes, devir na linguagem do poeta — sem esquecer que “o território seria o efeito da arte” (p. 129). Um lugar instalado a partir da destruição de uma outra imagem do corpo negro e do modo como se vê o legado do tráfico de escravizados hoje. Um mundo novo, portanto, e também *reconstruído*, em tarefa semelhante à de Exu, cujos efeitos visam deliberadamente a uma tomada de consciência e de *reação*. Mas sem determinismos: o poeta incita a pensar *de outra maneira* sobre o navio negreiro e, ato contínuo, sobre a consciência de identidade negra.

A estética proposta pelo poeta retira da diáspora africana e, em maiores detalhes, da mitopoética dos orixás, uma nova relação com o mundo para a produção de um novo conceito e visão da experiência negra no Brasil contemporâneo. Edimilson defende uma estética derivada da simbologia de Exu, divindade africana da qual se diz que mata o pássaro ontem com a pedra que lançou hoje. Segundo Edimilson (2017), o modo *Exunouveau* se caracteriza, entre outros fatores, por investigações que acrescentam novas camadas de relação entre o poético e o antropológico — uma ponte entre epistemologias de base ioruba e de base ocidental (PEREIRA, 2017, p. 112).

Nestes casos, é possível observar uma trança do poético tanto com o real quanto com “suas próprias tramas discursivas” (p. 100). E é Edimilson quem admite que “não é raro” encontrar tal entrelaçamento entre a argamassa da poesia e as fibras do real, em obras poéticas “tecidas com o rigor que reivindica a liberdade de

experimentação como uma das condições fundamentais para o reconhecimento do valor político-social da poesia” (p.100).

Do jogo entre as duas perspectivas de abordagem do mito de Exu, mais do que uma polarização, chama nossa atenção a constituição de um lugar discursivo de passagem — nem *Orfe(x)u* nem *Exunouveau*, nem reiteração da tradição, nem inovação moderna. Esse lugar discursivo, tal como o próprio Exu, abarca as possibilidades, o vir-a-ser do discurso, do sujeito e do mundo. (p. 115)

Não é outro o caso de “Cemitério Marinho”: exatamente pelo grande rol de experimentação poética e de entrelaçamentos de forma e conteúdo com o racismo e o preconceito, lidos dia a dia nos jornais. Os legados da colonização e do racismo se mostram fatores brutalmente homogeneizantes da identidade, a partir de um arcabouço que justifica a exploração econômica. Diante disso, a saída encontrada pelo poeta se localiza no movimento, na busca de brechas e possibilidades outras e múltiplas, na relação com o outro e na negação do discurso oficial, como diz Edimilson nesse trecho de *Entre Orfe(x)u e Exunouveau*:

Para pensarmos as relações históricas em que a sujeição à luta pela autonomia marcou a trajetória do sujeito afrodiáspórico – podemos considerar que o enraizamento e a definição de uma identidade cultural se configuram menos como um horizonte claro e mais como um ponto obscuro, que nos desafia a perceber na opacidade o que há de escorregadio e mutável, algo como um espelho de alteridades que atribua sentido às experiências de desenraizamento natural e da recusa da máscara da identidade única. (p. 110)

Diante da constatação de que a cultura “constitui-se como uma rede de significados que, por sua vez, é resultado de uma construção partilhada pelos sujeitos num determinado ambiente social” (p. 111), Edimilson se esmera na produção e sugestão de novos significados. Importa ressaltar o modo como o poeta realiza essa operação: “o que se pretende dizer, portanto, não se revela exatamente por meio do que as palavras revelam, mas do que elas ocultam” (p. 109).

Edimilson afirma que “a flexibilidade e a ruptura de fronteiras são os traços marcantes do modo *Exunouveau*” (p. 148, *grifo do autor*), enquanto uma abordagem *Orfe(x)u*, de “reapropriação das narrativas”, se dá quando “o poeta se abre para a experiência da criação, valendo-se do acervo que os devotos e as

investigações antropológicas organizaram a respeito de Exu” (p. 116). Ambas as vertentes se encontram em “Cemitério Marinho”.

Edimilson se dedica ao tema da memória, do racismo e de uma nova estética literária que incorpore outros símbolos — tanto sobre o navio negreiro como o tumbreiro de centenas de milhares de pessoas, quanto sobre a chegada e permanência nas terras do outro lado do Atlântico — articulando a visão de que a identidade reivindicada por Exu “depende da manifestação de alteridades” (p. 108). A dizer: este não é um cemitério comum. Edimilson se dedica em seu fazer poético a promover diferentes urdiduras entre literatura, antropologia, estudos culturais e descoloniais, história, memória, passado, ancestralidade, esquecimento, silenciamento, trauma e a experiência do corpo — em deslocamentos permanentes.

A tensão que constitui o núcleo dos significados atribuídos a Exu corrobora uma visão epistemológica de mundo, segundo a qual o aspecto mais relevante é a dinâmica dos acontecimentos e a probabilidade de serem continuamente reinterpretados. (p. 106)

O resultado é a criação de uma dimensão de conhecimento intrincada nas engrenagens do poema, um determinado *lugar* que não pode ser atingido apenas pela linguagem escrita e sim pelo afeto, escuta e *confronto* com os silêncios que transpassam o poema. O indizível complementa e permite uma determinada interlocução com novas possibilidades de existir e outros *conceitos de mundo*, que não se mostram presentes somente em “Cemitério marinho”, mas em alguns trechos de seus romances. Um dos argumentos possíveis em relação a esse conjunto é o fato de que o tamanho e *dispersão* da *violência* e do silenciamento dão a medida, ao mesmo tempo, da influência e da presença de matrizes culturais africanas na cultura e no modo de viver no Brasil contemporâneo.

2.1.1 Projeto poético estético-político

Procuo demonstrar a seguir como incorporo ao diálogo com “Cemitério Marinho” alguns breves pontos de contato entre os romances de Edimilson e seu projeto poético estético-político, descrito no ensaio *Entre Orfe(x)u e Exunouveau: para uma estética de base afrodiáspórica*. Ao mesmo tempo, é preciso ressaltar que

não será feita uma análise aprofundada ou mais detida sobre os romances do poeta mineiro. Trata-se de um brevíssimo e estratégico sobrevoo sobre obras densas, que merecem atenção nos círculos acadêmicos e do leitor nacional, que aqui receberão apenas uma abordagem tangencial, uma vez que o foco desta pesquisa se localiza na leitura de silêncios em “Cemitério Marinho”. Nessa perspectiva, faço uma breve apresentação e considerações sobre cada um dos três romances, além de citar trechos que dialogam com a proposta do poema sob estudo.

O Ausente narra divagações do benzedor Inocêncio — “leitor de chuvas” (PEREIRA, 2020, p. 12), que usa palavras para curar — em conversas com a professora Djanira. O romance explora a busca por uma identidade que não está dada, que se faz no viver e na reinvenção a cada cena ou passagem marcante. Interessam de modo particular as elucubrações da personagem sobre o uso da linguagem, tema que será analisado em seção específica adiante. Outra personagem que nos acompanhará neste percurso será o narrador de *Front*, um homem que caminha na fronteira invisível, na linha de choque entre a pobreza e o preconceito, e narra as batalhas que enfrenta na vida. O terceiro romance de Edimilson — *Um corpo ausente* — envolve um casal, um apartamento e considerações sobre a validade de se viver na resistência ante o racismo ou se entregar ao suicídio.

A ação das personagens, nos três livros, é transposta para a rememoração e a memória, numa colagem de experiências sob a revisão crítica e leitura de mundo por narradores que mais duvidam do que assertam. Em uma prosa poética embebida em imagens e passagens do cotidiano vis-à-vis o legado da escravidão, Edimilson oferece ferramentas para destruir a casca de muitos ovos, para lembrarmos *Demian* (HESSE, 2012)¹⁰. A poesia e a prosa de Edimilson se justapõem, configurando uma opção política sobre o *modo de dizer*, especialmente relevante quando se buscam saberes não-tradicionais e provocações antropológicas e etnográficas.

Consideremos, a título de exemplo, alguns versos do poema “Cena de Pesca de Tsoelike” (PEREIRA, 2019, p. 115). A referência no título parece indicar

10 A referência à metáfora usada por Demian, personagem que dá título ao que a crítica considera a obra-prima de Herman Hesse, foi feita pelo próprio Edimilson durante aula do programa de pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio de 08 de novembro de 2021, intitulada Encontro de saberes: um olhar poético sobre o sagrado. Especificamente no trecho entre 1h28min e 01h31min, o poeta explica como uma estética com inspiração na mitopoética de Exu também está presente em outros textos, citando Hesse, e permite o uso de seus princípios estéticos além do campo do sagrado. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ggzYHlpZ2i0>, acesso em 10 de novembro de 2021.

pinturas rupestres de Tsoelike, no Lesoto, a cerca de 300 quilômetros do oceano. As gravuras rupestres mostram pescadores segurando lanças, de pé em pequenos barcos. Alguns estudos antropológicos indicam, no entanto, que o método mais utilizado para a obtenção de peixe por caçadores-coletores que habitavam a região envolvia armadilhas em trechos do rio, pequenas cisternas, em embarcações e usando lanças compridas (MOKHTAR, 2010, p. 724). A dizer: há milhares de anos, não havia a coleta violenta de pessoas para a servidão na colônia, e sim engenhosidade, traço ausente das narrativas oficiais sobre os povos africanos. Diz o poeta:

a memória é
um curso em parte
navegável

somos os
que trocaram o rumo
pela sua voragem (PEREIRA, 2020, p. 115, v. 1-6)

A dimensão própria de conhecimento incrustada nos silêncios do poema sugere que a resistência deve ser direcionada também à produção de memória, uma vez que não há apenas uma narrativa possível quando incluímos alguns fatores *antropológicos* na história. É dessa forma, apontando para a uma reação à dimensão racista da historiografia e de memória cultural brasileira a partir de outras bases, que Edimilson encerra o poema:

: essa é a tarefa
ainda que a memória
deslize
em direções

avessas – e as águas
torturem os ossos
e nós
a nós mesmos (PEREIRA, 2020, p. 125, v. 260-266)

Edimilson contorce e repuxa essa tensão entre história e memória — assunto que será visto de forma mais detalhada na próxima seção — por meio de diferentes operações realizadas em “Cemitério Marinho”, como a metáfora do rio “parcialmente navegável”, em que se embute a visão de que há forças no caminho — cantos, rituais, preces — que interferem no trajeto, ainda que não catalogadas,

estudadas ou sequer admitidas pelo ímpeto silenciador da historiografia oficial. A experiência daqueles que sofrem preconceito não são acidentes de percurso do barco, antes constituem parte da tripulação.

O fato de ainda haver pessoas de pele negra retinta entre os brasileiros se encontra nesse meio do caminho entre o fortuito e o planejado. Em vez de tarefa subsidiária nas grandes navegações portuguesas, o tráfico de escravos financiava as esquadras que deixavam Lisboa, supria os campos europeus de mão-de-obra em meio ao êxodo de homens jovens que deixavam o Velho Continente para tentar a vida nas Américas e garantia braços para a lavoura, a mineração e a proteção do território brasileiro (GOMES, 2021). Segundo Luiz Felipe de Alencastro (2000), cláusulas do Tratado de Tordesilhas já garantiam a Lisboa a primazia sobre o litoral africano e o comércio de bens e gentes. No fim do século XVI, os portugueses virtualmente controlavam o fornecimento de escravizados também para a América Espanhola:

Desde então, o número de africanos deportados para as Américas ultrapassa o volume do tráfico transaariano de escravos para o Magrebe, assim como o tráfico marítimo para os portos europeus e as ilhas atlânticas. A partir daí, o comércio negreiro deixa de ser apenas uma entre várias atividades ultramarinas iniciadas com os Descobrimientos e converte-se no principal esteio da economia no Império do Ocidente” (ALENCASTRO, 2000, p. 78).

A grande presença de negros na sociedade de modo *planejado* pela minoria branca, na busca pelo maior lucro possível em terras brasileiras durante o período do Brasil Colônia, se contrapõe ao esforço de branqueamento da população após a abolição, no início da República. Um esforço que foi além de uma mera intenção, constituindo política oficial, com atrativos para que jovens emigrassem do Velho Mundo para o sul do Equador. Essa política tinha como base uma ideologia racista, de que pessoas de pele clara são mais predispostas a determinados comportamentos sociais, como maior ou menor capacidade de adaptação ao trabalho produtivo (SOUZA, 2021).

A importação maciça e direta de brancos europeus no período pós-abolição leva ao paroxismo a lei social mais importante para a mobilidade social e para a classificação social dos indivíduos e classes sociais no Brasil colonial: o processo de branqueamento. Esse processo de dominação social não foi utilizado apenas no Brasil. Praticamente todas as potências imperialistas europeias fizeram o mesmo nas Américas e na África. Dado

que as posições polares eram ocupadas por brancos no topo e negros ou indígenas na base da hierarquia social, as posições intermediárias tendiam a ser ocupadas por mestiços. Assim, a hierarquia social perdia sua característica de criação arbitrária humana e passava a designar algo atemporal, inscrito em uma ordem supostamente “biológica” e imutável, refletindo uma ordem “natural”. Isso ajudou enormemente na sua justificação e aceitação pelos dominados. (SOUZA, 2021, p. 220)

A esse respeito, Lilia Schwarcz afirma que, mesmo deixando de ser aceito como teoria científica, o racismo continua vivo como uma “ideologia social” que “age perversamente no *silêncio* e na convivência do dia-a-dia” (2019, p. 35, *grifo meu*).

Quando se trata da questão racial, estamos muito longe do “viveram felizes para sempre”. Continuamos combinando inclusão cultural com exclusão social – mistura com separação – e carregando grandes doses de *silêncios* e não ditos. Por isso mesmo, não basta culpar o passado e fazer as pazes com o presente. (...) Aliás, enquanto persistir o racismo, não poderemos falar em democracia consolidada. (p. 39, *grifo meu*)

Os dois pontos do verso 259 marcam uma cesura na trama lírica de Edimilson em “Cena de Pesca de Tsoelike”. No caso de “Cemitério Marinho”, é possível localizar um primeiro silêncio no título, por sua relação com a autoconsciência buscada por Valéry em seu poema de mesmo nome. E outro silêncio está justaposto aos dois pontos iniciais. Não se trata de um passado silencioso e silenciado, posto que não há pistas do que poderia estar ali. Mas de um passado propositalmente *silenciado* pelo poeta, que instaura a ação e o drama logo após esses dois pontos. Um passado em que pessoas negras não tinham voz.

Há, portanto, uma linha adicional tecida por Edimilson sobre processos de silenciamento: a desapareição física e o sequestro subjetivo foram tais que sempre haverá uma boa dose de especulação sobre essa presença que até hoje se sente, antes mesmo de qualquer história ser contada. Uma sombra ausente e apagada da história oficial e no mito de que a sociedade brasileira seria o resultado de uma união pacífica e desejada por todas as etnias envolvidas.

Antes de nos depararmos com o corpo-palavra, corpo-linguagem, mais à frente, é possível concluir que em “Cemitério Marinho”, o texto é, ele mesmo, um corpo: marcado por sinais de pontuação estranhos às normas; riscado por sinais em locais impensados; com encaixes sintáticos antianatômicos; de espaços e

preenchimentos individuais. Um texto-corpo, que fala pelo silêncio da brecha entre diferentes possibilidades de leitura e escuta.

os vermelhos e suas
orquídeas
saídas no flanco
esquerdo

sua terra é diferente
vá m
orar no campo santo (v. 319-325)

Edimilson opera nesse silêncio, nas ausências que se fazem necessárias para o correto cumprimento dos ditames ortográficos e gramaticais. Não se iniciam orações com dois pontos, segundo a *norma culta*. Algo que não é dito antes de se iniciar a leitura da poesia acaba situando o texto subsequente num lugar diferente daquele ocupado pelo que *costuma* estar ali. Um *antes* que passa a ser não somente silenciado, mas aniquilado, para dar lugar ao novo, num processo de ressignificação — de navios e dos cemitérios que ficaram pelo caminho, mas também da diáspora que modula a infiltração do povo africano de modo inextricável na cultura e na(s) vida(s) nas Américas. O novo mundo do poeta no *Mundus Novus* da colonização.

2.2. Corpo-palavra

Atenta ao que vai escrito em seus ossos.

Edimilson de Almeida Pereira¹¹

Uma vez que se ultrapassam os dois pontos iniciais como portas de recepção ao navio negreiro — as sentinelas do “Cemitério Marinho” de Edimilson — toda a ação passa a afetar diretamente os corpos dos escravizados. Tal será o corte neste subcapítulo, uma vez que seu projeto poético-político se dedica à abertura de possibilidades para a emergência de um corpo negro novo, que não seja construído

¹¹ *Um corpo à deriva* (2020, p. 41).

pela cultura ou pelo discurso oficial, mas vivo na linguagem e em suas experimentações.

A exemplo da experiência da ave em *Demian* (HESSE, 2012), o corpo de Edimilson encontra-se confinado frente a uma barreira levantada por quem veio antes, como delimitação de seu espaço no mundo. A entrada do poeta se dá pela mesma via: em vez de temor ou da insegurança sobre o que há lá fora, é preciso usar a potência de vida no interior para ressignificar sua existência — os corpos permanecem e se desdobram em potências outras na proposta estético-política sugerida em *Entre Orfe(x)u e Exunouveau*.

Ao avaliar o eixo ioruba da epistemologia afrodiáspórica, Edimilson afirma que uma estética derivada da simbologia de Exu serve tanto para “formulação de uma poética politicamente engajada”, como para a construção de um “território de signos que transcendem a história e a herança étnica para funcionar como um princípio de experimentação estética” (PEREIRA, 2017, p. 100).

Essa experimentação estética não se limita ao uso da língua portuguesa, de que falamos no início desse capítulo, mas na ressignificação dos símbolos dos tumbeiros, do mar e do corpo negro. Os corpos que embarcaram no navio negreiro, os que aportaram e aqui estabeleceram suas tradições e descendentes, são resultado de uma construção cultural, simbólica, política e estética derivada desse tráfico de africanos pelo Atlântico:

o que fazer desses
rendidos
na praia, de suas
valises

com nada por dentro? (v. 333-337, *grifos meus*)

Navios que traziam corpos como mercadorias para as Américas:

onde uma perna
outra
lista de mercadorias
que valessem peça
por
peça (v. 10-16, *grifos meus*)

Navios que levavam mercadorias cultivadas e garimpadas, pelos mesmos corpos, da América para a Europa — as *commodities* que asseguram o domínio colonial e imperialista subsequente. Navios que dispunham dos corpos pelo caminho, para ganhar velocidade ou se livrar daqueles que morreram durante a viagem. Navios que traçaram um arco no oceano defronte às Américas, e outros tantos ao longo do continente.

uma ponte de ossos
submersa (v.70-71)

Um arco composto de corpos cuja imagem e localização socioeconômica serão previamente determinadas, a partir das dinâmicas da empresa colonial, por séculos à frente. Uma construção epistemológica que será realizada por meio da espoliação física, da violência, em razão da cor, serventia e diferentes possibilidades de uso da força. Corpos que carregam traumas e abismos e arestas.

O corpo esteve ontem.
Imita e desmente
a espera que o surpreenda.

Já não pertence ao monturo.

Revela-me inércia e fogo,
o corpo, meu irmão. (PEREIRA, 2019, p. 34)

De quantas e quais justaposições se compõe o corpo em “Cemitério Marinho”? Inicialmente, a construção sociológica do corpo negro resta dispersa na manobra simples de não haver citação direta à cor da pele dos traficados. O poeta silencia sobre a marca da diferença, em caminho oposto às “legiões de homens *negros* como a noite” (ALVES, 1870, *grifo meu*), ou dos “*negros* pecadores”, “que são como as bestas, estupores” (HEINE, 1845, *grifo meu*). A dizer: ainda que brancos e negros tenham o mesmo sangue vermelho, os ossos empilhados da mesma maneira, há diferenças na experiência, na linguagem e na memória que produzem no presente sobre o processo histórico de exclusão. Afinal, embarcados estavam todos: escravizados, marinheiros e seus capitães, mas o navio e a viagem eram específicos e antagônicos para cada um. O sujeito autônomo universal, surgido com o Iluminismo, traveste-se de seu absurdo moderno, diante da separação inescapável

entre quem financia o avanço europeu, quem lucra, quem exerce o tráfico e os demais — cuja espoliação permitia uma sobrevivência exilada.

Essa visão ocidental racional e colonizadora não tem outro lugar no gesto autoral de Edimilson que não o do estranhamento, como na relação com um “homem invisível” (2020) que aprisiona sua subjetividade, silencia sua resistência e instaura uma *angústia de aniquilamento*¹². Uma *angústia*, vista pelas professoras Ana Kiffer e Mariana Patrício Fernandes como um “laço fundacional das relações de colonialidade, entrelaçando constantemente o tempo colonial ao tempo presente” e que terminou por forjar “um modo relacional doentio nessas sociedades” (KIFFER, 2021, p. 772).

O conceito de angústia de aniquilamento é formulado pelo filósofo camaronês Achille Mbembe, que ressalta como “recobrir o sentimento de existir depende (...) da ruptura com esse do qual a ausência, até mesmo o desaparecimento puro e simples, não será vivido como perda” (MBEMBE apud KIFFER, 2021, p. 772). Como amputar membros já decepados, admitindo que “entre ele e nós não há parte comum” (p. 772). Mbembe aponta a ocorrência ativa dessa angústia nos “projetos contemporâneos de separação” (p. 772).

Diferentes corpos afetam e são afetados em “Cemitério Marinho”: por uma radiografia da subjetividade envolvida na desumanização; pela crítica política apontando o paradoxo do corpo-mercadoria — como poderia se tratar do mesmo ser humano, se catalogados em outra coluna da planilha: objeto ou descarte, ossos que pontilham o leito do oceano, embaçando histórias e memórias. Testemunhas sem testemunho, que não os rastros de cartilagem e cálcio, supostamente ainda ali, presentes somente na lembrança dos que sobreviveram.

Imaginação e memória formam dois polos na elaboração de uma identidade pela linguagem. *“Ainda não eram história, antes que a morte colidisse com eles. Mas, agora, no silêncio, são caixas de ressonância de sua própria linguagem. Devemos ouvi-los e não a nós mesmos”* (2020, p. 82, grifo do autor), dizia Chagas,

12 As professoras Ana Kiffer e Mariana Patrício Fernandes explicam essa angústia do aniquilamento como uma “desorientação”, um certo “abismo” (2021, p. 771), como efeito de uma ausência de lastro relacional provocada diretamente pelo “silêncio sobre o extermínio, a escravidão e o abuso dos povos negros e indígenas” (op. cit, p. 772). Segundo o filósofo camaronês, Achille Mbembe, “a angústia de aniquilamento está no cerne dos projetos contemporâneos de separação” (MBEMBE apud KIEFER, 2021, p. 772).

“o estudante do caos, um professor sem alunos, o antipedagogo”, de *Um corpo à deriva* (2020).

Como identificar e problematizar a ausência dos que, embarcados, jamais chegaram a lugar algum, senão pela escuta, em terra, dessa fila silenciosa de ossos? Sabe-se que não levavam seus pertences e sim ferros aos pulsos e pescoço. Sabe-se, antes do poeta baiano, que os “mais de cem homens negros e mulheres” dariam lucro de mil por cento se não morressem na travessia, segundo a poesia de Heinrich Heine. Sabe-se que no “barco negreiro, a única escrita é a do livro de contas, que se destina ao valor de troca dos escravos” (GLISSANT, 2021, p. 29).

Sobra o corpo que atravessa o abismo, maculado pela violência e pelo exílio. “A imoralidade que nos satura é esta: habitamos um país que rouba o corpo e a alma aos seus” (PEREIRA, 2020, p. 44). Resta uma “tatuagem sonora. E seus gritos e sua febre fixados em nossa pele” (p. 39): silêncio que grita. Ancestralidade marcada pela violência, que reorienta o passar do tempo: “Uma vez que nos tiraram um braço, nos dão o direito de querermos de volta a história do corpo” (p. 64).

Como firmar uma identidade póstuma a partir do membro que pulsa e reverbera na carótida hoje? Como compreender esse corpo que reúne o passado, a mácula e a “usura, mais duradoura que um apocalipse” (GLISSANT, 2021, p. 29), senão lembrando que “todos precisam manter a vida em linguagem” (PEREIRA, 2020, p. 40)?

A complexidade do corpo em “Cemitério Marinho” começa a transparecer ao final da CENA 1, quando o poeta enumera itens-partes-membros-camadas-dimensões de um corpo multifacetado que desembarca/desemboca na colônia após a viagem no navio. Um corpo além da carne.

: na praia, desembarcados
teremos de volta
as pernas
os braços
a cabeça
os rios
os lapsos
as línguas
a teia
o horror
a régua (PEREIRA, 2019, v. 54-64)

Um corpo-lista em seus diversos componentes e itens, na planilha do livro contábil — como trilha dos demônios humanos, da espoliação e do dinheiro. A valise vazia de objetos, repleta de diferentes memórias, tradições, culturas, vozes, dialetos, práticas cotidianas, cosmogonias, modos de viver e também de não mais viver. Um corpo que receberá, após a suspensão mortífera da viagem no calabouço, carne e história. Um corpo que se apresenta como linguagem: um corpo-palavra.

Além da menção em terceiro lugar na lista, a “cabeça” merecerá outras quatro citações ao longo do “Cemitério Marinho”. Cabeças que “saúdam” (v. 173); cabeça que se teme perder (v. 144); cabeças que

rolaram mas
continuam presas à orelha
dos livros” (v.110-113)

E cabeça que “é o bólido” (v. 139), corpo celeste em movimento no tempo e no espaço — o brilho de uma estrela, cuja explosão ocorreu há milhões de anos, mas atinge a retina neste lugar e neste momento. Vistos da Terra, no mar ou em terra, corpos celestes equilibram tanto um deslocamento geográfico em três dimensões — altura, largura e profundidade — quanto uma fenda temporal.

2.2.1

Palavras em supernova

Decido perseguir essa trilha especulativa, atribuindo ao poema um status semelhante ao de um corpo celeste, uma vez que palavras, cenas e expressões relacionadas ao corpo promovem também ali um deslocamento espaço-temporal por meio de metáforas abertas e sinédoques. Ali reside um determinado silêncio, a servir de partitura para toda linguagem do corpo. Uma brecha de compreensão erigida na inter-relação entre um fim desconhecido e uma gênese desgastada, cuja configuração se materializa no sacudir das córneas pela impossibilidade do corpo-palavra. Um corpo-palavra que também é corpo-silêncio, que inaugura seu próprio idioma e linguagem.

Ao percorrer João Cabral de Melo Neto e Paul Célán, em busca de semânticas silenciosas, Modesto Carone identifica a irrupção de silêncio que produz significado em poemas que instauram uma linguagem própria — quando poemas

se tornam uma “atividade autocentrada do conhecimento” (CARONE, 1979, p. 30). Nesse “instante em que a metáfora *cria* uma realidade e o poema inaugura sua dimensão do conhecimento” (p. 37).

Uma avaliação em particular de Carone, sobre a possibilidade de ver “sombas” (p. 36) na escrita de Célán, pode ser transposta para o poema de Edimilson. A “sombra” vista pelo crítico se desvela na forma usada por Célán, que torna o poema uma metáfora de si mesmo. Algo semelhante ao que ocorre em “Cemitério Marinho”, que mais do que uma fanopeia sobre uma necrópole atlântica, instaura um território a partir de uma abordagem *antropológica*.

mas
traído, o ventre
se inventa
presídio-liberdade (v.139-141)

O corpo-palavra produzido por Edimilson contém em si um silêncio relacionado ao trânsito de africanos pelo Atlântico, porque “também informa um conhecimento que não poderia ser atingido pela obsolescência” (GLISSANT, 2021, p. 109) e que “tenta entrelaçar o desentrelaçável” (p. 113).

Uma potência que o poeta reservou para o início de sua caminhada na antologia *Poesia+* (PEREIRA, 2019). Sob o título ESSE CORPO, segue-se uma sequência de 20 poemas, versos que se aproximam pelo olhar, galáxia “de (in)certas relações de familiaridade temática” (PEREIRA, 2019, p. 25), que falam com e de corpos-legado da escravização, corpos-herança de um racismo entranhado na sociedade e presente tanto no navio negreiro de Castro Alves e na embarcação tema de Heinrich Heine, quanto no dia a dia do poeta.

Um racismo no plural, compreendido aqui como multidimensional, a partir da proposta formulada por Jessé Souza (2021): “todos os ‘racismos’, seja de gênero, de ‘raça’, de classe ou de ‘cultura’, possuem um núcleo comum e devem ser tratados *simultaneamente* (SOUZA, 2021, p. 27, *grifo do autor*).

Racismo como um “conjunto de opressões que cria a humilhação social” (p. 27) e que hoje não deixa de ser instrumentalizado pelo neoliberalismo, que se vale de poucos para representar as vozes de muitos — operação inversa, registre-se, ao procedimento poético-político de Edimilson, ao encampar a primeira pessoa do plural de seres vivos e não-vivos, ardentes ou silentes.

Um racismo que cumpre “sempre culpar individualmente a vítima pelo fracasso socialmente construído” (p. 33). Racismo como interdição de acesso a espaços educacionais, culturais e políticos por meio do controle dos corpos, cada vez mais intenso. Racismo que também deve ser visto como uma determinada régua de valoração e de avaliação da conveniência de se manter ou eliminar uma vida em sociedade. Racismo que, de acordo com aula de Michel Foucault, em 1976, “vai permitir estabelecer entre a minha vida e a morte do outro uma relação que não é uma relação militar e guerreira de enfrentamento, mas uma relação do tipo biológico” (FOUCAULT, 2012, p. 305). Racismo que “vai se desenvolver *primo* com a colonização, ou seja, com o genocídio colonizador” (p. 307) e que está presente como “a sombra sobre o pensamento e a prática das políticas do Ocidente, especialmente quando se trata de imaginar a desumanidade de povos estrangeiros — ou dominá-los” (MBEMBE, 2016, p. 128).

A dimensão continental, com centenas de quilômetros de praias, milhões de hectares cultiváveis, jazidas de ouro, diamante e outros minerais, todo o Brasil Colônia, se especulamos a partir de Foucault e Mbembe, desenvolveu-se numa simbiose com um sistema em que “a morte do outro, a morte da raça ruim, da raça inferior (ou do degenerado, ou do anormal), é o que vai deixar a vida em geral mais sadia; mais sadia e mais pura” (FOUCAULT, 2012, p. 305).

de óbito em óbito
se calcula a história como
se ao apagá-la
ela se fizesse nova" (PEREIRA, v. 252-255).

Esse racismo não está somente na fundação dos Estados contemporâneos, tenham eles nascidos metrópoles ou colônias, como também fornece os parâmetros de seu funcionamento e organiza as engrenagens de controle e regulamentação da vida por parte de um poder soberano — um biopoder, que se ampara na organização socioeconômica dos corpos em seu território geográfico (FOUCAULT, 2012).

Como laboratórios do racismo que mais tarde escreveria leis e normas nas Américas, era nos navios negreiros que se aprimoraram as práticas de manutenção desse biopoder, onde esse mesmo biopoder operava. Embriões de um sistema de biopolítica, ainda praticada hoje, exercida de modo a dessubjetivar-descivilizar-desumanizar com base na cor da pele.

nesse cômodo
 mal se tira a costela
 e a morte instala sua
 força-tarefa (v. 17-20)

Mbembe argumenta que tais práticas tinham no terror parte relevante de sua aplicação. Tanto que “terror e morte tornam-se os meios de realizar o já conhecido *telos* da história” (MBEMBE, 2016, p. 130) e fazem parte de diversas narrativas sobre a dominação e conquista (MBEMBE, 2016). Em “Cemitério Marinho”, o relato também se revela diferente devido a uma *nova dicção* usada por Edimilson.

de óbito em óbito
 o horror assunta os vivos
 corta-lhes
 herança e umbigo (v. 239-242).

Foucault situa o nascimento da biopolítica no século XVII, quando se torna claro para soberanos europeus que o controle da população e a projeção de poder para além de suas fronteiras se dava numa dinâmica entre “o direito de fazer viver e de deixar morrer” (FOUCAULT, 2012, p. 287). É por meio desse tipo de tecnologia que foi implementado o poder, seja colonial e ultramar, seja nas guerras e disputas intracontinente europeu. A isso, Mbembe acrescenta a infligência de terror entre as táticas políticas usadas pelo biopoder, cuja operação se vale do racismo para “regular a distribuição de morte e tornar possível as funções assassinas do Estado” (MBEMBE, 2016, p. 128). Terror que se instala nas colônias, a partir da criação de uma ordem jurídica na Europa (*Jus publicum europaeum*), que serve de amparo ideológico para a ação civilizadora sobre os territórios coloniais e legitima a ação de um Estado contra outro, desde que ambos civilizados.

(O) direito soberano de matar não está sujeito a qualquer regra nas colônias. Lá o soberano pode matar em qualquer momento ou de qualquer maneira. A guerra colonial não está sujeita a normas legais e institucionais. Não é uma atividade codificada legalmente. Em vez disso, o terror colonial se entrelaça constantemente com fantasias geradas colonialmente, caracterizadas por terras selvagens, morte e ficções para criar um efeito de real. (p. 134)

A ocupação colonial representaria também um espaço cindido entre compartimentos, tendo nas fronteiras e limites forças policiais e de manutenção de uma “ordem pública regulada pela linguagem da força pura, presença imediata e ação direta e frequente” contra pessoas negras (FANON, 1968, pp. 27-28).

É dessa encruzilhada entre o pensamento de Foucault e o de Fanon, numa reflexão sobre a colônia e o terror na política, que surge o conceito de necropolítica do filósofo camaronês Achille Mbembe, para quem, nas colônias, “a soberania é a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é ‘descartável’ e quem não é” (MBEMBE, 2016, p. 135).

Não haveria uma fagulha, no descarte de corpos durante a travessia do Atlântico, de uma constatação de que determinadas vidas não eram mais cabíveis naquele sistema político econômico instalado pelo terror?

o atirado aos tubarões
que,
devido à calmaria,
flutuou com a barriga
em luto
por meia hora
o rosto
perto do navio dentro
dos rostos em fuga (v. 78-86)

Uma ignição específica desse lança-chamas que as forças de segurança apontam, protegidas de seu lado das fronteiras, para os compartimentos mais vulneráveis — aldeias, quilombos, favelas — desde o desembarque?

de órbita em órbita
navio e continente são
um
mesmo ancoradouro (v. 248-251).

Um mesmo lugar: navio negreiro e república federativa, em que os embarcados ocupam espaços diferentes. Um mesmo lugar: calabouço e comunidades carentes, onde o terror rege a dominação e controle dos corpos negros, delimitando a palavra e o silêncio. Um mesmo lugar, a céu aberto: o oceano que fagocita escravizados, a terra de tantas covas a céu aberto. Um mesmo lugar:

os mortos que não
viram a cidade
as lianas
mortas, as mortas (v. 326-329).

O controle e a imposição de terror sobre os africanos que cruzaram o Atlântico carregam em si o silêncio dos que não terminaram a viagem.

o corpo
— o que expõe em mulher
ou guelra
exasperado (v. 25-26)

Um silenciamento violento de tantas e tantos, cuja soma dificulta a abstração: dezenas, centenas de milhares? Uma história decepada de tantas maneiras: soterrados sob as águas estão dialetos, cosmogonias, linhagens, canções, afetos. Aquilo que foi abandonado e “só será reencontrado nas savanas azuis da lembrança ou do imaginário, cada vez mais desgastado” (GLISSANT, 2021, p. 30). Sepultados pela força bruta, levando consigo as marcas da violência colonial, da bizarra seleção daqueles que seriam descartáveis. Afogados pelas águas, devorados pela torpeza humana, pela lama da empresa colonial.

Os avôs embarcados
sua economia de palavras.
Pelo silêncio escrevem
a biografia melhor (PEREIRA, 2019, p. 36)

O primeiro verso do conjunto d'ESSE CORPO inaugura sua linguagem em outro lugar, que vem a ser mesmo o lugar do outro. E também ocupa um terceiro, que o constitui em camadas ou vertentes. Intitulado “Tríptico”, inicia: “Sob a lama, o silêncio” (PEREIRA, 2019, p. 29). Tal é o ponto de aterrissagem/decolagem/órbita da articulação poética sobre o corpo que se desconhece, mas se busca entender por entrelaçamentos e na relação com outros que compartilham o mesmo lugar epistemológico.

Em diálogo com Jacques Rancière (2009), inscreve-se uma determinada partilha do sensível, compreensível na separação política do que é dado ou permitido se conhecer e experimentar no real. Por meio de platôs de deslocamento semântico, Edimilson estabelece uma *Poética de Relação* (GLISSANT, 2021),

identificada de modo particular no emprego da primeira pessoa do plural, em alguns poemas d'ESSE CORPO, de maneira próxima à que se vê em "Cemitério Marinho". Como no verso final de "Tríptico": "Mundo cifrado./ Nós" (PEREIRA, 2019, p. 30). Uma poética segundo a qual, de acordo com Édouard Glissant, "toda identidade se desdobra numa relação com o Outro" (GLISSANT, 2021, p. 34) e que "será ganha quando as comunidades tiverem tentado, pelo mito ou pela palavra revelada, legitimar seu direito a essa posse de um território" (p. 36).

Compreendendo esse território como um lugar epistemológico possível e passível de ocupação, a poética de Edimilson descarta uma cartografia de traços e linhas, optando por rastros e vestígios, palavras em *supernova*.

A linguagem provoca deslocamentos ao se fragmentar em compreensões tensionadas por outras interpretações cabíveis — terreno inconstante tateado pelo poeta, a "lama" que soterra silêncios armazenados em seu fundo; lama e silêncio desentrelaçáveis, num entrelaçamento de devires da palavra-corpo de Edimilson.

O corpo será "anúncio de linguagem" em "Arco" (PEREIRA, 2019, p. 33) e que "(a/ linguagem)/ nos experimenta", no verso 99 de "Cemitério Marinho". Em "Anúncio" (PEREIRA, 2019, p. 31), o segundo poema d'ESSE CORPO, o poeta entrelaça corpo e partilha do sensível, ao reiterar: "Nunca fomos, como quiseram,/ resíduos de volúpia e trabalho" (versos 4-5); "Nosso gesto há muito inaugurou/ um arco no mundo" (versos 11 e 12).

2.2.2.

Linguagem: bicho vivo

Edimilson inaugura o seu corpo-palavra a partir da antítese a uma leitura dessa linguagem pelo viés racista, que atribui à cor da pele tendências sociológicas, como a do racismo cordial¹³, jurídico-penais, como a lombrosiana, e outras. Uma

13 Refiro-me aqui ao conceito de "homem cordial" proposto pelo historiador Sergio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil* (1936) e das relações sem conflito e a tensão própria da dominação de homens pelo homem, na forma descrita por Gilberto Freyre em *Casa Grande e Senzala* (1933). Publicados no início do período modernista brasileiro, com ampla aceitação nos estudos de sociologia e história, além de fartas distribuição e tradução. Ambos os livros defendem uma visão que hoje sofre fortes críticas da academia, por se assemelhar ao ponto de vista da oligarquia dos dominadores, ignorando as inúmeras estratégias de resistência, fuga e violência praticadas por indígenas e africanos escravizados contra as condições subumanas nas lavouras e das minas nacionais. Inegavelmente, os textos de Holanda e Freyre precisam ser situados pela importância que

linguagem que também se experimenta, uma vez que não se encontra completamente por afastar expressões preconceituosas e racistas.

