



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

Gabriela Romeu

**A palavra em estado de ofício: *O Ausente*,  
de Edimilson de Almeida Pereira**

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

São Paulo  
2025

Gabriela Romeu

**A palavra em estado de ofício: *O Ausente*,  
de Edimilson de Almeida Pereira**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de MESTRE em **Literatura e Crítica Literária**, sob a orientação da **Profa. Dra. Diana Navas**.

São Paulo

2025

Romeu, Gabriela

A palavra em estado de ofício: O Ausente, de Edimilson de Almeida Pereira. / Gabriela Romeu. -- São Paulo: [s.n.], 2025.

80p. ; 30 cm.

Orientador: Diana Navas.

Dissertação (Mestrado)-- Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária.

1. Edimilson de Almeida Pereira. 2. literatura. 3. escritura da obra. 4. processo de escrita. I. Navas, Diana. II. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. III. Título.

CDD

Gabriela Romeu

**A palavra em estado de ofício: *O Ausente*,  
de Edimilson de Almeida Pereira**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de MESTRE em **Literatura e Crítica Literária**, sob a orientação da **Profa. Dra. Diana Navas**.

Aprovada em \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Diana Navas – PUCSP

---

Profa. Dra. Geruza Zelnys – Instituto Vera Cruz

---

Profa. Dra. Cecília Salles – PUCSP

---

Dedico este trabalho às mestras e aos mestres de muitos saberes,  
incluindo os de cura, que conheci em muitos Ausentes deste país.

## **AGRADECIMENTO**

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

Código de financiamento 88887.838122/2023-00.

## AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos mais afetuosos:

Ao meu companheiro, Luiz, e às minhas filhas, Clarice e Isabel, que sempre acompanham meus voos e mergulhos, entendem minhas ausências e reticências, são o melhor abraço e acolhida nos momentos de dúvida e desacerto e vibram com todas as conquistas, as pequenas, as desejadas, as inusitadas.

À minha mãe, Lena, mulher de muitos ofícios, secretária, cabelereira, costureira. Ao meu pai, Adilson Antonio (em memória), que mostrou a paciência dos que criam ferramentas, operam máquinas e buscam outros meios de fazer a roda da vida girar. Nessas oficinas, eu me criei e elas inspiram meu ser e fazer no mundo.

À minha avó e às minhas tias, mulheres de muitos saberes, que de muitos jeitos (principalmente os enredados em palavras) me criaram e me teceram. Suas histórias, vivências e memórias são benzeduras a me proteger por toda a minha jornada.

A tantas mulheres benzedoras dos caminhos que trilhei, Brasis afora. As que benzem com palavras, água benta, galhinho de arruda atrás da orelha, entre os desafios e as aflições dos próprios cotidianos em que se inserem.

Aos encontros certos, aparentemente por acaso, como o dia em que conheci Diana Navas na livraria Nove sete, ao lado de três orientandas, Cássia, Luara e Giovana, e aquele primeiro abraço enlaçou o desejo de integrar o programa da Pós-Graduação de Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. Assim, meus agradecimentos à minha orientadora, Diana, que tão bem sabe mesclar rigor, dedicação e afeto.

Às professoras e aos professores do LCL, em especial à Cecília Salles, à Elizabeth Cardoso e ao Fabio Roberto Lucas, pelas aulas ministradas, pelas trocas que transbordam as salas de aula, e à querida Ana Albertina, ágil e solícita. Agradeço também às amigas que fiz nos meses em que frequentei os corredores da PUC, em especial Taila Costa, Ana Bárbara dos Santos, Roberta Roque, Ivana Fontes e Luisa Setton, carrego todas comigo.

Ao Ademir de Godoy Bueno, amigo sempre gentil, que nem imagina o quanto me ajudou em um momento de crise e me ofertou carinhosamente palavras que foram uma chave importante para que eu pudesse abrir um novo sentido na escrita desta dissertação. À Priscila Simeão, pela generosidade em todas as conversas que tivemos. À Juliana Valverde, que foi quem primeiro me acolheu no programa.

À leitura e aos apontamentos preciosos de Geruza Zelnys, poeta e pesquisadora que inspira minha caminhada acadêmica.

Às amigas e aos amigos que a vida me deu. À Adriana Costa, fada-madrinha, pelas indicações e observações certeiras, palavras em forma de benzimentos e aberturas de caminhos. À Penélope Martins, irmã escolhida, pelas leituras, generosidade sem tamanho, longas conversas e a sempre-prontidão para me salvar em dias de desesperança. Ao Fábio, por saber traduzir tão bem a amizade que construímos em família. À Cristiane Tavares, pesquisadora e crítica que tanto admiro, por compartilhar o entusiasmo e o desafio imenso em estudar o poeta mineiro e também pelas trocas bibliográficas.

*Escrever é escavar infinitos nós*

## RESUMO

ROMEU, Gabriela. **A palavra em estado de ofício: *O Ausente***, de Edimilson de Almeida Pereira. 2025. 80f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

O presente estudo investiga o processo de escritura no romance *O Ausente* (2020), de Edimilson de Almeida Pereira, a partir de uma articulação entre as figuras do poeta, do curador (ou benzedor) e do etnógrafo e suas relações com a palavra. Para tanto, esta pesquisa evoca essa tríade na raiz de seus fazeres, em que a palavra é a matéria-prima de seus ofícios. A hipótese de estudo é que, ao traçar as relações entre as três figuras, desvenda-se senhas do fazer poético do autor e também se encontra os rastros de um trabalho de viés etnográfico. Ao investigar os vestígios das poéticas do romance, busca-se estabelecer associações e diferenciações entre os fazeres do poeta, do benzedor e do etnógrafo, além de analisar, na obra investigada, as relações entre os campos da literatura e da antropologia. *O Ausente* é o romance de estreia do escritor e pensador mineiro e, apesar da considerável fortuna crítica acerca da sua trajetória de quase quatro décadas e dezenas de livros publicados, o campo dos estudos literários ainda carece de investigações sobre a prosa desse poeta-antropólogo. A fundamentação teórico-crítica se vale, entre outros, dos autores: o próprio Edimilson de Almeida Pereira (2000; 2002; 2003; 2008; 2010; 2017; 2018; 2019; 2020; 2022; 2022b; 2023; 2023b), Leda Maria Martins (1997; 2021), Marília Librandi (2012; 2020), Eduardo Viveiros de Castro (2002), Alexandre Nodari (2015; 2024) e Cecília Salles (2006; 2011).

**Palavras-chave:** Edimilson de Almeida Pereira; *O Ausente*; escritura da obra; literatura; processo de escrita.

## ABSTRACT

ROMEU, Gabriela. **The word in a state of craft: *O Ausente***, by Edimilson de Almeida Pereira. 2025. 80p. Dissertation (Master's in Literature and Literary Criticism) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

This study investigates the writing process in Edimilson de Almeida Pereira's novel *O Ausente* (2020), based on a link between the characters of the poet, the healer (or benzedor) and the ethnographer and their relationship with words. To this end, this research evokes this triad at the root of his work, in which words are the raw material of his craft. The study's hypothesis is that, by tracing the relationships between the three characters, we can unravel the passwords of the author's poetic work and also find the traces of an ethnographic work. By investigating the traces of the poetics of the novel, we seek to establish associations and differentiations between the work of the poet, the *benzedor* and the ethnographer, as well as analyzing the relationship between the fields of literature and anthropology in the work under investigation. *O Ausente* (*The Absent*) is the debut novel from the writer and thinker from Minas Gerais and, despite the considerable critical fortune of his career, spanning almost four decades and dozens of published books, the field of literary studies still lacks research into the prose of this poet-anthropologist. The theoretical-critical foundation is based, among others, on the authors: Edimilson de Almeida Pereira himself (2000; 2002; 2003; 2008; 2010; 2017; 2018; 2019; 2020; 2022; 2022b; 2023; 2023b), Leda Maria Martins (1997; 2021), Marília Librandi (2012; 2020), Eduardo Viveiros de Castro (2002), Alexandre Nodari (2015; 2024) and Cecília Salles (2006; 2011).

**Keywords:** Edimilson de Almeida Pereira; *The Absent*; writing the work; literature; writing process.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>1 O CURADOR, SEU TACHO, OS RELÓGIOS DO FIM.....</b>	<b>27</b>
1.1 Tecedores do Cosmos .....	31
1.2 Sagrado e cotidiano no discurso poético .....	33
1.3 Performances do divino .....	36
1.4 Ofício, palavra e filiação mágica .....	38
<b>2 O ETNÓGRAFO, SEU CADERNO, A PALAVRA QUE ESCAPA .....</b>	<b>42</b>
2.1 Entre o mensageiro e o artesão .....	44
2.2 Rastros do etnógrafo-poeta .....	45
2.3 Outras imaginações, outras poéticas.....	49
2.4 Ler e etnografar .....	52
<b>3 O POETA, SUA FACA E A LÍNGUA QUE DESLIZA .....</b>	<b>56</b>
3.1 O mago, o poeta e suas encantarias .....	60
3.2 Escritas e poéticas vegetais.....	64
3.3 Os <i>poietés</i> e as línguas inventadas.....	66
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>71</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>75</b>

## INTRODUÇÃO

### Nas beiradas da escrita

Ainda bem que o que vou escrever já deve estar na certa de algum modo escrito em mim. Tenho é que me copiar com a delicadeza de uma borboleta branca (Lispector, 2017, p. 55).

Creio que, ainda crianças, herdamos territórios que nos será preciso conquistar ao longo de toda a vida. Quando pequena, queria viver porque existiam as feras, os cavalos e o chamado da floresta; as vastidões, as montanhas elevadas e o mar tempestuoso; os acrobatas, os equilibristas e os contadores de histórias (Martin, 2021, p. 60).

Começo esta escrita como quem procura caminhar pelas beiras. Beiradas distantes como o vilarejo Ausente figurado no romance de Edimilson de Almeida Pereira, lugar ermo, onde a vida paira, onde poucos chegam ou ficam. É a beirada da história, a minha e a dessa escrita, que tomo como ponto de partida. Talvez começar, nesse caso, seja um jeito de beirar algo que ainda não sei por completo e passo a circundar palavra por palavra.

Início, então, pelas minhas bordas, eu menina na oficina mecânica de meu pai no ABC paulista. Nascido na Mooca, meu pai aprendeu o ofício de torneiro mecânico com o seu pai, filho de imigrante. Em um galpão com maquinetas de puro mistério para mim, a que meu pai dedicou toda a vida, até seus breves 46 anos de idade, lembro-me da paisagem de pequenas montanhas de cavaco prateado, filetes enrolados, o som da broca furando o metal, o cheiro do óleo usado para amaciar o trabalho das máquinas.

Meu pai desenhava protótipos de peças de metal em um caderno espiral, cheirando às mãos besuntadas desse óleo tão absoluto e operava as máquinas que montava de um jeito a desafiar os conhecimentos mais engenhosos, também os acadêmicos. Era um operário e também um artesão, pois esculpia o metal com a paciência das mãos, de olhos caprichosos, escavando no metal curvas que engenheiros só no papel sabiam solucionar.

Uma artesanaria que também me traz meu avô materno, seleiro que rodou os interiores de Minas Gerais em busca de uma paragem onde pudesse oferecer seu ofício e garantir o sustento das filhas, entre elas minha mãe, a caçula. Amoroso com as palavras, gostava de verso e tocava viola. Fazia selas para cavalos que as filhas não podiam montar e esticavam os olhares quando seus donos vinham buscar as artes do pai. Com o tempo, meu avô foi cegando devido à labuta com as alquimias do curtume, e dele ficaram as muitas histórias contadas no quintal da família, lembranças da lida com o couro.

As férias na casa de uma das tias, uma entre as seis delas, irmãs de minha mãe, todas mineiras e ávidas narradoras do viver, eram o portal para outro ofício. Era a casa da tia costureira; dela ganhei o vestido mais radiante. Eu me lembro do dedal em sua mão, do colar de fita métrica usado todos os dias e dos lábios, segurando os alfinetes, do giz para marcar o tecido, do silêncio das tesouras e do zunido do pedal. Observava seus métodos, a precisão com que cortava os moldes e deixava o pano deslizar na agulha. Debaixo da máquina de costura de minha tia, um mundo eu inventava com as primas a partir dos retalhos, linhas caídas, alfinetes esquecidos pelos cantos da cozinha, sua oficina, onde operava, no cotidiano, a máquina e as panelas do almoço e do jantar.

Por fim, a infância que rondava minha vó materna, em coma por 10 anos. Naquela casa, não me lembro de ter ouvido da avó nenhuma voz. Dela, eu sabia pelas histórias que ouvia de minhas tias, entre as brincadeiras do quintal. Aquelas narrativas de boca que evocavam o imaginário da meninice no interior de Minas Gerais cresceram comigo e foram uma certa primeira incursão etnográfica pelas infâncias dos Brasis. Cresci com o desejo escondido de alcançar aquelas paisagens tão bem desenhadas em memórias.

Paisagens em que minha mãe e minhas tias, meninas, subiam descalças o morro do cruzeiro, carregando água e bacia para lavar os pés da cruz ou da avó, mergulhando o terço no copo de água, depositado depois em cima do telhado, duas formas de pedir chuva benfazeja. Também lembravam adivinhas com palavras que abriam um repertório cultural desconhecido para mim e ensinavam algumas benzeduras – para curar de erisipela, a avó ensinou a rezar com raminho na mão: *Santa Sofia tinha três filhas / Uma fiava, a outra tecia / A terceira de erisipela benzia / Com três Pai-nosso e três Ave-Maria.*

Como eu gostava de ouvir os enredos do vivido, lembrado e inventado a partir das vozes daquelas narradoras tão sabedoras de seus mundos. Aprendi desde cedo que ouvir histórias do viver era (é) uma verdadeira escola de escuta das alteridades, um jeito genuíno de me aproximar do outro e de mim mesma.