Linguagem é bicho vivo, que morde e se deixa engolir em dimensões e escalas diferentes. Linguagem também como território, como um lugar onde o poeta se encontra e, entre sombras e o peso da lama, reconfigura sua compreensão. “Todos precisam manter a vida em linguagem” (PEREIRA, 2020, p. 40), como diz uma personagem de *Um corpo à deriva*. Linguagem também como ventre da identidade, na fala de outra personagem no mesmo livro:

(A)o falar de algo perdido, me interno na língua, me disperso. Vejo-me a mim mesmo com um nome diferente em cada um dos fragmentos. A língua me põe à prova – estamos, ambos, em circulação sobre a areia (p. 65).

Um corpo-linguagem marcado pela escravização e pelo apagamento de milhões de africanos e que “por isso, tornamos inesquecível a noite de embarque” (PEREIRA, 2020, p. 39). O embarque do corpo, que descreve um arco no planeta *sob a lama* do oceano, articula um silêncio para dizer aquilo que não é, abrindo espaço para outras possibilidades de ser.

Na abertura da CENA 2 de “Cemitério Marinho”, Edimilson instaura um senso inicial de identidade, articula o simbólico da necropolítica e subverte o legado histórico-cultural do tráfico negreiro com uma metáfora aberta sobre o corpo – de ontem e hoje – e sobre a potência semântico-criadora do silêncio:

uma ponte de ossos
submersa
eis o que somos” (v. 70-71).

Uma vez que a ancestralidade foi perdida e silenciada, a identidade se constrói de supetão, a partir da ruína e do trauma, pelo uso do advérbio “eis” e seus ecos teóricos. Foi dessa forma, por exemplo, que o colonizador europeu da Galileia apresentou um insurgente para que fosse julgado por seu próprio povo a partir de mentiras fabricadas pelo poder estrangeiro constituído naquele território — “eis o

têm como superação de um conceito ainda mais racista de formação da sociedade brasileira ainda oriundo do período do Brasil Colônia, segundo o qual o brasileiro seria resultante da miscigenação pacífica entre uma raça mais forte (os brancos europeus), com os indígenas e a raça fraca dos africanos. Por outro lado, ainda representam uma concepção de mundo em que a experiência de pessoas negras fica relegada à interpretação por teóricos de camadas econômicas mais favorecidas da população, cuja riqueza tem origem justamente na exploração de pessoas negras.

homem”, disse Pôncio Pilatos ao exhibir Jesus Cristo para que os judeus decidissem se era o caso de deixá-lo viver ou fazê-lo morrer. *Ecce hommo* (1908), título também de ensaio de Friedrich Nietzsche, no qual o filósofo busca construir a si mesmo pela linguagem escrita, em meio às tempestades de transtornos psicológicos. Um projeto iniciado aos seus 44 anos de idade, no mesmo ano em que foi assinada a abolição da escravatura no Brasil (1888).

Ponte, substantivo feminino de significado múltiplo, que serve de conexão entre a identidade construída por Edimilson ao longo do poema, a refundação simbólica do corpo negro e suas vozes. Uma miríade de sentidos supõe uma variação ainda maior de possíveis sinônimos, os quais se desdobram em novo conjunto, numa operação de deslocamento intrínseco da metáfora.

Ponte: percurso delimitado no interior do trajeto.

Ponte: um não-lugar entre dois pontos.

Ponte: estrutura que requer a relação direta com outros elementos para existir.

Ponte: passagem entre o tombadilho e demais áreas de um navio.

Ponte: protuberância do sistema nervoso central que conecta os hemisférios do cérebro que cuidam da razão (esquerdo) e da imaginação-fabulação (direito).

Por manter aberta a leitura da metáfora, Edimilson gira a tranca de outras portas após a CENA 2 de “Cemitério Marinho”, no trecho em que instaura a identidade como uma “ponte de ossos submersa”. A partir daí, volta a citar partes do corpo em outros versos ao longo do poema, a dizer que ponte seria essa que se inscreve na primeira pessoa do plural. Justapostos, demonstram outras possibilidades de trajeto.

Ponte: trilha-testemunho de uma caminhada interrompida.

–os tendões, uma
vez descolados, acusam
a história (v. 106-108)

Ponte: ligação impossível entre vítima e carrasco.

entre essa e outra
margem do oceano, cabeças
rolaram mas
continuam presas à orelha
dos livros (v. 109-113)

Ponte: conhecimento específico que alicerça uma tomada de consciência.

a cabeça (quem
a tiver gire
além do próprio
eixo)
é o bólido (v. 142-146)

Ponte: produto de determinada engenharia.

o que somos
vem de um
enigma
tirado aos peixes
de um corpo
além
das chagas (v. 147-153)

Ponte: trânsito da ruína à refundação.

: na pele
nenhum risco
que tire desse
corpo o equilíbrio (v. 160-163)

Ponte: risco invisível na pele, cicatriz da desumanização.

trezentos zeros a trinta
e três graus
crepitam na grama: extinto
o negócio,
não se bastam, em flor
em febre em farpa oxidam (v. 217-222)

Ponte: sedimentos da erosão provocada pela violência durante a passagem do tempo.

outros foram lançados

a essa barca noturna
 sem nome
 tirados ao sangue
 não pertencem ao hades
 olimpo
 de nenhuma ordem
 são outros além-outros (v. 268-275)

Ponte: curso da memória nas histórias contadas.

que engolem a língua
 para regressar
 à primeira queda
 do rio (v. 276-279)

Ponte: fio entre o horror e o vazio.

que temem perder
 a cabeça
 e sem ela o rastro anterior
 ao chão (v. 280-283)

O gesto identitário de Edimilson ocorre na forma de autodeclaração, à semelhança dos processos burocráticos estatais como o censo. Uma tal ponte de ossos submersa deverá ter a potência semântica que observamos, mas também dotar-se de um silêncio inato. Um **silêncio-genético**, posto que os ossos não falam da mesma maneira que os vivos, mas sua mensagem é articulada por estes. O comentário de Modesto Carone sobre a intenção do silêncio na poesia de João Cabral de Melo Neto sinaliza uma compreensão parcial desse vazio na fala que Edimilson busca instaurar com a “ponte de ossos submersa”.

Na avaliação do tradutor de Franz Kafka, Cabral adere ao silêncio porque “almeja, especificamente, renunciar à *atualização* de uma linguagem que se acha à sua disposição” (CARONE, p. 89, *grifo do autor*). O “poeta genuíno” de que fala Carone buscaria “consciente ou inconscientemente” a “*langue total*”, justamente aquela atravessada pela “*parole*” (p.89, *grifos do autor*).

Na prática ele tem de renunciar, enquanto poeta, a tal plenitude não-nomeável: pois sua atividade consiste justamente em concretizar a linguagem. Mas é necessário estabelecer que ele o faz de uma maneira que não coincide — que contrasta — com o uso estereotipado das possibilidades “normais” de verbalização da experiência” (p. 89, *grifo do autor*).

É possível concordar com Carone, nesse corte de pesquisa que empreendemos, quando ele afirma que o poema exige um determinado *exílio* em relação ao uso banalizado e desgastado das palavras, operação que Cabral realiza em revisões concêntricas de sentidos metafóricos em seu arsenal de questões poéticas. Até esse ponto vai a concordância com Carone, uma vez que os silêncios em “Cemitério Marinho” não apenas quebram automatismos corriqueiros e lugares comum, mas operam uma refundação do corpo na linguagem, se valendo da semântica possível do silêncio. Longe de estar na “beira do silêncio, posto avançado de uma autenticidade possível” (p. 90), Edimilson absorve, digere e rearticula o silêncio como elemento interno de sua voz poética.

(O) afastamento e a “mudez” não só refletem as condições de existência do poema que não se *funcionaliza*, como também constituem sua resposta a essas mesmas condições. Pois silenciado pelo interdito que incide sobre o “lábio”, ele se afirma à margem do circuito vigiado da comunicação, à medida que lhe devolve, num golpe de espelho, o silêncio a que foi coagido. (p. 98)

Da mesma maneira, há em “Cemitério Marinho” camadas adicionais de silêncio em relação à radiografia feita por Modesto Carone sobre Cabral e Célan: aquela que constitui o corpo manipulado e transportado pelo navio negreiro, advindo do pavor daqueles que não completaram a viagem. Silêncio desses ossos que ainda se inscrevem em risco na pele negra, sem abalar seu equilíbrio. O silêncio de uma mensagem impossível de ser transmitida, diante do desaparecimento do mensageiro. O silêncio da ausência que precisa ser transformada em potência, em vida nova na terra desconhecida, por onde o apocalipse se repete. O silêncio de três dimensões do abismo (GLISSANT, 2021) experimentados por esse corpo, uma vez que se pode dizer que, em “Cemitério Marinho”, Edimilson pratica o mesmo que ele escreve a respeito de Glissant no prefácio de *Poética da Relação* (2021): “o pensamento extrai os princípios ativos da realidade para, mediante processos de reflexão e análise, *propugnar outras realidades simbólicas*” (pp. 13-14, *grifo meu*) — a mesma operação de “ponte de ossos submersa”.

A CENA 2 de “Cemitério Marinho” cita por três vezes “abismo” com as expressões “além-abismo” (v. 73) e “apesar do abismo” (vv. 94-96) que, de alguma forma, se aproximam da proposição de Glissant no ensaio que abre a *Poética da Relação*, “A Barca Aberta”. Tanto o poema quanto o ensaio trabalham o conceito

de que “a experiência do abismo está no abismo e fora dele” (GLISSANT, 2021, p. 31). O trauma da escravidão, dos milhões descartados e outros milhões desumanizados e tornados objeto de comércio, perdura. No abismo, pairam “pupilas golpeadas” (PEREIRA, v. 235) e “a nudez acossa” (PEREIRA, v. 258): um **silêncio-revolto, silêncio-cachalote**.

O aterrorizante na experiência das pessoas escravizadas “vem do abismo (*gouffre*), três vezes amarrado ao desconhecido” (GLISSANT, 2021, p. 30). O primeiro deles está ao cair “no ventre da barca” (p. 30), que além de “impensáveis suplícios” (p. 29) também representa um “abismo-matriz” (p. 30). A embarcação reúne desconhecidos entre si, diante da prática comum de capturar africanos de diferentes aldeias para impedir que se organizassem ou mantivessem vínculos ativos. Quando embarcados, enfrentarão o destino como um mesmo corpo, a massa de centenas de milhões de pessoas vistas em conjunto na lente do racismo como sem particularidades, sem controle senão o da violência contábil. O embarque os uniu, na nova configuração de suas vidas e de seus descendentes. Uma caixa de ressonância “grávida de tantos mortos quanto de vivos em suspenso” (GLISSANT, 2021, p. 30), de culturas, cosmogonias, subjetividades e saberes.

além-abismo a sigla
em gesso
se esculpe e nela
habitam, sob musgo,
la vieja le bleu (PEREIRA, 2019, v. 73-77).

A segunda amarração do abismo para Glissant “é o insondável do mar” (p. 30), que por séculos se alimentará dos filhos e filhas e crianças descartados, aqueles que contribuirão, com suas pegadas no leito do oceano, para a formação de um corpo outro no novo continente. Abismo redundante, “esses calabouços, essas profundezas, pontuadas por balas de canhão que mal enferrujam” (GLISSANT, 2021, p. 30). Abismo sem margens, de um **silêncio-revolto** que nada responde às perguntas que atiramos, senão um vazio coalhado de significados, manchado de significados, ensopado até os ossos de significados. “Não estaria essa barca vagando eternamente pelos limites de um não mundo, não frequentado por nenhum ancestral?” (p. 31). Abismo paradoxal, de movimento intenso e inércia profunda. “Ó mar, por que não apagas, com força de tuas águas, de teu manto esse borrão?”

(ALVES, 1870). Um abismo que arquiva o pavor multiplicado, os gritos e tendões deslocados.

eis o que somos – apesar
do abismo e sua colônia
de entalhes (v. 93-95).

A terceira amarração do abismo vista por Glissant conversa com a imagem poética de um cemitério marinho, com seus ossos submersos em arco percorrendo o planeta, marcados pela memória perdida — “sentindo esvaecer-se não apenas o uso das palavras ou a fala dos deuses, mas a imagem concluída do objeto mais cotidiano, do animal mais familiar” (GLISSANT, 2021, p. 31). Um abismo, portanto, que se configura pela via do pêndulo memória-esquecimento, cuja imagem lírica se configura pela perda gradativa da capacidade de ouvir a voz do passado. Abismos que “são o nosso próprio inconsciente, arados por memórias efêmeras” (p. 21). **Silêncio-ontem.**

Ainda que efêmeras, a poesia de Edimilson fala de memórias também difíceis. Sua poética visa esse confronto com o abismo como um certo aprendizado, do qual falaremos adiante. Parte desse caminho envolve uma abordagem diaspórica, no modo como o historiador Paul Gilroy articula esse conceito em *O Atlântico Negro* (2019), em que o trabalho da memória visa a constituição de uma identidade “levada à contingência, à indeterminação e ao conflito” (GILROY, 2019, p. 19) pela desterritorialização e desenraizamento.

(O) conceito de diáspora pode oferecer alternativas reais para a inflexível disciplina do parentesco primordial e a fraternidade pré-política e automática. A popular imagem de nações, raças ou grupos étnicos naturais, espontaneamente dotados de coleções intercambiáveis de corpos ordenados que expressam e reproduzem culturas absolutamente distintas é firmemente rejeitado. (p. 18)

Dessa forma, sem a conformação entre fronteiras riscadas no mapa, hinos e exércitos, o conceito de diáspora nos permite pensar “um modo diferente de ser” em especial nas culturas e movimentos de resistência (p. 20). Ao mesmo tempo, esse *desenraizamento* e essa pluralidade contribuem para uma maior criatividade e *geração de prazer*, uma vez que afastam “a ansiedade em relação à coerência da raça ou da nação e à estabilidade de uma imaginária base étnica” (p. 20). **Silêncio-vertigem.**

A compreensão do conceito da diáspora como um “sistema político, histórico e filosófico” (p. 17), gerado a partir do tráfico de africanos e das rotas navais dos tumbeiros, ilumina um modo especial de trabalho dessas “memórias efêmeras” citadas por Glissant, pois elas foram responsáveis por um alargamento e renegociação de fronteiras oficiais sobre o que conta como cultura, permanecendo no tecido social a despeito do discurso oficial e do senso comum.

O dinâmico trabalho de memória que é estabelecido e moralizado na edificação da intercultura da diáspora construiu a coletividade e legou tanto uma política como uma hermenêutica aos seus membros contemporâneos. (GILROY, 2019). Submersa, a ponte de ossos permite a passagem, conecta, alonga, marca o percurso. Mas impede a marcha insensata. O corpo dessa palavra é silêncio — presente na polifonia de vozes caladas, nos processos de dominação e vilipêndio dos corpos, na partícula inicial de uma cesura social, multidimensional, subvertida pelo poeta que refunda o corpo em sombras desconhecidas.

Em outro tom, mas em sintonia com o que pretendemos demonstrar aqui, Hermann Rauschning critica a prática nazista de determinar marchas de um grande número de pessoas de ponto a outro da cidade, citada por Aldous Huxley em *Retorno ao Admirável Mundo Novo* (2021).

Essa manutenção de toda a população em marcha parecia uma perda de tempo e energia sem sentido. Só muito mais tarde foi que isso se revelou uma intenção sutil baseada em um ajuste bem julgado de fins e meios. A marcha desvia os pensamentos dos homens. A marcha mata o pensamento. A marcha põe fim à individualidade. A marcha é o passe de mágica indispensável realizado a fim de acostumar as pessoas a uma atividade mecânica, quase ritualística, até que ela se torne uma segunda natureza (HUXLEY, 2021, p. 68).

A ponte submersa de “Cemitério Marinho” compele um ritmo outro e também impõe significados aos pontos de partida e chegada na construção de um *novo* corpo, que num jogo provocado pelo silêncio seria algo como um *brafricano*: a experiência nas terras daqui a inaugurar *memórias* e *linguagens* como pano de fundo para uma viagem ao Continente que nos espia do outro lado do Atlântico. Um corpo-palavra.

2.3. Contra a blitz na memória a Memória¹⁴

Pela origem
somos-não-somos
Espécie que escreve
para esquecer.

Edimilson de Almeida Pereira

É o momento de nos debruçarmos sobre as memórias que estão em jogo em “Cemitério Marinho”. O navio negreiro do poeta mineiro fundeia entre as referências oficiais e o que se produz na interação social, entre o discurso do poder e a experiência pessoal: trata de memórias *diferentes* — produzidas/acumuladas/perdidas por atores outros — agenciando, concomitantemente, diferentes *tipos* de memória.

A palavra “memória” aparece em três versos de “Cemitério Marinho”, a primeira delas como substantivo composto:

o rosto
esverdeado como um
fruto-memória
um braço
estendido além
de seus nervos (v. 87-92)

Uma vez mais o uso da metáfora aberta para um conceito específico, que o poema instaura no curso de sua linguagem, se mostra como desdobramento do mesmo lance de dados. Um rosto que *perde sua cor e ganha outra*. Engolido pelas águas, é um fruto definido *da e na* memória. Um fruto que articula o “enigma da

14 Em Caderno de Retorno, Edimilson põe em choque o discurso oficial e o mito da igualdade racial com as contribuições negras e seu modo de viver e produzir cultura e subjetividade. Uma operação que tem como pano de fundo, ainda, o revisionismo recente promovido por grupos de direita, que tentam relativizar a exploração econômica da indústria escravagista e minimizar, como se fosse possível, a desumanização de milhões de escravizados. “Contra a blitz na memória/ a Memória/ Contra o desprezo ao que dançamos/ a Dança/ Contra o repúdio ao que falamos/ a Fala” (2019, p. 229).

presença do ausente, enigma comum à imaginação e à memória” (RICOUER, 2020, p. 28).

A segunda aparição da palavra memória se dá em outro contexto, e que ocupa toda a CENA 3 de “Cemitério Marinho”. Os versos iniciais da cena dizem:

um velho repõe a cólera
 não pela intenção
 de roubar o sono aos peixes

ou porque uma raia
 crispou o coral e sua memória
 se esgarçou (v. 100-105)

Sugerimos que esse velho do verso 100 é uma referência ao poema *Os Lusíadas*, em que, no Canto IV, através da fala da figura simbólica do Velho do Restelo, Luís de Camões registra a violência da expansão marítima portuguesa. Edimilson inclui uma série de substantivos antes do pronome possessivo da palavra “memória”, borrando uma ligação lógica com Velho, uma vez que o texto permite outras conexões — memória do coral? Da raia? Dos peixes? Da cólera? Do leitor?

A experiência pessoal de Edimilson trespassa as letras do poeta, em consonância com sua estética *Exunouveau*: a destruição de estereótipos serve de insumo para o regurgito de um mundo novo do poeta, na linguagem. Assim, não esqueçamos, Edimilson oferece possibilidades novas de relação com uma das piores páginas de nossa história. Seus versos trazem em si uma *memória cultural* dos quilombolas, em seus artefatos, costumes, provérbios, rituais, cantos, organização social, colocando-a em contato com outros modos de lembrar, contemporâneos e mais dinâmicos. Além do diálogo com a literatura e o racismo, o poema conversa com os estudos sobre memória.

Depois de adentrar o calabouço, vencer a viagem e enfrentar o mercado de carnes humanas, o autor tensiona a memória produzida sobre o período da escravidão e a memória que se reconfigura nos dias de hoje. De início, Edimilson registra que o legado do navio negreiro como lugar de origem, como ventre materno dos africanos escravizados — a vida na colônia — não é aceito e, sim, repudiado.

recusado, esse
 lugar
 é o soldo que reduziu
 o mar a duas *braças* (v. 223-226, *grifo meu*)

A medida de distância era utilizada pelo império português, equivalendo a dois braços abertos. Duas braças, portanto, representam a soma da envergadura de duas pessoas lado a lado – no caso, novamente em aberto, tanto podem se referir a *européu* e africano, indígena e africano, quanto *brasileiro* e africano/européu. Nas quadras seguintes, Edimilson assinala o tamanho da embarcação, num relato da história trespassado por outros afetos:

em 110 metros
 quadrados
 redondos em febre
 e assombro (v. 227-230)

E inclui o número de cadáveres enterrados no cemitério dos pretos novos (TAVARES, 2012, p. 101), próximo ao Cais do Valongo, na zona portuária do Rio de Janeiro, local de desembarque do maior número de escravos da América. Na operação, Edimilson adiciona uma informação que consta do Livro de Óbitos da Freguesia de Santa Rita, registro histórico do qual se tem ciência e se produz conhecimento apenas nos dias atuais.

dormem (não/ como deveriam)
 seis mil cento e dezenove
 almas (v. 231-234).

Em um corte que interessa ao nosso percurso, os estudos mais recentes sobre memória borram duas concepções arraigadas desde Aristóteles, cujas brechas são exploradas por Edimilson: 1) que a memória só estaria presente no(s) corpo(s) de pessoas ou tecido social; e 2) que existiria uma separação dialética entre história e memória, sem uma comunicação *fluida, intensa e permanente* entre elas, como modos diferentes de relação com o presente a partir do que já aconteceu.

O conceito de memória cultural nasceu na década de 1990, a partir dos estudos que Jan Assmann e Aleida Assmann promoveram para aprofundar conceitos de Pierre Nora e Maurice Halbwachs.

Destaca-se em Nietzsche, no fim do século XIX, uma visão do passado como algo que carregamos não mais de modo fixo e pessoal, como também de um grupo ou uma nação, como as tradições, por exemplo. Caberia à memória, na visão do

filósofo alemão, a função clara de “esquecer” e à história, “recordar” (ASSMANN, 2011, p. 143). Para Nietzsche, o esquecimento traz em si a potência para a aparição do novo, da memória como articulação do presente e do futuro. Anos depois, ainda na primeira metade do século 20, Halbwachs propõe a ideia de que também carregamos uma memória coletiva no modo de lembrar costumes, vivências, cosmogonias etc.

Um conceito segundo o qual “a estabilidade da memória coletiva está vinculada de maneira direta à composição e subsistência do grupo. Se o grupo se dissolve, os indivíduos perdem em sua memória a parte de lembranças que os fazia assegurarem-se e identificarem-se como grupo” (p. 144).

Para Pierre Nora, esse aspecto coletivo é transmitido também por *lieux de mémoire* (1984), criando essa nova camada de interpretação em relação aos estudos anteriores. A memória está também em monumentos, objetos, edifícios, na literatura. Lugares em que a recordação está carregada pela força *simbólica* atrelada a tais objetos, produzida por uma tradição ou convenção. Lugares que não são apenas físicos e arquitetônicos, portanto, e tampouco dependem da subsistência do grupo, como pressupunha Halbwachs. Isso significa que não havia “alma coletiva nem espírito coletivo algum” por trás da memória coletiva, “tão somente a sociedade com seus signos e símbolos” (ASSMANN, 2011, p. 145). Interessa retirar de Nora, ainda, a ideia de que não há necessidade de parentesco, relação comercial ou interação pessoal para que um *lieux de mémoire* produza uma identidade que um grupo reivindica para si.

Uma ideia que provoca, pois não é estanque ou permanente nossa relação com os *lieux de mémoire* — estejamos falando do navio negreiro, da estátua de um bandeirante como Borba Gato ou da literatura nacional — sobre questões relativas à experiência de pessoas negras. Como se acessa e se usa uma memória inscrita em um *lieux de mémoire* na construção da identidade de um grupo, se a relação com o simbólico também sofre a ação do tempo e da maior complexidade das relações sociais e econômicas? Como essa mudança influencia a noção de identidade produzida a partir da memória? Nesse ponto, a análise de Jan Assmann fornece algumas pistas. Em sua avaliação, essa memória coletiva se desdobra em outros três níveis: a memória individual, psicológica e mental de cada um; a memória cultural, presente nos *lieux de mémoire*, e que é sempre institucionalizada; e a memória social, um modo de lembrar comunicado pelos mais velhos, e que é sempre

renovada e produzida na interação em famílias e comunidades. A proposta de Edimilson visa tensionar essa interação de memórias, incorporando como focos de atenção a construção simbólica de corpos negros e a impossibilidade de se conhecer a própria história. Algo que vemos nessa passagem de *Um corpo à deriva*:

A tradução do horror é uma tarefa urgente, para que o presente não se transforme, como o passado, num espelho partido. Compreendes essa faca em nosso pescoço, Tesfa? Muitos não se dão conta do sofrimento daqueles que nos precederam. E menos ainda da projeção desse sofrimento em cada um de nós. Podes imaginar? Um arpão enferrujado nada diz a quem não olha o dia à sua frente. Mas para quem está à deriva, esse arpão esconde uma lesão sob a ferrugem. Haveremos de curá-la, ainda que eu mesmo tenha dito *eu não sou a cura, mas a ferida sempre mais aberta*. (PEREIRA, 2020, p. 97, *grifo do autor*).

Em “Cemitério Marinho”, após falar sobre as marcas do tráfico negreiro no corpo e na experiência de pessoas pretas, do discurso oficial que ignora críticas, de uma consciência dominante que visa minimizar o holocausto negro, Edimilson volta-se a um outro modo de lembrar. Nele, o navio negreiro não é transporte, mas *ventre materno* que pariu os escravizados — vendidos no Brasil em grupos diferentes de suas famílias, para um cotidiano de exploração sem nenhum contato com sua terra natal.

o ventre materno
nave
se atreve nas ondas (v. 120-122)

Esse novo nascimento tem início por uma tentativa de contestar a desumanização.

o que leva dentro
se move
mais que a nuvem
& o comércio (v. 131-134)

Um esforço de condensar o paradoxo de se viver sempre atado à prisão da cor da pele.

traído, o ventre
se inventa
presídio-liberdade (v. 139-141)

Da construção de uma identidade que não consegue escapar à cicatriz escravagista, pois a sobrevivência continua em grande medida uma aposta na roleta, uma loteria macabra.

o que somos
vem de um
enigma
tirado aos peixes

de um corpo
além
das chagas (v. 147-153)

Por fim, o poeta traz a valor presente o custo de existir como descendente de escravizados diante do racismo, uma vez que o preconceito reproduz e reinventa o significado de toda a empreitada escravocrata:

O ventre materno
diário
rasura a inscrição
de si mesmo (v. 164-167, *grifo meu*)

As categorias de memória propostas por Aleida Assmann nos auxiliam a pensar o poema de Edimilson e a relação do poeta com o legado da escravização e com o racismo estrutural. Memória como “um fenômeno atual, uma construção vivida em um presente eterno, enquanto a história é representação do passado” (ASSMANN, 2011, pp. 145-146). Memória que produz sentido e que é estabilizada pelo sentido (p. 149).

Uma memória que Edimilson aciona por meio de uma *nova dicção* na sequência de quatro quadras iniciadas com o mesmo verso: “de óbito em óbito” (v. 239, 243, 248 e 252). Memória, história e identidade subordinados e submetidos ao imperativo da morte, com a dicção “de óbito em óbito”, Edimilson constrói um discurso sobre o negro que ilumina o silenciamento dos milhões que foram escravizados, dos milhares que caem todos os anos como maiores vítimas da violência no Brasil de hoje. Nesse trecho, o poeta adota cadência e ritmo próprios sobre o avanço da história e da memória coletiva em choque com o contemporâneo e a impossibilidade de ouvir a voz dos que se foram:

de óbito em óbito
 o horror assunta os vivos
 corta-lhes
 herança e umbigo (v. 239-241)

Sobre as condições de vida e a posição dos negros na sociedade:

de óbito em óbito
 os sem irmandade ou
 crédito
 se escrevem à esquerda (v. 243-246)

Sobre a continuidade do horror depois da viagem:

de óbito em óbito
 navio e continente são
 um
 mesmo ancoradouro (v. 248-251)

E sobre a memória e uma historiografia amparadas somente no relato de agentes dominantes e a serviço do capital:

de óbito em óbito
 se calcula a história como
 se ao apagá-la
 ela se fizesse nova (v. 253-255)

Aleida apresenta duas categorias de memória, que ocorrem permanentemente e em conexão mútua: a *memória funcional* e a *memória cumulativa*, que atuam tanto no plano individual quanto coletivo.

A memória funcional possui como características mais importantes a “referência ao grupo, à seletividade, à vinculação a valores e à orientação ao futuro”, enquanto a memória cumulativa “acolhe em si aquilo que perdeu a relação vital com o presente” (ASSMANN, 2011, p. 147).

A memória funcional se traduz como uma história, uma narrativa, uma “autoimagem formativa” (p. 148) individual ou de um grupo: um modo de organizar o passado e o vivido, em uma construção permanente de identidade, sob a perspectiva do que virá à frente. Uma memória “seletiva” (p. 148), ao distinguir e eleger determinadas lembranças em detrimento de outras, para sua construção narrativa.

Por outro lado, a memória cumulativa se constitui “de elementos bastante heterogêneos” (p. 148): um verdadeiro acervo possível dentro do universo de experiências, as peças do quebra-cabeças, as letras do alfabeto, única origem de qualquer mensagem que venha a ser feita.

O universo da memória cumulativa não se limita aos *lieux de mémoire* ou ao testemunho oral, incluindo elementos “em parte inertes, improdutivos; em parte latentes, fora do alcance da atenção; em parte sobredeterminados e, portanto, *inacessíveis a uma tentativa ordenada de recuperação*” (p. 148, *grifo meu*): o rosto feito fruto verde boiando ao lado do navio, o grito de pavor na noite vermelha, as histórias contadas no calabouço, os ossos daqueles submersos no Atlântico. A memória cumulativa trata de elementos “em parte dolorosos ou escandalosos e por isso enterrados bem fundo” (p. 148).

A memória cumulativa, em face disso, é a massa amorfa, aquele pátio de lembranças inutilizadas, não amalgamadas, que circunda a memória funcional. Pois o que não cabe em uma *story*, em uma configuração de sentido, não é pura e simplesmente esquecido em razão disso. Essa memória (em parte não consciente, em parte inconsciente) não constitui, portanto, o oposto da memória funcional, mas antes seu pano de fundo, em segundo plano. (p. 149)

A tarefa de reconfigurar o passado a que se propõe Edimilson esbarra na continuidade do trauma e na vinda à tona de arquivos, como o do Cais do Valongo, no Rio de Janeiro. “O que fazer, porém/ dos espólios/ recuperados no golpe de uma pá?” (v. 296-299) se “os aptos ao manuseio da/ equipagem” (v. 300-302) que compreendem aqueles vestígios “sobre tal/ cemitério/ se atulharam” (v. 291-293)?

Na CENA 2, de quatro estrofes, os deslocamentos de Edimilson em relação à memória são múltiplos. Sua poesia dispersa o olhar do leitor num fractal de frequências do visível, da história e da memória individual também, apagada coletivamente.

Uma ponte de ossos
submersa
eis o que somos (v. 70-72)

o atirado aos tubarões
que,
devido à calmaria,
flutuou com a barriga
em luto

por meia hora
o rosto
perto do navio dentro
dos rostos em fuga (v. 78-86)

O leitor, como os outros que estão a seu lado, compartilha a experiência e o pouco valor imposto aos corpos de pele preta. Os escravizados e seus descendentes enunciam e vivenciam a desumanização, o descarte e a morte primitiva, quando devorados pelo predador marinho. A morte acompanha quem sobrevive à viagem e vira memória, inventa novas linguagens.

eis o que somos
— apesar
do abismo e sua colônia de entalhes
apesar do abismo onde
a forma informe (a
linguagem)
nos experimenta” (v. 93-99)

A ponte de ossos representa, portanto, uma metáfora sobre a violência que ainda hoje marca e demarca os corpos pela cor da pele, em linha com o conceito de memória cumulativa. Para o historiador Lutz Niethammer “nada se esquece por completo, mas que todas as percepções, por mais que estejam empalidecidas, recalçadas ou borradas, acabam por sedimentar-se nos vestígios da memória, sendo possível, em princípio, resgatar esse sedimento de novo” (NIETHAMMER apud ASSMANN, 1993, p. 44) — elemento que ele classifica como *vestígios*, em oposição não-dialética com o que seria a *tradição*, ou memória cumulativa e memória funcional, na terminologia adotada por Aleida Assmann.

A ausência de dialética se explica pela necessidade de que as duas memórias atuem conjuntamente: sem uma *narrativa* — uma *memória funcional*, uma *tradição* —, a memória cumulativa “decai em condição de fantasmagoria” (ASSMANN, 2011, p. 155). Por sua vez, sem essa massa de referências, sedimentos e *silêncios*, a memória funcional “decai à condição de uma massa de informações sem significado” (p. 155). Ambas acontecem de modo concomitante e, numa era de bolhas sociais como a nossa, também independentemente, no espaço social.

Em um plano coletivo a memória cumulativa contém o que se tornou inutilizável, obsoleto e estranho: o saber objetivo neutro e abstrato-identitário, mas também o repertório de possibilidades perdidas, opções

alternativas e chances desperdiçadas. Na memória funcional, por outro lado, trata-se de uma memória que, ao passo que se apropriam dela, resulta um processo de seleção, associação, construção de sentido — ou, para dizer com Halbwachs: do delineamento de molduras. Os elementos desprovidos de estrutura, desconexos, passam a integrar a memória funcional como se houvessem sido compostos construídos, vinculados. Esse ato construtivo gera *sentido*, uma qualidade de que a memória cumulativa simplesmente não dispõe. (p. 150)

A memória cumulativa é estabilizada pela memória funcional, que aqui cabe comparar a uma narrativa, quando se constrói um sentido para um grupo de lembranças dispersas. Não é o caso de dizer apenas que Edimilson articula sedimentos diferentes de uma memória funcional composta pelo sofrimento de pessoas escravizadas. Tampouco não se pode afirmar somente que Edimilson busca agenciar — nos jogos que faz com a linguagem na poesia e em seus romances — uma tal memória funcional que substitua o sujeito no topo da hierarquia social. A leitura de “Cemitério Marinho” permite, sim, ambas as conclusões e ainda outra: a colheita poética-antropológica de marcas da ausência guarda a intenção de legitimar e distinguir um grupo, como também e principalmente de *resistir*.

A resistência de insistir: uma ponte de ossos submersa, sim, mas *ainda somos*. A resistência de continuar vivo no presente, apesar da morte nos calcanhares há cinco séculos. A dizer: sou produto das *experimentações de linguagem* que me trouxeram até aqui, mas minhas cicatrizes abertas falam com a força de ossadas submarinas.

Segundo Aleida Assmann, a memória funcional atua por meio da *legitimação*, da *deslegitimação* e da *distinção*. No primeiro caso, há um lado prospectivo e retrospectivo, quando dominadores saqueiam o passado e sequestram o futuro, com memoriais e estátuas em sua homenagem. Trata-se de uma memória oficial que esbarra sempre no artificialismo, seja na imposição do que se deve dizer ou daquilo sobre o qual não se pode falar e que provoca, em reação, uma “memória funcional subversiva” (p. 151) em relação à ordem corrente e que opera pela *deslegitimação* da memória oficial. A terceira função compreende “todas as formas simbólicas de expressão que se prestam a delinear uma identidade coletiva” (p. 152) e “vincula-se a um anseio político, ou delinea-se uma identidade distinta” (p. 153).

De fato, o projeto poético-político de Edimilson conforma uma identidade distinta daquela construída culturalmente sobre pessoas de pele negra e deslegitima

a memória oficial ao *ressignificar* alguns dos principais elementos dispersos na memória cumulativa do país. Faz isso, a exemplo de Glissant, “pela fricção de materiais da herança colonial e das matrizes culturais fragmentadas na diáspora negra”¹⁵. Faz isso por “uma dupla reinvenção do lugar do subalterno e da poesia (...), desdobrando a violência da necropolítica tropical em um devir negro” (2019, p. 24), segundo a avaliação de Roberto Zuluar no prefácio à antologia *Poesia+*, na qual Edimilson organiza parte de sua produção entre 1985 e 2019. Faz isso ao deslocar as bases e os pressupostos do discurso oficial e da memória coletiva institucionalizada contemporânea, sem adernar na defesa panfletária de um ponto de vista, mesmo que sua navegação se dê contra a maré de um sistema desigual e opressivo, (SOUZA, 2021, p.32)¹⁶. Faz isso pela via da reconstrução aberta na linguagem.

Memória e silenciamento formam uma massa primordial de relações em “Cemitério Marinho”. Se a memória e o esquecimento podem ser efetuados por um sujeito individual ou coletivo, o silenciamento é imposto sobretudo pela força, seja ela por meio da violência física, institucional ou subjetiva. No caso brasileiro, a memória funcional de grande parte de nossa sociedade normaliza a posição subalterna de pessoas negras. Trata-se de uma força adicional do silenciamento, uma forma de se reconhecer brasileiro *ignorando* a real composição étnica de nossa população. E trata-se, também, de uma memória *cultural funcional*: a partir de uma narrativa que culpa as vítimas por sua própria exclusão, constrói-se uma narrativa do que é bom e justo na sociedade que conhecemos. Uma espécie de *necromemória*, que se realiza no presente e delimita um tipo de futuro cindido entre aqueles que devem viver e os que podem morrer.

Esta questão fica exacerbada na contemporaneidade, não apenas, mas principalmente: pelos processos de descolonização, que trazem em seu cerne uma

15 No prefácio que assinam de *Poética da Relação*, Ana Kiffer e Edimilson afirmam que, por meio desse método, o pensamento de Glissant é capaz de “colher formas objetivas e subjetivas não consideradas pelo campo epistemológico das matrizes culturais do Ocidente. Penso que o projeto poético, estético e político de Edimilson caminha no mesmo sentido.

16 Em *Como o racismo criou o Brasil* (2021), Jessé Souza argumenta que o neoliberalismo promove um tipo de “sequestro da linguagem de emancipação”, “apoderando-se, antes de tudo, do discurso antirracista” (SOUZA, 2021, p.32). O processo se relaciona, entre outros fatores, com a legitimação de porta-vozes em número reduzido e escolhidos a dedo; na invenção de um novo vocabulário para escamotear perdas de direitos trabalhistas e na narrativa “tão falsa quanto sugestiva” de que os últimos dois séculos de luta antirracista se limitaram a uma busca de “emancipação das minorias oprimidas” (pp. 32-33), uma limitação que deixa de lado a luta por identidades culturais no presente e o “componente cultural de lutas por igualdade jurídica do passado” (p. 35).

proposta de reconfiguração de identidades a partir do trauma da conquista; o longo período de ausência de uma guerra entre nações e o avanço do capitalismo que, ao exigir um número cada vez maior de trabalhadores, sem distingui-los por gênero ou etnia, leva a movimentos de protesto por maior participação política, além da econômica; resistência à onda neofacista e totalitária que avança desde a segunda década do século 21 e tem, no Brasil, grupos identitários como alvos e inimigos do governo atual. Trata-se de um processo que se retroalimenta, produzindo uma nova memória no presente, em diferentes manifestações culturais.