Intuitivamente, segui buscando ouvir atentamente as mais variadas vozes e narrativas em meus ofícios, primeiramente como jornalista, depois como documentarista e escritora. Nos últimos 25 anos, atuando em várias funções, ao conhecer diferentes territórios socioculturais do país, ouvi histórias que criaram ou inspiraram reportagens, livros, documentários e exposições, entre outros projetos que têm como cerne a ideia de artista-etnógrafo (Foster, 2017) ou exercitam uma sensibilidade etnográfica em campo, abarcando toda a força e as fragilidades possíveis no encontro com as alteridades.

Adentrei nesse período comunidades quilombolas e vazanteiras, algumas nos interiores das muitas Minas Gerais narradas por minha mãe e minhas tias em meus tempos de menina. Em uma delas, ouvi histórias de figuras de falas cheias de preceitos, como Manelóião, morador das beiras do Velho Chico, o rio São Francisco. Entre os diversos ensinamentos do avô que Manelóião contou em uma tarde, eu me recordo do relato de o mais velho nunca ter pressa de chegar a lugar nenhum. Explicava a razão com uma pergunta feita de modo vagaroso, sem deixar escapar a ironia da conversa: "Pressa pra quê? Você sabe o que vai encontrar lá na frente?".

É em comunidades marcadas por saberes ligados à terra, aos ventos, aos bichos e às águas e outros elementos e fenômenos da natureza, assim como a de Manelóião, onde Edimilson de Almeida Pereira também caminhou por anos e escava a palavra em um cuidadoso trabalho de campo, de raiz etnográfica, desfia e inventaria conhecimentos, articula e reinventa suas práticas poéticas, marcadas pela oralidade, forte sentido ritualístico e de embates da alteridade, entre outras estéticas, como o *jazz* e o *blues*, operando em seus cantos cifrados diferentes sistemas de imaginários socioculturais.

Embora em semelhança com a jornada de um observador da classe operária e dos trabalhadores rurais, as experiências que direcionam a minha existência se deslocam sem olvidar da tensão racial que estrutura a sociedade violenta que habitamos e que lapida nossas retinas nessa conjectura de percepções. Todavia, a obra desse autor mineiro me convida justamente a refletir sobre o que é escrever a partir de uma ideia de encontro com essas subjetividades e notar as singularidades das gentes, outros seres, lugares.

Ao me debruçar sobre a escrita, tanto a literária quanto a teórica, de Edimilson de Almeida Pereira, a convocação para também beirar os precipícios e os abismos da linguagem ressoam em mim e percorro universos que murmuram tão longe, tão perto. Leio seus poemas e romances como quem relembra e busca, na artesanaria das palavras, os primeiros mundos que habitei, as linhas que me teceram desde a infância e os sons que me inspiram no ofício de decifrar os códigos das relações humanas.

## Na oficina do poeta

Necessário sacudir a língua,  
 ser o moinho em que ela flameja.  
 O que foi dito em outra carta  
 caminha pelo beco, a língua  
 pulou o muro caiu inteira na vida  
 (Pereira, 2023b, p. 203).

Ainda nas margens desta escrita, abro as primeiras paisagens da oficina do poeta, antropólogo, ensaísta, pesquisador e professor de literatura, Edimilson de Almeida Pereira, oriundo da cena literária fora do eixo Rio-São Paulo. A oficina é, para o autor, uma ambiência que desde cedo o inspirou a pensar o processo de escrita. Por isso, é também o lugar que escolho para apresentá-lo, ainda que de forma breve, reunindo algumas paisagens de sua biografia narradas por ele durante uma conferência virtual na Universidade de Colônia (Pereira, 2023).

Nascido em 1963, em Juiz de Fora (MG), é filho de mãe doméstica e costureira e pai operário, de raízes indígenas e afrodescendentes, ambos oriundos da zona rural mineira e migrantes para a cidade de Juiz de Fora (MG), onde também se conheceram. Com a família, morou em bairro popular habitado por pessoas migrantes de diferentes regiões, trabalhadoras e trabalhadores vindos principalmente das áreas rurais, o que lhe conferiu, desde cedo, a experiência de um mundo urbano em transição, marcado pelos saberes da terra, práticas das culturas tradicionais e diversas inquietações provocadas por diferentes culturas religiosas, além de uma vivência de infância e juventude durante a violenta ditadura civil-militar brasileira.

A vida cotidiana familiar foi marcada pela luta por garantir a sobrevivência. Contudo, em meio a escassez material, surge, em contraposição, um ambiente de solidariedade entre familiares, amigos e vizinhos. Começou a trabalhar cedo, aos 10 anos de idade, como aprendiz de bordadeira, que, no caso, era a avó materna. Cici, apelido da matriarca, ao lado de outras mulheres, bordava peças de roupas para uma fábrica de tecidos. A vulnerabilidade econômica e a falta de seguridade social conjecturam essa travessia de vida na ponta afiada da agulha do bordado.

As memórias de infância trazem consigo a ideia do ofício como metáfora para refletir sobre o fazer literário.

A partir do ato de bordar penso a literatura como um ato individual, que revela a sensibilidade e a reflexão de um sujeito que fixa uma imagem sobre uma superfície. Algo como o escritor ou a escritora que gravam sobre a folha em branco o traço de um poema ou de uma narrativa. O bordado e o texto, no entanto, só adquirem verdadeira beleza quando se tornam um objeto de prazer

coletivo. Penso aqui no bordado e no texto que nascem de uma superfície despida e, dependendo da sutileza dos leitores, se oferecem para vesti-lo com significados imprevisíveis (Pereira, 2023b, p. 197).

No início dos anos 1970, por volta dos 12 anos de idade, administrava precocemente três empregos. Nesse tempo, trabalhava com o pai em uma pequena lavanderia pela manhã; à tarde, labutava em uma oficina de serralheria; no horário do almoço, entregava marmita para operárias da fábrica de tecelagem.

Outros labores e outras oficinas somaram seus afazeres e subtraíram de si, apesar das aprendizagens, direitos em situações de trabalho insalubre, ênfase constante às desigualdades sociais, que ele retoma em seus escritos com a consciência de pertencer a uma classe trabalhadora com uma urgente luta, que surge desde cedo.

Já no curso de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), onde ingressou em 1983, sua vivência aparece com o impacto da consciência dos ofícios, uma realização estética sofisticada, que analisa e se apropria como matéria-prima dos labores para procedimentos artísticos engendrados de forma metalinguística.

Foi da ambiência das ‘oficinas’ que herdei uma preocupação estética com a sistematização e o conhecimento dos materiais dos ofícios que praticava. Em síntese, sou esteticamente um autor analítico que – diante dos materiais complexos da vida e da experiência humana – procura mediante as propriedades da razão despertar em seus leitores e leitoras o prazer do belo, da harmonia, do compromisso social etc. (Pereira, 2023b, p. 198).

Pereira posiciona a escrita no fazer minucioso que precisa ser praticado e sistematizado, criado a partir de procedimentos e métodos próprios para os quais requer seus instrumentos e materiais. Com esse labor, acompanhado de reflexão e análise, algo pertinente ao autor que estreia jovem na literatura (*Dormundo*, lançado em 1985), aos 22 anos de idade, seguem suas ávidas publicações.

Em quase quatro décadas de atuação na literatura, o autor tece um projeto literário que, ao levar em conta a sociedade plural, tensionada e dissonante, como costuma pontuar, maneja ferramentas metalinguísticas e metanarrativas para torcer as engrenagens do fazer poético e cria outros mecanismos de interpretação do mundo via arte da palavra, articulando identidades/alteridades de forma múltipla.

Na prática constante e laboriosa, esse autor de premiada produção, entre obras de poesia, teoria crítica, ficção e literatura infantojuvenil, publicadas em diversas editoras pelo país, vem conquistando relevante espaço na cena literária contemporânea. Entre os reconhecimentos mais

recentes, destacam-se o Prêmio São Paulo de Literatura para o livro *Front*, e o segundo lugar para o romance *O Ausente*, no Prêmio Oceanos, ambos de 2021.

Opera de modo genuíno uma escrita fundada

[...] na ambivalência do jogo das palavras, na precisão dos sentidos, nas variações tonais, no improvisado e na técnica medida e calculada. Parece válido dizer que a baldeação, o bamboleio e a ginga dialogam com o contexto afro-brasileiro, resgatando o ritual das palavras e as articulações criativas do discurso popular (Barbosa, 2009, p. 54).

Na obra de Pereira, completa Maria José Somerlate Barbosa (2009, p. 21), “o significado está sempre adiado no infinito jogo de significações”.

Entre as poéticas que inspiram seu fazer literário, destacam-se as orais, tão relevantes para a constituição das culturas populares, de povos originários, grupos afrodescendentes ou populações em deslocamentos. “Minha literatura envereda por esse universo também, buscando outras percepções dos territórios culturais que costuram com fios da diversidade os contornos de um Brasil de múltiplas linguagens” (Pereira, 2023b, p. 204).

A poesia do autor de *Ô Lapassi & outros ritmos de ouvido* (1990), *Casa da palavra* (2003) e *o Caderno de retorno* (2017), imerso no universo complexo da tradição banto-católica<sup>1</sup> ou banto-mineira e das reverberações da diáspora africana, opera entre “[...] 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” (Zular, 2019, p. 7). Entre os caminhos da memória e da imaginação, sua oficina poética é costumeiramente avaliada pela crítica especializada como carpintaria estética em seu experimentalismo de linguagem.

Diversos alfabetos da obra do poeta e etnógrafo emergem de suas investigações estéticas em consonância com as sabedorias das pessoas do campo, daquelas que vivem e reinventam as tradições em suas comunidades, convivem de modo próximo com as manifestações e os ciclos da natureza.

A metalinguagem constrói o cerne de seu processo de escrita, cria suas próprias ferramentas para limar ou desbastar a língua, tal qual lhe aconselhou um torneiro mecânico com quem aprendeu na adolescência. O torneiro dizia “[...] se você tem que executar uma tarefa e

---

<sup>1</sup> Conforme apresenta Pereira, o termo “banto” está ligado aos grupos de algumas regiões da África, que se aproximam por um universo linguístico marcado por fortes características culturais. Já o termo “católico” é associado a um viés do cristianismo oriundo da colonialidade de etnia branca (2023, p. 21). A expressão banto-católica abarca, portanto, uma contradição, mas, na ausência de outra terminologia, é assumida pelo autor para investigar as complexidades desse campo estético. Para tal acepção, Pereira também usa o termo banto-mineira.

não tem a ferramenta adequada, você precisa criar a ferramenta para resolver esse problema específico. Você tem que aprender a criar as ferramentas porque os problemas nem sempre são os mesmos" (Pereira, 2023b, p. 202).

Nesse sentido, a língua é tratada por Pereira com esse desafio de criar e recriar a ferramenta para que se possa lidar com a dinâmica da vida em toda a sua complexidade e com os seus paradoxos, compreendendo a existência como algo superior ao que pode ser dito pelo verbo, acentuando seus silêncios e oclusões.

Ao refletir sobre o seu ofício, afirma que é “[...] impulsionado a rearticular essa língua, ou ferramenta, para que ela execute cortes e suturas até então não imaginados” (Pereira, 2023b, p. 202). A língua oficial, reafirma, não dá conta de dizer todas as coisas e contar todas as histórias, principalmente aquelas que não constam das cartografias documentadas.

### **A sina das palavras**

O mundo é a pedra de amolar da palavra  
(Pereira, 2020, p. 38).

É na busca por inventar uma outra língua, ou margeando muitas beiradas do dizer, que Pereira tece a escritura de *O Ausente*. O ofício do autor, assim como anuncia a epígrafe, articula-se em um fazer em que a palavra é manejada e operada – amolada pela pedra do mundo. É um anúncio do que busca este estudo: percorrer os vestígios do processo da escrita – ou rastrear a palavra em estado de ofício – a partir de uma investigação acerca de seu romance de estreia.

Adentrar a oficina da escrita do autor do romance é também um chamado para me aproximar de outros modos de ser, viver e de se perceber no mundo, com a permissão para criar diálogos entre os campos da literatura e da antropologia. A escritura desse texto abarca, na própria tessitura, vozes diversas, congrega outras epistemologias e pontos de vista, a fala e as sonoridades do lugar, personagem nada ausente na narrativa.

Da safra mais recente, *O Ausente* é o primeiro título de uma trilogia na qual também se inserem *Front* e *Um corpo à deriva*, os três livros publicados no mesmo ano, 2020, cada obra lançada por uma editora diferente, o que, por si, poderia ensejar um questionamento sobre a confiança do artesão em seu processo, uma espécie de atributo na instauração da dúvida que medita sobre a criação, o uso, o aprimorar e a apresentação da linguagem em diálogo com processos de edição das obras e casas editoriais independentes, ao mesmo tempo em que formulam uma única tríade.

No romance, o autor apresenta a história de Inocência, seu nome de registro, "de berço" (Pereira, 2020, p. 17), uma alcunha que tem origem no latim *innocens*: o inocente que ninguém esperava vingar ao nascer com o cordão umbilical enrolado no pescoço. É um empelicado, fenômeno raro, que, em muitas culturas, provoca o imaginário. Cresceu designado a exercer em sua comunidade dons especiais de cura, obrigação assim definida pela crença popular devotada a casos raros, cuja bolsa de película fina e transparente não se rompe no nascimento. Foi vocacionado a afastar ou postergar a morte dos outros.

É um predestinado, sua "*Função de fé*" (Pereira, 2020, p. 40) – ou, em sua definição, o fardo de carregar na "bagagem uma inocência que esconde crimes, embora chamem por igual, milagres" (p. 38). O crime que supostamente cometeu é o que o leitor rastreia em uma narrativa enevoada, entre frases e palavras tecidas em meio a muitos véus e enigmas.

Tal obrigação o furta de "ser pele e osso apenas" (Pereira, 2020, p. 17). Atormentado, enfrenta o desafio de decidir entre os mandos e desmandos do destino, ser curador, e o desejo por se libertar das amarras dessa predestinação por meio de um suicídio já anunciado nas primeiras páginas e que tensiona desde o início a narrativa.

Menino inventor de boiadas de pedras, Inocência relembra a emboscada armada pela gata Severa para atacar uma saíra no quarto da casa, a morte à espreita, uma quase alegria, em momentos em que a infância do personagem vaza na narrativa. Pincela ou deixa indícios de seu retrato de sete anos: "Nessa idade, deveriam saber que o melhor de nós, o que almejamos ser, já está ali, como um desperdício de mangas no quintal" (Pereira, 2020, p. 48).

Djanira, Deja – professora, mulher de pensamento liberto –, é sua companheira no contexto rural em que vivem, um lugar incrustado em um tempo sem tempo preciso, desenhado na voz inquieta do narrador, Inocência. O espaço desenhado no romance é mais simbólico, interior e psicológico do que físico ou geográfico, apesar da tessitura das imagens de um universo agrário permearem a obra.

A voz narrativa se desenrola enquanto a mulher dorme, e o narrador estabelece um diálogo com Deja, inclusive para criar respostas atribuídas a ela – sonhadas ou imaginadas –, permitindo reverberar outros "eus" narrativos. Desse modo, o curador-narrador cria novas formas e possibilidades para olhar a própria história.

Viver é um modo permanente de experimentar e inventar a linguagem, o narrador nos indica em diversos momentos, de modo labiríntico, principalmente devido às idas e vindas entre o tempo em que se narra (parte da noite e a madrugada) e os tempos acessados pela memória, encadeando outros acontecimentos.

Inocência se vê diante de um redemoinho da vida ao receber de Zé Vítor, um decaído à beira da morte, o pedido de que não o cure e o deixe morrer. O enfermo é uma espécie de espelho atormentado do curador e sua solicitação o perseguirá ao longo da narrativa empreendida em tom de ladainha, ou reza falada entre os dentes. O narrador apresenta-se enredado no fazer que herdou, a sua própria sina, salvação e maldição:

Desde o antigo tempo acontecem coisas que amiúde sonho. E lhes conto. Não por vaidade de costurar palavras, mas por compromisso de quem herda um ofício. E assim haverá de ser para a ordem do mundo. Pense lá se, de repente, nenhum-ninguém se ocupa de alinhar os acordos e tudo se dissipa como fogo depois da crepitação. Nem é direito cogitar tal enredo: uma história sem história. Como puxá-la da língua? (Pereira, 2020, p. 55).

No trecho acima, Inocência diferencia “a vaidade de costurar palavras”, arte do fazedor de linguagens, o poeta, do “compromisso de quem herda um ofício”, esta última palavra carregada de obrigação já em suas origens – do latim *officium*, o mesmo que “dever”, “serviço”, “favor” ou “ocupação”. Mas vale desconfiar do que diz o curador-narrador de voz cheia de ambivalências, salvação e maldição, e, por isso, esse compromisso com as palavras é a todo momento colocado como jogo e vertigem.

Ao longo da vida, o protagonista assume outras alcunhas, Inoc ou Esse de Agora (para os subversivos, diz), um modo de destacar as facetas do homem que crê e também desconfia, ou mais descrê do que acredita, ao longo de toda a sua deriva. Entre o sonho e a vigília, desfia uma conversa com Djanira, Deja, sua companheira de vida, que dorme ao seu lado enquanto ele inventa e experimenta na linguagem outras subjetividades.

Em seu relato intrincado, cheio de dobras no tempo, questiona e rejeita o próprio ofício, ser curandeiro, maldição em forma de herança, a fé e a própria língua. Inocência "funda nova pátria para as palavras" (Tavares, 2021, n.p.). Criar outra língua, cavar no vocábulo Ausente, esse ermo, outras palavras, estranhas e opacas, é seu meio para forjar a própria existência, driblar o destino do empelcado que, em seu meio cultural, só poderia seguir a sina de curador. Ao levantar questão sobre sua herança, desafia a tradição.

Nos três capítulos, em intervalo de poucas horas, ele revê a própria vida, a infância, as relações com familiares, amigos e outros personagens inseridos nas paisagens apresentadas, a sua história com a professora Djanira, as questões de seu ofício e o modo de viver (se contrapor) os meandros do sagrado. Sua vida em labirinto.

Se a fala de Inocência se desenrola em poucas horas, o tempo em que o narrador mergulha é alargado, por vezes suspenso no ar, denso e turvo como a noite e a madrugada em

que reconta o vivido como forma de aliviar o passado voraz, uma fera em seu encalço: "A única maneira de tirar dos ombros o passado é contar outra vez o vivido, como se fôssemos outra pessoa" (Pereira, 2020, p. 47). Uma travessia interior em meio a muitos "eus".

É numa folha amarela, lápis entre os dedos, que ele passa a limpo sua história de modo visceral, numa noite cheia de silêncios – “O que falo está plantado em mim” (Pereira, 2020, p. 44). Numa língua fraturada, devota da incerteza, expõe (e desafia a encontrar) “seus ossos de ofício” (p. 37), ou seus sacrifícios, uma palavra imantada por esse universo da fé.

O narrador revela, em alguns trechos, as ferramentas do ofício: “[...] tenho comigo uma faquinha de ponta, ela tosa, desfia, tece e reveste. Nas horas em que é preciso, ela corta, fura e sangra” (Pereira, 2020, p. 62). As palavras “ofício” e “ferramenta”, assim como “palavra” e “língua”, aparecem com frequência na narrativa e reforçam o discurso metalinguístico do autor e o modo como abre para o leitor sua própria oficina.

Ausente, lugar retirado e fora das cartografias, sem registro oficial, localizado no universo rural, é terra de pequenos criadores de bois e de vacas e suas guerras arcaicas originárias de acertos de contas, onde peregrinam foliões de reis, mulheres são cantadoras de incelenças e duelos são travados à beira da cama e da morte.

É "uma Ítaca em terra firme" (Pereira, 2020, p. 97-98). Nas missivas da companheira, mulher de matemáticas, o amor mobiliza a intencionalidade de um coração que analisa a razão e identifica os quereres para não morrer à espera de algo que, talvez, nunca aconteça. A imagem do comprometimento assume as névoas do pensamento, os argumentos da alma que tipificam os navegantes sequestrados pelo mar bravio do destino, semelhança e distinção com o ofício de compreender a existência desde as histórias mais remotas que ecoam, da palavra falada, uma busca perene por novos sentidos na grafia palpável da escrita e seu registro, espécie de porto onde se fincam âncoras.

Um lugar, portanto, localizado na fusão de imaginários (a herança da cultura Ocidental, em especial a mitologia greco-romana, e dos saberes populares), constituído na linguagem de modo a nos sentirmos forasteiros. E tal sensação ressoa ainda mais forte quando leio, no texto "O mundo-travessia – E o viajante que não quer chegar" (Pereira, 2023b, p. 189-223), sobre a trajetória de vida e arte de Pereira, que afirma ser a literatura por ele entendida como "[...] uma dissonância do mundo tal qual o conhecemos e, por vezes, se opõe ao próprio leitor, desafiando a compreender uma estrutura de linguagem e de mundo pensados para serem estrangeiros" (p. 200).

Esse "viajante que não quer chegar", em constante deslocamento, reforça ainda mais essa ideia de Ítaca, anteriormente apontada no romance em que o narrador é uma espécie de

Diquixi (Pereira, 2022b), ser de várias cabeças presente nos missossos angolanos (narrativas da tradição oral), presente em poemas de Pereira, a exemplo de "Instrução do homem pela poesia em seu rigoroso trabalho" (2019, p. 74).

Representantes da transformação, esses seres míticos incorporam a mudança e a herança, o nascer e o morrer, o Eu e o Outro, o interior e o mundo exterior. São mencionados, neste estudo, como mais uma senha da multiplicidade instaurada no personagem, uma chave de leitura possível para a escritura do autor e como ele transita nas encruzilhadas da criação poética.

### **Triade exusística**

Para a leitura do romance *O Ausente*, convoco, ou evoco, três figuras na raiz de seus fazeres: o poeta, aquele que tem no poema um “instrumento encantatório” (Cortázar, 1993, p. 85); o curador, articulador da palavra proferida como mediação entre mundos, o terreno e o sagrado; e o etnógrafo, também mediador de universos distintos, escritor do texto de uma determinada cultura ou de um grupo social. São eixos da minha leitura.

Curar as pessoas por meio das palavras é a sina do narrador de *O Ausente*. O curador, figura abordada no primeiro capítulo desta dissertação, é aquele que profere palavras envoltas em segredo, uma “linguagem que cura” (Pereira; Gomes, 2018, p. 11). Assim é apontado em livro da safra etnográfica do escritor mineiro no campo da religiosidade brasileira, obra que reúne pesquisa sobre as práticas de benzeção de 198 localidades de Minas Gerais, em que a palavra proferida pela benzedeira e pelo benzedor abarcam o mistério. Nos ritos de cura, a palavra é articulada entre o benzedor e o benzido. Ainda que o curador possa fazer uso de outros recursos, como objeto e elemento natural, a reza não se efetua sem a palavra.

O benzedor, na obra apresentado como curador, é depositário de saberes que se configuram se pronunciados segundo os critérios da linguagem das palavras sagradas, de poder curativo. “Faz-se necessária uma referência ao segredo da benzeção: há uma confiança na magia das palavras desconhecidas e muitas vezes o benzedor se recusa a ensiná-las, já que lhes foram transmitidas sob essa condição de não revelação” (Pereira; Gomes, 2018, p. 16). Nessa cartografia do sagrado inscrito nos saberes populares, as rezas são ditas às pressas, ou sussurradas, impedindo o claro entendimento do que é proferido no ato de benzeção.

É também numa língua cifrada, como uma imagem em meio à névoa e envolta em mistério, que fala Inocência. Reza a palavra feito unguento – “A palavra é o desjejum do homem” (Pereira, 2020, p. 44). Em seu pensar abismal, o curador tem uma dicção marcada pela

opacidade de sentidos, que ficam foscas devido ao fluxo engendrado. Ele questiona, em diversos momentos, o próprio ofício de curador, aquele que oferece a palavra e também a escuta. Assim como o poeta, o narrador “tem as palavras em alta consideração”, as quais “interroga, apalpa, acaricia, arranha, aplaina, pinta” (Canetti, 1990, p. 214).

No segundo capítulo, apresento a figura do etnógrafo, escritor de culturas que tem o labor com o texto como etapa fundamental do seu ofício. Sua presença na dissertação justifica-se pelo fato de o autor do romance atuar no campo da antropologia e ter exercido a prática etnográfica a partir de um trabalho de campo nas zonas rurais de Minas Gerais, estudo que resultou na publicação de diversas obras teóricas na área das manifestações populares brasileiras (principalmente as ligadas às comunidades afrodescendentes mineiras), e influenciou sua obra poética, como indica em entrevista:

Apesar das diferenças de procedimentos que, às vezes, oferecem ao poeta e ao antropólogo destinos específicos de uma mesma paisagem, prefiro não falar na existência de conflitos, mas de estímulos mútuos que contribuem para a reformulação do pensamento de ambos. Por exemplo, o livro *O homem da orelha furada* [...] foi concebido a partir de uma cena que documentei na Comunidade dos Arturos [...]. Esta cena me ensinou a cerzir, na fronteira, o diálogo entre o antropólogo e o poeta (Barbosa, 2009, p.150-151).

É na fronteira entre os fazeres do antropólogo e do poeta que estabelece a sua poética ou, melhor dizendo, uma de suas vertentes poéticas. Tanto na poesia quanto na prosa estão inscritas trilhas para decifrar modos de viver de um determinado grupo cultural, no caso, os guardiões de saberes de comunidades do chamado Brasil profundo, como se instaura na fictícia Ausente, ao lado de Deja, mulher para quem flexiona o gênero, chamando-a de “minha amor”. Na paisagem do romance, também figuram personagens como foliões, benzedeiros e cantadoras de benditos, entre outros, que rememoram os das localidades onde desenvolveu pesquisa etnográfica.

Nesse “fim-de-lugares”, onde as “plantas crescem com argumentos” e há uma “farmácia de enigmas”, Deja é professora na escola local. Inscrita em uma paisagem rural, a relação de interconectividade do narrador e de Deja com a natureza vaza na narrativa. É o que abarca o terceiro capítulo, com destaque para a figura do poeta e algumas de suas relações com as duas figuras anteriores, a do curador e do etnógrafo. Ao abordar a “dobra do sagrado sobre o poético”, em que o poeta se mantém “como um equilibrista em uma corda tensa entre a incorporação dos fluxos imaginários e a lucidez do processo compositivo” (Zular, 2019, p. 9), na antologia *Poesia +* (Antologia 1985-2019), o professor e crítico literário Roberto Zular me

ajuda a pensar o fazer poético de Pereira e a dicção poética do narrador de *O Ausente*, em “constante estado de decifração”, marcas da oralidade em fricção com uma linguagem engenhosamente operada.

Este estudo, portanto, almeja manusear ferramentas teóricas para pesquisar, no referido romance, como o autor articula seus fazeres poéticos, a partir de uma tríade exusística (o poeta, o curador e o etnógrafo), uma vez que, tal qual Exu, orixá mensageiro e mediador da encruzilhada, são operadores entre mundos. Também tem o objetivo de investigar os rastros de seu processo de escrita, ainda que de forma obliterada no romance, cuja poética é assinalada por ambiguidades e ocultamentos.

O propósito desta investigação é pensar a escrita a partir da leitura crítica de *O Ausente*, em consonância com a própria obra teórica do autor e o que reflete sobre sua oficina da palavra. É uma forma de aprender a ler desde dentro, a partir de uma conversa com os textos do próprio autor, a partir de sua vasta produção de livros, tanto teóricos quanto literários, selecionados para o recorte deste estudo. Nessas leituras, o desejo foi verificar o quanto sua escrita teórica amplifica a leitura de sua obra literária. Ou, ainda, o quanto há de vestígios do pesquisador e etnógrafo no romance.

Pensar a escrita do autor, mas pensar também esta escrita que se faz em curso, que já se enuncia nas minhas leituras, nos grifos nas páginas, nas notas que escapam nas marginalias, nas palavras colhidas nas leituras e releituras, nas imagens que abrem outras imagens e provocam novas incursões pela escrita.