Edimilson questiona a memória oficial, burocrática, nascida na, reproduzida pela, e com o objetivo claro de manutenção da elite e da situação social e econômica de exploração de camadas excluídas. Um núcleo de campos de força exercidos pelo conjunto de discursos, tabus, silogismos e dogmas que perpetuam o quadro de exclusão. “Que é feito de minha frase que a lavra de outra fala inventa?”¹⁷ (PEREIRA, 2019, p.48)

O percurso do navio negreiro de Edimilson tensiona a *brecha flutuante* que existe entre a memória cultural transmitida-herdada-imposta e a memória agenciada pelo contato social e a interação humana de nossa geração e pelos vestígios e rastros do passado. A expressão é do antropólogo Jan Vansina, que a define como uma brecha “entre a memória geracional informal referente ao passado recente e a memória cultural formal que se refere ao passado remoto, à origem do mundo e à história da tribo, e como essa brecha se desloca com a sucessão das gerações” (VANSINA apud ASSMANN, 2008, p. 120).

A poesia de Edimilson atinge, de modo particular, a inscrição de uma rota alternativa para a compreensão do modo como países europeus exploraram os povos africanos do século XV ao século XIX e os legados desse horror na sociedade de hoje. Uma nova *memória* como reação à *blitz da memória* oficial.

Uma memória que interage com a poesia portuguesa, em especial na CENA 3, quando Edimilson deixa de lado a voz de primeira pessoa do plural, artifício usado nas duas primeiras cenas, e se concentra no relato em terceira pessoa, numa referência à figura simbólica do Velho do Restelo, o comentador ranzinza que surge

17 Trecho retirado de Três Tigres (PEREIRA, 2019, p. 48), em que Edimilson assinala que “o escrito é mais silêncio, quando lido”, uma vez que boa parte da contribuição africana e negra para a cultura nacional não é necessariamente texto, mas escritura na dança, nas performances, na oralidade e rituais. Um legado permanente, mas também *relegado*, “o nunca saber se o escrito é o dito” (p. 48).

como voz dissonante sobre as bases e impactos dos avanços navais portugueses em *Os Lusíadas* (1572), de Luís de Camões. De terra firme, o velho observa descontente a passagem de naus lusitanas, meneia a cabeça três vezes e questiona os marinheiros, com sua "voz pesada, um pouco alevantando", sobre a crueldade e destruição que a expansão portuguesa deixa no caminho. Um império que para atender a "vã cobiça" e ter a "glória de mandar" praticar "crueldades" e impor "mortes", "perigos" e "tormentas" ao próprio povo. Como se Edimilson se apropriasse seletivamente das brechas nos relatos dos vencedores para reiterar a sua própria dicção poética. Da praia, o velho diz:

Dura inquietação d'alma e da vida
 Fonte de desamparos e adultérios,
 Sagaz consumidora conhecida
 De fazendas, de reinas e de impérios!
 Chamam-te ilustre, chamam-te subida,
 Sendo dina de infames vitupérios;
 Chamam-te Fama e Glória soberana,
 Nomes com quem se o povo néscio engana!¹⁸

Os estratagemas e mortes durante os séculos de colonização, relegados a rodapés dos livros de história oficial e na crítica do velho do Restelo também estão presentes e visíveis, diz Edimilson, na construção e exploração de corpos negros.

— os tendões, uma/ vez descolados, acusam
 a história
 entre essa e a outra
 margem do oceano, cabeças
 rolaram mas
 continuam presas à orelha dos livros (v. 106-113)

A terceira e última aparição da palavra “memória” em “Cemitério Marinho” nos servirá de ponte para abordar a linguagem, uma vez que somos “uma forma de vida que fala” (STEINER, 1990, p. 68) e do fato de que “a moralidade humana depende da ação da linguagem”, como aponta Pedro Duarte (NOVAES, 2014, p. 147) ao pensar o silêncio n’*As Afinidades Eletivas*¹⁹, de Goethe. É quando Edimilson joga com um determinado silêncio sem nomeá-lo, um silêncio instaurado à força na memória e que se pode ouvir na literatura.

18 Canto IV, versos 90-97, de *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, em domínio público. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000162.pdf>. Acesso em 26/12/2021.

19 Johann Wolfgang von Goethe, *As afinidades eletivas*. São Paulo: Nova Alexandria, 2008.

a linguagem se joga
 no oceano – para desespero
 da memória
 que se quer museu de tudo (v. 189-192)

Pensando a partir da formulação de Aleida Assmann sobre memória funcional e memória cumulativa, é possível dizer que Edimilson entrelaça ambas na quadra acima: o museu representa simbolicamente a memória funcional. O oceano aparece como repositório desse *acervo possível*, como a massa sem forma que contém as letras, o fonema e uma certa *voz* de ossos submersos, uma vez que todo o enredo da memória em “Cemitério Marinho” se desenrola *na e a partir da* linguagem. A linguagem, pelo uso e abuso que se faz dela, também como memória funcional, como a narrativa que seleciona o que vai se contar e como se comporá uma visão de diferentes identidades. Também podemos apontar nessa quadra a relação com o corpo, vista na seção anterior: corpo-palavra que é atirado aos tubarões, o corpo-linguagem daqueles desovados em alto-mar para a embarcação ganhar velocidade, para melhorar as condições sanitárias do navio, para divertir a tripulação, para aterrorizar os traficados. Um corpo-linguagem que produz *voz* em *silêncio*: artefatos presentes no museu, mas *soterrados, escondidos*, na forma de *vestígios*.

Edimilson também faz uma referência direta a *Museu de Tudo* (MELO NETO, 2020, p. 449), livro que marca o lançamento de uma nova gramática na obra do poeta João Cabral de Melo Neto, após os anos iniciais de seu aprendizado com a pedra. Nele, “o poema sempre esconde outro poema” (IVO, 2009, p. 19). E numa volta poética, podemos dizer que o desespero não imobiliza a memória: antes a provoca a reorganizar silêncios em seus múltiplos significados.

A referência está na CENA 5, a mais curta de “Cemitério Marinho”, com dois tercetos, duas quadras e um dístico. A partir dessa cena, desaparece a primeira pessoa do plural e o poema segue o relato em terceira pessoa, alternando entre quem fala e de quem se fala, como se aos escravizados restasse apenas o estupor e não o relato de sua própria história.

Logo na abertura do trecho, Edimilson sugere uma fonte alternativa de saber, em vez da escrita largamente utilizada na Europa e que funcionaria como um registro artificial, com objetivos políticos. Para o poeta, “a linguagem espolia o museu/ de história natural” (PEREIRA, 2019, v. 174-175), que restaria mais bem

assentada nos rituais e oralidade dos povos. A cena termina com uma citação a João Cabral, que apresenta sua definição no livro que leva o mesmo nome do poema:

Este museu de tudo é museu
 como qualquer outro reunido;
 como museu, tanto pode ser
 caixão de lixo ou arquivo.
 Assim, não chega ao vertebrado
 que deve entranhar qualquer livro:
 é depósito do que aí está,
 se fez sem risca ou risco (MELO NETO, 2020, p. 451)

Edimilson abalroa o discurso oficial, consolidado em parte da memória cultural e coletiva. A crítica do poeta engloba denúncia, memória e literatura ao retomar a força semântica da lâmina de Cabral. E também nos verbos usados na cena sobre o comportamento do navio negreiro. A embarcação “se atreve” (v. 122), “erra” (v. 127), “se inventa” (v. 140), “rasura” (v. 166).

o ventre materno
 nave
esgrime na água
 e o que esculpe
 excede ao seu trabalho (v. 154-159, *grifo meu*)

O passado se apresenta como argamassa que exige a força e potência do presente para obter novos sentidos e, no caso de “Cemitério Marinho”, em diálogo com a poesia brasileira contemporânea de João Cabral de Melo Neto, cujos desdobramentos apresentaremos mais à frente.

2.4. Sobre cemitérios e navios

A linguagem só pode lidar, de modo significativo, com um segmento especial da realidade. O resto, e é provável que seja a maior parte, é silêncio.

Ludwig Wittgenstein

Nessa escala sobre “Cemitério Marinho”, abordarei a linguagem e a *voz* instauradas por Edimilson — ressaltando que não se trata de uma dicção apenas, mas do acréscimo de outras vozes, pois interessa aqui a polifonia do poema. Será também nesta seção que nos deteremos mais detalhadamente nos silêncios presentes no “Cemitério” e possíveis relações com o silenciamento de pessoas negras no Brasil.

A exemplo da gramática de João Cabral de Melo Neto, Edimilson cabula a sintática tradicional e lança mão de algumas figuras de linguagem que reorganizam permanentemente o sentido de verbos e substantivos, desdobrando significados de palavras já conceituadas em outros trechos do poema. Em sua forma, a linguagem escolhida por Edimilson não se assemelha à conversa das ruas ou aos clichês da propaganda e sim a uma gramática própria, que traz consigo “algum desconforto para o leitor, que vai defrontar-se com esse discurso tendo como parâmetro as gramáticas já conhecidas” (SECCHIN in MELO NETO, 2020, p. 7).

Em “Cemitério Marinho”, a linguagem é, ela própria, personagem ativo da poesia, esteio vivo do pensamento: animal arredio e desconfiado, violento e violentado. Animal que domina quando também é dominado. Um bicho que “nos experimenta” (v. 99) e “espolia” (v. 174), ao mesmo tempo em que “se joga/ no oceano” (v. 189-190), e “cola-se à laje” como “corpo/ indefeso” (v. 260-261). Esse deslocamento de significados da linguagem, ora como a ferramenta que habilita a construção cultural e sociológica de um certo corpo negro, ora como idioma-cultura-vivências destroçadas pela violência do trauma, sinaliza a presença da estética *Exunouveau*. Uma estética em que “o que se pretende dizer, portanto, não se revela exatamente por meio do que as palavras revelam, mas do que elas ocultam” (PEREIRA, 2017, p. 109): o deslocamento pela dúvida.

É no instante de hesitação entre a apreensão de uma ou outra formação epistemológica que Exu se exprime como o motor que faz a máquina da

comunicabilidade movimentar-se em diferentes direções, simultaneamente. Por isso, a pedra atirada — ontem ou hoje —, a depender da habilidade do sujeito para gerar discurso e ação, poderá atingir o seu alvo agora, ontem ou amanhã: não há, enfim, nonsense mas possibilidades na construção do sentido. (PEREIRA, 2017, p. 108)

Vemos, portanto, que a linguagem não se mostra apenas como esteio, fio de condução do que o poeta tenciona, mas um palco de tensão, o lugar em que o *nonsense* se traveste de outras cores e contribui para a compreensão de uma outra ideia presente no texto — um **silêncio-pedra** que nos atinge hoje, mesmo lançado ontem. Uma pedra que inaugura uma nova poética, como *A pedra do sono*, primeiro livro de João Cabral, publicado em 1942. Nele, encontra-se um poeta “afeito às sondagens interiores, configurador de um universo sugestivo e onírico que encontra ressonâncias na dicção típica do surrealismo” (SANTOS, 2014, p. 39), como é possível ver no trecho de “O poema e a água”.

As vozes líquidas do poema
convidam ao crime
ao revólver.

Falam para mim de ilhas
que mesmo os sonhos
não alcançam.

O livro aberto nos joelhos
o vento nos cabelos
olho o mar.

Os acontecimentos de água
põem-se a se repetir
na memória. (MELO NETO, 2020, pp. 47-48)

A pedra retorna ao título escolhido por João Cabral para outro livro em 1966: *A educação pela pedra*, publicado nove anos antes de *Museu de tudo*, e que também encontra uma possível referência direta em “Cemitério Marinho” (v. 192). *A educação pela pedra* é definida pelo autor como uma “antilira”, dedicada a outro poeta: Manuel Bandeira em seus 80 anos – prática comum do pernambucano, que oferece *Museu de tudo* a Lêdo Ivo.

João Cabral apresenta os ensinamentos da pedra como diálogos, em poemas que surgem impressos nas páginas como num enfrentamento de sua poética e o *silêncio* da aridez nordestina. As poesias aparecem dispostas em duas estrofes, em

páginas espelhadas. O poema que dá nome ao livro coloca o sertão como uma presença no corpo e na subjetividade, que irá interferir em todas as experiências das pessoas ali. É como se a sequeidão infértil do agreste — professora que se vale mais da palmatória que da palavra —, aplicasse lições de sobrevivência em condições impróprias para a existência humana. O calor, a infertilidade, curso de carcaças numa superfície imperscrutável também como matéria-prima do homem produzido sob cenário tão brutal. É dessa forma que o poeta conceitua as lições silenciosas do sertão, em “A educação pela pedra”:

Uma educação pela pedra: por lições;
para aprender pela pedra, frequentá-la;
captar sua voz inenfática, impessoal
(pela de dicção ela começa as aulas).
A lição de moral, sua resistência fria
ao que flui e a fluir, a ser maleada;
a de poética, sua carnadura concreta;
a de economia, seu adensar-se compacta:
lições da pedra (de fora para dentro,
cartilha muda), para quem soletrá-la. (MELO NETO, 2020, p. 358)

A primeira parte da poesia de João Cabral nos ajuda a compreender a *forma* e *em que bases* Edimilson promove essa intertextualidade com o poeta pernambucano. Num primeiro plano, o navio negreiro que encontramos em “Cemitério Marinho” é usado pelo poeta mineiro de maneira bem semelhante à que João Cabral produz a partir de sua pedra — palavra que não aparece em “Cemitério Marinho”. Afinal, a pedra consiste numa “cartilha muda”, como os ossos, que nenhuma palavra conseguem produzir, submersos na trilha entre os dois continentes. Uma fonte de saber que exige o comparecimento a todo o tempo, uma lição que para ser aprendida precisa de alguém a *frequentar* a pedra: voltar a ela, “captar sua voz inenfática”. No caso do navio negreiro de “Cemitério Marinho”:

o ventre materno
diário
rasura a inscrição
de si mesmo (PEREIRA, 2020, v. 164-167, *grifo meu*)

Ao demarcar a rotina da presença do legado da escravidão, Edimilson se aproxima do gesto de João Cabral na segunda parte de “A educação pela pedra”:

Outra educação pela pedra: no Sertão
 (de dentro para fora, e pré-didática).
 No Sertão, a pedra não sabe lecionar,
 e, se lecionasse, não ensinaria nada;
 lá não se aprende a pedra: lá a pedra,
 uma pedra de nascença, entranha a alma. (MELO NETO, 2020, p. 359)

O cemitério marinho de Edimilson e a pedra de João Cabral ensinam e coagem à frequência: são inescapáveis no tempo. E também como um *lugar* epistemológico que configura o modo de se viver qualquer experiência. Isso acontece quando a embarcação escravagista se mostra no poema como:

faca alisando a bandeira
 do mar país
 sem continente
 garden of the world (PEREIRA, 2020, v. 44-47, grifo meu)

Um lugar que guarda em si a ambiguidade múltipla de agir como *faca* — outro objeto presente na poética de João Cabral —, de constituir um entrelugar, terceira margem do rio, nem África, nem América: e ainda parte das duas. Um silêncio geográfico *inabitável*, passível de ser frequentado na linguagem.

Tatear a origem
 é iludir-se.

o escrito, à mercê
 do que foi dito,
 inaugura outro país. (PEREIRA, 2017, p. 29)

Esse lugar pode ser atingido pelo afeto e escuta dos silêncios ao longo do poema, a “cartilha muda” do navio negreiro e da violência de cinco séculos. Vemos na poesia de Edimilson um *indizível* que se produz na interlocução com novas possibilidades de existir. O objetivo de *não tatear* ao mesmo tempo em que *frequenta* esse lugar: um passo na areia movediça, em direção àquilo que se quer evitar. Uma abordagem que o professor da UFJF aponta na poética da relação de Glissant, da qual falamos anteriormente.

Atravessamos, no convite à Relação, o desafio de compor com o nosso próprio desafino. Compor com o amargo, o rascante, com o que corta, rasga ou arde não é tarefa fácil, mas crucial. Composição esta que chama por diferentes processos alquímicos e pela rasura dos longos desenhos dos

imaginários instituintes da própria linguagem-vida que vêm *norteando* a nossa imaginação de um Brasil alegre, capaz de tudo digerir. Compor com o amargo exigirá também rever as epistemes da melancolia, do azedume, da bílis *negra*, tais como pensados pela cultura hegemônica ocidental. Outras trilhas culturais que refaçam as nossas linguagens-vida urgem, seja para a reconstrução de outros modos de habitação do planeta, seja para continuarmos imaginando nele a criação da vida. (PEREIRA apud GLISSANT, 2021, p. 21)

Uma produção de significados que não se limita ao uso da linguagem, mas por uma *visita* e interferência naquilo que, “pedra de nascença, entranha a alma” (MELO NETO, 2020, p. 359). Em entrevista, Edimilson relaciona o jogo linguístico e ensaístico de suas obras com uma tentativa de ultrapassar a precariedade econômica e social de sua vida por meio da “competência construtiva do discurso” (PEREIRA apud CAMARGO, 2008, p. 238):

De algum modo, isso está presente no meu texto poético: uma economia de recursos, de linguagem, um verso seco, antimusical. A tentativa é, justamente, provocar no leitor essa pesquisa por um sentido que está lá, mas *que não é dado gratuitamente*. (p. 238, *grifo meu*).

Roberto Zuluar especula que esta suspensão atua como “uma dupla reinvenção do lugar do subalterno e da poesia”, “desdobrando a violência da necropolítica tropical em um devir-negro²⁰” (PEREIRA, 2019, p.24) em sua poética. Uma operação que também pode ser pensada a partir de uma política de transfiguração, como definida pelo historiador Paul Gilroy:

Esta política enfatiza o surgimento de desejos, relações sociais e modos de associação qualitativamente novos no âmbito da comunidade racial de interpretação e resistência e *também* entre esse grupo e seus opressores do passado. (GILROY, 2012, p. 96)

Uma política que “empenha-se na busca do sublime, esforçando-se para repetir o irrepitível, apresentar o inapresentável” (p. 97) e que produz sentido a

20 Achille Mbembe aprofunda o estudo sobre choque de identidades ao tratar especificamente da questão do negro e me agrada sobremaneira o diagnóstico feito sobre o “alterocídio” (MBEMBE, 2014, p. 26), base da relação com pessoas pretas. A tensão sempre presente se baseia no ressentimento, num reconhecimento implícito de que o outro, quando negro, não se inclui no rol de fatores necessários para desenvolver uma identidade comum. Alterocídio porque a visão predominante é do negro como ameaça contra a qual é preciso agir. Dessa forma, a violência se justifica pelo mote de autoproteção. Mbembe avança em relação a Zuluar porque, em sua pesquisa, não se trata só de um outro que exige afastamento, mas de um afastamento que pressupõe conflito.

partir de respostas sobre formas *possíveis* de viver diante do trauma da escravidão e da violência do racismo multidimensional. Busca-escavação, numa práxis de “arregimentar cenas da memória vivida, junto da infensa tarefa de levantar os documentos do escorbuto e dos escombros, mais a experiência de campo na escavação de si mesmo na voz de outros” (FREITAS, 2016 p. 11).

Pensar a poética da relação de Glissant e a operação política de transfiguração na arte afrodiaspórica nos permite verificar ainda outros pontos de intertextualidade entre o poema de Edimilson e os navios negreiros de Heinrich Heine e Castro Alves como reações de diferentes moralidades²¹ envolvidas na relação de pessoas negras e brancas com a barbárie escravagista.

Na poética afrodiaspórica de Edimilson, o navio surge como suplício, mas também como um “sistema vivo, microcultural e micropolítico em movimento” (GILROY, 2012, p. 38), como “talvez o mais importante canal de comunicação pan-africana antes do aparecimento do disco long-play” (LINEBAUGH apud GILROY, 2012, p. 54). Um navio usado para “mostrar que existem outras reivindicações a este legado que podem ser baseadas na estrutura da diáspora africana no hemisfério ocidental” (GILROY, 2012, p. 57) e que “propicia um meio para reexaminar os problemas de nacionalidade, posicionamento [*location*] identidade e memória histórica” (p. 59). Os embarques de Castro Alves, Heinrich Heine e Edimilson de Almeida Pereira trazem em si marcas das diferentes categorias de passageiros e *produtos* que ziguezaguearam o oceano.

Os navios também nos reportam à *Middle Passage*, à micropolítica semilembada do tráfico de escravos e sua relação tanto com a industrialização quanto com a modernização. Subir a bordo, por assim dizer, para reconceituar a relação ortodoxa entre a modernidade e o que é tomado como sua pré-história. Fornece um sentido diferente de onde se poderia pensar o início da modernidade em si mesma nas relações constitutivas com estrangeiros, que fundam e, ao mesmo tempo, moderam um sentido autoconsciente de civilização ocidental. (p. 61)

O projeto do professor da UFJF não é apenas poético, como também estético-político, porque busca ressignificar signos e símbolos, numa revisão da “episteme do azedume”. Especificamente à linguagem e vozes poéticas articuladas em seu

21 Tenho como referência para este conceito, a visão de Jessé Souza, como um “contexto prenhe de valores morais e noções implícitas de justiça e injustiça que nos foram transmitidos de modo tão direto e afetivo que rigorosamente se confundem com nosso corpo e com nossas reações mais espontâneas” (2021, p. 55).

“Cemitério Marinho”, verificamos o Atlântico como um “sistema de trocas culturais” (p. 45), no âmbito de um “desejo de transcender tanto as estruturas do estado-nação como os limites da etnia e da particularidade nacional” (p. 65). Isso ocorre por meio de uma revisão da “episteme do azedume” (PEREIRA, 2017, p. 21), em meio a um processo de contínua reinterpretação de uma memória cultural em tensão na sociedade brasileira contemporânea.

Para o que nos importa especificamente nesse percurso, argumentamos que esse *processo alquímico* de rasurar diferentes imagens simbólicas do imaginário nacional produz dúvida, inquietação e um *silêncio* ativo. **Silêncio-hipótese** que irá deslocar sentidos. Produz silêncio e não um diagnóstico, vaticínio ou conclamação justamente pela opção estético-política de Edimilson de trabalhar o discurso do que não é *dado gratuitamente*, numa leitura da *cartilha muda da pedra* que compõe nossa “linguagem-vida”.

Esse é um dos motivos pelos quais podemos dizer que, se é outro esse cemitério, também não lidamos com a mesma embarcação em Edimilson, Castro Alves e Heinrich Heine. Em vez da denúncia da poesia romântica brasileira ou alemã, o “Cemitério Marinho” quer jogar *outra luz* sobre o tráfico de escravizados, mais próxima de vaga-lumes da resistência a conspirar contra o facho opressor dos holofotes do regime, na imagem criada por Pier Paolo Pasolini e trabalhada por Georges Didi Huberman no ensaio *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2011).

Outro aspecto que merece consideração diz respeito ao uso da linguagem na poesia: o texto como uma *urdidura* especial, entrelaçando temas e vertentes em sua alquimia do presente. Isso pode ser verificado, por exemplo, nos diferentes planos de contato de “Cemitério Marinho” com a literatura e a poesia. Tanto nos platôs conectados ao sertão e à pedra de João Cabral de Melo Neto, quanto nos silêncios que manifesta quando sua embarcação é confrontada com os navios negreiros de Castro Alves e Heinrich Heine.

Castro Alves pede emprestado as asas do albatroz, sobrevoando à distância o horror, num primeiro momento, para se aproximar e testemunhar o irrepresentável. Em tom de denúncia, o poeta romântico mostra-se abalado e envergonhado pela empresa escravista, ao mesmo tempo em que aponta a expropriação e a violência. A poesia, publicada oito anos antes da Lei Áurea, transita pela memória e pela tradição, ao apontar uma possível solução de “tanto horror perante os céus”. A Justiça seria alcançada pelos “heróis do Novo Mundo”, aqueles que teriam

supostamente iniciado um continente de maior igualdade: o patrono da Independência, José Bonifácio de Andrada e Silva e Cristóvão Colombo, que chegou à América em 1492. Como vemos na exortação final do poema: “Andrada! arranca esse pendão dos ares!/ Colombo! fecha a porta dos teus mares!”

Em “Das Sklavenschiff” (1854), Heinrich Heine, por sua vez, apresenta uma crítica mordaz e irônica. A questão humanitária fica em segundo plano e enfatiza-se o objetivo da retirada dos africanos de sua terra natal. O negro integra, como base de sustentação, o experimento capitalista, servindo de insumo barato para a expansão colonial e a prosperidade dos comerciantes e países europeus.

Seiscentos negros lá do Níger
Que barganhei no Senegal;
Tendões de aço e pele rija,
Tal qual estátuas de metal.

Troquei por caixas de birita,
Contas de vidro e armamento;
Caso a metade sobreviva,
Hei de lucrar uns mil por cento.²²

Enquanto os corpos são negociados como mercadorias e valem o peso e o potencial de trabalho que teriam nas colônias, as mortes representam perdas contábeis, enfatizadas por Heine nas quadras 9 e 10 do poema:

Em média perco dois por dia,
Mas hoje sete já morreram,
No livro-caixa eu fiz a lista:
São quatro machos e três fêmeas.

Examinei bastante os corpos,
Pois amiúde é negro esperto
Apenas fingindo de morto,
Pra se soltar no mar aberto.²³

O negócio era fechado no Rio de Janeiro, onde a Casa Gonzales Perreiro desembolsaria “cem ducados” por cada ser humano “em bom estado”²⁴. Para isso,

22 Trecho de O Navio Negreiro (*Das Sklavenschiff*), escrito por Heinrich Heine em 1853. Disponível em: <https://erratica.com.br/opus/107/index.html>, tradução de André Vallias. Acesso em 24/12/2021.

23 HEINE, *op. cit.*, 1853.

24 HEINE, *op. cit.*, 1853.

o barco levava a bordo um médico para “estancar o prejuízo”²⁵. O diagnóstico do doutor a serviço do mercantilista responsabiliza as vítimas por não sobreviverem a condições extremas de degradação humana.

Diz o doutor: “Morrem os negros
Por culpa própria nos porões,
Empesteando-o com doença
Que trazem dentro dos pulmões.

De tédio eles também se afundam,
Pois não se ocupam de trabalhos;
Talvez ar fresco, dança e música
Seja o remédio pra curá-los”.²⁶

Os três poemas também são divididos em partes. Castro Alves organiza “Navio Negreiro” em seis diferentes seções numeradas. Heine registra apenas duas partes, sem numeração ou título. Edimilson, por sua vez, nomeia como “CENA” cada uma das sete partes do poema. Da mesma forma, há imagens que se repetem nos três poemas: cadáveres ao mar devorados por tubarões; dança no tombadilho, a presença do açoite. Imagens que Edimilson desloca e coloca em choque com as abordagens de Castro Alves e Heine, cada uma, à sua maneira, presentes no discurso oficial e parte da memória cultural do Brasil contemporâneo.

Outro fio interessante se dá na imersão do texto no caldo dos estudos culturais e pós-coloniais, como na absorção do conceito do Atlântico Negro, de Paul Gilroy, e o esteio da poética da Relação, de Édouard Glissant. Como vimos, a urdidura caminha, ainda, pela história, memória, passado, ancestralidade, esquecimento, silenciamento, trauma e a experiência do corpo. Todos esses diferentes instrumentos de sua orquestra são afinados por uma sintaxe *propositalmente* desafiadora e amplo uso de metáforas e sinestésias — “a linguagem, corpo/ indefeso, cola-se à laje” (PEREIRA, 2020, v. 260-261), anáforas e sinédoques — “de óbito em óbito/ navio e continente são/ um/ mesmo ancoradouro” (v. 248-251) —, e oximoro: “traído, o ventre se inventa presídio-liberdade” (v. 138-141). Tomados em conjunto, as intertextualidades e o texto permitem que observemos melhor a linguagem que o poema inaugura. Como tarefa, não se pretende um

25 HEINE, *op. cit.*, 1853.

26 HEINE, *op. cit.*, 1853.

“resgate” histórico. Antes, apresentar *vozes possíveis* dos silenciados pela escravidão e pelo tráfico negreiro.

Trata-se, sim, de uma poesia negra e/ou afro-brasileira, esculpida na pedra dura da violência e da exclusão, mas se trata, também, ao mesmo tempo, ainda de poesia, da difícil potência ética do dizer que faz dialogar com essa experiência com aquela do opressor e, mais, com a *invenção de si mesmo e da linguagem*, da cosmologia e da história, da educação dos cinco sentidos e das gramáticas dos afetos contra todos que tentam reduzi-la à camisa de força de um nicho cultural. (ZULUAR apud PEREIRA, 2019, p. 7, grifo meu)

Esta *outra linguagem* vem contaminada pela experiência do corpo, pela vivência de pessoas não mais escravizadas, mas sob a tensão permanente de um racismo estrutural e *multidimensional* presente nas relações individuais, comunitárias e coletivas: “esse processo de tornar inarticulado o mundo moral compartilhado coletivamente de modo a manipular o sofrimento social para jogar os oprimidos uns contra os outros e convencer as vítimas da própria inferioridade” (SOUZA, 2021, p. 54). Como *poeta antropólogo*, Edimilson inscreve uma historiografia em aberto. A partir de vestígios e rastros dos milhões que embarcaram na África e desembarcaram no Brasil, o poeta reconta as origens e instala uma possibilidade de relação com o outro. Faz isso ao deslocar as bases e os pressupostos do discurso oficial e da memória coletiva institucionalizada contemporânea, sem adernar na defesa panfletária de um ponto de vista, mesmo que sua navegação se dê contra a maré de um sistema desigual e opressivo, inclusive e principalmente na linguagem (SOUZA, 2021, p.32)²⁷.

Sobre esse ponto, Edimilson visa em sua poética construir uma *ponte*, um lugar do meio entre duas vertentes afro diaspóricas de transcrição, que ele nomeia de Orfe(x)u²⁸ – que se caracteriza por uma recriação original e pessoal do mito de Exu (PEREIRA, 2017, p. 115) – e, como vimos anteriormente, Exunouveau – que

²⁷ Em *Como o racismo criou o Brasil* (2021), Jessé Souza argumenta que o neoliberalismo promove um tipo de “sequestro da linguagem de emancipação”, “apoderando-se, antes de tudo, do discurso antirracista” (p. 32). O processo se relaciona, entre outros fatores, com a legitimação de porta-vozes em número reduzido e escolhidos a dedo; na invenção de um novo vocabulário para escamotear perdas de direitos trabalhistas e na narrativa “tão falsa quanto sugestiva” de que os últimos dois séculos de luta antirracista se limitaram a uma busca de “emancipação das minorias oprimidas” (pp. 32-33), uma limitação que deixa de lado a luta por identidades culturais no presente e o “componente cultural de lutas por igualdade jurídica do passado” (p. 35).

²⁸ Edimilson trabalha as características das duas vertentes, a partir das observações de Prisca Augustoni, em *O Atlântico em movimento* (2013).

exerce grande força gravitacional em “Cemitério Marinho”, segundo nossa leitura. De todo modo, observemos alguns aspectos adicionais das duas vertentes, como forma de aprofundarmos o olhar sobre as operações de Edimilson na linguagem, e os silêncios delas resultantes.

O modo *Orfe(x)u* significa, por isso, a proposição de um modelo a partir do qual o poeta se abre para a experiência da criação, valendo-se do acervo que os devotos e as investigações antropológicas organizaram a respeito de Exu. Nesse acervo sobressaem, sobretudo, a descrição dos atributos de Exu, as suas funções rituais e a relação de medo e/ou fascinação que o sujeito (devoto na prática ritual ou poeta na prática literária) desenvolve diante dele. A reiteração destes aspectos nos habilita a considerar o modo *Orfe(x)u* como um topos literário, isto é, se entendermos ambos como um procedimento que, ao se consolidar constitui um método *standard* que permite ao poeta tratar os argumentos sobre Exu e articular textos que dialogam entre si a partir de uma expressiva semelhança. (pp. 116-117, *grifos do autor*)

Os modos como a produção poética na linha Orfe(x)u reforça o discurso da tradição ioruba e está calcada na experiência do sagrado reiteram nossa visão de uma maior presença de produção Exunouveau na linguagem adotada por Edimilson em “Cemitério Marinho”. Em primeiro lugar, porque a linguagem do poema se utiliza da mitopoética de Exu, fora do campo religioso ou da relação com o sagrado nos orixás. Em segundo plano, porque se trata de uma linguagem que reitera, mas transfigura o sujeito desumanizado na exploração colonial e por sua herança cultural através da *frequência* e aprendizado (p. 146). “Cemitério Marinho” sofre mais a atração de Exunouveau quando lembramos que, nesse modo, o poeta aposta no “significado insurgente, que não pode ou não vir à tona, responsável pelo aspecto imprevisível do poema” (p. 46) e se aventura a produzir um texto “não necessariamente belo ou de *fácil empatia*” (p. 117, *grifo meu*). Quando, deliberada e conscientemente, ele “se aventura na obscura floresta de signos que é Exu” (p. 117) faz reviver, com sua poética “aquilo que sempre inesperadamente iluminou o fundo escuro da floresta de signos” (p. 117).

Essa floresta percorrida pelo poeta que se aventura pela *mitopoética* de Exu contém raízes e trilhas. É raiz dessa floresta uma “desarticulação das práticas habituais” para que se abra a “possibilidade de inversão das dimensões temporais” (p. 144) – como quando Edimilson traz o navio negreiro como ventre “diário” (PEREIRA, 2019, v. 165) ou no uso da primeira pessoa do plural no presente do

indicativo para se referir à “ponte de ossos submersa” formada por centenas de viagens do tumbeiro e suas idas e vindas entre meridianos.

(A)través da ruptura da linearidade do tempo Exu se afirma como uma força que viabiliza a reinvenção do cotidiano, demonstrando que um mesmo evento, capturado sob uma outra dimensão temporal, constitui-se como uma alteridade sem, no entanto, desvincular-se de sua estruturação primeira. (PEREIRA, 2017, p.144)

Uma mitopoética de Exu que é “entretecida no território da diáspora” e que aponta para as tensões entre o tráfico de escravizados e a exploração de seu corpo nas colônias americanas” (p. 140), além de produzir um embate sempre presente entre o mítico e o histórico (p. 141). O passado, novamente, ganha um interlocutor adicional para Edimilson, na linguagem de “Cemitério Marinho”. Como já dissemos, o título escolhido pelo poeta mineiro para sua refundação de um símbolo tão carregado do tráfico negreiro repete outro de Paul Valéry, publicado em 1920. Valéry escreve sobre esse poema 16 anos mais tarde, refletindo sobre o passado e o papel da literatura e defende uma articulação do passado com o presente para uma imaginação de futuro (VALÉRY, 1936, p. 55).

A memória serve de eterno palco neste embate entre o modo como se vive, a partir do que nos é transmitido, e aquilo que se lembra, a partir do modo como vivemos. É como se Edimilson desmentisse sutilmente o lema do “Partido”, que domina o governo na distopia *1984* (ORWELL, 1948) — diziam as tabuletas penduradas nas repartições públicas empenhadas no processo de sanitização intelectual da subversão embutida no pensamento livre: “Quem domina o passado, domina o futuro”. “Cemitério Marinho” mostra que não existe apenas um passado.

Em linhas gerais, o modo *Exunouveau* nos reenvia à questão do reencantamento do mundo que Exu devora e recria. Essa questão é relevante para o sujeito do fazer poético, sobretudo aquele que, como o “senhor dos caminhos”, fertiliza o solo da linguagem com suas metáforas e jogos de palavras, embora saiba que esses e outros instrumentos da comunicação sejam precários. (PEREIRA, 2017, p. 149).

Pensando a partir da formulação de Edimilson, podemos verificar que a linguagem não revela e guarda e espelha e repete a tensão, mas é, ela mesma, *palco* da tensão constituidora do mundo reconfigurado-regurgitado pelo poeta. Uma linguagem em tensão porque não revela, antes convida ao embate com o texto. Uma

linguagem “imantada pelo furor da origem, que não se viabiliza como discurso de uma religião, embora percorra os labirintos do sagrado” (p. 150). Uma linguagem “aparentemente inacessível” (p. 150), presente a todo momento em nossa vivência cotidiana.

A poesia instituinte devora sua morte e com ela geramos metáforas imponderáveis, expomos as fraturas dos enunciados, redimimos a linguagem que ruboriza diante daquilo que não pode ser dito. Essa também é a poesia, ou melhor, uma certa experiência da poesia, que não ergue a cabeça acima de seus pares, porque, sem que estes percebam, ela é a flor-motor de todos os corpos e ambientes. (p. 150)

Essa experiência de que fala Edimilson pode ser compreendida como um exercício do poeta tanto de ouvir o silêncio que aduba a floresta de signos, quanto de fragmentação de “dados histórico-sociais (vinculados a um determinado contexto)” resultando na implantação de “um domínio semântico hermético, obscuro instável” (p. 158). Um espaço atravessado pela dor do tráfico negreiro e também a dor da escrita “evidenciada pelo incerto trabalho do poeta para encontrar na linguagem o suporte de compreensão dos fenômenos históricos e estéticos” (p. 164). Trata-se de sugerir outras possibilidades de interpretação e um “novo conceito de mundo” (p. 168), que consiste em novas relações com matrizes culturais, símbolos e imagens de nosso passado violento. Não é um processo fácil, por se configurar como caminho possível de deslocamentos e desarranjos da linguagem.