Para ler e analisar o romance, esta dissertação busca uma construção de modo constelar, com ideias e pensamentos ligados por linhas entrecruzadas entre os capítulos, e deseja rastrear os vestígios do ofício da palavra nessa tessitura. Uma tessitura que não deixa de dialogar com histórias e pessoas de territórios por onde andei, aberta a outras epistemologias, a novos jeitos de habitar o sagrado e reverberar a experimentação estética e a vertigem da linguagem, articuladas como uma "experiência da suspensão"<sup>2</sup>.

Ao percorrer esse labirinto da linguagem, a busca é também por ouvir melhor as vozes do romance do autor a partir de um diálogo com a antropologia ameríndia, compreendendo as ficções como outras formas de inscrição no mundo, outras miragens, ou miradas de mundo, com ressonâncias e reverberações singulares (Librandi, 2012), em um universo em que

---

<sup>2</sup> É do artigo *Poesia e experiência estética*, de Luiz Costa Lima, o termo ou expressão "experiência da suspensão" (Lima, 2018, p. 38), algo que "se compara à perda de peso, provocada por qualquer evento que nos faça perder o sentido de orientação, sem que, por isso, nos desatine. [...] Provisória, contingente, de pequena duração, ela nem se confunde com uma alucinação" (Lima, 2018, p. 36).

palavras, gente, plantas e bichos e seus dilemas ou mistérios coabitam. A escrita entendida como uma outra natureza. A natureza, todo um alfabeto.

Mais do que escrever sobre o romance, este trabalho almeja discorrer sobre o escrever *com*, o pensar por entre as linhas de uma escrita literária, grifar o romance e lê-lo como quem busca os vestígios do ofício do autor mineiro e de sua escritura.

Por fim, esta escrita, que apresenta aproximações e confluências (entre as argumentações e miradas teóricas), tem natureza caleidoscópica, contemplando repetições (ou retomadas) e saltos, na busca de entrelaçar o ofício da palavra a partir das figuras de curador, etnógrafo e poeta, entendidas como complementares e que, mais do que estudadas em toda a profundidade necessária e pertinente a outro fôlego acadêmico, são eixos e guias da leitura crítica de *O Ausente* e também do percurso desta pesquisa.

## 1 O CURADOR, SEU TACHO, OS RELÓGIOS DO FIM

Aqui se cura e se adocece.  
Que alegria atrasar  
os relógios do fim.

Eu faço é virar meu tacho.

Depurar o depurativo  
dizer que se perdem  
as ideias do mato.

Eu Raimundo  
Barbosa de Azevedo  
receito como se escrevesse.

Quem vira a cabeça  
das coisas  
entende o meu ofício  
(Pereira, 2019, p. 87).

Para ampliar a figura do curador Inocêncio, de *O Ausente*, percorro, antes, os caminhos das manifestações do sagrado por onde andou Pereira, os atalhos geográficos pelos interiores de Minas Gerais, fontes de uma produção bibliográfica teórica e poética, uma maneira de voltar ao campo da colheita, colocar os pés na estrada, aprender a ler com os habitantes desses territórios, também com as paisagens e os fenômenos e, assim, puxar e entrelaçar os fios do universo do divino e da poesia do autor.

Em uma leitura deambulante entre seus livros de poesia e de teoria, encontro as rotas que me levam ao encontro com o raizeiro Raimundo Barbosa de Azevedo, protagonista dos versos da epígrafe deste capítulo, e o ofício daquele que revira receitas no tacho e depura saberes feito "as ideias do mato", o curador. Como prescreve o poema, "Quase-receita", a fórmula preparada pelo curador é evocada como uma escrita, poeticidade que adia "os relógios do fim", tal qual se conta uma história para "adiar o fim do mundo" (Krenak, 2019). "Quase" é palavra que beira os acontecimentos.

No poema "Quase-receita", assim como em "Do ofício", "Farmácia dicionário", "Não-receitas", o trabalho da cura se mistura à embriaguez da palavra, percurso alumbrado entre o dito e o escrito, que macera e mistura sentidos e significados como se faz em conversa de escuta atenta. A dicção da oralidade se manifesta na construção do verso e suas ressonâncias – "Eu faço é virar meu tacho".

Esses poemas integram a safra de versos de Pereira que tramam figuras, cenas ou situações ligadas do sagrado e devotadas ao ofício do curador, publicados primeiramente em

*As coisas arcas*: obra poética 4 (2003) e, depois, organizados em antologia que reúne a produção poética referente ao intervalo entre os anos de 1985 e 2019, *Poesia+*.

Em "Do ofício" (Pereira, 2019, p. 85), por exemplo, o eu lírico anuncia: "Eu o que amasso não são raízes". E segue: "As letras de curar dissolvem / partes sofridas do corpo / dizem aos males adeus // Minha virtude / foi aprender leitura. / A fama de curador é por acaso / sou mais é ledor". No poema, em que se manifesta uma relação próxima com a natureza (casa do sagrado), é manipulada a "palavra essencial" (Pereira, 2007, p. 134) de quem cura. A proximidade das palavras "curador" e "ledor", amplificado o sentido de "leitor", adiciona à leitura das letras a leitura de mundos, seus males e suas dores.

O curador é aquele que anda na margem do derradeiro e suspende o tempo com suas fórmulas mágicas, depurativos, chás e unguentos, e, assim, desregula os ponteiros da morte. Integra o grupo de predestinados pela fé, aqueles que recebem o dom de curar, acessam o mundo sobrenatural e manejam as forças do sagrado, disputadas em campos de muitas tensões, em que tais práticas tanto cultivam prestígio nas comunidades em que se inserem como são socialmente preteridas.

Proferem a "palavra emprestada"<sup>1</sup>, divina, assim como as de Maria Isabel, rezadeira que, diante de um altar em que estão retratos de santos e santas, imagens de Padre Cícero, o quadro da Menina Benigna, objetos como maracá e o manto de fibra de caroá dos Pankararu, entoam cantos e benditos que ressoam de ancestralidades indígenas e sertanejas. Essa mulher e outras rezadeiras vivem na casa de Mãe Dodô, beata já falecida que deixou um legado de rezas e benzeduras na subida do Horto, no Juazeiro do Norte. Na casa silenciosa, elas recebem os romeiros em busca de pagar promessa e serem socorridos em suas aflições, e suas palavras, as mesmas que as ouvi entoar, ora faladas, ora cantadas, evocam a conexão com o sagrado, que

[...] deriva do latim do latim *sacer-cra-crum* e indica aquilo que está em relação com a presença e com o culto à divindade; de modo mais geral, sagrado remete àquilo que inspira uma veneração superior, uma inspiração profunda. Por isso, o domínio do sagrado sugere determinada modalidade de 'estar no mundo' (Pereira, 2007, p. 117).

Um "estar no mundo" praticado pelo *homo religiosus*, que, assim como define Mircea Eliade (1992, p. 39), é aquele que habita não só o tempo histórico, mas o tempo sagrado, circular, "[...] espécie de eterno presente mítico que o homem reintegra periodicamente pela linguagem dos ritos". Para as pessoas conectadas ao sagrado, coexiste uma vida cósmica, que

---

<sup>1</sup> Ver artigo "Senhoras da fé" (Pereira; Gomes, 2002, p. 137-181).

se manifesta sobretudo nos elementos da natureza e, ao reconhecer essa dimensão cósmica, elas vivem, segundo o historiador, uma "existência aberta" para o mundo – "uma série infinita de experiências que poderiam ser chamadas de 'cósmicas'" (p. 82).

Essa convivência com a esfera mítica e sagrada constitui uma experiência que envolve diferentes sociedades, em tempos e lugares distintos, nos muitos rincões do mundo, sendo permeada pelas características específicas de cada grupo, por meio dos ritos, das práticas e das linguagens, o que torna possível escavar camadas subterrâneas da vida das pessoas e de suas subjetividades. Nesse desejo em se conectar com o sagrado, o ser humano, nos mais diversos contextos socioculturais, "[...] estabeleceu códigos, organizou instituições, produziu discursos, ergueu templos ou tomou a própria natureza" (Pereira, 2023, p. 96). Desse modo, a busca pelo mistério é traduzida das mais variadas formas.

O enigma divino é acessado por poetas da diáspora negra, assinala a pesquisadora e também poeta Prisca Agustoni de Almeida Pereira. No projeto literário de Pereira, ela afirma, são recorrentes cenas do universo divino ou nas quais a "linguagem se reveste de uma função semelhante à do sagrado" (Pereira, 2007, p. 116). Ao abordar a obra do autor mineiro, um dos poetas estudados em sua tese, ela destaca seu "[...] empenho na construção de um sentido ritualizado do cotidiano, alcançado por meio da palavra poética", com acentuado labor de linguagem e operando na tradução de "[...] um ambiente cultural em que o tempo é mais próximo da circularidade do mito, com seus mistérios e seus silêncios" (p. 111).

A própria imagem de Deus se instaura nesse moto-contínuo, que repete à exaustão as palavras que reverberam no íntimo de Inocência, narrador que questiona a lógica frente à permanência do mistério: “Deus me detesta, não me interessa por ele. Perde-se a fé com o excesso de ordens e a carência de enigmas. Aquelas são a foice. Mas esses são borboletas sobre a macega. Alegria caindo de um balaio de flores. Pelos enigmas, o lado severo da gente vai à janela e se debruça” (Pereira, 2020, p. 14).

Esse tempo marcado pela não linearidade, por enigmas e pelo silêncio está presente em *O Ausente*. No narrar do curador, o tempo gira em muitos tempos, “ontens” e “hojes”, de modo a desafiar a compreensão da leitura. É ainda o tempo do devaneio e o tempo da vigília. Por isso, é preciso estar em estado de alerta para captar os vestígios deixados pelo narrador e juntar as peças do quebra-cabeça narrativo, como se embaralhar o tempo cronológico fosse um dos modos de desobedecer à sua predestinação, sua sina.

Narra sua sina em um fluxo corrente e, no percurso, profere lembranças, acontecimentos e um turbilhão de pensamentos e desatinos à sua interlocutora, Deja, em meio a uma paisagem

marcada pelo silêncio – o silêncio, aliás, é, do personagem, verdadeiro talismã, um amuleto também guardado pela companheira.

É já nas primeiras linhas do romance que detectamos o tempo dos sonhos e os das vigílias – "Sob o lençol de algodão Djanira dorme – dá para ver no tecido os grumos de um fio que não foi estirado por inteiro. Deixa se interna no tempo, o dos sonhos" (Pereira, 2020, p. 11). A vigília é a do tempo narrado, um tempo dilatado que paira na madrugada, e a vigília da própria vida e da própria saga, desde o nascimento, quando o rebento veio ao mundo convocando outros cuidados da mãe, da avó, de sua comunidade.

O silêncio se manifesta na madrugada que abre o romance – "Nada se escuta na distância da porteira ou na cumeeira da casa" (Pereira, 2020, p. 11) – e percorre a narrativa, amplificando a voz do narrador, uma voz fronteira, à beira de algo por acontecer já anunciado nas primeiras páginas. Ao longo da narrativa, tensionada pelo que declara desde o início, estoura a ideia de sagrado, o tempo, a própria existência. Não é um silêncio passivo, marcado só por vazios, mas um silêncio que ativa muitos sentidos e provoca uma condição mais aguçada de escuta.

As palavras de Inoc, esse curador que transita sobre si e se renomeia, abrem esses lugares imantados de um tempo que guarda outros tempos. Ou, como diz o narrador, "no agora dentro do agora" (Pereira, 2020, p. 14). Mas é a abertura de um outro portal do narrador, um homem que escancara os aprisionamentos do divino em que se insere a partir da própria história de vida. Ao rejeitar a palavra divina, por muitos tida como salvadora, mesmo carregando uma culpa pesada por isso, ele busca reinventar a tradição com a motriz do seu dizer.

O escarafunchar de Inocência dissecou o sagrado e revira o bem e o mal pelo avesso, com a mesma lâmina anuncia o fim. "A vida é curta, tudo é triste" (Pereira, 2020, p. 16). As sombras se entremostam para murmurar os desentendimentos do narrador com as demais personagens do meio em que vive. Naquelas paragens, o próprio curador e sua companheira Djanira são somente os outros, sentenciados, apartados e dependentes dos outros para viver e morrer, apesar da sina imposta por uma tradição que circunda o seu pescoço e o leva a evocar do mistério os ofícios da reza, inclusive para devolver a saúde e a vida para os que ceifam saúde e vida de gente como ele próprio.

## 1.1 Tecedores do Cosmos

Carimbamba não tem tempo,  
lava o pé no aruvaio.  
Manhã eu vô, pássaro da noite.

Manhã eu vô, carimbamba,  
não tenho hoje quem me leve,  
Pássaro da noite, amanhã eu parto  
(Pereira, 2020, p. 69).

Os versos acima entoam um canto de carimbamba, que, em Minas Gerais, é sinônimo de curandeiro, além de designar também ave de melodia encantatória. As duas estrofes, marcadas por palavras de dicção oral ("aruvaio" e "manhã", corruptela de "amanhã"), evocam o bicho que ronda a noite com seus anúncios de morte. O cantador, tecedor de fios invisíveis, avisa ao pássaro que irá postergar a viagem. Ou melhor, o cantador negocia com a ave que faz a travessia entre mundos.

O canto para carimbamba, "pássaro da noite", parece ressoar de modo similar à Matintaperera, ave mítica do imaginário do Norte do país, que se transforma e é mãe das feiticeiras, segundo as narrativas orais que escoam pelos rios e sobrevoam as matas. Seus cantos pelas beiradas dos telhados na noite fascina e apavora.

A carimbamba figura no romance nos lembrando do intrincado sistema simbólico em que estão circunscritos os saberes de cura, protagonizados por benzedoras, rezadeiras, curadores e outros líderes espirituais tecedores das "malhas das relações com o outro mundo" que compõe o Brasil das "altas rezas" ou "das muitas e diversificadas expressões da fé", como referenda Faustino Teixeira (2018, p. 11-13), no prefácio da obra *Assim se benze em Minas Gerais – Um estudo da cura através da palavra*. São elas e eles que estabelecem outros modos de viver e experienciar o sagrado.

O sagrado percorrido pelas veredas da palavra tem fortes reverberações nessa obra etnográfica de Pereira e Gomes, compêndio dos saberes das benzeduras e outras práticas correlatas de regiões onde curadores amparam uma população que nem sempre tem acesso a médicos, ou que recorre à medicina popular, por valorizar o patrimônio simbólico de sua comunidade manifesta no legado de práticas ancestrais.

Isso por que os saberes de cura, do mesmo modo que as danças e os jogos corporais, a fabricação de artefatos e as construções arquitetônicas, entre outros exemplos, são práticas que recriam o chão da memória, o próprio território da ancestralidade, que, segundo Leda Maria

Martins (2021), é princípio vital das culturas negras, sendo constitutivos e estruturantes da cosmopercepção negro-africana.

A linguagem das palavras de cura ou sagradas é matéria-prima do estudo que busca decifrar as relações entre palavra e benzedor. "Há na palavra um poder imanente, pois fala de si mesma enquanto fala sobre aquele que a utiliza. [...] ou seja, a palavra que serve para criar e entender o mundo revela e oculta aquilo que justamente expressa" (Pereira; Gomes, 2018, p. 34).

Esse universo opaco das palavras, entre interditos, não pertence do mesmo modo a todas as pessoas. Elas, as palavras, estão lá, mas nem todos podem acessá-las com o mesmo rigor. No sistema da cura, por exemplo, há as pessoas interditas e há as iniciadas, aquelas "capazes de manipulá-las com a devida sabedoria" (Pereira; Gomes, 2018, p. 35).

Orquestrar as forças do sagrado é a função de benzedoras e benzedores, que passam de algum modo pela iniciação, ainda que, por vezes, de maneira velada, e carecem da legitimação do grupo social com o qual estão em diálogo. Inserida no âmbito da cultura popular, a benzeção ocorre em um ritual em que se entrelaçam quem benze, aquele que é benzido e a palavra pronunciada. Pode ser definida como uma linguagem orogestual, ou seja, "a ação simultânea de gesto e palavra sagrados com o objetivo de reorganizar o mundo" (Pereira; Gomes, 2002, p. 141). "Benzer é garantir o funcionamento da normalidade desejada e conter o mal" (p. 24).

São tecedoras e tecedores do sagrado por entre os espaços do "nosso mundo" e do "outro mundo", o cosmos ou território habitado e o caos ou espaço do desconhecido, segundo Eliade (1992, p. 21). Manuseiam, preservam e distribuem os sentidos da palavra sagrada em suas comunidades. Portadores e transmissores do verbo divino, os agentes religados ao universo transcendental têm, na palavra originada na instância sagrada, aquela "do começo do mundo", uma forma de restauração "do cosmos e das cenas do cotidiano" (Pereira, 2023b, p. 135), em contextos em que a fé é alimento de todo dia.

Os curadores atuam na intermediação do sagrado entre os devotos e as divindades, a realidade visível e o mundo de transcendência, o outro mundo. São, sobretudo, mediadores entre "o sagrado e a vida cotidiana", também na organização "[...] de relações sociais concretas, tais como a consolidação de laços de compadrio e vizinhança, o fomento à preservação da memória cultural do grupo, o auxílio na promoção do bem-estar físico e espiritual da população" (Pereira, 2023b, p. 137).

A palavra detém o poder de fazer acontecer aquilo que libera em sua vibração. Na palavra são as divindades, os ancestrais, os inquices, as rezas que curam, que perfuram o tempo oracular dos enigmas, o passado e o devir, o som que emite, transmite, esconde, desvela, escurece ou ilumina. Nas palavras e nos cantos, os ancestrais são e assim como na palavra e nos cantos o tempo é. Daí a natureza numinosa e o poder aurático da palavra proferida (Martins, 2021 p. 93).

Martins (2021, p. 97) afirma que a palavra ritual não é apenas a força motriz do ritual, "mas é, como linguagem, o próprio ritual". Nesses territórios, a palavra é continente, pois, além de ser o que diz e o que evoca, ainda carrega a própria coisa dita, a evocação.

É seu continente que Inocêncio busca reconstruir. Ele rejeita o verbo divino, quer reinventar seu próprio ritual e, por isso, muda as vestes ou as cores, tal qual o senhor lagarto que surge e dança na narrativa. O que está dito ou está por dizer fica camuflado no jogo de palavras, é preciso buscar nas entrelinhas seus sentidos.

## 1.2 Sagrado e cotidiano no discurso poético

Eu, Raimundo Barbosa de Azevedo  
deito tarde acordo cedo  
(Pereira, 2019, p. 85).

Na obra poética-etnográfica de Pereira, surgem diversas figuras, como Geraldo Arthur Camilo, Tita, Induca, Orlando Lucas e Zé da Ernestina, assim como o já mencionado raizeiro Raimundo Barbosa, entre outras pessoas que encontrou em suas idas a campo, pesquisas pelo interior mineiro, e se revelam como paisagens humanas em sua poesia, manifestando modos singulares de falar e entender o mundo (Pereira, 2023b). São pessoas do campo e das periferias das cidades, benzedeadas, curadores, costureiras, foliões, congadeiros e, sobretudo, narradoras e narradores de muitas histórias da vida.

Em *O Ausente*, essas pessoas se aproximam de figuras como "Zé Pita, dono de carroça. Luxo, o também Odete. Zé Marreta, fiador em sua bodega. A China, O Messias e sua longa esposa. Manuel Padeiro. Octávio negociador de relógios: homem de pouco tempo. Salim e suas irmãs gêmeas [...]" (Pereira, 2020, p. 38)". Destaco que ofícios (Manuel Padeiro) e ferramentas (Zé Marreta) definem as experiências de vida que atravessam a narrativa, criando outro território. A contradição é ordem da poesia instaurada e, assim, falta tempo justamente àquele que vive de instrumentos de medir o tempo.

Volto aos seus percursos como pesquisador. Ao reunir a teia discursiva das narrativas de preceito, histórias da vida e também as inventadas ligadas aos artistas-devotos do Congado

mineiro, no livro *Ouro Preto da palavra* (2003, p. 20), o poeta e a pesquisadora Núbia Pereira de Magalhães Gomes sustentam que os narradores dos enredos registrados em diversas comunidades atuam como narrativas míticas constitutivas de um "[...] acervo de informações que permite aos narradores deciframos eventos do passado, bem como lhes oferece um modelo de vida em face das mudanças que mobilizam a sociedade".

Os pesquisadores complementam que é por intermédio dessas histórias cheias de saberes que os enunciadores do grupo pensam e sentem o cosmos, uma forma "[...] de fazer escolhas ante as possibilidades da imanência e da transcendência, enfim, de desenhar os horizontes de suas identidades, segundo as orientações da história ou do mito" (Gomes; Pereira, 2003, p. 20). Tal narrador é percebido pela comunidade na qual se insere como uma "[...] figura luminosa, sendo nomeado à maneira enigmática do sagrado. Esse indivíduo é, portanto, o pai *que conta histórias*, a avó *que sabe rezas*, o homem ou a mulher *das falas* e com eles estão resguardados os conhecimentos do princípio do mundo" (p. 20, grifos próprios).

Um exemplo é Juventina Paula de Lima, Rainha Conga e benzedeira da comunidade dos Arturos, uma das narradoras desses preceitos (histórias de princípio ou orientação). Em "O menino e o tambor" (Gomes; Pereira, 2003, p. 117), conta de quando uma criança sentou em um tambor de Candombe e, não atendendo ao canto do velho candombeiro ("Sai do toco, menino, / Num senta no toco não"), ficou presa até que o narrador voltasse e o libertasse. Um ensinamento que se dá em forma de enigma, emanado no feitiço da palavra cantada, em estreitas conexões entre o sagrado, o cotidiano e a língua do tambor, ou da poesia.

Assim, podemos ler, nas falas, nas histórias, nos cantos e em tantos outros enigmas enunciados por esses narradores do viver, os recursos velados da linguagem contidos no universo do sagrado que permeiam a poética – ou, ao menos, uma das vertentes da poesia – da obra de Pereira, que enfatiza que essas e outras pessoas de experiências no mundo rural afirmam seus jeitos de ser, pensar e viver e ainda apresentam, na lida diária, uma lógica assinalada pela poeticidade, ou uma forte convivência com o discurso poético.

Discurso poético esse que funde, no pensamento ou no dizer do curador, vocabulário e ensinamentos do mundo rural em que se insere com palavras e associações de ideias metapoéticas ou metanarrativas, provocando uma fricção entre universos. E, desse modo, estranhamentos e deslocamentos, a exemplo do seguinte fragmento: "Isso que se anuncia são confissões de um homem que está para envelhecer. Não ainda velho, cariado [...]. Com força suficiente para levantar um garrote, talvez menos para suportar o peso de um substantivo. Essa classe roedora das palavras" (Pereira, 2020, p. 36).

Para enfatizar a ideia do tempo em que vive, de que ainda não está "cariado", dá dois exemplos díspares: que ainda é forte para erguer um "garrote", o mesmo que "bezerro", palavra usada por gente da lida com o gado, ligada ao universo rural, e, em contraposição, afirma que não tão vigoroso para aguentar o fardo dos substantivos. O fragmento, além de indicar o recurso de linguagem do autor, evidencia que seu desafio com o mundo abstrato da linguagem se impõe acima da própria realidade que vive.

Das confissões desse narrador, uma vida passada a limpo, emergem críticas ao manejo de um sagrado que atribui tarefa irremediável, o uso da crença e da descrença, operando manobras de tensões raciais e sociais àqueles que sofrem as faltas, a necessidade e seguem recontados desgostos sem grita que legitime essa dor, frente ao silêncio, porque tudo está atribuído com – “[...] essa prática de enrolar em palavras um recém-nascido. Nas gavetas do cartório e nos documentos ficam as aparências – assinado-reconhecido-tudo-válido – nunca o que de verdade somos” (Pereira, 2020, p. 37), interpretação de metáforas que, ao mesmo tempo, multiplicam a neblina espessa sobre a noite das incertezas.

Inocência reflete a linguagem da poesia manifesta nas enunciações corriqueiras, assim como aqueles que Pereira (2009, p. 151) nomeia como "senhores da fala inauguradora de mundos". O curador está, a todo momento, abrindo frestas do princípio naquelas horas anunciadas como as derradeiras, nas beiradas do fim. E articula falas inaugurais sobre a vida e a hora da morte, “[...] a hora de sabermos quem matamos e por que morremos, é a hora do confronto e não do descanso [...] O sossego é um teatro com bichos de papel crepom, árvores de galhos secos e um pouco de macela para servir de cama” (2020, p. 27).

Maneja as palavras com a economia e a concisão de Vital Egídio da Rocha ("Não desperdiço palavra") e a pluralidade de sentidos de Mário Braz da Luz (“[...] a gente fala parecendo uma coisa e é outra coisa. Uma palavra pode sê uma penca de ideia”) – recursos que são mais complementares do que antagônicos. Ambos moradores das zonas rurais de Minas Gerais, Vital e Mario são costumeiramente mencionados em depoimentos do escritor mineiro quando indagado sobre influências para seus recursos linguísticos.

Inocência é tão verborrágico quanto conciso e essa ambivalência é recurso recorrente no projeto poético de Pereira. Na fala-fluxo, em que não sabemos se sonha ou se delira, em muitos momentos, seu jeito de lembrar-narrar condensa ideias, pensamentos, substâncias: desde imagens em síntese, como a usada para definir as maldades acumuladas por anos pelo enfermo Zé Vitor – "um rosário de fraudes" (2020, p. 19) –, assim como dizeres que podem ser traduzidos como o próprio argumento do curador em sua emboscada existencial – "A palavra

dita na raiz da língua faz existir o que ela diz – a lucidez ou a sandice. Foi-me dito, e ainda menino entendi de ser mais que essa língua" (p. 18).

Uma fala em consonância com o "palavrório poético" de Néelson de Jacó, como é mais conhecido Néelson Carvalho da Silva, morador de Jequitibá. Ao afirmar que "O mundo é feito de muitas sabedorias" (Pereira, 2023b, p. 91), Néelson de Jacó promove uma reverberação nos procedimentos criadores do escritor mineiro, que busca, em sua poesia, uma abertura a diferentes perspectivas, as "muitas sabedorias", como demarcadas pelo devoto de Santos Reis. "Ao aproximar as duas formas de pensar o mundo enquanto pluralidade, me dou conta de que o discurso de Néelson de Jacó tem muito a ver com a minha investigação poética e, ao mesmo tempo, com a minha visão antropológica de cultura" (p. 91).

O autor mineiro destaca os enunciadores das culturas populares em sua criação poética e eles ecoam no romance *O Ausente*. Mas eu diria que seus mecanismos de criação são mais de adição do que de subtração: o autor não deixa de aludir também aos enunciadores da tradição da cultura escrita. Dialoga com herdeiros afro-diaspóricos, como os cantadores do Congado, e também com os poetas da tradição.

### 1.3 Performances do divino

Nessa incursão pelo campo do sagrado, entre ladainhas e tambores, caminho um pouco mais e chego às performances rituais afro-mineiras, em especial o Congado e sua ritualística, a partir de uma etnografia desenvolvida ao longo de duas décadas por Edimilson de Almeida Pereira e Núbia Pereira de Magalhães Gomes (2000), no encontro com comunidades como a dos Arturos, verdadeiros "viajantes do sagrado", congadeiros descendentes de Carmelinda e Arthur Camilo Silvério.

Assim como o Congado, e também as Folias de Reis e o Almoço dos Apóstolos, as benzeções inscritas na medicina popular operam em um intrincado complexo de práticas ligadas ao universo do divino e experienciadas em comunidades rurais, aspectos que reverberam em *O Ausente*. Nesse sentido, a dupla reitera em seus estudos:

Os rituais de benzeção no interior de Minas estão associados às demais funções sociais dos agentes de cura. Isso nos permite identificá-los como participante de outras celebrações (Congado, Folia de Reis, Centros de Umbanda, missas católicas) e de outras atividades, tais como raizeiros, cantadores, pequenos agricultores, donas de casa, parteiras etc. Os procedimentos de cura através da palavra devem ser entendidos no contexto

da realidade sociocultural que os define e que eles ajudam a definir (Pereira; Gomes, 2002, p. 144).