(A) folha de papel torna-se para o poeta um instrumento não só da memória, mas também do desejo de ruptura, no qual é possível gravar novos códigos, novos deslocamentos, não necessariamente relacionados com o universo simbólico do escravo. (AGUSTONI, 2013, p. 17)

Em *Um corpo à deriva*, o narrador trabalha de forma semelhante o racismo multidimensional, ocupando-inaugurando um lugar no campo da resistência que também se volta à ressignificação cultural do corpo negro pela linguagem. O livro se constitui de uma prosa poética, pelo uso de metáforas abertas e aliterações, sem esquecer de um determinado ritmo e cadência das frases, em linha com o modo Exunouveau, como definido por Edimilson. Uma linguagem de deslocamento no espaço e no tempo, num regurgito de diferentes memórias, por exemplo quando,

em meio a elucubrações sobre o preconceito, o narrador afirma à sua companheira Tesfa:

Instigado por aqueles que viveram a teoria-mínima, volto-me a contra a miséria de um presente que se nega a ser passageiro. Esse tempo nos veste. E me irrita porque sei que respeitamos seu método de corte e costura. *Temos respondido aos agressores usando sua própria linguagem.* Isso não muda a rota das esferas: é preciso mudar o seu eixo se não quisermos ser atingidos. (PEREIRA, 2020, p. 28, *grifo meu*)

O trecho nos permite pensar como se Edimilson nos cartografasse suas lutas internas de atração-repulsão em relação ao preconceito inscrito na cor da pele: a subjetividade de um sujeito que se constrói pela memória, na linguagem. Um *ser sendo*, como nos apontou Édouard Glissant acima. Um *dever-negro*, como disse Zuluar em seguida, que devém numa república federativa instituída, representada e simbolizada com elementos racistas. O narrador, que se apresenta apenas como “Eu”, no segundo capítulo do livro, assinala:

Esse é um país que apodreceu e não reconhecemos o horror que nos tornamos. Somos, para efeito de nos vermos como civilizados, corpos transparentes. Lúcidos e duradouros. Insistimos em dizer que a pressão em nossas narinas vem do jardim ao lado, porque sepultaram indevidamente os seus mortos. Os nossos andam conosco e os beijamos na boca. Escrevo porque a vida que merecemos deve ser uma resposta a esse pesadelo. (p. 33)

A linguagem se mostra, dessa forma, como percurso por onde devém um determinado sujeito que, no caso específico da poética de Edimilson, negocia com o mundo exterior pela experiência e também por uma interlocução com a literatura. Com João Cabral, especificamente, percebemos um diálogo também em relação à faca, instrumento usado pelo poeta mineiro para se referir ao navio negreiro. De modo semelhante a Cabral na poesia, publicada em 1955 como parte do livro *Uma faca só lâmina ou serventia das ideias fixas*, Edimilson também trabalha com o objeto, buscando em seu movimento uma construção de identidade frente a um cotidiano que também se mostra “morte e vida Severina”, marca da passagem do tempo, bisturi e cicatriz.

qual uma faca íntima
ou faca de uso interno,
habitando num corpo
como o próprio esqueleto

de um homem que o tivesse,
e sempre, doloroso
de homem que se ferisse
contra seus próprios ossos” (MELO NETO, 2020, p. 209).

Ao se valer da metáfora aberta, numa linguagem inaugurada com o objetivo de ressignificar as *múltiplas dimensões* do racismo, Edimilson promove uma aproximação entre a marca da escravidão e do preconceito com a faca de João Cabral. A metáfora cabralina em nosso entender ressalta o ponto de corte, intensidade da perfuração, a dor. E exprime, à maneira de João Cabral de testar significados para o mesmo significante pela repetição do vocábulo ao longo do poema, algo que não se assemelha propriamente a uma faca — talvez a força por trás do gesto, talvez o golpe imaginado. Edimilson parte de outro lugar e se vale da dinâmica da lâmina como um de seus focos principais.

não é fora que a lâmina
arruína, mas
nas veias (PEREIRA, 2020, v. 3-5)

A operação de João Cabral pode ser pensada como uma tentativa de “liquidação das relações metafóricas pela inclusão, no verso, de uma desmontagem reflexiva de suas próprias tessituras poéticas” (BARBOSA, 1992, p. 240). No caso de Edimilson, percebemos uma predileção pela associação, também repetitiva, dos movimentos da faca e da lâmina às imagens de deslocamento do navio negreiro, oferecendo maior materialidade para a embarcação, ao mesmo tempo que a redefine do ponto de vista simbólico. É o caso, por exemplo, da sequência entre o verso “faca alisando a bandeira do mar” (v. 44), na CENA 1, e os dois tercetos da CENA 4:

ventre materno
nave
esgrime na água

e o que esculpe
excede
ao seu trabalho (v. 154-159)

O navio negreiro como uma faca que também fabrica ao desferir seus golpes, como o navio negreiro que traz em seu “ventre materno” não apenas um exemplo de exploração sórdida do homem, como também uma prole e um objeto cultural.

Edimilson empreende uma tarefa em que não se presta a mistérios e enigmas, mas a uma condição objetiva da cor da pele e ancestralidade africana. Em relação a estes pontos, Edimilson exige do leitor um esforço condizente com a experiência que se deseja obter, como numa escavação. O navio negreiro abandona o posto estático dos livros escolares e da historiografia oficial para se mover entre diferentes subjetividades, incutido nesses mortos que beijamos na boca, por habitarmos “um país que rouba o corpo e a alma aos seus” (PEREIRA, 2020, p. 44).

Resta claro a essa altura que não abordamos a linguagem de “Cemitério Marinho” somente do ponto de vista gramatical e semântico, uma vez que o objetivo seria captar esse *gesto autoral*, por meio do qual promove o diálogo com outras obras literárias e demarca o lugar de onde produz seus enunciados.

2.5.

Decalque na consciência²⁹

Sim: há outras histórias, entende?

Outra língua: que excede de tanta sede.

Edimilson de Almeida Pereira

O modo Exunouveau, de destruição do mundo para a construção de um novo conceito de mundo, empreendido na linguagem da poética de Edimilson inclui a especulação sobre se é possível eliminar-rasurar também essas múltiplas escrituras, contaminadas pelo pensamento colonial. Escrituras e *memórias* inscritas em uma literatura que se apresenta como referência única, porque impediu a produção de concorrentes ou visões alternativas. No texto de Edimilson, o silêncio de libertação produzido em reação a esse arquivo queima, calcina: “Incendiamos a caixa-forte. A casa e as benfeitorias, a velha linguagem trancada nos cofres” (p.121). **Silêncio-incêndio.**

Na língua que não pode ser talhada cresce uma floresta. Em cada folhagem, outra aragem. Muitas coisas esperam que cheguemos, estão nervosas. Esperam o sol que incorporamos. Tem-se perdido tempo impedindo que nossa língua arpie os pelos da pele do pêssego. O velho mundo sobe na mesa, mas está podre. Seus frutos caíram e apenas o esqueleto ruge. Em

29 Referência a uma passagem de *Front* (PEREIRA, 2020), no qual o protagonista se refere a um “fêretro” que atravessa seu pensamento e o país, alucinando a vizinhança, no que nos parece ser uma alusão ao legado do navio negreiro, a essa angústia de viver sob o racismo multidimensional, em uma sociedade indiferente. “O fêretro passa, derrapa e passa, assustando-nos com as primícias de um outro mundo” (p. 10)

nossa língua, isso se chama fim. Ao contrário, o que estamos para falar não tem idade. (p. 118).

O uso da primeira pessoa do plural, seja em *Front* ou “Cemitério Marinho”, evidencia uma das arestas ao aproximarmos o conceito de autoria como gesto, de Roland Barthes (2007), da poética de Edimilson, pois não encontramos a unicidade do sujeito, tão criticada pelo francês. Não se trata apenas de reiterar que o projeto estético-político do professor da UFJF se ampara, também, na construção de uma certa identidade. Ou de lembrar que a *sobrevivência* do autor se dá em outro plano semântico: não há poética da relação sem um contato com o outro, uma certa *frequência* na interação com a alteridade. E isso pressupõe, naturalmente, duas pontas produtoras de sentido para a troca.

Parte da poética de Edimilson se desenvolve amparada por uma ambiguidade sintática, usada pelo poeta como feixe de possibilidades do real, para um deslocamento e deslizamento de certezas consolidadas na memória cultural brasileira, permitindo que especulemos sobre outras camadas e experiências relacionadas ao tráfico negreiro. Por exemplo, em “Cemitério Marinho”:

sob alucinações
e mercadorias alheias
ao seu comércio
sobre tal

cemitério
se atulharam
o descuido
letras de câmbio
e tumultos (v. 288-295)

Essa sobrecarga *atulhando* o “Cemitério Marinho” e a experiência de pessoas negras na contemporaneidade surgem como focos tensão constante contra sua simples assimilação. É preciso criar *a partir* do entulho – uma proposição que ecoa nesta passagem de *O Ausente*, quando o protagonista trava uma conversa com *outra voz interna*, enquanto prepara os apetrechos para benzer o moribundo matador Zé Vítor:

Para ser livre é preciso assoprar: deus é uma ferramenta perigosa demais. Lancei fora essa faca de dois gumes. Houve surpresa? Sim, houve, mesquinha e melhor que a revelação. A gente só descobre que vive quando

tira a argola do pescoço. Quando vai e se recusa ao banho na bacia de ácido. Não carecemos disso para vermos: os olhos estão na altura das coisas. É questão de ter gosto, e raiva, para olhar o que se quer olhar. Sem o dedo de alguém apontando o boi, a raposa. Sabemos de quem é a mão inteira que rapina. (PEREIRA, 2020, p. 24, grifo do autor)

Uma proposição que exige uma determinada batalha, no campo da linguagem, para se materializar:

O terror não está na carne, erraram todos que apostaram nisso. É bom esse calor túrgido, frescor vermelho. O horror é o que nos toca, mão violenta, *palavra pérfida*. Isso é o sofrimento da carne. (p. 25, *grifo meu*)

E ainda quando o protagonista afirma que “a única maneira de tirar dos ombros o passado é contar outra vez o vivido, como se fôssemos outra pessoa” (p. 46). Na literatura contemporânea e em seu sistema de produção, circulação e recepção, retoma-se, em novas bases, a tensão sobre a importância de *quem articula* o discurso literário ou poético. Da mesma forma, ganha ênfase *com quem* se fala, diante das tentativas de reformar ou demolir os cânones literário e filosófico.

A voz presente em “Cemitério Marinho” e nos romances de Edimilson emerge justamente da confluência de tais questionamentos – por exemplo, que sujeito se constitui na linguagem de sua poética? Como ele se desenvolve e se relaciona com a memória cultural e o cânone literário? Se demolir o mundo significa destruir um determinado conceito de mundo, quais interlocutores fornecem bases para a construção de outros conceitos de mundo? Tal é o substrato que será engolido e reconstruído pelo poeta em novas bases e mostra-se presente na passagem abaixo de *Front*, em meio às lembranças do protagonista sobre sua infância.

Cresci nessa faixa conflagrada desafiando a raiva e o medo. Da primeira queria a força, sem ser destruído quando ela eclodisse; do segundo, queria a inteligência. Sim, parece estranho, mas para quem nasceu dentro do medo ele não é o peso que nos impede de correr. É isso, mas é também *uma sala de aula onde se escuta o eco da própria voz em confronto com outras*: de perto e de longe, vozes sobreviventes. Vozes, sempre vozes que não sucumbiram. Desse medo extraímos a capacidade de cálculo. Traduzido em linguagem de urgência, isso significa saber a hora de apertar a garganta do monstro. (p. 38, *grifo meu*)

De pronto, percebemos a ênfase do poeta tanto na polifonia quanto no exercício de escuta ativa, é assim que se aprende: no contato com a memória presente em vozes já há muito apagadas. O legado da escravidão precisa ser reconfigurado, à luz da experiência contemporânea. **Silêncio-aprendiz.**

2.5.1. Distâncias abreviadas

Propomos o exame, para concluir este capítulo, do jogo de Edimilson nas quadras finais de “Cemitério Marinho”, em especial na relação intertextual que realiza com João Cabral de Melo Neto. Depois do embarque, traslado, leilão e exploração na colônia, a contemporaneidade fornece sinais claros de que a espoliação permanece. Mas é preciso ir além. Se este é o mundo confrontado pelo poeta *exunovista*, seu gesto aponta para a resistência e reação conjunta: a superação do problema encontra, de fato, respaldo na criação artística. Mas, e esse ponto enfatizamos, aponta para uma ação coletiva de reconfiguração do real, sugerida pelo confronto do *gesto* de Edimilson com o *gesto* de João Cabral.

Em Tecendo a manhã, poema incluído na segunda parte de *A educação pela pedra* (1965), intitulada Não Nordeste (b), o poeta pernambucano utiliza a metáfora de uma manhã como tecido costurado pelo cacarejar do galo, uma gênese própria pelo grito, uma anunciação instintiva de que é preciso modificar a vida, pois o mundo já é outro — “um galo sozinho, não tece uma manhã: ele precisará sempre de outros galos” (MELO NETO, 2020, p. 384). Na parte 2 do poema, João Cabral escreve sua proposição poética:

E se encorpendo em tela, entre todos
se erguendo tenda, onde entrem todos,
se *entretendendo* para todos, no toldo
(a manhã) que plana livre de armação.
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo,
que, tecido, se eleva por si: luz balão. (MELO NETO, 2020, p. 385, *grifo meu*)

Em “Cemitério Marinho”, não há conclusão ou síntese diferente do questionamento e da dúvida diante das consequências do tráfico de africanos. Como tecer uma manhã com aqueles que capturaram, mataram e lucraram com o tráfico de escravos, aqueles que repetem o preconceito e limitam a experiência de pessoas

negras hoje? Verificamos o mesmo no gesto de João Cabral: não será apenas este o galo que decretará uma nova ordem e isso exige o contato e uma relação com o outro.

O modo como Edimilson explora as duas vertentes nas oito estrofes finais de “Cemitério Marinho” envolve um embate entre a influência portuguesa em que o poeta lança mão de trechos de cantigas medievais portuguesas, numa operação semelhante à descrição que Edimilson faz do trabalho de Xosé Luis Garcia. “O poeta utiliza a memória como ponte para transitar entre o fato e a criação poética e para situar o leitor no entre-lugar das diferentes possibilidades de apreensão do mundo” (PEREIRA, 2002, p. 60).

O eco da cultura portuguesa medieval surge como o canto de outros galos, em canções e moralidades que atravessaram o oceano junto com os navios, em batalhas de dominação linguística e cultural dos africanos. Isso pode ser visto em três tercetos, grafados pelo autor em itálico, entremeando outras estrofes e versos. Vejamos como as estrofes compostas por Edimilson a partir da referência medieval portuguesa realizam uma primeira camada de interlocução com a poesia de João Cabral, pela referência ao início do dia:

*lá vem a barra do dia
topar co 'as ondas
do mar (v. 316-318, grifos do autor)*

*lá vem a barra do dia
sem as ondas do mar
de vigo (v. 330-332, grifos do autor)*

Como um primeiro galo, o terceto dos versos 316-318 anuncia a manhã, que se mostra diferente do cotidiano dos marinheiros que atuavam no navio negroiro. O que dizem as vozes europeias que atravessam o Atlântico, num empreendimento capitalista sob amparo, apoio e estímulo da Igreja Católica? A especulação poética de Edimilson se mostra no terceiro e último terceto grafado em itálico no poema, enlaçando o exílio geográfico forçado à dominação religiosa e a colonização linguística pela força, sem a implantação de escolas ou um sistema educacional e sim pela ruptura com os idiomas falados pelos africanos:

sua terra é diferente
vá m

orar no campo santo (v. 323-325)

Edimilson realiza um jogo entre as estrofes e os tercetos, intercalando as vozes do norte e as vozes do sul do outro lado do Atlântico, a dizer que, além do silêncio dos jogados ao mar e daqueles que pereceram sob o chicote, a cultura brasileira também foi abalroada pela península ibérica. São os outros *galos* que apanham o grito do primeiro e o lançam a outro – ou os primeiros galos, cujo grito deve ser incorporado e reproduzido de outra maneira para os galos seguintes:

os vermelhos e suas
orquídeas
saídas no flanco esquerdo (v. 326-329)

os mortos que não
viram a cidade
as lianas
mortas, as mortas (v. 333-336)

Nas três últimas estrofes de “Cemitério Marinho” fica ainda mais evidente a intertextualidade com João Cabral, por meio do gesto literário de cada um dos dois autores. É como se Edimilson demonstrasse *na forma* como se daria um amanhecer tecido em conjunto por exploradores e vítimas, como “muitos outros galos se cruzem/os fios de sol de seus gritos de galo” (MELO NETO, 2020, p. 385). A antepenúltima estrofe de “Cemitério Marinho” demonstra o argumento final do poeta sobre uma identidade marcada na pele, um dos múltiplos significados possíveis de viver como uma “ponte de ossos submersa”. O quarteto termina com um forte *enjambement* que abre espaço para as duas estrofes finais:

o que fazer desses
rendidos
na praia, de suas
valises (v. 333-336)

Nos últimos oito versos, Edimilson retrata o desequilíbrio de posições entre as duas vozes, uma interação repleta de conflitos e ao mesmo tempo inescapável. Diz João Cabral que a força dos galos nasce de uma relação distante, mas possível: “para que a manhã, desde uma *teia tênue*,/ se vá tecendo, entre todos os galos” (MELO NETO, 2020, p. 384, *grifo meu*). Uma manhã que resulta da polifonia de vozes, apresentadas ao longo das oito estrofes finais de “Cemitério Marinho”, numa

costura própria — e que não afasta o peso do racismo ou da exploração como pedra no caminho de uma nova relação —, já a partir do complemento sintático do *enjambement* iniciado no verso 336:

com nada por dentro?
de seu esqueleto
convertido em
flauta *lá vem a barra*

do dia topar co'as ondas
do mar de sua cólera enrugando
a manhã? (v. 337-344)

Como tecer uma manhã sem os galos ausentes-silenciados, sem levar em conta as condições sociais dos galos que representam *outra história* e por isso observam a rotação da Terra como uma sucessão de ausências e violência? Como harmonizar sons e ruídos tão diferentes diante de uma carga cultural e simbólica europeia que se *entrelaça* com uma construção cultural do corpo negro? E como imaginar um amanhã em que o racismo, a exclusão, a violência policial não sejam enfrentados? Como cantar com a revolta e a resistência fazendo vibrar as cordas vocais em outra direção?

João Cabral e Edimilson abordam temas diferentes, mas seus gestos coincidem em algumas camadas. Em primeiro lugar pela construção de versos mais conscientes sobre a situação econômico-política brasileira, mas também pela investigação da realidade por objetos comuns e uma abordagem distante do emocional, centrada na racionalidade. Ambos os poetas também se debruçam sobre a linguagem inaugurada em cada poema — Cabral com a metáfora do galo *construtor* da manhã por meio da coletividade e Edimilson pela ruptura e violência marcadas nos dois pontos iniciais, que dificultam a compreensão da tempestade e que terminam *enrugando* a experiência — e tecem suas poesias em metros irregulares.

O gesto de Cabral, aliando a costura dos versos na forma, cerzindo o poema como os galos teceriam a manhã, também pode ser relacionado com “Cemitério Marinho” por outros dois pontos: 1) Em sua abordagem *Exunouveau*, todo o poema se apresenta como uma *nova manhã*, um mundo novo em que é preciso enfrentar tanto a polifonia de memórias e heranças, quanto suas consequências no mundo de hoje. Da mesma forma, a manhã apresentada por João Cabral também se torna

diferente e única, posto que um tecido costurado diariamente de outro modo e outro ritmo. 2) De modo simples, Edimilson apanha o grito do galo lançado nos anos 1960 para costurar outra manhã nos dias de hoje, reiterando seu projeto estético-político de reconfigurar a relação com elementos tradicionais que capturam a subjetividade dos leitores, numa fenda poética sem conclusões e que tensiona o peso do racismo multidimensional como agravante intransponível para que haja resolução do problema. **Silêncio-mensagem.**

2.5.2

O mar escreve duras ideias

A partir de *traços e sinais* mapeamos dez diferentes silêncios em “Cemitério Marinho”, que também ecoam pelos romances *Um corpo à deriva*, *O ausente e Front*, de Edimilson de Almeida Pereira. Nosso percurso envolveu uma análise sobre o trabalho da memória, a operação de conceitos de biopolítica e um confronto com a linguagem e a voz em “Cemitério Marinho”. De modo a sistematizar essas especulações, nos deteremos neste trecho sobre a estrutura do poema, pormenorizando cada um dos silêncios cartografados, numa releitura e nova escuta do poema.

A apresentação dos diferentes silêncios representará, ainda, uma tentativa de abordagem poética para a questão do silêncio e silenciamento de pessoas negras em “Cemitério Marinho”. Se Edimilson propõe um outro saber, em bases diferentes, pensamos ser coerente uma abordagem que inviabilize uma única leitura e que apresente possibilidades abertas de interpretação.

O **silêncio-genético** significa algo que vem de antes de nascer: uma herança opressora que não se pode ignorar ou escolher. Está *inscrito* na composição do DNA, lembrete de que a criação se dá pelo contato, pela *relação*. É a marca e a *demarcação* da diversidade da espécie, traço a dizer que não somos, não vivemos como um. Influencia contornos e extensões do corpo, da voz, da *dicção* e relato do mundo. Um silêncio que une e distancia, concomitantemente, pelo compartilhamento de uma certa experiência e não como filiação ou ancestralidade.

Um silêncio que não é apenas a cor da pele, embora presente ali. Carga semântica no corpo. Entretanto, não será um silêncio *natural*, apesar de frequente. Um silêncio que rejeita a carga destrutiva e *virótica* da simplificação banal dos conceitos estabelecidos *a priori*. Um segredo *compartilhado por todos* em maior ou menor grau ou porcentagem. “Palavra vista por dentro” (PEREIRA, 2019, p. 37).

A CENA 1 permite vislumbrar um **silêncio-vertigem**, atravessando o modo como Edimilson condensa a chaga permanente do navio negreiro e da viagem pelo Atlântico, como ferida não-cicatrizada na memória e na experiência contemporânea. Silêncio que se contrapõe à síncope, uma vez que provoca um outro modo de *controle* dos sentidos. Deslocamento semântico, momento entre devires, caminhada no abismo. Silêncio que dificulta a absorção do discurso oficial, choque com o desconhecido que foi *politicamente* ocultado. Estética da passagem, do vão, da fissura na casca do ovo que precisa ser destruído. Vertigem que atija a vigília, unidade métrica da resistência. Consorte da fome, companheiro do desejo. Silêncio sofrido, mas também *auto-imposto* como modo de relação com o racismo em suas diferentes dimensões do cotidiano. Um silêncio dentro de outros silêncios: engolido por um **silêncio-revolto** – fricção com as três modalidades de abismo de Glissant – um **silêncio-cachalote** – testemunha dos quase quatrocentos anos de escravização de pessoas africanas – presentes desde a CENA 2 do poema.

O **silêncio-revolto** cresce por cultivo alheio, em terreno nosso, sem nunca nascer: latente, enrug a manhã. “A boca dentro do ouvido se possível/ dentro da noite” (PEREIRA, 2019, p. 45), um “substantivo macio” (PEREIRA, 2019, p. 45). Modo de ebulição constante, sem transpiração: mordida dos olhos, esgar de dentes. Embala, nutre, aborrece. Verbo em ponto morto, potência de aceleração. Habitação sob o musgo, sigla de símbolos não pronunciados. Revolto sem revolta: núcleo incandescente do planeta, masmorra da Justiça. Silêncio que trama, conspira: sabotagem da cultura pasteurizada, calabouço da língua: “devoração/: a cada movimento” (PEREIRA, 2019, p. 147). “Umbigo/ fora/ do alvo” (PEREIRA, 2019, v. 124-126). Desperdício de escassez, corda no pescoço, argolas nas axilas.

O **silêncio-cachalote** significa a fraternidade mamífera, a irmandade no centro do alvo dos laços e arpões. Tornou-se capaz de abocanhar os tantos metros quadrados do navio negreiro. Quando sangra, regurgita o infinito da linguagem. Silêncio de “tantos os furos no olho/ tantos os mortos a esmo/ tantos assomos para o sacrifício/ tantos tiros no muro” (PEREIRA, 2019, p. 229). A expulsão da água

nos pulmões antes de tomar fôlego, silêncio carnívoro, intestino cinza: “nas águas em que/ submerge/ ressoa/ estala/ se ergue” (PEREIRA, 2019, v. 168-171). Toneladas de memórias em água quente, rubra.

O **silêncio-ontem** se antecipa ao que será visto no amanhecer de amanhã, repetição incômoda. Silêncio revestido de **NÃO** em suas arestas, um plural de “**POR QUÊ?**” em varetas giratórias. Vestia-se de passado, enciumado das casacas vistosas da História, até perceber o tecido puído nos cotovelos, a costura desfeita na barra interna. Silêncio em forma de trama, contas de vidro que absorvem todo o espectro da luz. O oposto de cor. Um silêncio que se faz ausente na visita, passeio da borracha sobre as letras miúdas do contrato. Infecção generalizada, “mortos/ tatuados/ na cal” (PEREIRA, 2019, v. 304-306). Coral de palimpsestos.

Mais inconstante dentre os silêncios, o **silêncio-pedra** faz da erosão sua força motriz. Sua resistência vem da forte atração que seus átomos exercem sobre si mesmos. Repousa apenas quando atirada contra determinados argumentos; no restante do tempo, estranha. Como arrimo, integra toda construção arquitetônica tropical. Como silêncio, reverbera internamente sons ausentes. “Arisco quintal da infância” (p. 345), que se transmuda em “matéria escura sob o peito” (p. 343). Caramujo de batalhas e traições. O mais cruel entre os pacíficos, carga inerte sobre ideias envelhecidas, beijo fatal das vitrines e exposições. Contrapeso de equilíbrio, ferrugem da âncora, errância do arpão.

Caberá ao **silêncio-hipótese** as tarefas de embaralhar, conturbar, *miscigenar*. É dotado de 4,8 milhões de ouvidos e nenhuma corda vocal. Interseção “entre o ócio e a força motriz” (p. 333). Abridor de “uma foz sobre a outra” (p. 323). Margem entre o assombro e a nitidez — latifúndio de erva-daninha para exportação. Especialista em retornos, passa os dias a administrar passagens, entradas, saídas e impedimentos. Impossibilidade de impedimento, corretivo de fronteiras. Monóculo que distancia os objetos mais próximos, aproxima as sombras. Removedor de maquiagem, bomba-relógio na coxia do principal espetáculo da noite. Gramática viva de línguas mortas, cicatriz pulsante da coronhada. Fibra ótica *sanguínea*, ourives de atabaques.

O **silêncio-incêndio** exerce as funções históricas e semânticas do ponto parágrafo, na maior parte das vezes à noite – “a vírgula/ que serve de espelho para a ilusão” (p. 39). Ferrolho violado, cauda de escorpião. Brasa a flutuar na lava, febre do pulso. “Paz do que arde” (p. 110), espiral de névoa seca, sobretudo do

esquecimento. Enumeração regressiva, lento cronômetro da vingança adiada. Afeto primordial: “também o amor se revolta/ e atira tochas ao telhado” (p. 96). Sabre de profundos olhos vermelhos, perfuração identitária da casa grande. Em momentos de extrema necessidade, espirala sussurros, sentinela intranquila. Não possui incidência de duração longa, mas longitudinal: fúria submersa. Exílio da esperança, espírito vivaldino da morte. Urdidura do fabulário, recorte interessado dos “dias inumados” (p. 43).

O **silêncio-aprendiz** costuma ser posto fora da sala de aula, onde já se viu, vá agora mesmo para a sala da direção. Por saber demais, fala pouco, quase nada. Instrui pelo avesso, discípulo da melodia e do roçar de braços e pernas. Voz gutural e estridente, chapéu do ponto de interrogação. Em condições normais, aplica-se como desinfetante e esfoliante. Ensina que não há condições normais, barômetro aclimatado. Moldura do quadro, tinta invisível. Especializado em escuta *antiaderente*, “palavra de rosa e fogo” (p. 31), “letra zero” (p. 29). UTI neonatal de espaços simbólicos, pangeia original. Principal adaptador de adaptadores, benjamin a dispersar energia, escritura de tendões e colheitas. Lamparina a gás nas esquinas da cidade ao meio-dia. Delírio consciente, planilha de dados para terraformação, arquitetura rupestre.

Ingrediente obrigatório, o **silêncio-mensagem** mantém um abrigo para verbos abandonados, nascidos por acidente ou urgência inconsequente: fermento semântico. Trilha sonora da *transcrição*, corrente marinha que faz gingar o planeta. Para-raios de brisa, varanda de abrigo antiaéreo, manual detalhado de desinstrução, beija-flor frente ao tsunami, máquina copiadora de mata-borrão. Astrolábio de urgências, a rolha carcomida pelo oceano que obriga a quebrar a garrafa para ler a mensagem — silêncio rasgado no verso da mensagem. “Continente vertido/ em corpo” (p. 159) que lembra o quanto “é preciso revolver/ o eclipse” (p. 158). Metamorfose de letra em verso, motor da asa do escaravelho no papel, guindaste do futuro. Vitrola do mesmo disco a produzir músicas diferentes no bailar da agulha.

Nosso propósito de mapear silêncios em “Cemitério Marinho” demonstra o caráter multidimensional das interferências que os processos de silenciamento realizam na memória, consciência de identidade, relação política com o corpo e com a linguagem, além de outras influências sobre a experiência de pessoas negras. Ora se apresentam como arma de resistência para enfrentar o preconceito e a violência,

ora como potência de mudança e de conspiração, ora como marca da complexidade envolvida nas relações humanas, comunitárias e sociais. Os traços e pistas que identificamos corroboram nossa suspeita inicial de que pensar o silêncio a partir da literatura, em nosso caso específico a partir de “Cemitério Marinho”, descortina um quadro mais amplo que a mera subtração política e cultural de subjetividades do espaço público.

Por outro lado, também localizamos silêncios sem relação *direta* com os processos de silenciamento tratados pela crítica, mas *influenciados* por estes mecanismos de dominação — este será o principal fato que irá nutrir nossas conclusões na próxima seção. Os silêncios que articulamos poeticamente a partir de “Cemitério Marinho” sugerem que o silenciamento está longe de ser apenas uma proibição de acesso e manutenção de direitos, como argumentam Lilia Schwarcz (2019) e Jessé Souza (2021). Também não se resume a uma interdição política de sentidos, como sugere Eni Orlandi (1997).

3. O avesso da pele

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela cintila num instante de perigo.

Walter Benjamin

Nesse capítulo, vamos nos aprofundar sobre o silêncio e o silenciamento articulados por Jeferson Tenório em seu terceiro livro: *O avesso da pele* (2020). Doutorando em Teoria Literária na PUC-RS, o escritor constrói a história de Henrique, um professor negro de literatura da rede pública em Porto Alegre (RS) *silenciado*, com três tiros numa abordagem policial, quando tentava sacar de sua pasta uma folha de papel com transcrições de *Crime e Castigo* (2013), de Fiódor Dostoiévski. A maior parte da trama se desenvolve por um forte relato em segunda pessoa, como se o filho, Pedro, interpelesse e dialogasse com o silêncio prematuro e definitivo marcado pela violência policial contra seu pai.

Se em “Cemitério Marinho”, de Edimilson de Almeida Pereira, o passado é matéria prima para reflexões sobre a condição e a experiência de corpos negros na contemporaneidade, Tenório arrisca o oposto: por meio de um episódio frequente no noticiário atual, reconfigura a vida de duas gerações anteriores, seus pais e avós. A narrativa tem início com o recolhimento dos objetos deixados por Henrique em seu apartamento, num longo fio de reminiscência ficcional sobre como teria sido sua carreira, seus relacionamentos amorosos e o convívio com o racismo e a violência. E termina com uma dobra sobre o silêncio imposto, uma vez que a opressão cotidiana reiterada de geração em geração deixa as mais simples perguntas sem resposta. Nesse ponto, o autor apresenta a literatura e a criação artística como massa primordial da resistência e de outras possibilidades de relação com o mundo.

As pessoas que te mataram ainda estão soltas. E não sei por quanto tempo elas continuarão livres. Mas elas nunca saberão nada sobre o que você tinha antes da pele. Jamais saberão o que você carregava para além de uma ameaça. Por isso, sigo recontando a tua vida, que também é um pouco da minha. Investiguei os teus afetos através dos meus. Eu ainda não sei o que fazer com essa descoberta. Não sei o que fazer com essa verdade inventada. É inventando que consigo ser honesto. (TENÓRIO, 2020, p. 184)

A questão racial e o preconceito são descritos sem o uso de figuras de linguagem, com o registro da cor da pele das personagens, em relatos secos sobre abordagem policial e episódios cotidianos – a entrada em uma loja, um passeio no parque, a visita à casa de uma colega de escola –, que moldam, limitam e condicionam a experiência da maioria dos habitantes do país. Ao longo do livro, o narrador rememora ficcionalmente episódios de trauma, como forma de cura daquilo que recalçou em relação ao pai. Importa registrar, que a criação literária deixa em aberto a visão do pai de Pedro, com uma demarcação clara de seu silêncio. Henrique se envolve em diferentes cenas de racismo, sempre oferecendo em resposta silêncios de múltiplos significados, que não são interpretados de modo aprofundado pelo narrador. Em vez disso, Tenório repete insistentemente a formulação de que o pai “não sabe” como reagir, o que pensar ou como compreender a violência racial. Um exemplo aparece durante a entrevista de emprego de Henrique para auxiliar administrativo em um escritório de advocacia, quando o futuro patrão explica sua desconfiança em relação a pessoas negras.

Bruno se ajeitou melhor na cadeira e justificou: não gosto porque, quando eu tinha um sítio em Garibaldi, um casal de negros, que trabalhavam para mim como caseiros, me roubou. Levaram tudo que eu tinha na minha casa. Desde então, não confio mais em negros. Até aquele momento, você nunca havia sofrido racismo, assim, tão descaradamente, não que você se lembre. Mas você não se chocou, pois uma espécie de inércia tomou conta do seu corpo, você não sabia reagir. (TENÓRIO, 2020, p. 20, grifo do autor).

Tal operação solapa qualquer possibilidade de um personagem cartesiano, aproximando o protagonista de conceitos descoloniais, como a condição de se construir como sujeito a partir da experiência e da memória, nas linhas da poética da relação de Édouard Glissant. Diferentemente do herói clássico e sua jornada, do sujeito ocidental racional ou do narrador onisciente que interpreta a vida e seus desdobramentos, Pedro tem muitas dúvidas ao longo do romance, construindo um caminho diferente de interpretação sobre sua vida, a partir da leitura dos objetos de seu pai, usando a memória como potência para construção de uma identidade como amálgama do passado e do presente.

Na visão de Paulo Scott, na orelha do livro, a narrativa de Tenório em *O avesso da pele* se mostra como “um rito solitário, de tomada do protagonismo da

sua própria vida — a vida de um homem inteligente e sensível, inquieto, abalado pelas fraturas existenciais da sua condição de negro em um país racista”. Uma visão da qual discordamos, por entender que tanto a forma do romance quanto o objeto da trama visam justamente uma aproximação com o outro, borrando a fronteira entre fato e ficção, mas também acrescentando uma camada *plural*.

É como se a fala e a experiência dos personagens não sintetizassem um modo de se viver: Henrique não aparece como porta-voz ou metonímia de como vivem as pessoas negras no Brasil e sim algo mais sutil. Para usarmos a imagem de Gayatri Spivak, o subalterno não fala *em nome* de outros, mas *da mesma forma como* outros. O uso de referências esparsas aos nomes dos personagens cria uma determinada máscara para o narrador, o que embaça sua individualidade e transfere a leitura para uma conexão mais direta com o real. Argumentamos adiante que esse ponto de contato, que arrebatava o leitor para uma reflexão mais aprofundada sobre o preconceito e o racismo, se ampara no uso de diferentes silêncios e reconfigura o imaginário e a teoria sobre processos de silenciamento.

Por outro lado, nos aproximamos da leitura feita por Francisca Luana Rolim Abrantes e Risonelha de Sousa Lins, segundo as quais “Pedro não só analisa os acontecimentos ligados à morte do pai, mas também considera a carga ideológica que define e arrasta o negro a uma condição diferente dos outros grupos a partir de conceitos que imprimem características inatas e imutáveis associadas à cor da pele” (ABRANTES, 2020, p. 481). No entanto, Tenório trabalha de outra maneira essa “carga ideológica”. Não apenas por explicitá-la em relatos sobre o preconceito e o racismo, como também por tratá-la como uma das dimensões da vida do pai que ele investiga em seu relato inventado, assunto que ocupará o último subcapítulo desta seção. O que não está explícito, e que será objeto de reflexão a seguir, são os modos como o escritor relaciona os modos de ação, reação e resistência com a literatura, numa abordagem descolonial do corpo negro, da tensão memória-história e na linguagem.

Tenório subdivide a história em quatro capítulos, mesmo número que adotamos a seguir. O primeiro, intitulado *A pele*, sintetiza um despertar de Henrique para o racismo estrutural por meio do contato com um professor de literatura em um curso de pré-vestibular para pessoas negras, mantido por uma ONG em uma igreja.

Naquele momento, você não sabia bem o que queria fazer. Na verdade, você estava perdido, porque, até ali, a vida não passava de um amontoado de obstáculos que você tinha de superar. Resistir fazia parte da sua vida e você nunca havia se questionado por que as coisas eram assim. Nunca se questionou por que era pobre, nunca se questionou por que vivia sem pai. Nunca se perguntou por que a polícia o abordava na rua com tanta frequência. A vida simplesmente acontecia e você simplesmente passava por ela. Mas quando o professor Oliveira contou para sua turma sobre Malcom X, quando vocês conversaram sobre Martin Luther King, quando pela primeira vez você ouviu a palavra "negritude", o seu entendimento sobre a vida tomou outra dimensão, e você se deu conta de que ser negro era mais grave do que imaginava. Foi com o professor Oliveira que você descobriu que as raças não existiam. Numa única aula você aprendeu que a raça era uma mentira, que a sua cor era uma invenção cruel e orquestrada pelos europeus, descobriu que a escravidão negra foi sustentada por discursos racistas a partir do século XVIII. (TENÓRIO, 2020, pp. 32-33)

O segundo capítulo do livro também é o mais longo, com noventa páginas, recebe o título de O avesso, uma expressão usada por Henrique com o filho ainda jovem, para alertá-lo sobre o racismo. De acordo com o pai, era preciso preservar "o avesso da pele": um ato de recusa contra a homogeneização e o preconceito de que pessoas teriam uma mesma identidade, comportamentos e predisposições específicas devido à cor da epiderme.

Você sempre dizia que os negros tinham de lutar, pois o mundo branco havia nos tirado quase tudo e que pensar era o que nos restava. *É necessário preservar o avesso, você me disse. Preservar aquilo que ninguém vê. Porque não demora muito e a cor da pele atravessa nosso corpo e determina nosso modo de estar no mundo.* (p. 61, grifos do autor)

Ao mesmo tempo, é no segundo capítulo que o narrador explicita os afetos do pai e da mãe e dele próprio, Pedro, que busca se aproximar de Saharienne, uma colega de faculdade politizada com quem discute literatura e cinema. No capítulo seguinte, De volta a São Petersburgo, Pedro retoma o trabalho desiludido de Henrique como professor de literatura, e sua relação com a escola, que só será redimida no quarto e último capítulo do livro.

Na verdade, após anos de magistério, a escola transformou você num indiferente. Com o passar do tempo, o desencanto tomou conta da sua vida. A escola e os anos de prática docente te transformaram num operário. Anos e anos acreditando que você estava fazendo algo de significativo, mas

vieram outros anos e anos e soterraram suas expectativas. A precariedade da escola venceu e você estava cansado. (p. 132)

Também nesse capítulo, Tenório contrapõe o universo do ensino formal, que tanto desilude Henrique, à escola da vida, com uma compilação quase arqueológica das diversas abordagens policiais que o pai teria enfrentado desde criança. O racismo cru e o controle social — psicológico, cultural e econômico — sobre o corpo negro se mostra como uma dimensão que mutila a experiência e contamina a memória e a identidade. Enquanto aguarda a carona de uma colega de trabalho, Henrique é abordado por policiais e se identifica como professor. Os agentes verificam seu nome na central, via rádio, e decidem não prosseguir com a abordagem, o que não elimina o estigma do preconceito.

Mas acontece que o policial não te revistou. Eles estavam convencidos de que você não era uma ameaça para a sociedade. Eles sorriram, te desejaram um bom dia, subiram em suas motos e foram embora. Você ficou ali na esquina, parado, ainda sob o olhar de gente desconfiada. Porque um suspeito é sempre um suspeito, mesmo que a polícia te libere e te diga bom-dia e tenha-um-bom-trabalho. Você, aos cinquenta anos, continuou sendo um suspeito. (p. 143)

O capítulo final leva o nome de A barca, numa referência ao modo como um grupo de policiais se refere ao automóvel em que patrulhavam as ruas. Em sua investigação ficcional via memória, Henrique especula sobre o autor do disparo que atingiu a testa do pai, se valendo da terceira pessoa do plural. A operação se assemelha ao uso do plural por Edimilson em “Cemitério Marinho”, uma vez que ao dizer “eis o que somos”, o poeta mineiro sugere quem faria parte desse plural e aqueles que também fazem parte desse universo, mas não como vítimas e sim como algozes. O policial assassino, na narrativa de Tenório, tem pesadelos recorrentes em que sua casa é invadida de madrugada por homens negros.

Em segundos, a cozinha vai sendo tomada por mais daqueles homens negros, ele não sabe por onde eles estão entrando. São mais de dez. Estão por todos os lados. Um homem vai na direção dele e diz, próximo ao seu ouvido: *não se preocupe. A gente não quer nada com você. A gente só quer eles.* E aponta para os quartos onde dormem os filhos e a esposa. Ele acorda com o sacolejo da mulher. (p. 166, *grifos do autor*)

A morte encontra Henrique num momento de reviravolta em sua carreira. Como professor, não se trata obviamente de uma promoção ou um grande aumento de salário, mas de ultrapassar a barreira da indiferença e atingir os alunos durante uma aula literatura, provocando a reflexão e o questionamento nos jovens. De início, os estudantes não dão importância às explicações do professor, em vez disso vemos cenas como um deles surpreendido enquanto preparava um cigarro de maconha no fundo da sala. A turma se envolve em discussões sobre pessoas da comunidade que foram assassinadas e outras que acabariam morrendo da mesma forma, por seu comportamento e disputas locais. Henrique se vale desse interesse da turma para apresentar a história de Rodion Românovitch Raskólnikov, introduzindo o personagem de "Crime e Castigo" (1866) como alguém contemporâneo. A estratégia dá certo e os alunos reagem com curiosidade sobre quem teria matado duas pessoas e seria introduzido na aula seguinte. A partir daí, Henrique dramatiza trechos do livro de Dostoiévski, produzindo por um lado o interesse e gerando maior participação dos alunos na matéria, ao mesmo tempo em que o professor experimenta a redenção de reencontrar o ensino e seu papel social de instruir o grupo.

Você tinha poucos segundos para convencê-los a continuar prestando atenção em você. *Gostaria que vocês ouvissem uma coisa: se querem saber, eu conheço um cara que matou duas pessoas*, você disse, num tom grave e dramático para que não tivessem dúvidas do que você estava dizendo. (...) Ali você percebeu que os tinha na mão e precisava continuar. *Bem, como eu disse, eu conheço um cara que matou duas pessoas, e tem mais: eu sei o que ele pensou antes de matar, eu sei o que ele pensou, enquanto estava matando, e sei o que ele pensou depois de matar.* (...) Todos eles agora te olhavam, estavam curiosos, desconfiados e não sabiam se acreditavam em você. (...) *Vou fazer mais, você continuou, vou trazer esse cara aqui para ele contar como foi isso.* Nesse momento, um dos alunos levantou a mão e perguntou em qual ele tinha cumprido pena. Você respondeu: *ele mesmo vai dizer isso na próxima semana, mas preciso que ninguém falte.* (...) Depois disso, você foi até o quadro e pela primeira vez conseguiu dar uma aula sobre Drummond. Quando você terminou, os alunos disseram que gostaram da sua aula. Você ficou feliz com aquilo, como se algo na sua vida de professor tivesse sido resgatado. (pp. 164-165, *grifos do autor*)

Publicado em 2020 e vencedor do Prêmio Jabuti, o livro de Jeferson Tenório ilustra o caráter heroico e revolucionário da transformação pela educação, o caminho que permitiu a Henrique e Pedro escaparem do ciclo de pobreza e exclusão imposto à imensa maioria da população brasileira. O livro também reconfigura os

papéis de herói e vilão, diante dos ataques e violência praticados por grupos conservadores na atualidade. O professor de humanas, à semelhança do universo simbólico de Exu, apresenta-se como um abridor de caminhos, seja para Henrique, no pré-vestibular, seja para “os que não entendem nada” e “os perdedores” da turma de escola pública da periferia de Porto Alegre, que terão aula com ele depois de formado.

O papel de algoz recai, corretamente, sobre o policial — ungido como bravo guerreiro por conservadores —, que sem pensar duas vezes dispara um tiro na testa de Henrique, assustado por seus próprios fantasmas e preconceito racial.

Antes de nos debruçarmos sobre linhas de corte interpretativo de *O avesso da pele*, é importante citar que a última página da publicação registra os agradecimentos de Jeferson Tenório a amigos, ao editor e à família: “ao apoio incondicional de minha mãe, Sandra, minha irmã Úrsula, e, do meu sobrinho Bryan”. A respeito do próprio pai, alvo de sua investigação literária ao longo das 188 páginas anteriores, não há menção. Apenas silêncio. Na dedicatória do livro, lê-se apenas: “Para João, meu filho.”

O mapeamento do silêncio e do silenciamento no romance seguirá um caminho diferente de abordagem realizada com o poema de Edimilson, a partir do aprendizado na investigação de silêncios realizada em “Cemitério Marinho”. A partir da identificação de silêncios específicos em Tenório, procurarei desdobrar as diferentes ocasiões em que eles aparecem ao longo do romance.

3.1.

Desconhecer o conhecido

Temos de considerar a palavra antes de ser pronunciada, o fundo de silêncio que não cessa de rodeá-la, sem o qual ela nada diria, ou ainda pôr a nu os fios de silêncio que nela se entremeiam.

Maurice Merleau-Ponty

Não há saber mais ou saber menos: há saberes diferentes.

Paulo Freire

A leitura de *O avesso da pele* sugere que não se nasce *negro* — entendido aqui como um corpo formatado pela cultura —, antes se trata de uma descoberta, de um dar-se conta, uma tomada de consciência. Na história de Henrique, fabulada pelo filho Pedro, a questão racial começa a despontar na juventude, quando o futuro professor namora Juliana, “uma moça ruiva, de dezenove anos, moradora de Gravataí” (p. 28). É nesse momento que identificamos um primeiro silêncio, no convívio íntimo, em uma operação permeada por sedução, conformismo e falsa gentileza.

Foi com Juliana que você começou a desconfiar da sua situação como homem negro no sul do país. Foi caminhando de mãos dadas com ela, pela rua da Praia, no centro de Porto Alegre, que você começou a notar os olhares, às vezes acompanhados de piadas racistas. Vendedores ambulantes dizendo, à boca pequena, que ela só poderia estar com você por dinheiro. Pois *uma branquinha daquelas com um neguinho desses, ha ha, não, não podia ser*. Entretanto, no começo, você e a Juliana não falavam sobre isso. Pois esse assunto ainda não importava. Vocês chegaram a achar que o racismo não tinha nada a ver com o amor. O afeto transcende a cor da pele, vocês pensavam. (p. 28, *grifos do autor*)

O relato de Pedro indica a cor da pele como um aspecto intransponível em qualquer relacionamento, sublinhando a multidimensionalidade do racismo brasileiro, nas linhas do que é proposto por Jessé Souza (2021). Entre outros aspectos, o racismo embute uma escala hierárquica de valores, criada desde a abolição da escravatura no fim do século XIX e repetida pelos jornais e na opinião pública, como um “paradigma de explicação e legitimação da realidade social que culpa o povo, negro e mestiço, e não a elite que o explora, pelo atraso e pela pobreza relativa do país” (SOUZA, 2021, p. 142). A cultura de valorizar mais as pessoas brancas é assimilada inicialmente por Henrique, em episódios corriqueiros.

Quando você entrava sozinho numa loja e recebia um tratamento frio e desconfiado por ser negro, se dava conta de que, quando Juliana entrava e te beijava, os vendedores te tratavam melhor. *Uma mulher branca com um negro, ele deve ser um bom homem*. E por algum tempo você passou a gostar disso também. A presença de Juliana te dava uma espécie de salvo-conduto em certos ambientes. Porque, quando você estava com ela, você não era qualquer negro diante dos outros. Você era especial. (TENÓRIO, 2020, p. 30, *grifo do autor*)

Com o passar do tempo, a questão racial contamina outros aspectos do relacionamento, primeiro com o uso de expressões durante o sexo — “*Chupa a tua branquinha. Chupa o teu nego. Adoro a tua pele branquinha. Adoro tua pele, meu nego. Adoro tua boceta branca. Adoro teu pau preto*” (p. 31, *grifos do autor*). Nesse ponto, o narrador enfatiza que como a diferença na cor da pele passa a interferir no relacionamento — “a raça ocupou um espaço em suas vidas e vocês nem perceberam. O amor estava condicionado e mediado pela raça. O afeto e o desejo, dependentes de mais ou menos melanina” (p. 31). À medida que aumentava o convívio de Henrique com a família de Juliana, a questão racial também passa a contaminar a relação entre os dois — “A intimidade com o negão da família aumentou. As piadas sobre negros agora eram contadas sem nenhum pudor” (p. 31).

A narrativa nesse ponto serve de partida para outras reflexões sobre o silenciamento de pessoas negras, reforçando a rota de aproximação de um conceito sobre tais processos como sendo um aspecto da experiência de pessoas negras e não somente interdições de acesso e de participação na sociedade. Em primeiro lugar, Tenório aborda um aspecto do preconceito que, em vez de reduzir-se à medida que se trava conhecimento e contato com uma pessoa negra, pelo contrário, aprofunda-se. Um mecanismo que não elimina, frise-se, porque os vendedores ambulantes não deixam de fazer comentários racistas. Henrique é que passa a ouvir um número maior de piadas conforme ganha intimidade com a família da namorada. A presença não é rechaçada, mas aceita dentro de um sistema de valores em que Henrique não possui autonomia sequer para protestar contra o tratamento que recebe. Uma vez que se posiciona, ganhará a antipatia dos demais.

Em segundo lugar, o refúgio no silêncio não afasta, mas reforça o preconceito, uma vez que mesmo conscientes de que as piadas causavam um mal-estar crescente em Henrique, os familiares não tentam interromper as supostas brincadeiras e piadas. Tentam, na verdade, convencer Henrique a aceitar a situação, como num episódio em que o pai do narrador demonstra seu desconforto e é procurado por um tio de Juliana.

As piadas sobre negros agora eram contadas sem nenhum pudor. Eles te tornaram cúmplice. No início você ria, porque queria continuar agradando e mostrar que era superior a tudo aquilo, mas, aos poucos, você ia sentindo que não queria mais ouvir certas coisas. E, às vezes, quando se sentia mal com algum comentário, você se afastava. Procurava um canto qualquer onde pudesse se isolar. Um dia, o tio Sinval, percebendo o teu incômodo,

passou a mão numa latinha de Brahma e foi ao seu encontro, te ofereceu cerveja e perguntou se você ficara ofendido com alguma coisa, se sim, que não ficasse porque aquilo era só uma piada. Só uma brincadeira. *Em breve tu vai se casar com a minha sobrinha, vai ser da família. Tu não tem piadas sobre brancos? A melhor defesa é o ataque, filho. Tu deve saber alguma sobre brancos, não sabe? Diz aí.* Ele esperou alguma reação sua. Mas você não respondeu. (p. 31, *grifos do autor*)

Poderíamos chamar de "silenciamento" o tom jocoso e a insistência em brincadeiras preconceituosas, motivadas pela cor da pele? Que significados podemos observar quando uma pessoa negra opta por não reagir com palavras, nem questionar as pequenas provocações cotidianas? De que tipo de silêncio estamos falando, quando ele ocupa o lugar de uma resposta ou reação ao racismo, no âmbito doméstico, um silêncio que visa *não constranger*? Esse silêncio carregaria alguma semântica e se sim, qual seria ela?

No artigo "O silêncio que resta" (2014), o filósofo Pedro Duarte menciona duas possibilidades de silêncio, o absoluto e o relativo. "O silêncio absoluto marca o limite exterior da linguagem, e, por isso, é sempre uma abstração teórica para nós, seres linguísticos" (DUARTE in NOVAES, 2014, p. 132). Por outro lado, o silêncio relativo habita um lugar "junto à linguagem e pertence a ela, na pior das hipóteses, como seu avesso, de que ela depende" (p. 133). Em sua avaliação sobre a poética de Alberto Caetano, Duarte situa esse segundo silêncio como "sinônimo da perfeição" e um "ponto de chegada no qual o homem cessa de falar pois não há mais o que dizer ou por que dizer" (p. 135). Ainda que Duarte não se refira à questão racial, preferindo uma investigação sobre as articulações poéticas de Caetano, interessa aqui essa dimensão do silêncio que embute um significado, seja porque a linguagem não será capaz de transmitir a mensagem desejada, seja porque o autor do discurso não acredita em uma razão para proferir palavras. É nesse ponto que nos valem da formulação de Duarte para avaliar um primeiro silêncio de *O avesso da pele*, no momento em que Henrique decide não rebater as provocações e brincadeiras de familiares de Juliana, como as do tio Sinval.

De acordo com o filósofo, esse silêncio relativo se revela como parte de uma "linguagem tão transparente que, por ela, passasse a luz brilhante da verdade até nossa alma, diriam os antigos, ou mente, diriam os modernos" (p. 135). Algo que o filósofo Descartes buscou na matemática e que também está presente no esboço de uma "gramática pura" de Edmund Husserl (p. 135).

Ocorre que, como sugere Tenório, a linguagem também não é capaz de expressar a sensação de permanecer à margem, mesmo quando integrado à família de Juliana ou mesmo a *verdade incômoda* de repetição do preconceito, quando ele se dá na intimidade. As brincadeiras e piadas racistas da família de Juliana terminam por impossibilitar o convívio, impedem o estabelecimento de uma relação, o conhecimento do outro.

O mecanismo das piadas racistas pode ser compreendido como um processo de silenciamento, uma vez que “para alcançar o efeito desejado de silenciar o outro, o enunciado tem de ser dito de certa maneira, e em determinado contexto, para que produza uma recepção pelo ouvinte que o faça calar”, “a ordem requer uma autoridade especial daquele que a emite e que seja reconhecida como tal por aquele que a recebe” (JASMIN in NOVAES, 2014, p. 249).

Falamos de uma experiência mutilada, em que Henrique prefere não falar, por antecipar que qualquer discurso seu *não fará diferença* na mentalidade da família. Trata-se da tomada de consciência de uma barreira invisível que relega pessoas negras à função de alvos dos disparos e das quais se espera subserviência e apaziguamento. Um **silêncio-para-raios**, que aterra as descargas elétricas de uma sociedade conturbada, para que a residência permaneça de pé, segura e estável.

O que acontece sem a presença desse silêncio? Depois das aulas no pré-vestibular, quando “o professor Oliveira virou um modelo” para Henrique, Juliana começa a ficar incomodada “com toda aquela história de raça, preconceito e negritude” (TENÓRIO, 2020, p. 34). Quando Henrique se posiciona e diz que não gostaria mais de frequentar os almoços na casa da avó da namorada para não ouvir “aquele bando de racistas te chamando de negão toda hora” (p. 35), Juliana responde que “eles não são racistas, só não estudaram o que você estudou” (p. 35). A ausência do **silêncio-para-raios**, sua substituição por uma tradução da experiência em linguagem clara e de protesto, abala de modo intransponível os alicerces do relacionamento, levando Henrique e Juliana “ao interior do labirinto afetivo”, “que você enfrentará toda vez que se relacionar com mulheres brancas” (p. 36). O **silêncio-para-raios** não deve estar apenas presente, como também, invisível e *ativo*.

Dias depois, ela te ligou e disse que não deveriam se ver, e então você a chamou novamente de egoísta e ela te chamou de imbecil e preconceituoso que não gostava dos brancos, e bem que os parentes dela tinham razão de

não se meterem com gente igual a você, e em seguida bateu o telefone na sua cara. (p. 36).

O fim traumático do primeiro relacionamento amoroso de Henrique com uma mulher branca desempenha na trama de Tenório uma segunda função. Para além de expor uma faceta específica do racismo em nossa sociedade e o registro de um trauma para a personagem principal do romance, o episódio serve de ferramenta para a construção de sua identidade. Tarefa esta que se desenvolve pelo uso ativo da memória, de acordo com a visão predominante nos estudos culturais. Na definição de Jan Assmann, por exemplo, “a memória é a faculdade que nos capacita a formar uma consciência da identidade, tanto no nível pessoal como no coletivo” (ASSMANN, 2008, p.116).

Em *O avesso da pele*, o escritor não faz um relato cronológico da vida do pai assassinado. O caso de Juliana, na lembrança de Henrique, aparece no desenrolar da trama, quando Pedro reconta a passagem do pai pela faculdade. Com isso, Tenório sublinha a contribuição da memória para a consciência de uma identidade que se forma na relação e interação com o outro, mais uma vez afastando seu personagem da ideia de um sujeito monolítico em suas convicções e comportamentos.

Preconceitos em geral, e o racismo em particular, têm por base uma expectativa de que pessoas diferentes sempre irão agir conforme aptidões e deficiências pré-determinadas pela opção de gênero, coloração da pele, local de moradia, condição socioeconômica, entre outras possibilidades. Sendo assim, o percurso histórico de Henrique e seu comportamento *fora do que é esperado para uma pessoa negra* no Brasil contemporâneo, ainda que duplamente ficcional por estar no romance e ser resultado da imaginação de seu filho, tensiona uma determinada memória cultural. Melhor: interfere decisivamente em uma memória cultural alicerçada em pressupostos racistas. Fazemos aqui uma referência à memória cultural como “uma forma de memória coletiva, no sentido de que é compartilhada por um conjunto de pessoas, e de que transmite a essas pessoas uma identidade coletiva, isto é, cultural” (ASSMANN, 2008, p. 118). Toda memória se constrói pela interação, seja com a memória de outras pessoas, seja com objetos (ASSMANN, 2008).

A construção desse universo simbólico da memória na literatura requer, portanto, uma seleção sobre quais serão os pontos de contato e de como se dará a

interação com eles ao longo da narrativa. Algo que irá influenciar decisivamente os sentimentos das personagens, como também suas consciências de identidade.

Embora deixe em aberto as conclusões sobre o romance do pai durante o ensino médio, Tenório insere a história de Juliana no momento em que Henrique se aproxima de Suellen, uma outra menina branca que conheceu durante a graduação. A dizer: quando ativadas no presente, as experiências do passado afetam o comportamento e o modo de se relacionar com o mundo. Nesse caso, a memória individual do professor entra em modo de tensão com uma memória cultural coletiva do tempo em que vive, a saber: a cordialidade como verniz para comportamentos preconceituosos e excludentes.

Tenório irá repetir essa fórmula diversas vezes ao longo do romance, quando Henrique se depara com situações-limite. Anos mais tarde, por exemplo, uma discussão acalorada com Martha, a mãe de Pedro, descambou para uma briga em público, no meio da rua. Depois da troca de gritos e ofensas, Henrique tenta fugir da ex-mulher, até que ela o alcança, entre acusações de covardia.

A rua estava cheia, as pessoas olhavam para vocês com desaprovação, outros com pena, porque achavam que vocês eram dois loucos. Vocês eram um casal de negros gritando pela rua. Isso causa um efeito no imaginário das pessoas, ou confirma aquilo que elas pensam de pessoas negras: são escandalosos, barraqueiros e mal-educados. (...) A cena era altamente patética, mas vocês não se davam conta disso. Vocês estavam no fundo do poço da relação. Quando você tentou tirar a mão dela do seu braço, vocês ficaram perigosamente próximos da avenida. Os carros buzonavam. Vocês chegaram a invadir uma faixa da rua. Por fim, vocês se afastaram. Estavam ofegantes, estavam ofendidos e humilhados. (TENÓRIO, 2020, p. 90)

A alteração servirá de prelúdio para uma noite de reconciliação e sexo. E será a memória, com seu caráter de “vínculo original da consciência com o passado” (RICOEUR, 2007, p. 107), que permitirá o armistício. Enquanto tenta se acalmar sentado ao meio-fio, Henrique lembra a história de Francisco, um colega professor que se separou da esposa para viver um romance com uma de suas ex-alunas, Mariana, vinte anos mais nova que ele. “Em poucas semanas, eles descobriram o inferno” (TENÓRIO, 2020, p. 91), diante do abuso de remédios psiquiátricos aliado a bebidas alcoólicas, lembra Henrique, criando uma rotina de discussões e brigas, que às vezes terminava na cama. “Algo intenso e violento como Francisco jamais experimentara. Assim, como numa espécie de redemoinho, eles eram atraídos para

um epicentro trágico” (p. 91), escreve Pedro, ao imaginar o que Henrique estaria lembrando depois da briga pública com sua mãe. Francisco sai de casa e não tem mais notícias de Mariana. Dias depois, quando voltou ao apartamento com a ajuda da polícia, “a cena trágica se completou: Mariana caída no chão. Constataram que estava morta já havia alguns dias” (p. 91). A lembrança dessa história, o uso ativo da memória, tem influência decisiva no comportamento de Henrique na briga.

E, quando você olhou para minha mãe, ali, sentada na naquela calçada, você pensou no seu amigo e teve medo de que as coisas pudessem se repetir com vocês, não que minha mãe tivesse tendências suicidas, mas vocês estavam tão desorientados e tristes que você pensou que, se talvez algo parecido ocorresse, não seria um absurdo, por isso você decidiu se aproximar da minha mãe, sentou ao lado dela, e também não se importou que os carros passassem rentes a vocês. Então, você passou seu braço por cima dos ombros dela e disse: *vamos para casa*. (p. 92, *grifo do autor*)

Segundo o historiador Paul Ricoeur, a memória individual se mostra como um modelo de “possessão privada, para todas as experiências vivenciadas pelo sujeito” (p. 107). Como função que existe apenas no presente, quando é ativada, a memória individual condensa um passado que “garante a continuidade temporal da pessoa e, por esse viés, essa identidade cujas dificuldades e armadilhas enfrentamos” (p. 107), uma continuidade que “permite-me retomar sem ruptura do presente vivido até os acontecimentos mais longínquos de minha infância” (p. 108).

Acontece que as lembranças não são armazenadas em ordem cronológica ou numa sequência lógica e sim “em níveis de sentido, em arquipélagos, eventualmente separados por abismos” (p. 108), ao mesmo tempo em que “a memória continua sendo a capacidade de percorrer, de remontar no tempo, sem que nada, em princípio, proíba prosseguir esse movimento sem solução de continuidade” (p. 108). De acordo com Ricoeur, recai sobre a narrativa a capacidade de articular “as lembranças no plural e a memória no singular, a diferenciação e a continuidade” (p. 108).

No romance de Jeferson Tenório, esse aspecto confere sim maior verossimilhança à história, humanizando as personagens e as aproximando de comportamentos e pessoas que conhecemos. A questão, no entanto, vai além e envolve claramente uma intenção de colocar em choque diferentes memórias, um aspecto de que Tenório se utiliza para conferir ao romance o caráter de verossimilhança e introduzir a tensão entre diferentes visões de mundo. Pedro

contrapõe a memória cultural ancorada na ideia do racismo cordial, das piadas de Tio Sinval, a experiência daqueles que são alvo da zombaria.

Da mesma forma, é o que acontece quando Henrique opta por sentar ao lado da mãe de Pedro no meio-fio, afastando o preconceito sobre pessoas negras serem mais escandalosas, e lida com a situação preocupado com a individualidade e o bem-estar da então companheira.

Por outro lado, tais memórias e lembranças são inventadas pelo filho. A ficção e a narrativa de Pedro não se apresentam apenas para dar liga às memórias e ao momento presente, sugerindo comportamentos e reações possíveis do pai frente a situações difíceis. A imaginação do escritor cria, também, uma realidade própria, o “como se” da literatura, em que a carga de preconceito e violência ocupam o primeiro plano, embora a ação que importa se desenrole nos bastidores, *em silêncio*. A trama de Tenório descortina uma forma de apreensão do mundo característica de pessoas negras, a partir de uma ficção que trabalha concomitantemente as ideias de como o pai *era* e o discurso sobre o que *poderia ter sido*. Uma realidade inventada e que, a partir da narrativa de Tenório, é possível tratar como uma tomada de consciência sobre a violência acoplada ao racismo e, no que interessa aqui, ao silenciamento de pessoas negras.

A memória de Henrique contém uma realidade apreendida e construída por seu próprio filho, sob influência do silêncio derradeiro do pai. A narrativa de Pedro e o livro de Tenório contêm um “discurso privilegiado de acesso ao imaginário” (PESAVENTO, 2006, p. 3), como afirma a pesquisadora Sandra Jatahy Pesavento a respeito da literatura. O mundo criado por Jeferson Tenório insere o leitor em um jogo do autor. “Ao construir uma representação social da realidade, o imaginário passa a substituir-se a ela, tomando o seu lugar. O mundo passa a ser tal como nós o concebemos, sentimos e avaliamos” (p. 2) e será a respeito desse mundo, de *O avesso da pele*, que surgem novas dúvidas sobre a memória de Henrique.

O livro se desenrola borrando uma fronteira entre realidade e ficção. Entre um crime, que frequentemente ocupa o noticiário, e a invenção da memória de Henrique. Essa memória fabulada por Pedro não serve apenas à trama, mas também nos faz questionar se há algo autobiográfico na escrita de Jeferson Tenório. Estaria o autor a acertar contas com seu pai? Ao mesmo tempo, cogitamos também outra possibilidade: as memórias servem ao escritor para apresentar um sujeito negro, dotado de uma consciência sobre sua identidade e do peso histórico do racismo

multidimensional, porque ele, o autor, tenta retratar a realidade que vê ou que gostaria de ver?

Questionado sobre o quanto de inspiração real ele vê nos personagens de *O avesso da pele*, Jeferson Tenório optou por uma resposta semelhante à de Gustave Flaubert, quando o francês respondeu a processo por imoralidade sobre quem seria Emma, protagonista de *Madame Bovary* (1856): “Mme Bovary c’est moi”, disse o autor de *A educação sentimental* (1869). Segundo Jeferson, as memórias desfiadas por Pedro ao longo do livro têm inspiração em casos vivenciados pelo autor.

O Pedro sou eu. E o Henrique também sou eu. E a Martha também sou eu. Todos aqueles personagens que estão ali fazem parte da minha biografia, da minha vida. É impossível você conseguir escrever um livro, e um livro também tão próximo da realidade, que não tenha a ver com a minha vida. *São personagens inspirados na minha trajetória*. A gente sabe que um corpo negro quando está no espaço público, ele é sempre um corpo em risco. E isso é dito pelo personagem. Então, não interessa se esse homem negro, se ele estudou, se ele tem doutorado ou mestrado. Ou se ele carrega Dostoiévski na pasta, diante de um policial, ele vai ser um corpo negro e esse corpo negro é ameaçador, então ele precisa ser eliminado. O livro passa por essas questões que são muito próximas a minhas experiências também durante a vida³⁰. (*grifos meus*)

A intenção do autor, portanto, é encenar um corpo negro possível, soma de experiências vividas direta ou indiretamente por Tenório ao longo da vida, diretamente ligadas à condição de pessoa negra no Brasil contemporâneo, afastando sua escrita de um caráter autobiográfico ou autoficcional. Outra intenção do autor que se extrai de sua entrevista diz respeito à elaboração de uma narrativa de um corpo negro morto e *silenciado* pela necropolítica estatal. Trata-se de uma história que precisa ser contada. Seria possível aproximarmos Tenório, então, de uma literatura de testemunho? Como se *O avesso da pele* marcasse apenas seu olhar sobre o trauma da violência e da opressão? Uma vez que outros corpos negros vivenciam cotidianamente a mesma truculência que o protagonista, estaríamos falando de uma espécie de *testemunho coletivo* da barbárie racista? Ou o escritor compõe um simulacro do real, como *mise-en-scène* de uma narrativa interessada em especular sobre a condição da pessoa negra hoje no Brasil?

Um simulacro amparado na linguagem e que faz uso da palavra escrita para reencenar uma vida lembrada-inventada por Pedro e seus embates com o racismo.

30 Trecho de entrevista de Jeferson Tenório ao UOL, gravada no dia 30/11/2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5hkW8PCknGw>

Um relato, portanto, que se encaixaria na visão de Jeanne Marie Gagnebin sobre os rastros escritos como marca de uma “ausência dupla: da palavra pronunciada (do fonema) e da presença do ‘objeto real’ que ele significa” (GAGNEBIN, 2006, p. 44), afinal Henrique precisa estar morto, em *silêncio*, para que seu filho produza o discurso a respeito de sua vida. Ao rememorar ficcionalmente o percurso e as circunstâncias que levaram à morte de Henrique, Pedro luta contra o esquecimento, o que não deixa de ser um “reconhecimento implícito da força deste último: o reconhecimento do poder da morte” (p. 45), neste caso de milhares e milhares de homicídios cometidos anualmente por agentes da lei. E se *Todo camburão tem um pouco de navio negreiro* (YUKA, 1994), na letra da canção d’O Rappa, como essa abordagem do silêncio da morte *policial* se relaciona com o silêncio dos africanos atirados aos tubarões, de “Cemitério Marinho”, de Edimilson de Almeida Pereira?

Uma semelhança entre o poema e o romance se caracteriza pelo uso de silêncios plurais do perecimento como matéria-prima e insumo da produção artística. Em “Cemitério Marinho”, daqueles que não sobreviveram à travessia ou desapareceram sob a chibata e os castigos mais cruéis e deixaram uma marca definitiva. Em *O avesso da pele*, o silêncio do pai, que precisa ser *confrontado* e *transformado* por uma narrativa que o singularize em relação às demais vítimas, por sua individualidade, ao mesmo tempo em que o insere num universo de pessoas que morreram de forma e em circunstâncias semelhantes.

A memória aparece em ambas as obras como ferramenta para desconstruir preconceitos e sugerir novas configurações de identidade, ativada por rastros — culturais, sociais e pessoais. Nesse caminho, Edimilson de Almeida Pereira e Jeferson Tenório se valem do ficcional, do “como se” da poesia e do romance, para apresentar uma outra *verdade* — embora a complexidade de tal palavra sofra do desgaste pelo modo trivial como é usada nos dias de hoje — uma tarefa de “ser fiel aos mortos que não puderam ser enterrados” (GAGNEBIN, 2006, p. 47), num processo ético e político de luto coletivo contra o esquecimento e contra a repetição do horror. Os dois autores oferecem um *saber diferente*, uma experiência do real que envolve a maioria dos brasileiros, mas ainda permanece em notas de rodapé dos livros de história e ausente do discurso oficial. Uma verdade e um saber que só podem ser localizados e transmitidos pela literatura, como portadores de uma “sintonia fina de uma época” (PESAVENTO, 2006, p. 3).

Trabalho de luto que nos deve ajudar, nós, os vivos, a nos lembrarmos dos mortos para melhor viver hoje. Assim, a preocupação com a verdade do passado se completa na exigência de um presente que, também, possa ser verdadeiro. (GAGNEBIN, 2006, p. 47)

Enquanto Edimilson investiga, sugere e deixa em aberto identidades possíveis, a serem construídas pela relação, levando em conta aspectos simbólicos e históricos da exploração de pessoas negras, Tenório opta por retratar uma identidade moldada pela interação com o preconceito e o racismo. A história e a experiência do corpo negro são praticamente as mesmas, em ambos os textos, mas o modo como Edimilson e Tenório exploram as ausências difere no ritmo e no escopo. Enquanto o poeta apura o ouvido para captar o silêncio do coletivo, na frequência de versos curtos, Tenório desenvolve um romance em que seu pai, vítima da violência, não pode mais falar: quem se pronuncia é seu filho, uma vez que compartilha a experiência de pessoas de pele escura. A articulação do silêncio provocado pela morte do pai será objeto de nosso último capítulo, mais à frente.

A resposta de Tenório na entrevista acrescenta também uma camada à nossa reflexão: a intenção de coabitar o silêncio criado pelo silenciamento definitivo com memórias que retiram o corpo negro do lugar em que ele se encontra — cultural, sociológica, psicológica e política — permeia *O avesso da pele*. Cabe registrar, portanto, que esta pesquisa garimpa silêncios no discurso que tenta transfigurar o silêncio da morte de Henrique — este sim um silêncio específico e importante, do qual falaremos no último capítulo.

A leitura de outra memória do futuro professor de literatura também sugere a presença de um determinado silêncio, relacionado à possibilidade latente de truculência durante uma abordagem policial. Depois de terminar o ensino médio, Henrique resolve buscar um emprego para ajudar nas despesas de casa. O racismo contamina sua primeira constatação sobre o mercado de trabalho, ao se dar conta de uma das características dos processos de exclusão econômica de pessoas negras:

O anúncio dizia que era preciso ter boa aparência. E ler uma frase daquelas significava que aquele emprego não era para você. “Boa aparência” significava, na maioria das vezes, ser branco (TENÓRIO, 2020, p. 149).

Em seu primeiro emprego, Henrique aceitará um cargo de serviços gerais em uma pizzaria, pressionado pelos três meses de tentativas infrutíferas de uma vaga com melhor salário e condições no sistema estatal de auxílio a desempregados.

Os serviços seriam os mais gerais e pesados do restaurante. Essa precariedade não impediu Henrique de se acostumar ao ritmo pesado e até mudar de horário para receber adicional noturno, voltando para casa quase de manhã.

Ali você era uma espécie de faz-tudo: tinha de lavar os banheiros, varrer o salão antes de chegarem os clientes, lavar a louça. Ou então passava horas cortando toras e toras de muçarela, de modo que a sua mão chegou a fazer uma ferida nas primeiras semanas, porque o cabo da faca te machucava. No entanto, em seis meses você se acostumou com aquela rotina, mesmo depois que você trocou de horário, passou a trabalhar de madrugada, pois dava mais dinheiro, e na época você só queria ter dinheiro para comprar um bom tênis, um bom boné importado, comprar a última fita do Racionais, sair nos finais de semana para dançar passinhos, e ajudar sua mãe com as contas. Você costumava sair da pizzaria por volta das quatro horas da manhã. (...) Você até tinha medo de ser assaltado, mas na época você tinha apenas vinte e um anos. E *essa idade*, você me dizia, *não é uma idade para ter medo de nada*. (pp. 149-150).

Numa determinada noite, apesar de suas orações pedindo proteção da polícia, Henrique é abordado por três policiais “de arma em punho” (p. 150). O grupo mandou que ele virasse e colocasse as mãos na cabeça, esvazia o conteúdo de sua mochila na calçada, e um dos policiais perguntou o que ele fazia fora de casa àquela hora. Henrique respondeu que era “trabalhador” e, então, o policial “mandou você calar a boca que *senão te levo em cana, neguinho*” (p. 150, *grifo do autor*). A ordem-ameaça do policial militar, com a arma na mão, representa mais do que a possibilidade de uma prisão, dado a vergonhosa frequência de casos no Brasil, em que suspeitos morrem sob a custódia da PM, antes de chegar à delegacia. Depois de vistoriar os pertences de Henrique com a ponta da bota, os policiais “guardaram as armas, entraram no carro e foram embora” (p. 150), deixando Henrique sozinho e calado no ponto de ônibus, numa madrugada de outono-inverno. Reconhecemos aí um **silêncio-calafrio**.

E você ficou ali diante das suas coisas no chão, diante da sua mochila aberta. Era o mês de junho. As ruas estavam desertas. Fazia frio, mas você não sentia frio por fora, o frio estava por dentro. (p. 150)

Uma outra ocorrência do **silêncio-calafrio** ocorre quando Henrique voltava a pé para casa com seu amigo Juarez, depois de uma noite “dançando passinhos” numa discoteca. Não é um silêncio vivenciado diretamente por ele e sim por “um rapaz negro” (p. 147), entre muitos outros jovens que caminhavam juntos de volta

ao centro da cidade. Henrique e Juarez são revistados por policiais portando “armamento pesado” (p. 147) e que “estavam parando carros, ônibus e pessoas” (p. 147) no meio do viaduto João Pessoa.

As meninas foram liberadas, os meninos tinham de botar as mãos na cabeça. Vocês tiveram os bolsos de vocês revistados. Suas identidades foram conferidas. Os policiais cheiraram as mãos de vocês e perguntaram onde estava a maconha. Vocês disseram que não fumavam maconha. Eles devolveram as carteiras de identidade e vocês foram liberados. *Ao olharem para trás, vocês viram, um rapaz negro levando um tapa dos policiais, no rosto.* Estava amanhecendo e vocês só queriam ir para casa. (p. 147, *grifo meu*)

O **silêncio-calafrio** se manifesta numa simbiose com o medo. Um silêncio de deslocamento e desumanização, em que não há possibilidade de fuga. Ocorre quando o sujeito está à mercê do Estado, que disporá de seu corpo com a perfídia de funcionários públicos que violam as leis, cujo cumprimento deveriam fiscalizar. Um silêncio de ausência de direitos e do Estado de Direito. Um silêncio que percorre o corpo negro contaminado pelo vento gélido da história, das estatísticas de violência e exclusão social, que arrasta a consciência para o beco escuro da inevitabilidade trágica. Um silêncio que cala pela frieza da indiferença.

Tal silêncio é introduzido em *O avesso da pele* de forma não cronológica na vida de Henrique e sim em episódios e cenas trazidos à tona pela lembrança de Pedro. A história da personagem principal do romance se desenvolve na leitura dos rastros deixados pelo pai nos objetos que usava, uma história que também é frequentemente *silenciada*, na prática comum de atribuir a culpa às vítimas fatais de confrontos com a polícia.

A inevitabilidade da rotina opressora e sufocante encontra em *O avesso da pele* um mandamento único e inequívoco: é preciso resistir e *continuar*, como diz Luara, a irmã mais velha de Henrique, a Pedro durante um almoço meses depois do crime. A resignação que o narrador demonstrou ao aceitar o emprego de cortar toras de queijo não deveria ser passiva. A resistência equivale a descobrir estratégias de sobrevivência, nas frestas do sistema.