A afirmação é oriunda das pesquisas realizadas entre os anos 1980 e 2000, período em que os dois cruzaram ruas de terra e chãos de asfalto de localidades de Minas Gerais nas escavações de uma "arqueologia do sagrado" (Pereira; Gomes, 2000), revelando a multiplicidade da cultura popular, em que se destaca rico inventário sobre rezas e benzeduras<sup>2</sup>. Adentrando terreiros, em comunidades rurais, investigaram as poéticas banto, que, assim como as culturas populares ou afro-brasileiras, se dão entre embates de permanência e mudança.

A produção etnográfica da dupla percorre os meandros ritualísticos do Congado, composto por uma estrutura dramática permeada por enredos, música, coreografia, devotos e espectadores de uma dada localidade. É uma manifestação arraigada de sentido de reencontro (Pereira; Gomes, 2002, p. 75), pois se desenrola em um ritual marcado pela junção entre antepassados e descendentes, vivos e mortos, jovens e velhos, homens e mulheres, todas e todos exercitando, na festa, a busca de suas identidades por meio da experiência coletiva e pública com o sagrado, fértil, "[...] campo importante onde a comunidade articula as representações de si mesma e dos outros" (p. 15).

O Congado é significativa expressão das poéticas afro-brasileiras emanadas em performances rituais – na voz, no corpo, nos gestos –, sendo sua estética marcada por "uma dimensão tradutória das estéticas ancestrais do ser" (Santana, 2019, p. 73 *apud* Martins, 2021, p. 70). "Aqui a ancestralidade vibra e restitui, performando os repertórios de nossas africanias, tanto das mais longevas quanto das mais recentes que com elas improvisam e nelas se fermentam" (Martins, 2021, p. 68).

Em seus estudos, a pesquisadora, dramaturga e poeta Leda Maria Martins, também Rainha do Congado (ou Reinado), enfatiza o quanto as práticas performáticas por ela denominadas "afromatizadas" são manifestações de valores de uma maneira de apreensão e tradução de mundo e "[...] um meio de permanência e de pertencimento dos indivíduos por elas circunscritos no desejado prazer de ser, estar, existir, consonar, distribuir e irradiar", em que a arte é "uma dádiva e uma oferenda" (2021, p. 73).

Nessas performances rituais afro-mineiras, os gestos são as grafias dos povos da diáspora ou, como aponta Martins (1997), são uma "afrografia", em que o corpo escreve e inscreve memória enquanto canta travessias, dança em suas assimetrias, paramenta-se para contar uma história que atravessa tempos. Tais associações são pertinentes pelo fato de que, nas

---

<sup>2</sup> Ver, dos autores, o livro *Assim se benze em Minas Gerais – Um estudo sobre a cura através da palavra* (2018).

danças rituais negras – dos Congados, por exemplo –, a textualidade oral tem, na palavra proferida, um de seus pontos-chave para a reinvenção dos saberes éticos e estéticos que determinados grupos operam.

Os reinadeiros dançam a palavra, para seguirmos nos novos giros epistêmicos da pesquisadora mineira, lembrando que tal ideia tem relação com o verbo *tanga*, vocábulo de uma das línguas Banto do Congo, o kicongo, cuja dupla designação é escrever e dançar. Essa palavra que dança, celebra e gira é o próprio corpo do devoto no Congado. É a palavra que atravessa memórias atlânticas e pode ganhar muitos nomes. Um deles, poesia oral, pujante nas manifestações estéticas de diversos grupos culturais – e, aqui, destacamos os de raízes afro-mineiras –, funcionando como um "campo de experimentação de si, tornando possível o controle do mundo" (Zumthor, 1997, p. 171).

Seguindo com Paul Zumthor e algumas de suas reflexões sobre as textualidades orais, de muitos modos, a palavra é enunciada em diferentes manifestações que envolvem expressões da fala, do canto, do gestual e da percussão: os tambores, ele atesta, são imbuídos de um dizer mágico e, articulados em linguagem poética própria, "anunciam a palavra verdadeira, exalam o sopro dos ancestrais" (1997, p. 177).

A palavra de Inocência, por sua vez, tem sonoridade longínqua, antiga. É palavra que esconde significados, ao mesmo tempo em que investiga outros sentidos dos vocábulos, o que ele reflete nas linhas que rumam para o desfecho do romance – "Para resolver os dilemas alheios, tive de ver e dizer as coisas além do que elas eram. Deixei de ver o que cada uma delas era em si. Solitárias. Lagarto lagarto. Pedra pedra. Musgo musgo" (Pereira, 2020, p. 121). O narrador emparelha substantivos, como se os colocasse em estado de observação, a fim de perscrutar o que sussurram entre uma letra e outra. Um recurso que enfatiza o desejo de extrapolar o limite da grafia e incorpora um sentido oculto, o ser da palavra para além de sua aparência, como acontece com ele próprio.

#### **1.4 Ofício, palavra e filiação mágica**

Em diversas sociedades africanas, fortemente marcadas pela oralidade, a palavra proferida é a própria fusão do ser. "Ele é a palavra, e a palavra encerra um testemunho daquilo que ele é" (Bâ, 1980, p. 168, grifo próprio). A palavra, assim como atesta Hampaté Bâ, em *A tradição viva*, carrega uma filiação mágica, não deve ser usada de modo imprudente.

Na tradição de povos africanos, a exemplo da etnia Bambara, a palavra é vigorosa e fundamental no exercício de diversos ofícios ligados a funções sagradas, pois manipulam forças

misteriosas ligadas ao fogo, à terra e à água e demandam diferentes graus de iniciação. O caçador cultiva as "encantações da caça" (Bâ, 1980, p. 192), os gestos do tecelão seguem o ritmo da palavra criadora, em uma cantoria ritmada do viver (p. 186). Os mestres desses ofícios estão, sobretudo, fortemente ligados à palavra: "Os artesãos tradicionais acompanham o trabalho com cantos rituais ou palavras rítmicas sacramentais, e seus próprios gestos são considerados uma linguagem" (p. 185). É direta a ligação do gesto do artesão ao poder do verbo. Assim: "O ferreiro forja a Palavra, / O tecelão tece, / O sapateiro amacia-a curtindo-a" (p. 185).

O ofício – do ferreiro, do tecelão, do pastor, do alfaiate, do celeiro, do caçador, do oleiro – é ação que esculpe e forja todo o ser, já que parte da amálgama do vivido e é conhecimento encarnado na totalidade de cada pessoa (Bâ, 1980, p. 189). Entre os que se aproximam das forças da mata estão os dedicados aos saberes de espantar males diversos, os curandeiros, aqueles "que curam por meio de plantas ou pelo 'dom da fala'".

Assim, a arte da tradição oral não é só uma forma genuína de transmissão de narrativas e saberes. Ela é forjadora do ser. Vale repetir: a pessoa é a palavra. "Os instrumentos ou as ferramentas de um ofício materializam as Palavras sagradas; o contato do aprendiz com o ofício o obriga a viver a Palavra a cada gesto" (Bâ, 1980, p. 189).

Fundir, ligar, misturar, amalgamar; forjar, compor, construir, fabricar; amaciar, alisar, abrandar: são verbos de muitos fazeres que bem cabem nos exercícios com a palavra, numa função empenhada de modo sagrado, nem sempre secreto, o que é possível notar a partir da leitura etnográfica do pensador malinês sobre povos marcados pela tradição oral, assim como também detectamos ou rastreamos na etnografia e na literatura de Pereira e, mais especificamente, no romance *O Ausente*.

A amálgama das palavras é presente na narrativa do curador, um antídoto contra sua predestinação de cura. O fazer poético, a própria criação, é remexido, peneirado, debulhado e triturado na narrativa. É pilado. No primeiro capítulo, Inocência coloca as palavras no pilão e, assim como se maceram as ervas para preparar unguentos e outras misturas curativas, avisa que serão moídas e remoídas pelo narrador. "Socadas e moídas elas me dizem que nem tudo aconteceu e, se aconteceu, talvez eu não estivesse lá" (Pereira, 2020, p. 12).

Socar, remoer, pisar, esmagar, amassar são verbos assertivos para definir a forma como o curador narra. No romance, os tempos são misturados e diluídos. As vozes se diluem – no breve trecho em que Deja narra, não sabemos ao certo se ela sonha ou se é Inocência quem devaneia. Alguns personagens são apresentados em fragmentos, em suas brechas, no escuro e de relance, como a "quase silenciosa" filha de um contramestre da Folia de Reis dos arredores

de Ausente, Elza de Siqueira, aquela "[...] que se perdia por longas jornadas no campo ondulante de sempre-vivas" (Pereira, 2020, p. 120).

O narrador é figura esfacelada. O "como se narra" se sobrepõe a "o que se narra". Inocêncio questiona e reflete sobre esse narrar, as facas e as ferramentas que afia, as engrenagens que faz girar. A forma como narra a própria história é uma preocupação constante do personagem. Nesse processo, interroga, levanta hipóteses – "E se eu me recusasse? Se negasse a língua? Se virasse ao contrário a erva curativa? E se eu? E se?" (Pereira, 2020, p. 117).

Narra de modo hesitante e moroso, em meio à tensão que vive. A narrativa se desenrola nas fronteiras – da noite para o dia, entre a vida e a morte, ser e deixar de ser aquele que cura. Em poucas horas, ele vive diversos embates para extrair da própria existência a sua herança de empelado. Ele faz isso reinventando a própria língua. Para inventar a linguagem, começa girando o próprio nome (Inocêncio, Inoc, Esse de Agora), habita as horas limiães como se fundasse para si um outro país. Os verbos dos muitos fazeres, dos ofícios, são conjugados em sua labuta interior.

Nesse terreno movediço em que se instaura a obra, a voz reverbera desconfortável e perturbadora, a narrativa se dá em muitos trânsitos, idas e vindas temporais, por vezes uma espiral. Desterrado, o curador habita um entre-lugar<sup>3</sup>, a experiência fronteira na qual se insere, buscando se povoar de um território para a construção de outras formas de subjetivação, dar o salto da invenção da vida na própria existência.

Já a palavra mágica, quando depurada nas linhas literárias de Pereira, não percorre exatamente caminhos da certeza ou da prudência, diferentemente do que defende Bâ. É contra a prudência e a própria força vital do verbo divino, ao qual está predestinado desde seu nascimento, que luta o narrador, Inocêncio, um homem que elabora vertiginosamente o crime de se contrapor, duvidar e rejeitar.

A literatura, anulada de uma missão específica ou sem utilidade fora de si mesma, é "essa estranha instituição que permite dizer tudo" (Derrida, 2014, p. 52). A maior responsabilidade da literatura é, segundo Derrida, ser irresponsável diante de poderes

---

<sup>3</sup> O conceito de entre-lugar, criado pelo pensador indiano dos estudos-pós coloniais Homi K. Bhabha, que destaca territorialidades típicas das migrações pós-coloniais, de narrativas de diásporas cultural e política, de deslocamentos de comunidades camponesas e de povos originários, dos exílios e de refugiados políticos e econômicos, entre outros grupos, ocorridos em trânsitos promovidos no bojo de grandes eventos (ou tragédias) mundiais violentas, como a escravidão e a busca por sobrevivência, marcados por processos de dominação colonizadora. São territorialidades que congregam diversas experiências fronteiriças, de contatos interculturais, que se reorganizam de muitos jeitos, em meio a movimentos de descentramento, descontinuidade e desterritorialização. Nesses espaços marcados pelo hibridismo cultural, há intenso cruzamento de referências e criação de novas formas de sobrevivência.

constituídos, pois talvez aí resida a sua "forma mais elevada de responsabilidade". A literatura exercitaria então uma irresponsabilidade de "potência econômica" (p. 62), pois pode dizer muito com pouco, e é arredia a organismos sociopolíticos e ideológicos e seus discursos controladores.

## 2 O ETNÓGRAFO, SEU CADERNO, A PALAVRA QUE ESCAPA

Este caderno não contribui para nenhuma teoria,  
 exceto  
 a dos coletores de sementes.

O sopro excessivo sobre a palavra revela o pó  
 onde se esperava  
 uma mensagem  
 (Pereira, 2022b, p. 81).

O poema de Edimilson de Almeida Pereira acima integra uma das quatro partes do livro *O som vertebrado* (2022), a segunda, de mesmo nome, e traz, logo no início, a indicação de que se refere à visita a uma comunidade tradicional do interior de Minas Gerais, a terra dos habitantes do cerrado de Pinhões. Nas notas sobre a paisagem, as pessoas e bichos do lugar, seus ritos e a própria viagem, os poemas deixam vestígios de um observador atento enquanto avança de jipe na "estrada branca". Entre o canto fúnebre de três mulheres, dois versos finais: "Anotamos tudo receosos de que um achado / perdido nos escape".

A poesia da segunda parte do livro *O som vertebrado* – o que arrisco dizer ser uma espécie de diário de campo, suas anotações e advertências que um sujeito de um mundo contemporâneo fraturado deseja captar, apreender um mundo outro –, é uma senha para rastrear o ofício do etnógrafo na obra de Pereira e seus deslizamentos com o que observa e anota, como descreve e registra o encontro com as alteridades, raiz do campo antropológico, e a mensagem que escapa das linhas.

O caderno de campo é a ferramenta mais emblemática do ofício de transcrever culturas de um etnógrafo, que "[...] divide seu tempo e atenção entre *olhar* curiosamente tudo o que acontece ao redor e *escrever* apressadamente suas impressões [...]" (Silva, 2006, p. 63, grifo próprio). No caderno ou na caderneta de campo, etnógrafos ensaiam suas primeiras escritas.

É instrumento marcado, muitas vezes, pela precariedade do registro, geralmente apressado ou em condições adversas (no balançar de uma canoa, enquanto um ritual sagrado acontece), reunindo observações, dúvidas, descrições as mais detalhadas possíveis, *insights* e "perplexidades inconfessáveis" (Silva, 2006, p. 64). O que é de mais banal durante o trabalho de campo pode reverberar fortemente em uma segunda incursão à caderneta para uma escrita posterior, já distante da observação participante ou das trilhas percorridas, representando no processo de pesquisa um "fio de Ariadne" (Silva, 2006, p.58).