A gente se acostuma com tudo. A gente se acostuma quando você caminha na rua e as pessoas recolhem as bolsas e mochilas, a gente se acostuma quando os próprios homens preferem as negras mais claras, a gente se acostuma a ser só. A gente se acostuma a chegar numa entrevista de emprego e fingir que não percebeu a cara desapontada do entrevistador. Mas não estou reclamando, porque com o passar dos anos eu aprendi a me defender bem. Aprendi a inventar estratégias de sobrevivência. Seu pai

também teve de inventar estratégias. Mas isso não significa que sejamos sempre bem-sucedidos. Quero dizer que nós, às vezes, falhamos. E falhar no nosso caso, pode resultar num erro fatal. Ainda assim, Pedro, a gente segue. (...) Quando o almoço terminou pedimos a sobremesa. E ela perguntou como iam meus estudos. Eu respondi que estava meio devagar. Que muita coisa tinha me tirado a vontade de seguir. Foi então que minha tia pegou na minha mão e disse: continue, querido, só isso. Continue. (pp. 181-182, grifos do autor)

O que significa *continuar*, diante da condição de “ser sempre julgada pela cor da pele” (p. 181), senão o condicionamento da experiência a uma rotina de aviltamento e silenciamento? Quais estratégias de resistência e reação em *O avesso da pele* permitem uma reflexão mais ampla sobre como a literatura articula silêncios relacionados a tais processos violentos? Esse será o tema do próximo subcapítulo, sobre como Tenório reconfigura a experiência e o recorte espacial do preconceito.

3.2. Dobras e deslizamentos

A gente passa nesta vida, como canoa em água funda. Passa. A água bole um pouco. E depois não fica mais nada.

Ruth Guimarães

O que é nosso não será tomado pela chuva.

Provérbio de São Tomé e Príncipe.

Ao final do segundo capítulo, especulamos que os processos de silenciamento, de certa forma, manchavam e contaminavam a experiência de pessoas negras no Brasil contemporâneo. A leitura de “Cemitério Marinho” e *O avesso da pele* sugere o silenciamento como uma dimensão específica, um aspecto definido, uma dimensão própria de brasileiros nascidos com a pele escura em nosso país. Algo semelhante ao que Grada Kilomba conceitua como “memória da plantação” (2019): a impossibilidade de esquecer o trauma da escravidão e da espoliação, uma vez que ele é reencenado cotidianamente em práticas racistas.

A ideia de “esquecer” o passado torna-se, de fato, inatingível; pois cotidiana e abruptamente, como um choque alarmante, ficamos presas/os a cenas que evocam o passado, mas que, na verdade, são parte de um presente irracional. Essa configuração entre passado e presente é capaz de retratar a irracionalidade do racismo cotidiano como traumática. (KILOMBA, 2019, p. 213).

Dessa maneira, a artista, escritora e teórica angolana argumenta que o racismo não se resume a uma experiência, mas a algo presente em todo o cotidiano. Trata-se do condicionamento dos corpos negros a um determinado sistema de relacionamentos e afetos previamente definidos. A consciência de identidade e a experiência diária, portanto, se constituem num cenário de *possibilidade permanente* de ocorrência de um mais um episódio de violência.

Configura-se, portanto, um determinado *lugar*, onde pessoas negras devem viver, o qual exige uma sequência de cinco mecanismos diferentes de defesa do ego — “negação/frustração/ambivalência/identificação/descolonização” (p. 235). Essas funções dizem respeito a comportamentos, tipos de discurso e envolvem silêncios. Não nos aprofundaremos sobre tais mecanismos senão para frisar que a autora defende um percurso que resulta num “estado de *descolonização*; isto é, internamente, não se existe mais como a/o ‘*Outra/o*’, mas como o eu” (p. 238, *grifos da autora*).

Essa defesa psicológica contra a irracionalidade do racismo cotidiano implica, ainda, um outro deslocamento. A partir de entrevistas realizadas durante seu doutorado na Alemanha, Grada Kilomba avalia que parte do racismo reside na busca de uma pureza racial do passado, antes da introdução de africanos nas colônias. “Enquanto o *sujeito branco* reencena o passado, o presente é proibido ao *sujeito negro*” (p. 224). No caso dos alemães, isso acontece quando questionam a cidadania de pessoas negras.

O racismo cotidiano não é um evento violento na biografia individual, como se acredita — algo que “poderia ter acontecido uma ou duas vezes” —, mas sim o acúmulo de eventos violentos que, ao mesmo tempo, revelam um padrão histórico de abuso racial que envolve não apenas os horrores da violência racista, mas também as memórias coletivas do trauma colonial. (p. 215)

Argumentamos que, em *O avesso da pele*, há um silêncio específico em alguns episódios de racismo vivenciados por Henrique. Um silêncio que coexiste na formulação “você não sabia”, com a qual Pedro silencia o pai (ou a si mesmo), sobre como enfrentar o preconceito. O mesmo silêncio que podemos especular na estratégia de Henrique que dá nome ao livro e da qual falaremos mais adiante. Um **silêncio-insular** — no interior, afastado de quem está na outra margem.

O modo como o narrador rememora uma cena de violência vivida por Henrique aos quatro anos, em sua primeira semana na creche, ilustra o **silêncio-insular**, e o fato de, muitas vezes, preparar a chegada da dor. Um silêncio *incomunicável*, de ilha invadida-colonizada-violada; utopia de quem mata; distopia de quem sobrevive.

No sexto capítulo da segunda parte do livro podemos observar a presença de um **silêncio-insular** e algumas de suas dobras. Durante o banho, Henrique lembra-se de sua mãe e, num fluxo de pensamento, estabelece uma determinada *distância* e *isolamento* de sua dor em relação a ela.

A água quente no corpo, mesmo em dias de calor, o faz se aprofundar em si mesmo. Suas primeiras lembranças da infância têm a ver com banhos. Lembra da sua mãe te orientando embaixo do chuveiro. *Que você já está grandinho, que precisa saber lavar direito seu pinto, sua bunda e atrás da orelha.* Você ri, pois sua mãe tinha um jeito engraçado de falar essas coisas. E em breve você se dará conta de que rir não será uma tarefa muito fácil. Chorar também não é uma ação que você poderá exercer com frequência muito cedo você aprenderá que o seu pranto vai enfraquecer sua mãe. Então você vai evitar. Vai chorar para dentro. Você e sua mãe viverão numa espécie de solidão mútua. (TENÓRIO, 2020, p. 69, *grifos do autor*).

Essa dor a que se refere o narrador, esse *silêncio compartilhado na distância da individualidade*, se referia a “suportar a pobreza, o racismo e a ausência paterna” (p. 69) que durante anos “foi uma espécie de sinônimo de vida” (p. 69). Mais à frente, Henrique lembra-se de sua primeira semana na creche, aos quatro anos, quando “tomou consciência da trajetória da dor: da demora em senti-la, depois do ato traumático, porque a dor nunca é instantânea” (p. 70). Uma dor que, acrescentamos, pode se referir tanto a uma violência simbólica quanto material.

A dor ressoa. Pulsa no ritmo agudo dos batimentos cardíacos. Toda a sua vida se resume naquele pedaço do corpo que agora grita. Na hora você não sabia, mas mais adiante saberá que aquela dor foi provocada. Saberá que as professoras da creche prenderam seus dedos na porta apenas por maldade. Queriam ver até onde você aguentava. E no fim, também mais adiante, encontrará pessoas dispostas a saber até onde você vai. (p. 70)

Um silêncio que testa os limites da ilha, por supor que ela estará sempre isolada, que as ilhas acumulam a areia dos séculos e nunca se entregam à língua do oceano. Um silêncio que permanece e faz companhia, diante das reiteradas práticas de violência racista no cotidiano. Um cenário que levou Lélia Gonzalez a definir

que o racismo “se constitui como a *sintomática* que caracteriza a *neurose cultural brasileira*” (GONZALEZ, 2020, p. 76, *grifos da autora*), na qual os negros ocupam a “lata de lixo da sociedade brasileira” (p. 77) ou o *Quarto de despejo*, na imagem descrita pela então catadora de lixo Carolina Maria de Jesus em seu diário publicado em 1960 que, registre-se, tornou-se o livro mais vendido da história do país até ali.

Esse jogo de falar e calar, essa negociação permanente de resistência nas frestas do controle social e psicológico do corpo negro, marca a constituição da sociedade brasileira desde a chegada dos primeiros africanos escravizados ainda nas primeiras décadas do século XVI. As pequenas táticas de ganhar espaço vital e respeito comunitário tornaram-se mais complexas à medida que surgiram as lavouras de cana-de-açúcar no Nordeste e, de forma categórica, na exploração de metais preciosos no centro-sul do país no século XVII em diante. A chegada da Corte portuguesa em 1808 e, posteriormente, a abolição da escravatura adicionaram novas e densas camadas sobre o *lugar* que deveria ser ocupado pelos corpos negros.

A título de ilustração, apesar de ser um dos portos mais ativos no tráfico negreiro durante quase quatro séculos, o Brasil não detinha uma população numerosa de cativos quando a filha do imperador assinou a libertação dos escravizados em 1888. Dos 4,8 milhões de africanos transportados em tumbeiros para o Brasil, apenas cerca de 750 mil permaneciam submetidos ao regime escravista na abolição, devido às práticas de alforria e compra de liberdade durante o período de colônia e, depois, como sede do império lusitano. Laurentino Gomes identifica ao menos oito diferentes maneiras pelas quais os cativos poderiam obter a liberdade no Brasil (GOMES, 2021, p. 324): desde a “autocompra” e a libertação “voluntária” definida pelo senhor de escravos, englobando ainda a “forra de pia”, quando a liberdade era concedida pelo pai ou parentes brancos de recém-nascidos de escravas ainda na pia batismal.

Tais informações não nos servem aqui de explicação ou interpretação metodológica dos processos de silenciamento, mas antes de sinais e indicativos sobre o espaço geográfico, moral, econômico e cultural destinado às pessoas negras. Significa, de outra forma, dizer que nos interessa menos os motivos pelos quais a polícia militar de Porto Alegre abordava Henrique com tanta frequência. Para nossa pesquisa, importam mais os modos como Jeferson Tenório articula tais interações e como diferentes silêncios terminam por rasgar ou preservar linhas de força tensionadas pelo racismo e processos de silenciamento.

Nesse sentido, o **silêncio-insular** pode ser compreendido como refúgio e exílio *concomitantes*. Como palco de um embate entre forças que estão dadas na sociedade brasileira e provocam constantemente deslocamentos na experiência cotidiana da maioria da população. Por isso, as investigações de Jessé Souza, Lélia Gonzalez e Grada Kilomba contribuem para uma compreensão da tela na qual Tenório arremessa suas cores e traços.

Trata-se, portanto, de um cenário em que o embaralhamento dá o tom, mais do que a segregação ou separação. O **silêncio-insular** choca-se com as marés e as tempestades e seu isolamento é sempre relativo, pois tem como referência o continente. Diferentemente dos Estados Unidos, onde a ativista Rosa Parks iniciou uma revolução nada silenciosa ao lutar pelo direito de ocupar um espaço destinado apenas a pessoas brancas, as estratégias no Brasil foram sempre diferentes. Não havia, nos EUA, facilidade para obtenção da liberdade, o que confinou e isolou as pessoas negras. Ao fim da Guerra da Secessão, quando africanos e descendentes foram alforriados, cerca de quatro milhões de pessoas eram cativas naquele país — após o desembarque de 400 mil africanos durante os séculos anteriores de tráfico.

A presença de uma paleta mais variada de cores de pele e a participação de pessoas não-brancas em diferentes espaços da vida social, com poucos negros ascendendo economicamente, contribuiu para a complexidade da sociedade brasileira. Uma das interpretações sobre essa mistura foi dada pelo conceito de “homem cordial” por Sergio Buarque de Holanda em seu *Raízes do Brasil* (1936): a ideia de que a escravidão por aqui seria menos violenta — e, portanto, mais aceitável. Na prática, porém, a leitura de *O avesso da pele* e “Cemitério Marinho” ilustra como a violência permanece presente, seja na pergunta final do poema — “o que fazer desses/ rendidos/ na praia, de suas/ valises com nada por dentro?” — seja na passagem em que Henrique explica ao filho a importância de autopreservação e conscientização sobre o racismo. O corpo negro no Brasil, alvo da poética de Edimilson e do romance de Jeferson, pressupõe a compreensão de que a sociedade e a memória oficial *coagem* à delimitação de espaços físicos e simbólicos específicos, que são descritos por Lélia Gonzalez da seguinte maneira:

A primeira coisa que a gente percebe nesse papo de racismo é que todo mundo acha que é natural. Que negro tem mais é que viver na miséria. Por quê? Ora, porque ele tem umas qualidades que não estão com nada: irresponsabilidade, incapacidade intelectual, criancice etc. e tal. Daí é

natural que seja perseguido pela polícia, pois não gosta de trabalho, sabe? Se não trabalha é malandro, e se é malandro é ladrão. Logo, tem que ser preso, naturalmente. Menor negro só pode ser pivete ou trombadinha, pois filho de peixe, peixinho é. Mulher negra, naturalmente é cozinheira, faxineira, servente, trocadora de ônibus ou prostituta. Basta a gente ler o jornal, ouvir rádio e ver televisão. Eles não querem nada. Portanto têm mais é que ser favelados. (GONZALEZ, 2020, p. 78)

Um lugar que, percebemos, viola até mesmo o conceito contemporâneo de liberdade para lutar pela própria felicidade e desenvolver potencialidades para a ascensão econômica e inserção social. Um lugar onde se desenrolam batalhas incessantes entre uma certa *consciência dominante*, alicerçada nas mesmas estruturas de poder e divisão econômica dos tempos da escravidão, e o abrigo onde se desenvolve a resistência e a reação. Um lugar em que a sobrevivência e o tempo de vida estão relacionados diretamente à maior adaptabilidade, isto é, ao aprendizado e tomada de consciência.

Ainda que a dominação seja globalmente exercida, ela adquire contornos específicos em cada sociedade como resultado de sua história peculiar. *Assim, em cada sociedade a articulação entre os diversos tipos de racismo é distinta.* Sua história particular e o sucesso ou fracasso relativo de seus processos de aprendizado são os dados diferenciais mais importantes. (...) Em sociedades como o Brasil e os Estados Unidos, por exemplo, *o racismo racial comanda toda a lógica da sociedade e das classes sociais em luta.* É ele que esclarece tanto as alianças quanto as oposições e os conflitos entre as classes. É ele que estabelece os limites de todo aprendizado social possível e mantém a irracionalidade do ressentimento no comando da sociedade. (...) Como a dimensão moral e política é a mais importante da sociedade, já que trata da forma como lidamos uns com os outros, essa herança cultural determina, antes de qualquer outra dimensão, seu nível de aprendizado social. (SOUZA, 2021, pp. 217-218).

Em *O avesso da pele*, a trajetória de Henrique se caracteriza pelos percalços que ele enfrenta na construção de sua identidade; pelos obstáculos sistematizados e implementados pelo racismo e que, mais uma vez, resultam em silêncios ativos, silêncios contemplativos, silêncios de revolta e, também, de refúgio.

Silêncios, ainda, de dúvida, quando Pedro afirma que Henrique “não sabia” como lidar com uma abordagem policial ou às suspeitas provocadas pela cor da sua pele em lugares frequentados por pessoas economicamente mais bem-sucedidas em Porto Alegre. Segundo Grada Kilomba, “nem sempre se tem ‘a resposta’ — e essa é a resposta em si” (KILOMBA, 2019, p. 235). “Há várias respostas, em dias distintos, de acordo com os diversos estados de espírito e dependendo de várias

circunstâncias” (p. 235), afirma a autora. Ela defende que é preciso se sentir livre o suficiente para “permitir a existência dessa complexidade” (p. 235).

A “resposta” não existe como tal, mas sim várias respostas – e, entre elas, nenhuma. Despedir-se dessa fantasia de perfeição é a terceira tarefa crucial para o *sujeito negro*, a fim de não se limitar à/ao *Outra/o*” idealizado, mas para chegar ao eu complexo. (p. 235)

A partir do pensamento de Lélia Gonzalez, podemos compreender esse cenário em que Henrique se desenvolve como local de *domesticação* violenta do corpo negro, que altera as condições de pressão e temperatura no seu processo de formação de consciência de identidade. Mas de uma identidade que, justamente, fuja ao binarismo branco/preto, possível/impossível, respostas certas/ respostas erradas, dominação/ submissão, entre outros. Isso porque o objetivo é deixar em aberta uma identidade, mesmo sob a carga ideológica do racismo e do mito de raiz única, contra o qual, como já vimos, Édouard Glissant se contrapõe.

Como consciência a gente entende o lugar do desconhecimento, do encobrimento, da alienação, do esquecimento e até do saber. É por aí que o discurso ideológico se faz presente. Já a memória, a gente considera como o não saber que conhece, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção. Consciência exclui o que a memória inclui. Daí, na medida em que é o lugar da rejeição, a consciência se expressa como discurso dominante (ou efeitos desse discurso), numa dada cultura, ocultando a memória, mediante a imposição do que ela, consciência, afirma como *a* verdade. (GONZALEZ, 2020, pp. 78-79, *grifo da autora*)

A apresentação da memória no contexto proposto por Lélia Gonzalez ressalta sua importância de *contraponto* para matizar o que é imposto pela força, seja ela simbólica ou concreta. E se a cor da pele determina o condicionamento cultural e social, será o seu avesso que se tornará responsável por abrigar a massa primordial do sujeito negro, a matéria prima de uma identidade deslocada do discurso oficial. Essa é uma interpretação possível para a cena em que o jovem narrador Pedro ouve do pai que a sobrevivência significa um estado de consciência, sim, mas também de *luta* permanente de reafirmação de sua identidade, construída a partir desse avesso.

Quando retomamos o trecho citado no início da segunda parte, percebemos que essa estratégia de trincheira convive com um estado de reflexão. Uma convivência segundo a qual pensar, refletir, compreender os mecanismos de dominação são, elas mesmas, as ações de resistência e luta. Henrique dizia a Pedro que “os negros tinham de lutar, pois o mundo branco havia nos tirado quase tudo e que *pensar era o que nos restava*” (TENÓRIO, 2020, p. 61, *grifos meus*).

É necessário preservar o avesso, você me disse. Preservar aquilo que ninguém vê. Porque não demora muito e a cor da pele atravessa nosso corpo e determina nosso modo de estar no mundo. E por mais que sua vida seja medida pela cor, por mais que suas atitudes e modos de viver estejam sob esse domínio, você, de alguma forma, tem de preservar algo que não se encaixa nisso, entende? Pois entre músculos, órgãos e veias existe um lugar só seu, isolado e único. E é nesse lugar que estão os afetos. E são esses afetos que nos mantêm vivos. (p. 61)

Esse avesso “isolado e único” mostra-se impregnado do **silêncio-insular**, sobre o qual argumentamos. Como disse Henrique, o avesso da pele se constitui por aquilo que “não se encaixa” em determinado domínio, como um rio numa grande cidade. Ainda vivo, mas confinado às margens de concreto, veículo dos dejetos dos moradores. Um rio que simplesmente *passa*, sem força suficiente para alterar seu destino ou mesmo criar uma possibilidade real de futuro.

O caso de Henrique e Pedro nos permite compreender ainda o choque entre o silêncio e os processos de silenciamento na linguagem, chamados por Lélia Gonzalez de “consciência” e tratados por Grada Kilomba como irracionalidade traumática. A leitura de *O avesso da pele* indica como operam, na vida de Henrique, aquilo que a professora Eni Orlandi descreve como “formação discursiva” (ORLANDI, 1997, p. 86). Trata-se de “o que se pode e se deve dizer” (p. 86) e também do que não se pode dizer, em um determinado momento.

As formações discursivas não possuem limites estáveis, seus contornos serpenteiam em função das lutas ideológicas (COURTINE in ORLANDI, 1997, p. 86). Na avaliação de Eni Orlandi, o silêncio produz brechas e portas para deslocamentos ao impedir o fechamento das formações discursivas. **Silêncio-insular** como um ponto de terra, mancha na superfície do planeta das águas, rasgo sólido de fronteiras flutuantes. Silêncio que impregna a constituição da identidade de Henrique, pelo modo como compartilha a informação com o filho.

O silêncio faz parte da constituição do sujeito e do sentido. (...) (A) relação do sujeito com as formações discursivas tem o silêncio como componente essencial. Este permite a constituição da história do sujeito não apenas como reprodução, mas como transformação dos sentidos. A relação do sujeito (discursivo) com sua história própria é silenciosa porque ela sempre se dá nos limites da significação “outra”. (ORLANDI, 1997, p. 87)

E também a de Pedro, que reconta o avesso da pele de seus pais, como numa *dobra* do mesmo silêncio. Ilha: um determinado espaço de silêncio, solidão mútua entre uma parte e o todo.

Há espaços de silêncio que são o índice da história particular do sujeito em sua relação com a linguagem, ou melhor, de sua história em face da articulação entre diferentes formações discursivas e seus deslocamentos. (p. 87)

Preservar o avesso da pele, como propõe Henrique ao filho, significa mais do que a simples negação do discurso racista ou a mera construção de identidade pela adaptação. Resguardar o avesso se mostra como uma *rota segura* nos inevitáveis embates com o racismo e as práticas de silenciamento de pessoas negras. Uma matéria, portanto, que *permanece apesar do silenciamento* e não necessariamente é produzida por ele. Um silêncio que acompanha outro. Mas um silêncio de reflexão ativa no confronto com o domínio determinado pela cor da pele.

O silêncio intervém como parte da relação do sujeito com o dizível, permitindo os múltiplos sentidos ao tornar possível, ao sujeito, a elaboração de sua relação com os outros sentidos. (p. 89)

A ideia de que o **silêncio-insular** permanece nos provoca a pensar que, talvez, isso se explique por estar ali *antes* dos processos de silenciamento e que *resiste*, porque *sobrevive* a eles. Um silêncio que se fará acompanhar de outros, um deles diretamente relacionado a um *modo seguro* de viver. Um silêncio outro produzido pela incorporação de um conjunto de instruções vitais para a sobrevivência em um ambiente hostil e de conflito permanente. Podemos verificar esse silêncio, com o qual encerraremos o segundo capítulo, quando Pedro especula a respeito do comportamento introspectivo do pai.

Na memória encenada-inventada por Pedro, Henrique está ao lado de sua mãe em uma sessão de terapia de casal da qual não quer fazer parte. Henrique lembra-se, então, de quando o levaram a um terapeuta por um ataque de ansiedade. O

quadro foi causado pela conjunção de ter testemunhado uma marca de tiro no chão da casa da avó e, depois, ouvir do professor que o sol iria explodir dali a bilhões de anos. Na ocasião, a mãe de Henrique “disse que sempre desconfiou que você tivesse autismo, porque nunca foi de falar muito” (TENÓRIO, 2020, p. 87) e também porque “era quieto demais e às vezes ficava olhando a esmo para o céu” (p. 87). É quando Tenório insere um silêncio específico na história, resultante do racismo e dos processos de silenciamento.

Você apenas pensou que havia um problema com você, mas talvez nunca tenha percebido que toda aquela vontade de ficar calado, que toda aquela vontade de permanecer quieto, pudesse ter a ver com a cor da sua pele. Que o receio de falar, seu receio de expor, pudesse ter a ver com orientações que você recebeu desde a infância: *não chame a atenção dos brancos*. (p. 88)

Um silêncio provocado pelo desdobramento dessa última frase, em dezenas de conselhos e rituais que deveriam ser seguidos para não bulir com aqueles de quem Henrique sempre poderia esperar preconceito e desconfiança. Um silêncio de escuta da *real configuração* do mundo, diferente do discurso oficial e do mito da cordialidade racial brasileira. Um silêncio de dar-se conta, de amadurecimento. Um silêncio explicado e *ensinado de geração em geração*. **Silêncio-cartilha**, que vibra quando Henrique se cala ante a lembrança dos conselhos da mãe.

Não fale alto em certos lugares, as pessoas se assustam quando um rapaz negro fala alto. Não ande por muito tempo atrás de uma pessoa branca na rua. Não faça nenhum tipo de movimento brusco quando um policial te abordar. Nunca saia sem documentos. Não ande com quem não presta. Não seja um vagabundo, tenha sempre um emprego. Tudo isso passará anos reverberando em você. Como uma espécie de mantra. Um manual de sobrevivência. (p. 88).

O **silêncio-cartilha**, como podemos ver, não é apenas o resultado da escuta, mas uma opção pela discrição e contenção, que naturalmente limitam a própria expressão, mutilam os sentidos e condicionam a experiência. Porque o cumprimento à risca do **silêncio-cartilha** não impede o preconceito ou a violência. Trata-se de uma lição que, talvez, apenas minimize ou evite em alguns casos que a pessoa negra seja tomada como alvo preferencial das suspeitas da polícia e da comunidade. Um **silêncio-cartilha** que, se descumprido, irá acelerar mais um embate ou mesmo o desaparecimento, como o próprio Henrique vai vivenciar ao

longo da história. Como no movimento brusco, de procurar as folhas com trechos de *Crime e Castigo* na sua pasta, durante uma abordagem policial.

O **silêncio-cartilha**, embora redigido e repetido como sinônimo de sobrevivência, termina por enquadrar o sujeito negro no cenário de “domesticação”, de que Lélia Gonzalez se queixa. Um silêncio que anula a manifestação individual, em prol da polidez exigida por um contrato social de boa convivência que é descumprido ininterruptamente. Um silêncio *passivo* de absorção de padrões de comportamento *estigmatizados*, que compõem o rol de táticas de controle do corpo negro e de sua subjetividade e contra o qual se levantará um outro silêncio, tema de nosso próximo subcapítulo: o **silêncio-tumulto**.

3.3

A partilha do trauma

Uma memória a ter-se
mas não aquela que o futuro impeça.

Ruy Duarte de Carvalho

O **silêncio-tumulto** nasce de uma dimensão única do humano nas vítimas de violência. Incorpora-se na constatação de que o mal, a perfídia, a agressão, o tiro na testa são todos direcionados para a cor da pele. Trata-se do silêncio mais presente em *O avesso da pele*, não por sua frequência ou quantidade, mas pelas marcas de sua ausência. O **silêncio-tumulto** acumula o assombro diante da constatação da tragédia que não se pode evitar somado à não-aceitação da *condição* de vítima. Um silêncio autodestrutivo, que dá lugar à reação, a um comportamento.

Quando tinha doze anos, Henrique é levado à sala da diretoria e passa a ser interrogado pelo diretor e a supervisora. É quando surge o **silêncio-tumulto**, que acompanhará o menino ao longo de toda a experiência. Nesse trecho, Pedro relata a proximidade com a violência.

(E)les queriam saber por que você tinha começado a gritar feito um doido na aula de ciências *você assustou todo mundo, sabia?* E você até quis dizer que na noite anterior seu tio, o Zé Carlos, quase tinha matado a sua tia com um tiro, mas ele atirou no chão e ficou aquela marca no assoalho. E então, para piorar as coisas, veio o professor de ciências e disse que a porra do sol ia explodir. Mas, como sempre, você se calou. (p. 83)

O segundo trecho da cena comprova que o **silêncio-tumulto** se manifesta. A memória relatada pelo filho é ativada no início da sessão de terapia de casal entre os pais de Pedro, quando veremos ainda outra manifestação desse mesmo silêncio. Um tumulto interno que abriga a raiva de não poder canalizá-la para a vingança pura e simples, pois não haverá modo de eliminar a indiferença diante do corpo negro. Seguindo a lembrança de Henrique sobre sua interação com a diretoria da escola, Pedro escreve:

Eles acharam que você passava fome, porque era magro demais. Então a supervisora da escola te trouxe umas bolachas Maria e um copo de leite com alguma coisa que lembrava sabor de morango. Pessoas brancas nunca pensam que um menino negro e pobre possa ter outros problemas além da fome e das drogas. Eles te perguntaram o que estava acontecendo. Você não respondeu. Você se guardou. Escondeu o tumulto vital que eles nunca iriam compreender. (p. 83)

O **silêncio-tumulto** se faz presente na relação do corpo negro com pessoas brancas, como demonstrarão os pensamentos de Henrique, imaginados por seu filho. Numa sessão de terapia de casal, anos depois, ele aparece durante a proposta de um exercício para Henrique e Martha. Os dois terapeutas pedem que cada um rememore o momento em que se conheceram, o que provocou o interesse de um pelo outro. Contrariado, Henrique elabora respostas imaginárias que conduzem à reincidência do **silêncio-tumulto**:

Enquanto isso, você observava os terapeutas. E pensou que eles não sabiam nada de vocês. Não conheciam o tumulto vital de vocês. Eles eram brancos. Vieram de uma classe média. E tinham uma visão limitada do mundo. Não perceberam o que estava acontecendo ali. Eles não faziam a mínima ideia de que a metade dos seus problemas estava contida na cor da pele, você pensou. Não diretamente, mas lá no fundo. Você sabia que tudo isso era mais complexo do que eles imaginavam. A psicanálise tinha cor e ela era branca, você pensou. E definitivamente havia coisas que escapavam a Freud³¹. (p. 85)

O **silêncio-tumulto** permite observar a autoconsciência em relação ao racismo e à discriminação. Um silêncio de recusa. Um silêncio que não pode ser

31 A esse respeito, o filósofo Paul Preciado apresenta de modo didático argumentos relevantes para indicar que ao pensamento freudiano também escapa a perspectiva transgênero, durante jornada da Escola da Causa Freudiana em 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UEkaKjUG7fY>.

visto como passivo, pois propõe a reflexão, uma campainha-muda que anuncia o início de trabalhos internos, como é possível ver no desenrolar da cena:

Você só queria ser honesto consigo, porque nunca sabemos se somos suficientemente bons ou quando somos incapazes de fazer algo, não pela nossa cor, mas porque simplesmente não conseguimos fazer, você pensava. E ninguém nunca te diz que você pode fracassar. Que está tudo bem se você cometer um erro. O mundo seguirá. Fique tranquilo. Nada de mais vai acontecer. Quando uma pessoa branca nos elogia, nunca saberemos se aquilo é sincero, ou apenas uma espécie de piedade, ou para não se sentir culpada, ou mesmo para não ser acusada de racismo. (p. 85)

Se não determinante para sua constituição, o **silêncio-tumulto** participa ativamente de uma exasperação diante da violência alinhada com o preconceito e que, frise-se, ocorre na presença do algoz, num modo de entendimento que embute facetas de preconceito moral e econômico, presentes no racismo racial brasileiro. Ele se localiza num ponto em que uma experiência comum é *partilhada* de modos diferentes, por um corte político da realidade. Uma clivagem que Jacques Rancière conceitua como uma “partilha do sensível” (2005, p. 15). Na visão de Henrique, a cor da pele inscreve essa antiaproximação entre os participantes da sessão, um afastamento inconciliável. Pensando a partir de Rancière, é possível dizer que o **silêncio-tumulto** demarca diferentes partilhas do sensível, entre Henrique e Martha e os terapeutas. E que, concomitantemente, também evidencia a dimensão do racismo que catalisa seu aparecimento. Ainda de acordo com o filósofo francês, a partilha do sensível “se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha” (p. 15). Trata-se de uma divisão política das experiências e da relação com a arte, segundo Rancière, e também com o imaginário. Política, porque é configurada previamente, tendo como norte os interesses de um grupo social e que envolve o desenho de estruturas e sistemas econômicos, educacionais, de saúde pública, entre muitos outros, cuja função será perpetuar e sublinhar tais divisões.

Não haveria espaço ou tempo suficientes para um aprofundamento sobre as relações entre diferentes dimensões do racismo no Brasil e as variadas partilhas do sensível que elas delineiam — tema que exigiria um olhar mais detalhado e

representaria um desvio em relação a esta pesquisa³². O caminho escolhido será o de absorver alguns pontos do pensamento de Rancière que se conectam com os silêncios mapeados em *O avesso da pele*.

Por exemplo, o professor emérito da Universidade Paris VII avalia que a dinâmica social do trabalho — com espaços e tarefas direcionados previamente de acordo com o sistema econômico e político vigente — se apresenta como parte relevante nos modos como se partilha a vida comunitária e social.

“(U)ma outra forma de partilha precede esse tomar parte: aquela que determina os que tomam parte. O animal falante, diz Aristóteles, é um animal político. Mas o escravo, se compreende a linguagem, não a “possui”. Os artesãos, diz Platão, não podem participar das coisas comuns porque eles *não têm tempo* para se dedicar a outra coisa que não seja o seu trabalho. Eles não podem estar em *outro lugar* porque o *trabalho não espera*. (p. 16)

As reflexões de Henrique na sessão de terapia indicam ainda uma camada adicional no pensamento de Rancière. O tipo de ocupação também pode ser determinado pelas capacidades pessoais de um indivíduo, com maior número de oportunidades de acesso à educação, por exemplo. Ainda que o desenvolvimento de habilidades não dependa apenas deste fator, pesará também uma autoestima manietada pelo racismo e processos de silenciamento. Uma visão de si que, ao mesmo tempo, interfere no modo como o sensível é partilhado, marcando a diferença, e na qual se toma consciência de mais um aspecto dessa mesma diferença. Nestes casos, a experiência fica tingida pela urgência de sobreviver.

Não sabemos avaliar nosso fracasso. Porque é tentador atribuir todas as nossas fraquezas e nossas falhas ao racismo. E, para não cair nessa armadilha, você precisa tirar forças sabe-se lá de onde e construir dentro de si uma espécie de balança ética, e não sei explicar bem como uma porra dessas funciona, entende? Porque você passa a vida escutando que apesar de tudo, você tem que aguentar. Você passa boa parte da vida apanhando e ainda te dizem que você não pode fazer certas coisas. Que não é capaz. E para sobreviver, porque é assim que você vê a vida: um tumulto vital com o qual você tem de lidar apesar da cor da sua pele. Você não só mostra que é capaz, como também precisa mostrar que é sempre melhor. (TENÓRIO, 2020, p. 86)

32 No caso brasileiro, tanto Jessé Souza quanto Lilia Schwarcz argumentam na mesma linha, indicando a desigualdade de oportunidades de acesso à educação e ao mercado de trabalho como as travas previamente impostas ao corpo negro que impedem a ascensão social e econômica.

O **silêncio-tumulto** expressa também o desequilíbrio de forças em momentos de autoavaliação, quando o racismo sacode a “balança ética” interna e contamina qualquer conclusão, mesmo se fosse possível excluí-lo do cenário, como Henrique se questiona. Dessa forma, Tenório traça uma interessante linha de fuga com o pensamento de Rancière, quando ele diz que a partilha do sensível ressalta uma divisão no modo como é possível compartilhar o espaço e o tempo *comuns*. E esse modo será definido e influenciado pelo tempo gasto na produção de riqueza, “do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (RANCIÈRE, 2005, p. 16).

É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. É a política que ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo. (pp. 16-17)

A relação de Henrique com o espaço urbano e com o território da cidade de Porto Alegre não só evidencia a partilha do sensível possível para o corpo negro, mas também aponta o racismo como um dos fatores responsáveis pela segregação ou limitação de acesso a alguns locais — lojas de roupas caras que Henrique frequenta com a namorada branca, condomínio de alto padrão onde Henrique é surpreendido pela polícia quando esperava uma amiga de escola ou o parque Moinhos de Vento. Nesses casos, o protagonista de história consegue se *deslocar* até espaços, mas não pode *permanecer* ali.

Os deslocamentos estão entre os gestos possíveis de relação do sujeito periférico com o espaço urbano, na avaliação do professor Alexandre Faria (2018), em sua leitura de Ferréz. É nesse gesto que se pode visualizar também a relação entre centro e periferia, sob o olhar daqueles que ocupam espaços mais vulneráveis e relegados pelo poder público. Se o escritor paulista se vale dos deslocamentos *da* e *para* a periferia, também realiza uma *apropriação* da paisagem urbana, em interferências simbólicas, estéticas, políticas ou mesmo “uma forma de consciência que a ressemantiza; um deslocamento que burla a ordem do trabalho, dos meios de massa que se destinam ao coletivo urbano” (FARIA, 2018, p. 8).

Porém, ao narrar os deslocamentos de Henrique, ressaltando seu modo de interagir com o espaço urbano, Pedro demonstra outra relação com a paisagem da cidade, deixando transparecer um aspecto *cultural*: Pedro considera Porto Alegre a

cidade mais racista do Brasil. E, por isso, retrata um município em que há fronteiras que se valem da dinâmica entre periferia e centro — em que pessoas negras se situam necessariamente naquela e não neste —, mas também outras, definidas pela coloração da epiderme. O espaço público é, todo ele, terreno minado.

A apropriação do urbano também se dá, em *O avesso da pele*, um pouco como essa “consciência” que Faria aponta: o ônibus deixa de ser o caixote que leva e traz do trabalho e se torna palco dos conflitos internos de Raskólnikov. Da mesma forma, a escola de jovens e adultos na periferia não registra somente os assassinatos por rixas e disputas relacionadas ao crime, incorporando a dramaticidade de *Crime e Castigo*. A literatura redesenhando as fronteiras: o sensível burlando as linhas que impõem suas diferentes partilhas.

Não será exagero repetir, diante da provocação de Rancière, que é possível observar um determinado sistema político que se ancora no controle dos corpos negros e tem no racismo sua base principal. Essa necropolítica de Estado, que se observa nas frequentes abordagens policiais, tanto em *O avesso da pele* quanto no noticiário, serve de fagulha para o **silêncio-tumulto**. Curiosamente, Jeferson Tenório articula o mesmo silêncio em situações quando não é permitido à pessoa negra falar e na sessão de terapia, onde Henrique teria a prerrogativa de fala.

A especulação mental de Henrique, permeada pelo **silêncio-tumulto**, indica outras dimensões para a relação com a falha, o erro, o fracasso, para além da pressão contemporânea de competitividade e produção a todo custo. Mais uma vez, uma experiência mutilada pelo preconceito, que “simplesmente te impede de visitar os próprios infernos” (TENÓRIO, 2020, p. 86). Um silêncio fruto de um embrutecimento esclarecido, intencional e decisivo para se articular uma reação.

(Quando você falha, quando você cai, você precisa abrir mão da autopiedade, mesmo que seja a sua única bengala, mesmo que haja um mundo nefasto ao seu redor, é preciso ser honesto com seus afetos. Mas isso dói. E às vezes não se quer ter essa coragem. E ainda assim, por mais que você seja sincero consigo, por mais que você derrube as ilusões, sobrará sempre aquela dúvida sobre suas reais capacidades. E essa é a perversidade do racismo. (TENÓRIO, 2020, p. 86).

O silêncio-tumulto é capaz de combinar a frustração e a ambivalência, dois mecanismos de defesa do ego manejados na construção do sujeito negro, de acordo com Grada Kilomba. A frustração sendo “o estado seguinte de ser, ou ter

sido, recusada/o, iludida/o ou decepcionada/o” (KILOMBA, 2019, p. 236). Um estado de pré-ação, a reação em estado latente e que se refere “à falta de oportunidades necessárias para a satisfação” (p. 86), uma constatação derivada de outra: as oportunidades são reservadas para aqueles que não têm pele escura. De acordo com a filósofa, essa frustração é direcionada ao outro, mas também à “sociedade branca em geral” (p. 86). Por sua vez, a ambivalência como etapa de defesa do ego “refere-se a uma atitude emocional subjacente em que as opiniões contraditórias derivam da mesma fonte” (p. 87).

Sente-se raiva e culpa em relação às pessoas *brancas*, nojo e esperança, confiança e desconfiança. Orgulho e culpa em relação às pessoas *negras*, solidariedade e vergonha, confiança e dúvida: sentimentos contraditórios em relação a um mesmo *objeto*. Esta etapa é uma preparação para a identificação: com quem devo me identificar? (KILOMBA, 2019, p. 87)

Dois outras cenas do romance ilustram a presença pontual do **silêncio-tumulto**: quando Henrique, já contratado no escritório de advocacia, recebe seu primeiro salário e no momento em que sua vida termina, com três tiros à queima-roupa disparados por policiais.

No primeiro caso, observamos o **silêncio-tumulto** como consequência da frustração diante de uma tentativa de escapar ou, ao menos, minimizar os piores momentos do inevitável racismo estrutural. Henrique ganhou um terno usado de Bruno Fragoso, dono do escritório em que trabalhava e, ao ir ao banco, foi chamado de doutor por uma funcionária.

Aquilo te fez pensar na sua aparência, nas suas roupas, nos seus sapatos, no seu cabelo. Como num estalo, percebeu que o modo como se vestia poderia ser o motivo de haver recebido tantas abordagens policiais durante a vida. Assim, pelos próximos meses você cuidará da sua aparência, manterá o cabelo sempre bem aparado e curto, as roupas bem alinhadas e passadas. (...) O fato é que você achou que a roupa e os locais podiam te proteger de algum modo. Mas isso não era uma regra. (TENÓRIO, 2020, p. 151)

Como parte da mudança, Henrique também passou a frequentar “ambientes onde pessoas brancas eram a maioria” (p. 151). Na expectativa de vivenciar uma outra partilha do sensível, determinada por esse comum compartilhado por profissionais de maior poder aquisitivo, Henrique escolhia os lugares “aonde os

advogados costumavam ir” (p. 151). A ilusão se desfez logo, não sem o componente da frustração, pois Henrique não sabia como se comportar, não conheceu ou sequer conversou com outras pessoas. Uma expectativa, portanto, carregada da ambivalência de que fala Grada Kilomba. Afinal, a contratação e o salário de assistente administrativo, bastante superior ao de auxiliar de serviços gerais na pizzeria, se devia ao fato de que “Bruno Fragoso aprendeu a confiar em você, mesmo você sendo negro, ele dizia. Era um *negro bom*” (p. 151).

A pá de cal sobre esse estado de reorganização interna dos afetos ocorre durante um passeio de Henrique pelo Parque Moinhos de Vento, num dia em que usava sapatos novos e sua “jaqueta reversível das lojas Tevah” (p. 151). Trata-se de um amplo espaço verde, no centro da cidade, com mais de 1.500 árvores, em área equivalente a quase 12 campos de futebol – pouco superior à do campus da PUC-Rio³³. Henrique começa a correr, para não se molhar na chuva fina que caía ao fim do dia, e é parado por policiais. A *boa aparência* da jaqueta e dos sapatos novos, percebe-se, não é a mesma desejada nos anúncios de emprego.

Foi nesse momento que você escutou um ei-ei-para. E, ao olhar para trás, você viu um policial apontando uma arma para você. Você então parou e pôs as mãos na cabeça, mesmo que ninguém tivesse te pedido isso, mas é que você já tinha experiência em abordagens. Outro policial se aproximou, também de arma em punho. Eram seis horas da tarde de uma segunda-feira, e apesar da chuva fina o parque estava cheio. Todos te olhavam, alguns até te reconheciam por te verem ali com frequência e se cutucavam como que dizendo que já desconfiavam de você por algum motivo. Os policiais continuavam apontando a arma para você. Depois mandaram você colocar a mochila no chão devagar e sem movimentos bruscos. Pelo rádio de um deles você escutou que o suspeito vestia uma jaqueta preta mas não era negro. (p. 152)

Os policiais ainda tentam explicar a Henrique que receberam um chamado depois de um roubo a banco nas proximidades e que a única pista era a jaqueta preta vestida pelo assaltante, que entrou correndo no parque. A sequência, que poderia resultar num **silêncio insular**, é interrompida quando Henrique percebe dois fatos importantes na manifestação do **silêncio-tumulto**: algumas pessoas à sua volta “se perguntavam por que você não fora preso, por que eles te deixaram livre” (p. 152);

33 O Parque Moinhos de Vento possui 112 mil metros quadrados, conforme informações da Prefeitura de Porto Alegre, disponível aqui: http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smam/default.php?p_secao=204, acesso em 15/02/2022. Já a PUC-RJ tem campus de 104 mil metros quadrados, de acordo com informações de seu site oficial, disponível aqui: <https://www.puc-rio.br/sobrepuc/historia/>, acesso em 15/02/2022.

e a presença de vários outros homens de jaqueta preta no parque. Sua roupa, sapatos e cabelos alinhados não afastarão a desconfiança e a suspeita, continuarão delimitando sua experiência e configurando uma outra partilha possível do sensível, relacionada à cor da sua pele. A jaqueta vai para o lixo e em menos de 24 horas Henrique passou a se vestir buscando uma identificação diferente: “uma japonsa do Chicago Bulls e um boné importado de seis linhas” (p. 152).

A mesma expectativa por resultados *diferentes* nas colisões com o racismo levou Henrique a gestar o **silêncio-tumulto** como o seu último. A morte, que leva Pedro a relatar-inventar a história de seu pai a partir de seus objetos, ocupa apenas 33 linhas de um mesmo parágrafo, o único do capítulo 8 da última parte de *O avesso da pele*. A seção é intitulada A barca. Depois de gerar a curiosidade e *afetar* sua turma com a história de Raskólnikov, Henrique pretendia atravessar outros caminhos literários com os jovens. Queria introduzir “Kafka, Cervantes, James Baldwin, Virginia Woolf e Toni Morrison” (p. 176), um cardápio tão grande quanto sua vontade e a confiança de que sim, daquela vez seria diferente. “Depois daquela noite, tudo era possível”, diz Pedro sobre a última noite de seu pai — “Aquilo estava te salvando do abismo” (p. 176). Caminhando após a aula, Henrique foi surpreendido pela abordagem policial, não havia percebido a luz das sirenes. Estava imerso em seus planos, desprevenido. “Sua cabeça ainda estava na sala de aula, ainda estava em Dostoiévski” (p. 157), o **silêncio-tumulto** se manifestaria, então, como resistência ao próprio embrutecimento, como uma resposta necessária à barbárie. Estava ali quando Henrique “não escutou ou não quis escutar” o policial que “gritou para você ir para a parede” (p. 157). Também estava ali, quando Henrique abriu sua pasta, “ignorando os gritos do policial, os gritos de *larga a pasta, porra*” (p. 176), antes de ser atingido por três projéteis adquiridos pelo governo estadual, com o dinheiro pago em impostos pela sociedade.

Silêncio-tumulto como um exílio armado, amálgama da raiva e da frustração. Um silêncio municiado, blindado, curtido em magma quente, influenciado pelos processos de silenciamento, que obriga um dizer para dentro — como o **silêncio-insular**, mas com um número maior de vozes internas, em desarmonia. Um silêncio que impele à reação e é articulado também pelo filho. O silêncio que perpassa toda a narrativa não é outro senão aquele que move Pedro a contar a vida do pai, para não conviver com o silêncio deixado por ele. O **silêncio-tumulto** de Pedro leva o

jovem a construir uma narrativa fictícia a respeito de Henrique, “para arrancar a tua ausência do meu corpo e transformá-la em vida” (p. 183).

A vitalidade de *O avesso da pele* ganha pouco reforço da presença dos elementos formais e muito pelo uso que Tenório faz deles — enredo, personagens, relação com o espaço e com o tempo. A narrativa retira seu *tumulto* peculiar de uma combinação de opções de estilo. Notadamente, pelo intenso jogo com o ponto de vista do narrador, com trechos ora em terceira pessoa, muitas vezes na segunda pessoa e pontualmente em primeira pessoa — além de combinações entre elas. Outros dois traços marcantes são o modo como se reproduzem os diálogos, com orações em itálico em meio ao relato, e a alta carga de oralidade presente.

Será preciso visitar alguns elementos formais e aspectos de estilo de Jeferson Tenório para uma melhor compreensão de como o escritor não só faz ver uma outra partilha do sensível, como também permite a escuta do **silêncio-tumulto** ao longo do texto. Entretanto, trata-se de uma análise mais preocupada com uma erótica da arte, do que com uma suposta hermenêutica, para usar a expressão de Susan Sontag, em seu ensaio *Contra a interpretação* (2020). Portanto, o modo como Tenório coloca em jogo seus diferentes afetos será decisivo para esta abordagem, bem como os diversos jogos de linguagem criados no livro, que embaralham essa e outras classificações tradicionais sobre o ponto de vista do narrador.

O passo inicial para a compreensão da presença de diferentes tipos de narrativas foi marcar cada capítulo de acordo com a pessoa que dá senso de unidade ao trecho: que ponto de vista foi usado de modo predominante em relação aos demais. A classificação se mostra desafiadora, porque há um intenso jogo de dobras: num mesmo capítulo, em que a história do pai é contada em segunda pessoa pelo filho, também há trechos onde a narrativa corre para a terceira pessoa do singular, ao mencionar algo que a mãe fazia. Dessa forma, há momentos em que um mesmo capítulo possui relatos em mais de uma pessoa e capítulos em que duas ou três formas diferentes de narrativas transparecem na história.

Como foi possível verificar em diversos trechos citados anteriormente, Pedro opta por tratar o pai pelo pronome de tratamento “você”, o que torna a conversa com o silêncio deixado por Henrique mais distante do que com o uso do “tu”. Ao mesmo tempo, a fórmula obriga a conjugação dos verbos na terceira pessoa do plural, exceto nos casos reflexivos, quando fica na segunda pessoa, aproximando o leitor da experiência do pai.

O relato de Pedro expõe, ao não usar nenhum aposto, a distância emocional que tinha do pai — seja de maior proximidade, como “você, meu pai”; seja para sugerir distanciamento, por exemplo “você, Henrique”. Em muitos casos, Pedro prefere a construção “o pai”, na terceira pessoa, ainda se resguardando. Um dos principais exemplos é o modo como o leitor descobre, ainda no primeiro parágrafo do livro, a relação do narrador com Henrique, com o uso da primeira e da segunda pessoas do singular.

Eu não queria apenas a sua ausência como legado. Eu queria um tipo de presença, ainda que dolorida e triste. E apesar de tudo, nesta casa, neste apartamento, você será sempre um corpo que não vai parar de morrer. *Será sempre o pai* que se recusa a partir. (p. 13, grifo meu)

O relato em terceira pessoa inclui tanto as histórias sobre “minha mãe”, no modo como Pedro se refere a Martha, quanto pelo pronome pessoal “ele”, quando o foco está no policial que atirou na cabeça de Henrique. Dessa maneira, Tenório demarca a sua rede de afetos mais próxima e afetuosa em relação à sua mãe. O início da narrativa em segunda pessoa, nos primeiros capítulos do livro, como veremos a seguir, também cria um interessante jogo de foco. Quando fala de Martha, é como se continuasse conversando com o pai, uma fala para “você” sobre “minha mãe”, sua ex-mulher. Como se relatasse um segredo: a mudança de ponto de vista do narrador, com a alternância da segunda para a terceira pessoa no curso da trama, amplia a atmosfera de intimidade, como se o leitor presenciasse o acerto de contas do filho com o pai.

Ao mesmo tempo, a “minha mãe” apresentada por Pedro pressupõe um relato de maior compreensão diante das dificuldades da vida. Isso pode ser visto no trecho em que Martha descobre que é negra, ainda criança, conversando com Flora, a filha biológica de sua mãe adotiva Madalena.

Flora olhou para minha mãe e perguntou, talvez sem maldade, por que a pele dela era mais escura. E foi a primeira vez que alguém falou da cor da sua pele. No início, minha mãe não se importou. Mas, na hora em que Madalena foi questionada por minha mãe a respeito daquilo, ela não soube o que dizer. Talvez nunca tivesse pensado numa coisa assim. Em seguida, disse apenas que a mãe e o pai dela eram negros e que por isso tinha essa cor. Minha mãe fez um movimento afirmativo com a cabeça. Madalena achou que era pouco, e completou dizendo que a cor dela não significava nada. Que *cada pessoa é uma pessoa e nunca deixe te diminuírem porque você é negra*, ela disse. Minha mãe, a princípio, não entendeu por que ela falara aquilo com tanta ênfase e passou dias pensando naquela palavra:

“negra”. Antes, ela era Martha ou Marthinha. Agora, depois de uma simples pergunta, ela passara a ser Martha e negra. A pele fora nomeada, a existência ganhara sobrenome. (p. 54, *grifos do autor*)

Quando entra em cena o autor dos disparos contra Henrique, o relato dá lugar a uma fala seca, econômica, de sentenças mais curtas. A expressão “o policial” aparece como apostrofo depois do pronome “ele”, quando o personagem é apresentado no primeiro capítulo da quinta parte: ele vive um período de pesadelos com homens negros invadindo sua casa de madrugada, para praticar alguma maldade contra sua mulher e seus filhos. O quadro de tensão é atribuído à morte recente de um cabo da polícia, que eleva a pressão sobre os demais para localização do assassino e a vingança que desejam.

Ele acorda pela terceira noite seguida às três e meia da madrugada. A garganta seca, ofegante. Põe a mão ao lado. A esposa está ali, serena. Dormindo. Ele levanta, calça os chinelos. Vai até o banheiro. Levanta a tampa do vaso. Faz um grande esforço para não mijar fora. Ainda tem muito sono. Depois vai até a cozinha. Abre a geladeira. Serve-se de água. Enquanto sente o líquido descendo pela garganta, ele escuta um barulho que vem da área de serviço. Ele, o policial, dilata as pupilas. Apura os ouvidos. (p. 161)

A alternância entre diferentes *vozes* no desenrolar da trama deixa ver aspectos da personalidade de Pedro — sua visão sobre os modos de agir do pai — que modulam aquilo que ele diz, como veremos a seguir. Da mesma maneira, a polifonia é orquestrada de modo que Pedro mantenha as rédeas da narrativa, como o maestro que aponta qual instrumento deve soar em determinado momento da sinfonia. Como exemplo, tome-se o trecho abaixo, inserido no capítulo 14 da terceira seção, quando Pedro narra o seu nascimento e as dificuldades de Henrique e Martha com a chegada do bebê. A mãe fora diagnosticada com “um certo grau de depressão pós-parto” (p. 123) e isso estaria no cerne de brigas, desentendimentos e na falta de sexo entre os pais. O capítulo tem início com a chegada de Pedro em casa, vindo da maternidade.

Ao chegarem em casa comigo, vocês não sabiam bem o que fazer, e minha mãe não permitia que você me pegasse no colo, porque ela dizia que era bem capaz de você derrubar o próprio filho no chão, você que não sabia nem trocar uma fralda. *Você não sabe nada, Henrique.* (p. 120, *grifos do autor*)

Nas páginas seguintes, vê-se o emaranhado de narrativas entre diferentes pontos de vista, como neste trecho que alterna entre primeira pessoa, segunda pessoa do singular e do plural, e a terceira pessoa.

Na verdade, desde que eu nasci, vocês não faziam mais sexo. Nos primeiros meses vocês estavam cansados demais, porque dormiam pouco e eu chorava muito, mas depois quando as semanas avançaram e já estavam mais descansados vocês seguiram como companheiros e sem sexo. Minha mãe parecia não ter mais nenhuma atração por você. Ela se desdobrava nos afazeres da maternidade, e eu, ainda que involuntariamente, transformava minha mãe numa escrava. Tornava-a refém do meu choro e de minhas vontades. Eu era o centro do mundo dela. Com oito meses sem sexo, você já não aguentava mais a masturbação. (p. 122)

A leitura desse e outros trechos ressalta esse papel de titereiro desempenhado por Pedro. Como elemento formal, poderia se argumentar que se trata de um trecho em primeira pessoa: o narrador é onisciente e empreende um diálogo imaginário com o *silêncio deixado pelo pai*, levando em conta a subjetividade da mãe. No entanto, uma análise dessas seria rasa, uma vez que acaba desconstruída pelo conjunto do livro. Percebe-se, claramente, uma intenção de Tenório de marcar as vozes do pai e da mãe separadamente, não apenas para dar espaço à subjetividade de cada um deles, mas para organizar o seu modo de lidar com o tema principal da história: a morte de um pai ausente e distante.

O avesso da pele se subdivide em 33 capítulos organizados em quatro seções, numa trama entrecortada pela memória, como vimos, e pelo momento presente, em que Pedro ativa suas próprias lembranças sobre o pai. Um dos *traços* visíveis da trama de silêncios de Tenório se mostra na articulação de diferentes pontos de vista: primeira e segunda pessoas, do singular e do plural e terceira pessoa do singular. *Como se* a história exigisse mais de uma voz para ser contada. *Como se* a história fosse mais fidedigna se incorporasse inclusive o ponto de vista daqueles que não estão mais aqui.

Como referência, vejamos como Tenório organiza o ponto de vista do narrador. Numericamente, a narrativa em segunda pessoa do singular dá o tom geral da trama estando presente de modo significativo em 18 capítulos. Em todas as suas manifestações, a segunda pessoa do singular se refere diretamente a Henrique. Em seguida, a primeira pessoa do singular comanda ou tem participação importante em oito capítulos, significando a voz de Pedro. Verifica-se também diversas

interrupções no uso de uma perspectiva em um trecho, retomando o mesmo ponto de vista mais à frente. Na prática, quer dizer que Pedro conversa com o pai e fala sobre a mãe. Há dois capítulos com o uso frequente tanto da primeira quanto da segunda pessoa e um outro onde se vê concomitantemente as três primeiras pessoas do singular e da segunda do plural — quando Pedro fala dos e *com* os pais.

Já a terceira pessoa do singular está presente de modo significativo em 12 capítulos, sendo que, em sete deles, se refere à história de Martha. Em quatro outros, a terceira pessoa representa o policial que sofre pesadelos e mata o professor de literatura. E há, ainda, um capítulo em que ela conta uma interação de Henrique com Peterson, um de seus alunos atravessado pela história de Raskólnikov.

A ocorrência dos diferentes pontos de vista se vai tecendo no desenrolar da trama. Em *A pele*, primeira seção do livro, com três capítulos, a história começa com Pedro dirigindo-se ao pai, já morto, e interpelando-o nos dois primeiros capítulos. No terceiro, assume a primeira pessoa do singular. É quando Pedro apresenta o que fará a seguir, registrando a morte do pai e seu desejo de reconstruir sua trajetória, através dos objetos deixados por ele.

A segunda parte do livro concentra a história de vida do pai, em meio a depoimentos de Pedro, e o relato sobre a mãe, apontando como a questão racial e o preconceito marcam o caminho de cada um deles. O resultado é um mosaico de pontos de vista distribuídos entre diferentes vozes e pontos de vista, como a 2ª pessoa, no singular e plural, e a terceira pessoa.

Você se sentia um fracassado por não conseguir mais amar minha mãe. Um fracassado por não querer mais levar aquilo adiante. Além disso, você não sabia ir embora. A gente tem sempre que descobrir de onde vem a culpa, porque é assim que a gente aprende a partir, você pensaria tempos mais tarde. Por outro lado, minha mãe também estava arrependida de ter depositado sonhos e planos em você. Também se sentia culpada. Estava arrependida de ter engravidado. Na verdade, depois eu ela viera para Porto Alegre, ela não pensava mais em ser mãe. Essa possibilidade não passava mais por sua cabeça. Ela não tinha afinidade com crianças. Estudou letras, mas preferiu dar aulas. Quando vocês casaram, ter filhos se tornou ainda mais distante. Não que no início vocês não estivessem apaixonados, estavam, mas a convivência rapidamente trouxe à tona todos os fantasmas que os atormentavam até ali. (p. 47).

Na terceira seção, *De volta a São Petersburgo*, a narrativa se concentra apenas no relato na segunda pessoa do singular, com a voz de Pedro narrando a relação de Henrique com o ensino e a escola, com os pais de seus alunos, nas aulas de

Educação de Jovens e Adultos, uma relação amorosa com Elisa, uma colega de trabalho, e uma certa *invisibilidade* que Henrique sentia. Além de preparar a cena final de morte de Henrique, a seção deixa ver um dos aspectos do abandono que Pedro sente em relação ao pai e que será desdobrado a seguir. No trecho abaixo, percebe-se uma tentativa de compreender a dedicação do pai ao magistério, um comportamento que tingia o relacionamento com o filho não apenas de uma certa *distância* mas também de algum *estranhamento*.

Você apenas pensava que, quando se lida com alunos durante vinte anos, uma linha muito tênue passa a separar a lógica do absurdo. As coisas perdem o sentido, a cabeça tem de aprender a lidar com isso, você pensava. E essa foi a sua luta. Ver gerações e gerações de crianças e adolescentes passarem por você, virarem adultos e esquecerem da escola te tornou, em última análise, um ser invisível, você pensava. Um ser esquecido entre o quadro e o giz. (p. 155)

O penúltimo capítulo de *O avesso*, que trata de educação, se ocupa de uma espécie de arqueologia de outro tipo de didática: as abordagens policiais que Henrique sofreu durante a vida — desde a chegada ao Rio de Janeiro, aos treze anos — onde identificamos anteriormente a presença do **silêncio-calafrio**.

Ao todo, são sete casos de contato direto com a polícia e em nenhum deles há ação suspeita por parte de Henrique. Ele está jogando bola, caminhando na rua, sentado no ônibus, esperando uma amiga num bairro onde só moram pessoas brancas, voltando para sua casa depois de uma noite na danceteria, esperando o ônibus de madrugada ou correndo no parque para não se molhar na chuva.

A dizer: a violência e o *silenciamento* estão à espreita sempre que Henrique sai de casa, um fator que aumenta a importância do jogo de afetos entre Pedro, o pai e a mãe, nas dinâmicas e lembranças familiares. Um fator também que qualifica o modo como a família partilha do espaço comum, a rua, os prédios públicos, outras vizinhanças, ressaltando a partilha do sensível específica a que estão submetidos. A casa não representa somente o espaço seguro, mas um terceiro ponto de *aprendizado*, onde nascem ensinamentos que vão nutrir o **silêncio-cartilha**.

A localização das cenas importa tanto quanto: a divisão espacial a que é submetido o corpo negro é outra. Ele está num lugar não alcançado pela proteção da lei e mais exposto ao controle, manipulação, exploração e espoliação. As abordagens policiais estão ali a dizer que pessoas negras precisam desenvolver habilidades e capacidades específicas, tanto na escola quanto no convívio social no

Brasil, com um equilíbrio bem peculiar entre estímulo e punição em cada um dos dois ambientes. Isso envolve possuir uma apresentação pessoal comportada e um contato permanente com lições que são aprendidas na experiência, sem direito à revisão, reforço ou recuperação. Essa sensação de estar *permanentemente sob avaliação* do outro complementa o **silêncio-tumulto**.

Uma das abordagens flagra Henrique travando contato com um assassino. Ele voltava para casa lendo *Crime e Castigo*, depois de ouvir o professor Oliveira falar sobre Raskólnikov, quando um grupo de policiais entra no ônibus e manda todos os homens descerem. “Um rapaz, branco, sentado ao seu lado, também fez menção de levantar para descer do ônibus, mas o policial disse que ele não precisava descer” (p. 148). Indagado sobre que livro era aquele, Henrique disse que era um livro de literatura e, ante a dúvida do policial se seria um livro de poesia, completou que sim, que “eram poesias sobre o arrependimento” (p. 149). O policial acrescenta que “é bom os jovens lerem poesias e a Bíblia também”, ao que Henrique respondeu que o personagem principal de *Crime e Castigo* virava católico.

O policial ficou feliz. Te pediu desculpas pelo incômodo, mas é que era o trabalho dele, *porque Porto Alegre tá cheio de vagabundo*, ele disse. Você e os outros homens subiram no ônibus. O rapaz que não precisou descer, ao ver você chegar, trocou de lugar e foi sentar mais à frente. O ônibus partiu e você voltou para São Petersburgo. (p. 149)

A última seção de *O avesso da pele* alterna capítulos em diferentes pontos de vista, onde entram em cena tanto o policial que vai atirar em Henrique quanto Peterson, um de seus alunos que ficou balançado com a leitura de trechos de Dostoiévski em sua última aula.

A preponderância da narrativa em segunda pessoa aumenta a intensidade da relação entre o leitor e o texto, diante da dúvida sempre presente se o narrador deseja que o leitor se coloque no lugar de seu pai e compartilhe de suas dúvidas e de sua dor, ou se a intenção é apenas a declarada vontade de reconstruir a identidade do pai. Ao mesmo tempo, a voz de Pedro dirigindo-se ao silêncio do pai também acelera a força gravitacional que arrasta o leitor para o universo do romance. Isso ocorre por meio de uma intimidade maior gerada pela forma como é feito o relato, a *revelar* algo que está aí, de que tanto se fala e discute, mas que não é *visto da mesma maneira* por pessoas negras e brancas.

A dizer: há quem consiga escolher não ser racista, mas não há outra saída para quem não deseja ser racializado e alvo de preconceito, apenas *continuar*, como recomenda a tia de Pedro ao rapaz, depois de enterrar seu irmão. A segunda pessoa implica um relato interessado, mas também pessoal, uma vez que de alguma maneira o narrador experimenta também essa *partilha do sensível* específica.

A possibilidade de diferentes diálogos — entre Pedro e o pai, Martha e o pai, Henrique e seu aluno, o policial e Henrique —, e seus significados específicos, configura um dos elementos de identificação do **silêncio-tumulto**. Isso se dá pelo uso de um narrador que ora é onisciente, ora ignorante dos motivos e pensamentos das personagens. Um narrador, portanto, que *escolhe* quando se aproximar ou distanciar da subjetividade do outro, cujo *silêncio* sobre um comportamento do pai não só constitui o modo de ação do personagem, mas também representa a resposta de Pedro. Por exemplo: ao dizer, repetir e insistir que aceita a indiferença do pai, um filho indica justamente o contrário, que o descaso paterno o afeta a ponto de obrigá-lo a negar de novo e de novo, pois assim acredita que convence o outro.

A intensidade no uso da segunda pessoa também indica uma escolha específica, no sentido de não afastar o silêncio do pai. Ou, coloquialmente falando, a *ausência* de Henrique configura-se como a principal *presença* do livro. Pedro *decide* não contar, ele mesmo, a história, situando o relato num lugar de investigação sobre as razões para o comportamento do pai.

E aqui, para além do afeto paterno e das questões psicológicas de formação do indivíduo, a questão racial cria uma dúvida adicional. Ao relatar sua vida, Pedro tenta se colocar no lugar de seu pai para entender como e por que Henrique agia ou para especular e vislumbrar outras formas de como ele mesmo, Pedro, deve se comportar diante do racismo e dos processos de silenciamento? Afinal, se Pedro também é abordado pela polícia, também tem seus relacionamentos amorosos influenciados por uma *política* norteadada pela cor de sua epiderme, como reduzir os riscos de violência e de uma morte estúpida? Qual o grau de metonímia do personagem, em relação aos processos de silenciamento, e o quanto ele se encaixa no perfil de outras pessoas massacradas pela suspeita e desconfiança por vestirem a mesma pele?

O incômodo com as práticas de espoliação, que não levam em conta *o avesso da pele*, retira que tipo de apaziguamento possível da história do pai? Que tipo de futuro para ele e, eventualmente, seus filhos, Pedro pode esperar, se mesmo o pai,

que fugiu das estatísticas ao se tornar professor e dedicar sua vida à sala de aula, recebeu o mesmo disparo de tantos outros milhões antes dele?

E ainda: que tipo de paz será possível quando o filho responde, com um relato por escrito, à ausência do pai provocada por sua profissão de professor de *literatura*? A narrativa representa uma tentativa de *vingança* ou *perdão*? Novamente, o jogo de diferentes vozes, que traz em si tempos e visões de mundo alternativas, termina justamente incluindo ambas as dimensões — e ainda outras — no relato. Ainda mais quando levamos em conta que o perdão “não se equipara necessariamente à absolvição, à anistia ou mesmo à eliminação do ato ofensivo de nossa memória” (MANGUEL, 2021, p. 61). “Significa simplesmente liberar a pessoa ofendida da obrigação de alimentar a ofensa em sua mente” (p. 61).

Porque não há redenção social ou justiça comunitária. Entre as diversas características dos processos de silenciamento figura um acerto de contas *individual* com o preconceito e a violência. Algo que ultrapassa o **silêncio-insular**, pois embute a resistência-reação ao racismo, mas no nível pessoal. Pedro embaralha vozes diferentes para mostrar a história como ele gostaria-esperava que fosse. No entanto, ao projetar uma visão de mundo que não afasta a violência, mas antes ressalta os prejuízos causados por ela, Pedro se aproxima de outros jovens que vivem da mesma maneira. Por isso, permanece a impressão de que o quadro pintado pelo jovem é um autorretrato, que espelha o rosto de muitos. Uma *selfie* coletiva de sua geração. O diálogo entre diferentes vozes e pontos de vista ao longo do romance, portanto, sugere claramente a presença do **silêncio-tumulto** e suas particularidades no modo como Pedro lida com a morte do pai.

Uma outra operação de Jeferson Tenório que articula o mesmo silêncio diz respeito ao modo como são transcritos os diálogos da história. As frases surgem em itálico, entrecortando a narrativa, com alta carga de oralidade, o que presentifica as situações e dá uma materialidade maior ao que é *sentido*, em vez de apenas ao significado do texto. A sensação ao ler o trecho abaixo, por exemplo, é dotada de uma carga mais forte, por se tratar de uma situação limite. Henrique é confundido com um ladrão por um grupo de jovens e perseguido até um templo evangélico.

A igreja estava vazia. Ficou ali, quieto, esperando, escutando a própria respiração. Mas então ouviu gritos: *ele tá aqui, ele tá aqui*. E de repente a igreja foi invadida por sabe-se lá quantos daqueles moleques sedentos por vingança. Um deles te achou e te apontou. Em instantes vieram todos para cima de você. Socos e chutes na cabeça, na barriga e no rosto, até você

começar a sentir o gosto enjoativo de sangue. Você não ofereceu nenhuma resistência, apenas se colocou na posição fetal e tentou dizer: *eu não fiz nada*. Depois você começou a perder os sentidos. Então alguém sacou uma arma e apontou para a sua cabeça, você ainda pode ouvir um deles gritando: *nós vamos te passar, neguim, tu vai morrer agora, neguim*. (p. 18, grifos do autor)

O trecho destaca o papel da linguagem nos processos de racismo e silenciamento, que não se limita ao “cala a boca” ou “faça silêncio”, abrangendo toda uma construção cultural desumanizante do corpo negro. Jessé Souza argumenta que o racismo brasileiro possui dimensões específicas, uma vez que se deseja uma dominação “contínua no tempo”, na qual a violência física e aberta representa um caso “necessariamente transitório e limítrofe de dominação e opressão” (SOUZA, 2021, p. 132). E um dos aspectos mais importantes será negar “o reconhecimento social de sua humanidade” (p. 132). A linguagem, nesse caso, desempenha um importante papel, quando levamos em conta que o conceito de racismo de Souza significa “toda forma de amesquinhar, humilhar e desprezar o oprimido convencendo-o da sua própria inferioridade” (p. 132).

O uso do itálico para os diálogos de *O avesso da pele* reforça esse traço do racismo e, insistimos, dos processos em que pessoas negras têm a voz vetada, interdita, limitada ou excluída.

Porém, Tenório não lança mão do itálico apenas em casos limite, como pudemos ver no trecho em que Henrique explica a Pedro a importância de se preservar o avesso da pele ou quando Luara sugere que o rapaz siga em frente e não esmoreça, depois da morte do pai. Tomados em conjunto, os diálogos e expressões orais em itálico criam presença, um significado que é transmitido de outra maneira, fundada no corpo e na sensação (GUMBRECHT, 2010). O silêncio não está nessa presentificação, mas seu uso permite *ouvir* diferentes silêncios, uma vez que intensifica a recepção da obra pelo leitor.

O uso recorrente de palavras e expressões coloquiais corrobora para isso, em especial nos últimos momentos de vida de Henrique. Abordado pelo policial que sonhava com negros invadindo sua casa e seus companheiros da barca-viatura, o professor ainda estava com a cabeça na aula.

Ele gritou para você parar. Gritou para você ir para a parede. Mas você não escutou ou não quis escutar. Ele e os outros policiais estavam nervosos, era só para ser mais uma abordagem de rotina. Só isso, *vamos porra*,

*colabora. Mas você não estava se importando mais com a rotina deles. (...) Então, você abriu a pasta, ignorando os gritos do policial, os gritos de *larga a pasta porra*. Você ignorou porque agora era sua vez. Era a sua vez de ditar as regras. (p. 177)*

A inclusão dos trechos orais em itálico indica a violência na memória inventada de Pedro, os ecos que ele próprio ouvia imaginando como o pai teria sido abordado, o que teriam gritado, como o teriam encurralado de modo definitivo. A rápida sequência de ação e as frases que a interrompem criam duas cenas, aquela que se narra e a outra, que se ouve. Esta se mostra ensopada do **silêncio-tumulto** de Pedro, enquanto aquela se mostra incapaz de camuflar essa presença. Além disso, como se trata de um capítulo narrado em terceira pessoa, o leitor absorve o sentido também daquilo que o narrador não explica e não sabe, justamente uma das limitações desse tipo de narrativa: os gritos do policial antecipam o disparo, ressaltam a indiferença de Henrique frente o momento fatal, o penúltimo silêncio do professor. Sua morte instaura um silêncio outro, um **silêncio-potência** de que falaremos na última etapa de nossa jornada, no próximo subcapítulo.

3.4. Contágio

Somente palavras que andam passando de boca em boca, lendas e cantos, no âmbito de um país, mantêm vivo o povo

N. F. S. Grundtvig

Somos as histórias que podemos narrar sobre nós.

Dietrich Ritschl

Um consenso intransponível quando se fala sobre silenciamento diz respeito à eliminação física de pessoas negras com o uso da violência. A morte como parte do conjunto de táticas de uma estratégia de dominação e convencimento. Trata-se de algo que ultrapassa a censura — algo sobre o qual não se possa falar ou alguém que tenha vetado o direito de dizer qualquer coisa —, já que existe uma chance de redenção e mudança política. O silenciamento por morte vai além da interdição da voz no debate público, quando não se dá acesso por um julgamento moral sobre a cor da pele, uma vez que há ambientes privados e íntimos que ainda permitirão a fala. Também é mais do que a proibição de acesso à escola, que impede a ascensão social, prejudica a formação do indivíduo e afeta sua consciência de identidade.

O arremesso de humanos ao mar cauteriza mais fundo que a desumanização, animalização e infantilização do corpo negro, que por isso *não teria* o que dizer. O tiro na testa de Henrique significa que aquela pessoa *não mais falará*. A imposição, portanto, de um silêncio vinculado ao eterno como a agressão maior, a punição máxima. Aquela que cala o *avesso da pele*. O fim daquela subjetividade, o silenciar *definitivo*: a partir dali, não haverá mais produção de linguagem por aquela individualidade.

Porém, o curso de minha pesquisa até aqui sugere uma modulação sobre esse consenso. Não é o caso de minimizar a eliminação de milhões de pessoas, desde a chegada dos portugueses ao continente africano ou as vítimas do preconceito, da perseguição, opressão e exploração nos dias de hoje. Antes, desejo me aprofundar sobre o que considero um paradoxo do processo de silenciamento realizado com o assassinato do corpo negro: como dizer que a eliminação física configura um silenciamento *total*, se Edimilson de Almeida Pereira e Jeferson Tenório são capazes de articular *algo que ainda ecoa* sobre aqueles e aquelas que foram atirados aos tubarões e sobre mais um tiro fora-da-lei da polícia?

Uma especulação cabível, a partir da leitura dos dois autores, seria a presença de um mesmo silêncio no poema de Edimilson e no romance de Tenório e que merece ser nomeado como **silêncio-potência**. Como se o silêncio final deixado pelos que se foram continuasse a produzir não apenas sentido, como indica a minha pesquisa, como também um tipo de *ação*. Uma ação que se articula na linguagem, pelo uso da *investigação* — seja ela histórica, antropológica, psicológica, cultural, etc., ou mesmo uma arqueologia de afetos — e da *imaginação*. Esse algo que *vaza* do processo de silenciamento imposto pela morte é uma marca definitiva do outro, sim, mas que *permanece* nos sobreviventes. Uma voz ausente que ressoa. Um antieco, pois não repete as perguntas lançadas ao vazio e sim questiona as respostas cultivadas no **silêncio-insular**, aprendidas sob o **silêncio-cartilha** ou gestadas no turbilhão do **silêncio-tumulto**.

Interessa observar como Jeferson Tenório articula o **silêncio-potência** e, desse modo, ampliar a reflexão sobre suas particularidades e efeitos, não só de sentido, mas também materiais. A leitura do trecho em que Pedro narra a morte do pai reforçará nossa visão sobre a permanência do **silêncio-potência**, antes de uma avaliação mais aprofundada dos traços deixados por ele sobre os insumos que utilizou para escrever a história de Henrique.

Logo depois da aula em que consegue a atenção de sua turma para a trama de Crime e Castigo, Henrique conversa com um de seus alunos, Peterson, que não entendera por que Raskólnikov demonstrava arrependimento, já que “ele era um bandido e *bandidos não se arrependem*” (TENÓRIO, 2020, p. 172, *grifos do autor*). O professor argumenta que “talvez não fosse bem assim. Porque as pessoas se arrependiam, mas ninguém saía por aí gritando que estava se sentindo culpado” (p. 172). A conversa prossegue e Peterson, mais à frente, diz que a aula “tinha sido muito boa” (p. 172).

Numa esquina, Peterson se despediu de você. Enquanto caminhava, você ficava lembrando de cada pedacinho da aula. Então, em determinado momento, você olhou para o alto e cantarolou como Jards Macalé: *a lua é gema de ovo no copo azul lá do céu* (pp. 172-173)

A conversa ocorre no capítulo 6, da última seção de *O avesso da pele*, que possui apenas 21 linhas e serve de início a uma sequência de três capítulos curtos que vai culminar na cena da morte de Henrique. O capítulo 7 conta as rondas do policial na véspera da abordagem ao pai de Pedro, em 47 linhas narradas na terceira pessoa do singular. O capítulo 8, como registrado anteriormente, descreve a morte do pai. O trecho é todo construído na segunda pessoa do singular, como se Pedro desse a Henrique o ponto de vista sobre seu assassinato, aproximando o leitor da experiência-limite — afinal, a maioria dos jovens negros se identifica ao ler sobre um “você” que sofre abordagens policiais sem motivos além da cor da pele.