Imagem tecida como um fio a indicar caminhos para alcançar a escritura, o que e como dizer. "Para um antropólogo, ler os diários de campo de outro é um pouco como viajar ao seu

coração (Brandão, 1998, p.16). " A frase do professor e antropólogo Carlos Rodrigues Brandão me faz pensar que tais cadernetas colecionam o que não tão facilmente se revela ou ainda guardam o que deve ser colocado em estado de investigação.

Nos versos de Pereira que abrem este capítulo, o caderno é uma espécie de recipiente que condiciona o gesto de coletar e, de acordo com o eu lírico incrédulo e desencaixado, não contribui para nenhuma teoria, possivelmente, no sentido de uma prática. E o que coleta são sementes, enfatizando a imagem do que pode vir a germinar.

Traduzo essas sementes como o que Maiakóvski (1971, p. 175), vai denominar de "uma grande reserva de preparações poéticas", em que palavras, cenas descritas, percepções e outros atravessamentos em campo nos vestem com uma pele cujos poros deixam perpassar diversos sentidos para a preparação de uma outra etapa da escrita. No caso do etnógrafo, a escritura da cultura. No caso do artista, essa "reserva" da qual fala o poeta russo o alimenta, ao exercitar sua busca poética em um "caderno de notas", "uma das coisas principais para se realizar uma coisa verdadeira" (Maiakóvski, 1971, p. 177).

Os cadernos de campo não são apenas ferramenta de trabalho de etnógrafos, sabemos. Viajantes e artistas, entre eles escritoras e escritores, também lançam mão desse instrumento que funciona como abrigo para acolher tudo o que veem, ouvem, sentem e não querem que salte nos escuros, a noite que é o encontro com paisagens, comunidades, outros seres, e é premente deixar todos os sentidos em alerta.

Conjecturo que o caderno do qual trata o eu lírico seja originário do período em que Pereira, ao lado de Núbia Pereira de Magalhães Gomes, mapeou as relações de diversas localidades mineiras com as manifestações do divino. Nas pegadas deixadas no livro *Flor do não esquecimento – Cultura popular e processos de transformação* (2002), leio que o poeta-etnógrafo chegou à comunidade quilombola de Pinhões, no município de Santa Luzia, e lá conheceu a família Lucas, guardiã de uma celebração de origem banto, o Candombe (ritual que celebra os ancestrais e os santos católicos). Pinhões é nome de lugar mencionado na abertura dos poemas de *Som vertebrado* (Pereira, 2022b, p. 57).

A obra teórica registra que a morte dos devotos mais antigos, a evasão de parte dos familiares para a cidade e a apatia dos mais jovens diante da tradição fragilizaram a realização do ritual. Também encontramos vestígios desses eventos entre os versos "Orlando inconformado antes de cantar: Eu não tenho / mais meus companheiros // Ao menos chorariam por ele se estivesse furioso" (Pereira, 2022b, p. 64).

Em *O som vertebrado*, o primeiro poema é uma "Advertência" de um eu lírico descompassado, para quem "Este caderno não contribui para o Museu / do Homem de Paris. //

A leitura será no sopro sobre suas palavras" (Pereira, 2022b, p. 59). O ambiente cultural imerso em ritos e rituais sagrados é no primeiro poema instaurado, "quando já atravessamos a soleira de casa". Entre as pessoas em meio ao "terreno agreste", o sujeito que se desloca no carro por uma estrada em que palmeiras macaúbas se movem mais velozmente na paisagem e versos que lembram falas prenes de cosmicidade ("A perdiz diz que não precisamos / de deuses"), o que se anota "em seu caderno".

Nesse recorte de poemas de Pereira, é no caderno, e não na memória, na voz que canta ou nas mãos que evocam as ancestralidades dos tambores, entre outras possíveis grafias do corpo, o lugar onde se escrevem os aprendizados e as vivências do eu lírico. A caderneta é ferramenta e anotar é gesto que o difere naquele contexto.

É na caderneta (de campo?) que o enunciador observa e escreve, teoriza com os seres vivos e outros entes do lugar, em consonância com a reinvenção da antropologia e a escrita *das* (com as) culturas na contemporaneidade, que buscam "[...] manter unidas na descrição o máximo possível de suas atualizações plurais experimentadas em campo — enquanto vidas biológicas, biográficas, políticas [...], éticas" (Vieira Junior; Rolemberg; Goyatá, 2022, p. 400).

## 2.1 Entre o mensageiro e o artesão

São muitos os jeitos de dizer desse que lê, escreve e interpreta as práticas sociais:

O etnógrafo tem um quê de Hermes: um mensageiro que, se dispuser das metodologias para revelar o oculto, o latente, o inconsciente, pode chegar a obter sua mensagem, clandestinamente. Ele apresenta línguas, culturas e sociedade em toda a sua opacidade, sua estranheza, sua falta de significado; então como o mágico, o hermeneuta, o próprio Hermes, ele esclarece o opaco, torna o estranho familiar e dá sentido ao que não tem. Ele decodifica a mensagem. Ele interpreta (Crapanzano, 2016, p. 91).

Nos campos fronteiriços onde circulam os cientistas sociais, o etnógrafo é mencionado como um mensageiro, representado por Hermes (ou Exu, orixá que será abordado mais adiante), um intérprete de culturas, aquele que flexiona a língua a cada cultura, encontro, situação, recriando, inclusive, outras dúvidas. A mensagem que decodifica é provisória, além de histórica, marcada pelo momento do encontro.

O etnógrafo é ainda definido pelo britânico Tim Ingold como o artesão, aquele que porta seus instrumentos de trabalho para melhor tecer, moldar e escavar a escrita das culturas, uma

construção – ou invenção (Wagner, 2017) –, sem, é claro, eximir-se das implicações e contradições de uma disciplina que busca descolonizar o próprio fazer.

Ingold (2015, p. 342) defende as possíveis aproximações entre a antropologia e a palavra "ofício". "Pois é característico do ofício que tanto o conhecimento *das* coisas do profissional quanto o que ele faz *a* elas, estão baseados em relações intensivas, respeitosas e íntimas com as ferramentas e materiais do seu trabalho" (grifos próprios).

Assim, se o artesão é aquele que exerce um ofício com suas ferramentas, o etnógrafo também afia, em campo, seus próprios métodos, a partir do arcabouço teórico e metodológico da disciplina. Nos poemas de Pereira, essa ideia é acompanhada de descrença sobre seu próprio funcionamento: "De tanto perguntar, ouvir e mapear / sabemos / – eu e o etnógrafo do metrô – // que nenhum método funciona: na lapa / de Pinhões / em Paris / a fuga / do outro é nossa biografia" (Pereira, 2022b, p. 79).

No ensaio "Antropologia *não* é etnografia" (Ingold, 2015), alargando as questões relativas às práticas antropológicas (e ciente de que é insuficiente para dar conta de todas as discussões e embates de décadas sobre o tema na disciplina), Ingold questiona a redução da etnografia a um simples guia de métodos para a ida a campo, assim como refuta o papel do antropólogo como um teórico afundado em leituras em sua poltrona.

Para o pesquisador, que defende a urgência de aproximar a antropologia da vida (Ingold, 2015, p. 26), do encontro com as pessoas, é necessário alargar as margens da disciplina, entendida por ele como um modo de filosofar – pois a antropologia, explica, é uma forma de fazer "filosofia com gente dentro". Ao transpor essa ideia para a obra de Pereira, etnógrafo e poeta, a escrita ficcional é afiada com o fim a filosofar sobre o próprio fazer.

Inocência, o narrador de *O Ausente*, carrega em si a cartografia do etnógrafo que esmiúça a vida concreta e material e o além-mundo, é o mensageiro entre os universos e, descrente, não quer decodificar a mensagem divina. Filósofa, quer interpretar o mundo com outras lentes e o faz a partir do encaixe e desencaixe que exerce na linguagem. Desconfia da palavra tecida no âmago da cultura. Atua como o tradutor/traidor de um dado grupo cultural e deseja amplificar seus sentidos de mundo.

## 2.2 Rastros do etnógrafo-poeta

Não sei se chego exatamente ao coração do antropólogo ao ler o relato abaixo, trecho de um texto teórico de Pereira que me indica alguns atalhos das relações entre o etnográfico e

o poético, a partir do trabalho de campo que realizou em uma comunidade rural em Minas Gerais:

Maio, céu azul-garrafa sobre o povoado do Quebra-Perna, em Jequitibá. A visita ao raizeiro Raimundo Barbosa e à sua esposa Isabel (Tia Bela) se converte em lição de humanidades. Aí, entre serras de mata virgem e sacos de herbicidas aplicados ao plantio, a natureza e a degradação dos planetas se espiam. O Quebra-Perna distante da cidade, poucas casas riscam a paisagem. A voz dominante é o quase-silêncio de Raimundo Porfírio, que assim semeia nome de seu pai. Seu ofício, agricultor. Do alto dos seus 84 anos (em 1996) outro ofício se configura: Raimundo de Porfírio, pensador da natureza. Seu *ex-libris* – ‘Eu, Raimundo Barbosa de Azevedo, deito tarde, acordo cedo’ – se enuncia entre uma e outra maceração de ervas. Assim como seu ato de fé: ‘Deus é que é o dono do mundo. Abaixo de Deus certos remédio de farmácia num cura não’. Assim como seu desgosto pelo desgaste da terra que os produtos químicos ameaçam vestir de acres. Em repúdio, Raimundo e Isabel colam sua casa como sítio ecológico num Páramo onde a natureza ainda vence a insensatez. Animais e plantas da casa são como letras de um modo de pensar. Um *modus* feito de reflexão e prática, com a urgência do homem que se sabe parte de um texto maior. O texto da natureza. Seo Raimundo cura a desordem (essa outra cara da doença) com auxílio de palavras, plantas e bichos (Pereira, 2023b, p. 44, grifos próprios).

O Quebra-Perna mencionado no relato é uma localidade que também poderia ser chamada de Ausente, lugar distante da cidade, casas esparsas na paisagem e um casal de idade avançada, Raimundo e Isabel, vivendo em meio à natureza pressionada por um entorno humano voraz. Da textualidade, palavras e fragmentos são exemplos de aproximações entre os registros de raiz etnográfica feitos por Pereira e a sua prosa poética.

O "céu azul-garrafa" é expressão que poderia definir o lugarejo fora do mapa do romance; "a natureza e a degradação dos planetas se espiam" apresenta recurso da recorrente personificação de elementos e fenômenos naturais; em "desgosto pelo desgaste", detecta-se as aliterações e jogos de palavras; o "quase-silêncio" de Raimundo Porfírio aproxima-se do "quase silenciosa" (Pereira, 2020, p. 120) de Elza da Siqueira de *O Ausente*. Entre outras possibilidades de análises, "Animais e plantas da casa são como letras de um modo de pensar" detém a implícita metáfora da natureza como um sistema de grafia complexa.

"Seo Raimundo cura a desordem" assim como Inocêncio é definido como "o homem d'ajuda" (Pereira, 2020, p. 98). No entanto, se Raimundo considera e preza *Deus* como o "dono do mundo", a partir do relato de Pereira etnógrafo; Inocêncio é descrente na criação de Pereira ficcionista: "Nunca morri de amores por *deus*, me culpei por isso até descobrir que não precisava colocar a mão dele acima da minha cabeça. [...] Larguei dele: desfiz o par – fiquei com a ideia de ser livre para ser eu mesmo" (Pereira, 2020, p. 14). A variação Deus e deus,

evocando crer na onipotência da entidade una, são escolhas significativas dos discursos (etnográfico e ficcional) refletidas na voz de ambos os curadores.

O relato é fruto de pesquisa de campo realizada pelo autor entre os anos de 1996 e 2000, um dos períodos evidentes em que o artista se beneficia do trabalho etnográfico permeado pelo aprendizado dos saberes e falares da vida no meio rural, de grupos sociais de um Brasil habitado de fontes de sentido sagrado e ritual.

Nesta leitura que busca os vestígios do processo criativo do autor, também a partir de seus textos teóricos e as entrevistas concedidas, organizadas no livro *Blue note: entrevista imaginada* (2023b), encontro outro rastro do poeta-etnógrafo nas paisagens mineiras e, mais especificamente, em um povoado do interior chamado Ausente:

Uma viagem, em particular, me tocou a ponto de senti-la ainda hoje como fonte de criação para vários poemas. Em dezembro de 1995, em companhia dos amigos Lílian e Eustáquio Neves, seguimos para Diamantina. Já no percurso, as terras altas me impressionaram, tanto quanto as passagens por Conceição do Mato Dentro e Serro. Depois de alcançar o distrito de Milho Verde, tomamos a direção de um povoado da região chamado Ausente. O paradoxo de encontrar alguém no Ausente me soou como metáfora da própria poesia, cuja expectativa de fixar alguma experiência tem de contar com algo tão escorregadio como a linguagem. Estivemos o dia inteiro numa casa onde predominavam as mulheres; escutamos como se pintavam as paredes com argila retirada dos riachos, soubemos da fé como um alimento indispensável. Mas, naquela casa de mulheres, a carência não lhes permitia comprar um espelho para que admirassem a sua própria beleza (Pereira, 2023b, p. 87).

Ao declarar, na mesma entrevista, que muitos dos poemas que escreve estão repletos das pessoas que conheceu pelos lugares por onde passou, reforça que a experiência foi inspiração para a escrita do poema "Meninas do Ausente", publicado no livro *Águas de Contendas*, de 1997. Nos versos que ressoam uma ambiência rural, a carência material é percebida e transformada, sobre as meninas sem espelhos e um legado das águas de Calunga, forte referência da diáspora negra – "A cama onde sonham / dorme sobre forquilhas. / Essa como tantas / heranças vindas do mar" (Pereira, 2019, p. 198-199).

O poeta reflete sobre essa viagem, a exemplo de outras que fez em terras mineiras ou outras localidades, como a possibilidade de criar "[...] algumas chaves que vez por outra me permitem visitar a casa das palavras" (Pereira, 2023b, p. 87). Para além da pesquisa etnográfica, a ida a campo complementa-se como uma investigação de linguagem, um processo de escavação nos subterrâneos da língua, procedimento similar a cavar o próprio buraco no mundo, ou a "literatura menor" defendida por Deleuze e Guattari (2023).