Logo após a cena em que Henrique busca as folhas de papel na pasta e recebe os tiros. A memória forjada por Pedro diz que “a última imagem que você viu, foi a lua-gema-de-ovo-no-copo-azul-lá-do-céu” (p. 176), em referência ao trecho da música “Imagens”, composta por Valzinho e Orestes Barbosa e gravada por Jards Macalé em 1974. Uma vez que Pedro não teria como saber o que se passava pela cabeça do pai quando da conversa com Peterson o que, conseqüentemente, elimina a veracidade sobre a referência aos versos da canção, trata-se de um estratagema do narrador. Algo do qual ele não fala, mas que está ali, e exala um indicador sobre o efeito do **silêncio-potência** de Henrique em Pedro. A letra do samba-canção diz:

a lua
é gema de ovo
no copo azul lá do céu

se a imagem é maluca
 se eu sou mau
 compositor
 é que tenho
 a alma em sinuca
 maluca por teu amor
 o beijo é fósforo aceso
 na palha seca do amor
 porém
 foi o teu desprezo que me fez
 compositor (VALZINHO E BARBOSA, 1948, grifo meu)

Os versos finais da canção poderiam não passar de uma coincidência com o fato de Pedro ter decidido “narrar o que você era antes de partir” (TENÓRIO, 2020, p. 14) e usar como primeira frase da história um símbolo da ausência do pai e do abandono sentido pelo filho.

Às vezes você fazia um pensamento e morava nele. Afastava-se. Construía uma casa assim. Longínqua. Dentro de si. Era esse o seu modo de lidar com as coisas. Hoje prefiro pensar que você partiu para regressar para mim. (p. 14)

Mais à frente, Pedro explica que conta com a ajuda dos objetos deixados pelo pai para contar a sua história, o que na prática não é visto durante o livro. Ao longo da trama, Pedro dialoga com situações e lembranças que ativam *afetos* semelhantes aos seus. Quando inclui a letra de *Imagens* na última visão do pai antes de falecer, Pedro sinaliza algo que colocará em outras palavras páginas à frente. “Há uma sutileza no modo como os efeitos de uma tragédia passam a nos agredir” (p. 187), pensa Pedro antes de chegar ao Instituto Médico Legal para identificar o corpo do pai. Percebe-se, portanto, a presença do **silêncio-potência** como uma espécie de fagulha de efeito específico. Ao mesmo tempo em que se processa uma teia interna e *individual* de afetos, o fato de se tratar de mais uma “tragédia” energiza essa fagulha e a faz reverberar para além do aspecto pessoal.

Pode-se perceber esse efeito *social* do silenciamento por meio da eliminação física do corpo negro durante o enterro de Henrique, quando “um rapaz jovem, negro, que se identificou como ex-aluno, pediu para falar” (p. 179):

“(E)u queria começar dizendo que eu conheci o professor Henrique Nunes na sétima série, eu tinha doze anos. E não tenho como medir tudo que ele

fez por mim, tudo que ele fez por inúmeros alunos, tudo que ele me ensinou. Estou arrependido de não ter dito isso a ele. Quero dizer também que o professor Henrique Nunes não morreu por mera circunstância da vida, morreu porque era alvo de uma política de Estado. Uma política que persegue e mata homens negros e mulheres negras há séculos. (TENÓRIO, 2020, pp. 179-180, grifos do autor)

Depreende-se do depoimento do ex-aluno de Henrique como o **silêncio-potência** faz ver a marca em ferro quente da necropolítica e do controle sobre o corpo negro. Será por meio de um policiamento de inspiração colonial, mais preocupado com o patrimônio do que com a vida, que se consumará a dominação. Um aparato de força que serve a uma *res publica* excludente, semelhante à república da Roma antiga, onde a renda garantia o direito a voto, semelhante ao voto censitário praticado no Brasil Império. Uma política de Estado que determina, diariamente, quem pode viver e quem deve morrer. Quem pode produzir um discurso e quem não mais poderá falar coisa alguma.

Ao mesmo tempo, o trecho acima indica como o **silêncio-potência** se infiltra na memória comunicativa: em choque com outras memórias e com o discurso oficial. Nesse sentido, o discurso no velório de Henrique — e, me permito acrescentar, na eclosão da questão racial no debate político nacional dos últimos anos — ao que o historiador Michael Pollak observa durante o período de abertura da então União Soviética promovida Mikhail Gorbatchov na política e economia — *glasnost* e *perestroika*. A reconfiguração social permitia que perseguidos pelo regime stalinista viessem a público denunciar e apontar os erros do regime, resultando numa “irrupção de ressentimentos acumulados no tempo e de uma memória da dominação e de sofrimentos que jamais puderam se exprimir publicamente” (POLLAK, 1989, p. 5). Uma memória que não era desconhecida pela sociedade, como não são, no contemporâneo, todas as evidências de direcionamento da violência estatal para corpos negros no Brasil. Em seu ensaio “Memória, esquecimento, silêncio”, Pollak avalia que a memória da perseguição pelo regime de terror — acrescento: o **silêncio-potência** dos *silenciados* pela política stalinista —, classificada por ele como como “proibida” e “clandestina”, passa a ocupar “toda a cena cultural, o setor editorial, os meios de comunicação, o cinema e a pintura” (p. 5).

Uma vez rompido o tabu, uma vez que as memórias subterrâneas conseguem invadir o espaço público, reivindicações múltiplas e dificilmente previsíveis se acoplam a essa disputa da memória. (...) A despeito da importante doutrinação ideológica, essas lembranças durante tanto tempo *confinadas ao silêncio* e transmitidas de uma geração a outra oralmente, e não através de publicações, permanecem vivas. (...) Embora na maioria das vezes esteja ligada a fenômenos de dominação, a clivagem entre memória oficial e dominante e memórias subterrâneas, assim como a *significação do silêncio sobre o passado*, não remete forçosamente à oposição entre Estado dominador e sociedade civil. Encontramos com mais frequência esse problema nas relações entre grupos minoritários e sociedade englobante (p. 5, *grifos meus*)

As raízes do **silêncio-potência** tornam-se mais profundas a cada novo relato e a cada episódio de violência pelo modo como permanece vivo no ambiente familiar e comunitário. No momento em que irrompe, revolve o subterrâneo, lustra a ponte submersa de ossos, impele à escrita da história. Contra o esquecimento, mas também por uma *mudança política*.

Dias depois do enterro, Pedro ilustra como o silenciamento do pai irradia uma consciência maior sobre a questão racial e que o levará a narrar a história de Henrique ancorada em episódios de racismo e discriminação. As conjecturas de Pedro acontecem quando ele sai para almoçar com sua tia Luara.

(F)iquei observando como as pessoas sempre olhavam para ela. Era como se sua cor retinta, os cabelos crespos e o corpo acima do peso fizessem dela sempre uma intrusa. Uma indesejada. E pensei que você nunca tinha me dito nada sobre isso. (...) Olhei para minha própria pele. E era mais clara que a de meu pai e minha mãe. E talvez por isso eu tivesse sido parado pela polícia duas vezes até ali. E fiquei pensando na crueldade de tudo aquilo. E tive vontade de chorar e já não sabia qual era o real motivo, se era por causa de sua *morte*, se era pelos *olhares* daquelas pessoas para minha tia, se era pela *descoberta* de que as mulheres mais pretas tinham de lidar com outras situações. (p. 181, *grifos meus*)

Por se tornar subterrâneo e clandestino, o **silêncio-potência** irriga a resistência contra os processos de silenciamento e, em muitos casos, parece estar na origem de movimentos e manifestações políticas. Pois, se tal silêncio vaza da experiência individual e se imiscui na memória comunicativa fortalecendo a necessidade de resistir, também é símbolo cognoscível da opressão, a estampa clara da barbárie contra corpos negros no país. A título de ilustração, pode-se especular que o **silêncio-potência** deixado pela vereadora Marielle Franco impulsiona o “presente” que ecoa pela multidão, quando manifestantes citam seu nome no

microfone. O mesmo silêncio ocupa o embrião de monumentos a Zumbi dos Palmares e se faz ouvir nas portas do não-retorno, no continente africano: também dessa maneira operam os *lieux de mémoire*. Um silêncio que, de certa forma, Edimilson e Tenório buscam *ouvir e evocar*.

Uma outra dimensão do **silêncio-potência** surge no penúltimo capítulo do livro, quando Pedro assume a primeira pessoa do singular para contar por que precisava contar a vida de seu pai e de sua mãe.

(N)ão estou reconstituindo essa história para você nem para minha mãe, estou reconstituindo esta história para mim. Preciso arrancar a tua ausência do meu corpo e transformá-la em vida. Para isso, não me limito ao que vocês me contaram, nem ao que estes objetos me dizem sobre você. Não acho que devemos lidar apenas com a lógica dos fatos. Prefiro uma verdade inventada, capaz de me pôr de pé. Eu sei que esta história pode estar apenas na minha cabeça, mas é ela que me salva. Não gosto da morte. Não gosto de partidas. Mas você me ensinou a não ter medo da morte. *E não gostar do fim é imprescindível quando se pretende algo na vida, você me disse certa vez.* (TENÓRIO, 2020, p. 183, *grifos do autor*)

Quando transborda, o **silêncio-potência** aplica um risco duplo, na pele e na linguagem, derivado da violência que o produziu. Daí a necessidade de Pedro escrever a história do pai sob um viés de questionamento sobre a violência policial, o preconceito racial e os condicionamentos a que Henrique foi submetido durante a vida devido à cor da sua pele. No entanto, quando é ativado no nível individual, o **silêncio-potência** coloca em segundo plano outras questões, como no caso específico de Pedro: o abandono e a distância de seu pai em relação a ele, como é possível perceber na escolha dos versos do samba-canção de Valzinho e Orestes Barbosa. Um segundo plano mais próximo de bastidor do que de segundo colocado em nível de importância, pois o relato de Pedro não deixa de evidenciar o político no pessoal e o pessoal no político.

Outro traço interessante para esta pesquisa se localiza na epígrafe do livro. Jeferson Tenório lança mão de uma frase de Bernardo, uma das sentinelas do Castelo de Elsinore, que passou a ver a aparição do fantasma do rei morto em *Hamlet*, de William Shakespeare. Diante de *ruídos*, ele pergunta: “Quem está aí?” Pedro conta a história da morte de seu pai, a mesma dor enfrentada pelo jovem Hamlet na peça.

A pista da epígrafe sugere mais. A peça em que ela aparece é a mais longa produzida por um dos principais representantes do cânone literário e cultural e tido

por parte da crítica, como Harold Bloom, como referência de criação e escrita. A história do jovem príncipe é também caracterizada pelo assassinato do pai por seu irmão, devido a uma disputa de poder, sobre quem comandará o reino. Uma morte em que o irmão usou *veneno* para eliminar o rei, segundo o relato do fantasma do pai. Uma morte que será *reencenada*, numa narrativa que comprovará que o pai lhe dizia a *verdade*. A *tragédia* de Shakespeare termina com a morte da mãe e do cunhado, que assassinou o rei. O príncipe Hamlet também tomba sem antes dizer: “o resto é silêncio”.

Na antepenúltima página do livro, Pedro reflete sobre as vidas que acabou de *reencenar* e sinaliza a potência do silêncio tema deste capítulo para o surgimento de uma nova *verdade*. Ao narrar uma história fictícia depois da *tragédia* que abateu seu pai, com a intenção de recontar sua vida de outra maneira, Pedro garimpa justamente este “*resto*” que permanece *ao lado do silêncio*: a carga elétrica do **silêncio-potência**.

(S)ei que durante a vida você passou por essas tentativas de fuzilamento. A sua grande obra foi continuar levantando, dia após dia. Apesar de tudo você continuou desafiando a possibilidade de morrer. No sul do país, um corpo negro será sempre um corpo em risco. A sua obra foram seus alunos, *mesmo aqueles que nem se lembram de você*. Sua obra foram as suas aulas tristes. Suas aulas sérias, suas aulas apaixonadas. (p. 184, *grifos do autor*)

Ainda que a carreira de Henrique no magistério não fosse vista, sequer por ele mesmo no relato inventado do filho, como definidora de uma “obra”, como Pedro afirma na passagem acima, o trecho indica uma característica política relevante do **silêncio-potência**: ele se manifesta também na voz dos sobreviventes. Este silêncio permeia o trabalho de Pedro com a linguagem, a montagem das cenas vividas pelo pai, pela mãe e pelo policial, além dos demais personagens sobre os quais não me detive em detalhe.

Da mesma forma que o **silêncio-tumulto** está presente porque Pedro desdobra na narrativa o enfrentamento de suas questões com o pai, o **silêncio-potência** deixado pelo pai não diz nada sozinho. Serve de argila para a manipulação artesanal e artística de Pedro. O **silêncio-tumulto** revoluciona o interno, pressiona por uma reação. O **silêncio-potência** é evocado no modo como essa reação se desenvolve, ganha materialidade na linguagem daqueles afetados por uma experiência semelhante.

Imaginar a história do pai e criar uma nova vida para ele, na linguagem, não servirá de redenção ou apaziguamento, mas de fio condutor deste **silêncio-potência**. Um fio que conecta a primeira frase do romance, o início da história de Henrique quando Pedro começa a cuidar de seus pertences depois de sua morte — “Às vezes você fazia um pensamento e morava nele (p. 13)” ao penúltimo capítulo do livro — entre reflexões do narrador sobre os motivos de se contar aquela história.

Eu queria ter morado num pensamento teu. Como uma forma de amor. Um amor entre pais e filhos. Um amor intelectual, silencioso e delicado. Mas eu tenho a morte de um pai ainda muito próxima. Acho que inventei uma memória sobre você sem a distância e a maturidade necessárias. Sei disso, mas a minha ingenuidade é tudo que tenho. Esta história é ainda a história de uma ferida aberta. É uma história para me curar da falta daquilo que você, repentinamente, deixou de ser (p. 184).

Seria forçoso afirmar que os pensamentos que Henrique criava, as abstrações que o mantinham distante do filho mesmo quando juntos presencialmente, configura um aspecto do **silêncio-potência**. Antes, o jogo de linguagem realizado pelo narrador indica que Pedro buscava *desvendar* esse lugar que atraía tanto o pai, seu *abismo* particular. Uma distância do cotidiano, que Pedro tenta compreender e sugere estar ligada às dificuldades enfrentadas pelo pai ao longo da vida, quase todas temperadas por alguma dimensão do racismo — como a ausência de uma figura paterna, a discriminação do mercado de trabalho, o assédio viciado da polícia. O modo como Henrique lidava com tais adversidades, quer dizer, a forma como Pedro relata os embates internos de Henrique, individualizam a dor tanto do pai, quanto do filho. Por outro lado, a narrativa criada pelo filho com a intenção de se ambientar no mesmo vazio que o pai ocupava termina por aproximar Pedro do **silêncio-potência** criado pelo assassinato de Henrique.

Nesse sentido, as brigas e discussões entre os pais depois de seu nascimento, levam Pedro a construir uma imagem do pai distorcida pela mágoa de sentir que ele também não tinha acesso ao *avesso* de Henrique. Um tratamento diferente daquele dado à Martha ao longo do livro, ainda que a relação entre mãe e filho não tenha sido suficiente para uma maior compreensão sobre o comportamento dela.

Na verdade, não sei dizer em que momento minha mãe mudou. Não sei dizer em que momento ela deixou de ser aquela menina que fora morar em Santa Catarina e se tornou tão reativa com a vida. E por mais que investigue a trajetória dela, por mais que pergunte aos outros, por mais que eu tenha passado a maior parte da vida ao lado dela, minha mãe ainda é

um mistério para mim. E isso às vezes me dói, porque não compreendê-la me parece injusto. *Mas não há justiça no amor*, você me disse certa vez. (TENÓRIO, 2020, p. 109, *grifos do autor*)

O desamparo sentimental sentido por Pedro em relação ao pai não chega a ser escancarado, mas sugerido em diversas passagens pelo comportamento de Henrique, na narrativa do filho. É algo que se observa quando o professor tenta explicar ao filho a questão do avesso da pele, quando ele ainda não tinha idade para compreender. Ou quando Pedro relata a dedicação e proximidade que Henrique oferecia aos alunos. Nesse particular, a passagem em que o diálogo com Peterson termina com uma alegria desmedida sofre a intervenção de Pedro no uso dos versos de um samba-canção que fala justamente de abandono e desprezo.

Ao narrar trechos de sua infância, Pedro afirma ter tido “problemas”, “às vezes” com o “afastamento” do pai (p. 125). Os trechos abaixo indicam dois dos afetos principais investigados por Pedro na vida do pai: o preconceito racial e sua dedicação à literatura e ao magistério. Além do relacionamento difícil dos pais, esses dois afetos estão presentes em toda a narrativa e contribuirão para a conclusão do rapaz, de que falaremos em seguida. Primeiro, vejamos como Pedro se refere a esse afastamento do pai, após o divórcio.

Quando você passava semanas sem me procurar, quando estavam separados, e, na época, eu não entendia que isso acontecia também para não ter que se incomodar com a minha mãe, ou quando você queria me ensinar certas coisas cedo demais, como, por exemplo, no dia em que você me perguntou que cor eu tinha e foi a primeira vez que eu olhei para os meus braços e que tínhamos quase a mesma cor, eu era pequeno, mas eu disse que não sabia que cor era aquela. E você me disse que eu era negro. Mas eu não fazia ideia do que aquilo significava, então você me deu uma aula sobre racismo. *Mesmo que para mim fosse difícil compreender. Mesmo que aquela história fosse muito abstrata para mim.* (p. 125, *grifo meu*)

A segunda situação diz respeito ao comportamento do pai durante as visitas ao filho, quando estavam apenas os dois, sem a presença de Martha e, em tese, Henrique poderia agir com o filho da maneira como bem quisesse. Mas em vez de se envolver e demonstrar vontade de participar do que interessava ao menino, as lembranças deixadas pelo pai são descritas da seguinte maneira:

(H)avia as vezes em que você ia me buscar e eu queria apenas brincar de correr, de jogar bola, mas na maioria das vezes você me levava para uma livraria ou biblioteca. E era bom no início, porque eu gostava de estar com

you de qualquer modo, e às vezes you me trazia um livro, admirado com alguma frase, e eu fazia esforço para mostrar interesse. E então, de repente, you se voltava para o livro e esquecia de mim. E por vezes *eu sentia inveja daqueles livros todos*, que you lia com tanta atenção. (p. 126, *grifo meu*)

As duas passagens evidenciam a possibilidade de que a investigação de afetos na literatura mostra-se capaz de acesso ao **silêncio-potência**, produzido pela violência do silenciamento fatal. O modo como Pedro articula o seu **silêncio-tumulto** contribui para a transformação que ele opera no **silêncio-potência** deixado pelo pai.

Uma vez que os afetos pessoais e familiares singularizam Henrique como uma vítima específica do racismo de Estado, a abordagem da questão racial atrelada ao protagonista, ao próprio filho e à Martha termina por universalizar a história, permitindo o contágio do leitor pelo **silêncio-potência** de Henrique. É o que se percebe nas reflexões de Pedro, depois que ele decidiu visitar o local onde o pai foi morto, quando por breves linhas o narrador adota a primeira pessoa do plural. O jovem se dá conta de que sua vontade de “ter uma vida como antes” esbarra no fato de que “após uma tragédia, nada fica como antes” (p. 186).

Ainda custo a acreditar que isso tenha acontecido com você. Eu sei que os negros são os que mais morrem por armas de fogo. Vemos isso a todo momento na TV, mas a gente nunca acha que isso vai acontecer com a gente. Você assiste àquelas reportagens com os parentes das vítimas, pessoas negras em bairros periféricos, chorando, reclamando da violência, do descaso das autoridades, e a gente fica triste e solta um que-merda-quando-isso-vai-acabar, e volta a comer seu prato de arroz com feijão. Então, de uma hora para outra, assim, sem mais nem menos, é a sua vez de chorar um morto. É a sua vez de conhecer a dor da perda. (p. 186)

O percurso até aqui permite especular sobre novas bases em relação ao silenciamento de pessoas negras pela violência, sobre o assassinio designado pela cor da pele. Se é possível acessar, pela via da linguagem na literatura, esse *algo que vaza* em tais casos, de que modos isso acontece? Quais as consequências para a narrativa e para o próprio sistema literário-editorial, de tais caminhos? Se a literatura é capaz de articular o **silêncio-potência** e outros silêncios, como parte *permanente* da experiência de corpos negros no Brasil, como potencializar uma tomada de consciência e ação sobre o racismo estrutural?

Esse conjunto de perguntas mantém o tema em aberto para novos aprofundamentos, sem deixar de reconhecer o imenso risco de que esta pesquisa

seja tomada como um argumento categórico na defesa de um único tipo de abordagem. A única comprovação cabal e indiscutível sugere justamente o oposto. Ao se revelar frutífera, a investigação de diferentes silêncios relacionados ao silenciamento de corpos negros certifica o trilho de *mais um* caminho possível de especulação, reflexão e análise do tema.

Depois de relatar a vida do pai, o modo como Pedro levará consigo uma parte do silêncio de Henrique indica a opção feita pelo narrador. Presente no primeiro e no último capítulo do livro, Pedro faz menção a um “alguidar de argila alaranjada” que guardava “uma pedra, um ocutá, enrolada em guias de cores vermelhas, verdes e brancas, um orixá” (p. 14). Um artefato do candomblé, que o filho guardará consigo, depois de silenciar sobre a espiritualidade e religiosidade do pai durante a história. Trata-se de uma conexão afetiva com Ogum, o orixá guerreiro. Pedro encerra o seu relato com a frase: “Tenho Ogum em minhas mãos porque agora é minha vez” (p. 188), sugerindo que seguirá o conselho da tia para *continuar*, uma outra forma de dizer que será preciso resistir e insistir na luta.

A leitura e escuta de silêncios no romance de Jeferson Tenório reforçam a visão de que os processos de silenciamento marcam e inscrevem roteiros próprios na experiência de pessoas negras. Essas dimensões específicas têm, sim, relação direta com a violência, a interdição, o veto, a exclusão de vozes negras e suas subjetividades. No entanto, transcendem a mera dualidade medo/revolta, como foi possível observar no **silêncio-cartilha**, por exemplo.

O relato de Pedro não cria ou sugere uma possibilidade melhor ou pior de futuro depois da morte de seu pai. Mas será um percurso *diferente*: ao rearticular os silêncios que encontrou em palavras, Pedro cria novos fluxos de energia, fortalecendo diferentes dimensões de sua experiência frente ao preconceito. É preciso seguir em frente.

4.

CONCLUSÃO

Quando percebidos no “Cemitério Marinho”, de Edimilson de Almeida Pereira, e no romance *O avesso da pele*, de Jeferson Tenório, os silêncios nomeados durante essa pesquisa indicam que a literatura se mostra capaz de produzir efeitos adicionais de sentido sobre a experiência de pessoas negras em meio a processos de silenciamento na sociedade brasileira contemporânea.

As diferentes *frequências* do silêncio sugerem que há, sim, processos de silenciamento mais nefastos, como a eliminação física de pessoas, e outros que ainda não são vistos pela crítica. Ao mesmo tempo em que se pode dizer que proibições e violências representam processos de silenciamento, tais mecanismos forçam uma definição ainda mais ampla e complexa para os fenômenos. A leitura de Edimilson e Tenório permite afirmar que há silêncios produzidos por processos de silenciamento diretamente relacionados ao controle dos corpos, da subjetividade, da memória, da cultura, do espaço, do comportamento social, da consciência de identidade, entre outros.

Um conjunto tão amplo de silêncios ilustra a inserção de ambos os escritores em um tipo de produção literária que superou a mentalidade e as referências coloniais, buscando novos pontos de apoio e fontes de questionamento na própria experiência. O poema e o romance condensam uma leitura polifônica de silêncios vivenciados pelo corpo negro *permanentemente*.

Assim, os processos de silenciamento nos parecem definir uma certa **negrevivência**: um aspecto marcante da experiência de pessoas negras em que o silêncio se mostra presente em determinadas configurações, relacionadas à violência e ao racismo — silêncios em estado constante de revisão e reconfiguração. Trata-se de um traço da experiência que exige o trabalho dos silêncios como significantes: quando *não dizer* equivale a algo mais que transmitir um significado.

Também serão esses diferentes silêncios os responsáveis por uma reorganização da memória que se produz na interação social e comunitária, retroalimentada pela leitura de símbolos da opressão e da resistência que incitam. O leitor poderá encontrar, ainda, nesses silêncios, a denúncia e comprovação de

uma biopolítica que determina quem são aqueles que terão direto a voz e os outros, que permanecerão calados, alguns deles para sempre. A necropolítica como cicatriz da consciência, visível nas estatísticas de mortes por arma de fogo, encarceramentos e uma série de outros dados que representam/apresentam um espelho pouco frequentado pelo discurso oficial.

A partir dos diferentes silêncios, a literatura mostra-se capaz de construir dicções novas sobre o presente e o passado, além de se valer de cosmogonias e filosofias não-europeias, substituindo o Iluminismo e as convenções formais da narrativa e da poesia por formas inovadoras de composição. É assim que os silêncios nas obras de Edimilson e Tenório analisadas aqui contorcem a língua dos colonizadores, para inscrever a dor dos escravizados e colonizados na literatura. Ao mesmo tempo em que criam e mantêm um diálogo próprio com a arte e a cultura.

O exíguo tempo de pesquisa do mestrado impossibilita um aprofundamento e mesmo um diálogo mais intenso entre os silêncios de Edimilson e Tenório, além do cotejamento com obras mais recentes, publicadas durante a elaboração deste texto, que certamente agregariam outras vitrines de observação e reflexão.

Por outro lado, a pesquisa indica uma outra possibilidade para a cartografia dos silêncios e a atribuição de características específicas a cada um deles, relacionadas a um objetivo inicial. O método mostra-se adequado também como possibilidade de análise crítica da produção literária, uma vez que se fundamenta na compreensão de diferentes significados para o mesmo significante — e de significantes outros que alteram significados. Nesse aspecto, urge que autores como Eni Orlandi voltem a ser consumidos e debatidos com maior intensidade na academia. O silêncio, como diz a professora, é *fundante*. Se não é possível escapar deles na origem de cada palavra na literatura, ignorar os silêncios, seus jogos de sentido e mesmo sua influência, resulta em leituras e uma crítica menos ousadas.

As pontas abertas, como desdobramento do estudo do silêncio nas duas obras, comprovam que o esforço empreendido aqui, longe de encerrar ou apresentar respostas cabais sobre o tema, sugere novas perguntas. É possível ler silêncios em toda obra literária? Seria este um critério razoável para discutir uma obra literária? Como outros processos de silenciamento, como os sofridos por mulheres, pela população LGBTQIA+, pelos povos originários e dissidentes políticos articulam silêncios na literatura? São algumas das questões que permanecem.

Por fim, uma nota pessoal necessária.

Sou filho de um homem negro. Descendente daqueles que cruzaram à força o Atlântico. Minha pele é branca. Nunca vivenciei experiências-limite da mesma forma que os transportados no tumbeiro ou como Henrique, Martha e Pedro — ou como Edimilson e Tenório. Sei dos riscos que isso representava para a produção deste trabalho. Não poderia me colocar em seus lugares. Não poderia falar com a propriedade de quem experimenta, literalmente na pele, as consequências da maior concentração de melanina.

Um dos objetivos da pesquisa foi fugir de uma visão autorreferenciada, centrando a análise no texto literário. Por isso, o foco aqui não é apresentar uma explicação ou interpretação sobre como as pessoas negras são afetadas pelo racismo, pela violência ou pela opressão. E sim compreender mais e especular sobre a literatura produzida no Brasil em nossos dias e os novos mundos que ela apresenta.

Os silêncios articulados em “Cemitério Marinho” e em *O avesso da pele* me permitem pensar que a literatura consegue abreviar a distância com o outro, quando oferece essas partículas silenciosas de humanidade. Essa aproximação facilita um futuro que não repita erros do passado e do presente.

5.

ANEXO 1

“Cemitério Marinho” (2010)

Edimilson de Almeida Pereira

CENA 1

: embarcados, como
avaliar a tempestade

não é fora que a lâmina
arruína, mas
nas veias

o grito (lagarto que
os dias emagrecem
insulta a diversão
do escorbuto

onde uma perna
outra
lista de mercadorias
que valessem
peça
por
peça

nesse cômodo
mal se tira a costela
e a morte instala sua
força-tarefa

no vermelho da hora
um baque
outro
espanto, deveras

o corpo
— o que expõe em mulher
ou guelra
exasperado?

: embarcados, às vezes
nos desembarcam

antes da ilha, em meio
às ondas
como sacos de aniagem

entregues ao calunga
grande, o que resta?
uma
cilada, outro revés?

à
superfície um brigue
é
o
que
é

faca alisando a bandeira
do mar país
sem continente
garden of the world
mas
o
que
ele
arrotado
assombra-nos

: na praia, desembarcados
teremos de volta
as pernas os braços
a cabeça
os rios
os crimes
a ira
os lapsos
as línguas
a guerra
a teia
o horror
a trégua

o camaleão
no céu
a tempestade?

CENA 2

uma ponte de ossos
 submersa
 eis o que somos —

além-abismo a sigla
 em gesso
 se esculpe e nela
 habitam, sob musgo,
 la vieja le bleu

o atirado aos tubarões
 que,
 devido à calmaria,
 flutuou com a barriga
 em luto
 por meia hora

o rosto
 perto do navio dentro
 dos rostos em fuga

o rosto
 esverdeado como um
 fruto-memória
 um braço
 estendido além
 de seus nervos

eis o que somos — apesar
 do abismo e sua colônia
 de entalhes

apesar do abismo onde
 a forma informe (a
 linguagem)
 nos experimenta

CENA 3

um velho repõe a cólera
 não pela intenção
 de roubar o sono aos peixes

ou porque uma raia
 crispou o coral e sua memória
 se esgarçou

— os tendões, uma
 vez descolados, acusam

a história

entre essa e a outra
margem do oceano, cabeças
rolaram mas

continuam presas à orelha
dos livros

se um velho pretende dizer
quem as perdeu
deve se postar na beira

o mar à sua frente
sem nada a recuperar, senão
o exílio

CENA 4

o ventre materno
nave
se atreve nas ondas

não porque os filhos
oensem umbigo
fora
do alvo

o ventre erra
na tempestade, embora
costure os portos
da noite

o que leva dentro
se move
mais que a nuvem
& o comércio

sobre as águas
esse navio
norte de outro norte

mas
traído, o ventre
se inventa
presídio-liberdade

a cabeça (quem
a tiver gire

além do próprio
eixo)
 é o bólido

o que somos
vem de um
enigma
tirado aos peixes

de um corpo
além
das chagas

o ventre materno
nave
esgrime na água

e o que esculpe
excede
ao seu trabalho

: na pele
nenhum risco
que tire desse
corpo o equilíbrio

o ventre materno
diário
rasura a inscrição
de si mesmo

nas águas em que
submerge
ressoa, estala
se ergue

— a ele, por isso
saúdam as cabeças

CENA 5

a linguagem espolia o museu
de história natural

nem tudo o que ressoa
é som
a palavra ainda menos

se a diamba espuma
a noite
não é que o morto viajará

o pássaro limpa
os dentes do hipopótamo
nem por isso
vão juntos à reza

a grande árvore freme
mas não é
com a chuva que se deita

a linguagem se joga
no oceano — para desespero
da memória
que se quer museu de tudo

CENA 6

a primeira loja (de carnes:
termo usual
para quem perdera
o domínio
de sua violência)

imitava o inferno
em curvas: trezentos
nascidos para morrer
acendendo em azul
e branco
ao país das demências

trezentos entre os seis
e treze
anos apartados do jogo
: uns meninos
outros, meninas
em fila sob trinta e três
graus

no inferno, o azul
o branco, trezentas vezes
lesado, se esgueira do assédio
de sua fila, cada
um respira no olvido

trezentos graus a trinta

e três graus
crepitam na grama: extinto
o negócio,
não se bastam, em flor
em febre em farpa oxidam

CENA 7

recusado, esse

lugar
é o soldo que reduziu
o mar a duas braças

em 110 metros
quadrados
redondos em febre
e assombro

dormem (não como
deveriam)
seis mil cento e dezenove
almas

: as pupilas golpeadas
no mar cevam
um dia
que não se esgota

de óbito em óbito
o horror assunta os vivos
corta-lhes
herança e umbigo

de óbito em óbito
os sem irmandade ou
crédito
se escrevem à esquerda

de óbito em óbito
navio e continente são
um
mesmo ancoradouro

de óbito em óbito
se calcula a história como
se ao apaga-la
ela se fizesse nova

nesse lugar
de esconjuros a juros
a nudez acossa
o oficial de ossos

a linguagem, corpo
indefeso, cola-se à laje
suas entranhas são
um caniço

e ainda que o silêncio
a ancore *suona*
: os que morreram antes
de se tornarem

outros foram lançados
a essa barca noturna
sem nome
tirados ao sangue

não pertencem ao hades
olimpo
de nenhuma ordem
são outros além-outros

que engolem a língua
para regressar
à primeira queda
do rio

que temem perder
a cabeça
e sem ela o rastro anterior
ao chão

esse
lugar recusado
invernou sob arcas e contrapesos

sob alucinações
e mercadorias alheias
ao seu comércio
sobre tal

cemitério
se atulharam
o descuido letras de câmbio
e tumultos

o que fazer, porém,
 dos espólios
 recuperados no golpe
 de uma pá?
 são os aptos
 no manuseio da
 equipagem: os mortos
 de quem o navio

não partiu, os mortos
 tatuados
 na cal, os de sempre
 que teriam

movido arcos e tinas
 comprado & vendido
 suas posses
 e a si mesmos

os mortos descalços, os
 emudecidos
 os surdos a qualquer
 sentinela

*lá vem a barra do dia
 topar co'as ondas
 do mar*

os vermelhos e suas
 orquídeas
 saídas no flanco
 esquerdo

*sua terra é diferente
 vá m
 orar no campo santo*

os mortos que não
 viram a cidade
 as lianas
 mortas, as mortas

*lá vem a barra do dia
 sem as ondas do mar
 de vigo*

o que fazer desses
 rendidos
 na praia, de suas
 valises

com nada por dentro?
de seu esqueleto
convertido em
flauta *lá vem a barra*

do dia topar co'as ondas
do mar de sua
cólera enrugando
a manhã?

6 Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **O trato dos viventes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação** - formas e transformações da memória cultural. Tradução de Paulo Soethe (coord.). Campinas, SP: Editora Unicamp, 2011.

BECHARA, Evanildo. **Moderna gramática portuguesa**. 37ª edição, revista, ampliada e atualizada conforme o novo acordo ortográfico. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

CARONE, Modesto. **A poética do silêncio**: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan. São Paulo: Perspectiva, 1979.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 4. São Paulo: Editora 34, 2012.

FANON, Frantz. **Os condenados da Terra**. Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2002.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. Tradução de Cid Knipel Moreia. São Paulo: Editora 34. Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

GLISSANT, Édouard. **Poética da Relação**. Tradução Marcela Vieira, Eduardo Jorge de Oliveira; revisão técnica Ciro Oiticica; prefácio Ana Kiffer, Edimilson de Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021

GOMES, Laurentino. **Escravidão**: do primeiro leilão de cativos em Portugal até a morte de Zumbi dos Palmares, volume 1. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019.

GOMES, Laurentino. **Escravidão**: da corrida do ouro em Minas Gerais até a chegada da corte de dom João ao Brasil, volume 2. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2021.

GONZALES, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Organização Flavia Rios, Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

HUXLEY, Aldous. **Retorno ao Admirável mundo novo**. Tradução Fabio Fernandes. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2021.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação** - Episódios de Racismo Cotidiano. Tradução Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MELO NETO, João Cabral. **Poesia completa**. Organização, estabelecimento de texto, prefácio e notas Antonio Carlos Secchin, com a colaboração de Edneia R. Ribeiro. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. São Paulo: N-1 edições, 2018.

MOKHTAR, Gamal (editor). **História Geral da África II: África antiga**. Brasília: Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), Representação no Brasil, 2010.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Poesia +** (antologia 1985-2019). São Paulo: Editora 34, 2019.

_____. **Um corpo à deriva**. Juiz de Fora, MG: Edições Macondo, 2020.

_____. **O Ausente**. Belo Horizonte: Relicário, 2020.

_____. **Front**. São Paulo: Nós, 2020.

_____. **Entre Orfe(x)u e Exunouveau**: ou para uma estética de base afrodiaspórica. Lisboa: Oca, 2019.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, Vol. 2, nº 3, 1989, p. 3-13.

_____. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

NOVAES, Aduino (org.). **O silêncio e a prosa do mundo**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**. Estética e Política. São Paulo: Editora 34; 2ª edição, 2009.

_____. **Políticas da Escrita**. São Paulo: Editora 34; 2ª edição, 1995.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Ficção e imagem, verdade e história**: sobre a poética dos rastros. Revista Dimensões, vol. 30, 2013, p. 17-51.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**: e outros ensaios. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SOUZA, Jessé. **Como o racismo criou o Brasil**. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2021.

STEINER, George. **Linguagem e silêncio** – Ensaio sobre a crise da palavra. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HESSE, Herman. Demian. **Demian**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

TENÓRIO, Jefferson. **O avesso da pele**. São Paulo: Companhia das Letras: 2020.

_____. **O beijo na parede**. Porto Alegre: Sulina, 2020.

_____. **Estela sem Deus**. Porto Alegre: Zouk, 2018.

ASSMANN, Jan. Memória comunicativa e memória cultural. **História Oral**, v. 19, n. 1, p. 115-127, jan./jun. 2016.

ABRANTES, Francisca Luana Rolim Abrantes; LINS, Risonelha de Souza Lins. “Corpo negro, corpo em risco”: Uma leitura das complexas relações raciais em O Avesso da Pele, de Jeferson Tenório. **Id on Line Rev. Mult. Psic.** V.14 N. 54 p. 478-488, Fevereiro/2020- ISSN 1981-1179 Edição eletrônica em <http://idonline.emnuvens.com.br/id>.

CARVALHO, Lucas Bandeira de Melo. Regime estético e campo literário: uma leitura de Jacques Rancière. **Gragoatá**, Niterói, v.23, n. 45, p. 8-23, jan.-abr. 2018.

COSTA, Isis Barra. Por um arquivo literário afro-brasileiro: uma breve introdução à obra de Edimilson de Almeida Pereira. **Brasiliana: Journal for Brazilian Studies**. Double Issue. Vol. 8., 2009, p. 394-400.

FARIA, Alexandre. Deslocamento e apropriação relações entre centro e periferia na literatura brasileira contemporânea. **Cultura: Revista de História e Teoria das Ideias**. Vol. 37, 2018. p. 161-177.a

GONZALES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, 1984, p. 223-244.

_____. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, nº 92/93 (jan./jun.). 1988b, p. 69-82.

KIFFER, A.; FERNANDES, M.P. Distopia, angústia de aniquilamento e a radical poética das relações. **Gragoatá**, Niterói, v.26, n.54, p. 766-794, 2021.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História e Literatura: uma *velha-nova* história. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos** (on-line), Débats, 2016.

PROCOPIO, Mercia Maria da Silva Procópio. **O lapidar da palavra na superfície de “Uma faca só lâmina”**. Dissertação de mestrado — Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 90p., 2013.

TAVARES, Reinaldo Bernardes. **Cemitério dos pretos novos, Rio de Janeiro, Século XIX**: uma tentativa de delimitação espacial. Dissertação de mestrado — Programa de Pós-Graduação em Arqueologia. Museu Nacional do Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 207p., 2012.