Se a manifestação da linguagem em norma culta, embora não praticada como discurso da maioria, constitui o *status* de poder que impõe e classifica os grupos qualitativamente como minorizados, a "literatura menor" emerge em contraponto para o ressurgir de uma linguagem legítima de seu interlocutor. Contudo, para se manter tal legitimidade, a "literatura menor" rechaça a unidade despótica, seja ela qual for, e empreende um processo de desterritorialização, ou desestabilização da própria língua.

Ao visitar em campo a "casa das palavras", o etnógrafo Pereira dificilmente está desacompanhado do olhar do poeta que também o compõe. Nos lugares por onde passa e pesquisa o etnógrafo, nos trânsitos possíveis de representações de mundo e constituição de identidades, o poeta alarga a escuta para a linguagem falada, mais próxima da poesia do que da prosa (Paz, 2012, p. 29), atenta-se para os limites turvos nas relações entre os sujeitos (o eu e o outro) e, muitas vezes, alude a cenas vivenciadas, criando um discurso poético fronteiro, nas beiradas entre a ficção e a pesquisa etnográfica.

Destaco o que ele diz ao comparar a obra ensaística e a obra poética:

Os ensaios sobre as culturas populares e a obra poética reclamam atitudes diferentes no que diz respeito aos objetivos dos discursos. Os ensaios decorrem da pesquisa de campo e da aplicação de teorias específicas no intuito de registrar, analisar e compreender a organização social de determinados grupos. No que parte de minha obra poética até sugere alguns desses princípios, mas se rende muitas e muitas vezes ao narcisismo do poeta, exprimindo suas tensões pessoais e sua maneira de se envolver ou não com o mundo (Pereira, 2023b, p. 32-33).

Apesar dos mecanismos diferentes empreendidos pelo poeta e pelo antropólogo em ação na mesma paisagem, Pereira destaca mais os estímulos mútuos e diálogos do que dos conflitos e atritos para a elaboração do pensamento em ambos os campos (Pereira, 2023b). O poeta bebe nas fontes do etnógrafo, até misturando os procedimentos de investigação de mundo de ambos, assim como apontado nos versos da epígrafe deste capítulo. E, ao ler os ensaios de cunho antropológico de Pereira, percebo que o etnógrafo também se beneficia do olhar do poeta, aquele que tateia "as áreas de gestação do mundo ainda não mapeadas" (Pereira, 2023b, p. 29).

Leio esses e outros textos teóricos de Pereira, assim como seus versos, procurando os vestígios das enunciações do poeta e do etnógrafo e também de suas relações em sua obra. Só tenho o que posso depreender dessas textualidades. É possível inferir, por alguns rastros encontrados em diferentes textualidades, como as apontadas anteriormente (relato em artigo, poema, fragmentos do romance), por exemplo, que um mesmo caderno de campo talvez possa

ser fonte para o antropólogo e o poeta. As sementes ali coletadas (as reservas poéticas) inspiram processos diferentes de escrita – a teórica e a literária.

É inequívoca, no entanto, a importância em ressaltar as diferenças entre os enunciados teórico e literário, retomando a perspectiva de "irresponsabilidade da literatura" diante dos demais discursos. Ser irresponsável é sua responsabilidade primeira, afirma Derrida (2014), em *Essa estranha instituição chamada literatura*, em forma de entrevista. Liberta de marcas ideológicas (ou deveria ser), a literatura é, mesmo assim, frutífera na invenção de mundos e assertiva em empreender a crítica social.

O discurso literário, que não se compromete com a verdade e a realidade de maneira direta, oferecendo outras possibilidades de construções delas, adentra campos das ambiguidades e multiplicidade de sentidos que as ciências sociais, por exemplo, pisam de modo mais cuidadoso, ou melhor, prudente, só para puxar um vocábulo que também nos remete às fronteiras da enunciação da palavra mágica. A escrita etnográfica, apesar da ciência de seus enunciadorees a respeito das subjetividades intrínsecas ao ofício de tradução de culturas, tem compromisso com dado arcabouço teórico.

Inocência exerce a poética da recusa frente ao discurso de orientações ou imposições devocionais. O narrador não flexiona o discurso da cultura popular ou, mais precisamente, dos vários informantes de trabalho de campo de Pereira, ao menos em relação ao conteúdo da mensagem, o que me faz crer que o escritor questiona ou subverte as notas do etnógrafo em sua criação poética marcada pela recusa.

### **2.3 Outras imaginações, outras poéticas**

A criação poética é uma forma de ver o mundo com outros olhos, olhos especiais – ou "um sonho de olho" (Nodari, 2024, p. 30), sinônimo de ficção, como disse um dos filhos (à época, criança) da escritora Clarice Lispector em inspiradas conversas familiares acerca da experiência imaginativa. Com esse brinqueado de múltiplas perspectivas, poetas e artistas de diversas linguagens também ensaiam suas grafias de mundos, com maior ou menor sensibilidade etnográfica (caso de Pereira), assim como é possível captar a partir do encontro entre a teoria literária e a antropologia contemporânea.

Na intersecção entre esses campos, os estudos de Marília Librandi e suas indagações sobre uma teoria literária ameríndia, pensada em consonância com os estudos antropológicos,

em especial com o perspectivismo ameríndio<sup>6</sup> de Eduardo Viveiros de Castro, e a "equivalência epistemológica de mundos", abrem investigações a partir de outras miradas de mundo (cosmovisões ou cosmossentidos) e permitem, assim, acessar outros imaginários. Pensar antropológicamente, ou "pensar como nativo", afirma a pesquisadora, "significa ocupar um ponto de vista estrangeiro ao nosso próprio pensamento" (Librandi, 2012, p. 183).

Para melhor operar nessa concepção, ela explica que o pensamento ameríndio é diverso do pensamento ocidental não apenas "[...] porque tenham distintos pontos de vista sobre os mesmos objetos, mas porque os mundos que eles pensam são outros" (Librandi, 2012, p. 183).

Poderíamos dizer que o próprio ato de pensar o objeto, o outro, o mundo é uma forma de subjetivação, em uma espécie de vestir os trajes do que se objetiva ou pensa, do mesmo jeito que o xamã se veste das peles dos bichos e outras alteridades.

São os xamãs aqueles que cruzam barreiras não visíveis a todos, adentram subjetividades múltiplas, negociam em guerras, são os diplomatas, e apresentam outras formas de fazer política. No ir e vir entre mundos, correm risco de não voltar, pois é "arriscoso" (no dizer roseano) o encontro entre perspectivas, entre mundos. São eles os que também levam, portam, transportam o relato ou a história.

O pensamento ameríndio é uma perspectiva que possibilita reaprender a olhar o mundo, se é que é factível para o "povo da mercadoria", ancorado no regime da visão e, no entanto, tão pouco vê – "apesar de terem olhos abertos, não enxergam nada" (Kopenawa; Albert, 2015, p. 474).

Para a antropologia perspectivista, os indígenas são "[...] interlocutores para que um efetivo diálogo possa ocorrer ou [...] para que se crie uma filosofia capaz de ouvir" (Librandi, 2012, p. 187), é uma forma de se abrir para uma outra conversa com os textos literários, estabelecendo-se uma interlocução com os personagens, mas também as paisagens que habitam.

Na urgência de acessar novas epistemologias, cosmologias e ontologias para ler os "artefatos artísticos", entre eles os textos literários, reaprendendo a ver por outras fissuras e frestas de mundos, Librandi ecoa o pensamento de Viveiros de Castro, ao enfatizar que "a questão não é ter um ponto de vista distinto sobre as mesmas coisas, mas pensar com um

---

<sup>6</sup> Conceito cunhado a partir de diversas etnografias de povos ameríndios, sendo uma síntese da matriz filosófica amazônica de pensamento que trata da natureza relacional entre os seres e de como o mundo é composto. Segundo Viveiros de Castro, a partir de suas investigações acerca das cosmopolíticas amazônicas e suas afirmações sobre a multiplicidade perspectiva intrínseca ao real, a forma como os humanos enxergam outros agrupamentos não-humanos e outras subjetividades – bichos, plantas, satélites, fenômenos meteorológicos – é diversa de como estes veem a si próprios. Os povos do Novo Mundo compartilham uma ideia segunda a qual o mundo é formado por uma multiplicidade de pontos de vista ou perspectivas.

pensamento diferente para compreender outras potencialidades das coisas e experimentar outras imaginações" (2012, p. 184).

Ao repensar o campo da teoria literária em diálogo com teorias da antropologia ameríndia, a exemplo do perspectivismo e sua proposição de mundos que coexistem, a pesquisadora propõe "pensar a ficção como outra cultura dentro da nossa": o texto ficcional é estrangeiro até a quem o criou e por isso devemos ser "etnólogos de nossa própria ficção". "Produzidas por nós, as vozes poéticas e os personagens são nossos estranhos ou o estranho que há em nós. Eles são nossas potencialidades, que visitamos e inventamos como quem é capaz de habitar e sonhar em uma língua estrangeira" (Librandi, 2012, p. 186).

O que me provoca a reafirmar que o que Inocêncio articula em sua oficina de palavras e desvarios em sua travessia pela noite-madrugada é sua própria desterritorialização, seu modo de se estranhar, para dizer algo de seus muitos "eus", de seu deslocamento existencial, mesmo que Ítaca pareça estar cada vez mais distante.

Seria uma forma de pensar as ficções *como* e *com* outros modos de vida, entre as poéticas ameríndias ou poéticas perspectivistas, também as afrodiaspóricas. Também um modo de adentrar a ideia de que existem múltiplos mundos possíveis simultaneamente e, nas ficções, exercitar a leitura desses universos com olhos que sonham acordados – o tal "sonho de olho", presente na tessitura de *O Ausente*.

A literatura como antropologia especulativa – "imaginária, mas não menos real por isso" (Nodari, 2015, p. 82) – tem outras senhas para entender as ficções como forma de encontro de mundos, desmontando as duplas objetividade e subjetividade e verdade e falsidade – apesar de, há tempos, antropólogos assumirem que seus discursos se aproximam de artefatos literários e já borrarem os limites entre arte e ciência (Clifford; Marcus, 2016).

Desmonta também a ideia de objetividade na articulação das ciências e subjetividade na composição das ficções de forma purista. Segundo Nodari (2015, p. 82), "[...] toda literatura e antropologia são sempre metaliteratura e meta-antropologia: sujeito e objeto, possível e impossível, existente e inexistente estão constantemente se redefinindo, constantemente postos em jogo, nesses encontros".

Nesse deslocamento da crítica literária, ao desdobrar Nodari e a antropologia especulativa, um espelhamento entre as ficções e as ciências sociais e, mais especificamente, o campo antropológico, investigar *O Ausente* é uma forma de se aproximar, "ocupar o lugar ou a posição intercambiável ou submetida a uma variação infinita do eu" (2024, p. 8), do mundo do narrador-curador. Sim, é o que de modo geral faz a literatura, mas, no caso do romance

analisado, essa intenção é amplificada devido aos papéis e procedimentos desenvolvidos por Pereira em suas atribuições (etnógrafo e poeta).

Dessa forma, é possível ler o romance assumindo o procedimento (dispositivo?) da observação participante, em que ler é uma forma de exercitar uma sensibilidade etnográfica e compartilhar o apreço de habitar outras terras com o romancista que tem como ofício desenovelar a palavra e seus múltiplos significados, deslocar a dúvida e permitir, da estrangeiridade, o alcance de novos sentidos que se arranjam entre si e aquela cultura.

## 2.4 Ler e etnografar

O romance abarca uma sensação ou uma experiência próxima a conhecer outro mundo cultural em nosso próprio país, ou outro grupo social com códigos culturais específicos, distintos e distantes de muitos leitores, a exemplo do que faz o escritor em sua pesquisa etnográfica com o Congado e outras manifestações culturais de raiz banto-mineira em diversas comunidades, de zonas rurais ou das periferias.

Em *O Ausente*, alguns dos vestígios que indicam origem no universo etnografado por Pereira são detectados nos fragmentos permeados por rezas, cantigas marcadas por oralidades, personagens de falas repletas de saberes populares ou de léxicos imbricados de natureza. O próprio Inocência é um poeta que cruza as horas evocando as encruzilhadas do seu viver, narrando também as histórias do lugar que habita e por ele é habitado, assim como os membros do Congado mineiro atravessam ruas de terra e esquinas carregando uma memória coletiva do seu povo. Se há aproximações possíveis de se articular nas formas de manifestar o mundo, não há uma exata simetria de sentidos nesse ser e viver do curador narrador e dos viventes desse folgado.

Busco tatear essas tensões (e também os indícios etnográficos) nas rezas tecidas no romance. Assim como algumas benzeduras<sup>7</sup> ressoam como poema, as origens de Inocência, as histórias que rondam seu romper no mundo, entre os assombros da família, ganham a melodia de uma cantilena, que, diferentemente das que acolhem e embalam o recém-nascido, entoa desabrigos em forma de reza:

---

<sup>7</sup> Vestido de barriga lisa / Cabelo encengado / Sábado escondido / Domingo alembado / Assim como o serviço / No domingo não vai adiante / Tu, cobreiro, não irá. / Com as três palavras da Santíssima Trindade / Eu te corto a cabeça e o rabo. Destaco esta entre as muitas textualidades do sagrado colhidas e registradas por Pereira e Gomes (2018, p. 197), em que o benzedor corta o mal de cobreiro (ou seja, impede que a moléstia se prolifere).

Ninguém – nem por cima nem por baixo,  
 em nome de Deus ou daquele que não falo,  
 vai deitar nesse nascido o esporão ou o mal de tifo.  
 Nem em nome daquele de belo falo, nem  
 de Deus, que ora também se desespera,  
 – em nome de Ninguém  
 se deitará sobre esse filho o mal bem, o mal do bem  
 (Pereira, 2020, p. 40).

Escrito em versos, recorrentes em diversos trechos, o fragmento extraído do romance contém uma repetição de vocábulos ("mal", "bem", "falo"). Ressalta-se, no entanto, que a reiteração da palavra "falo", com o sentido de dizer/falar e de pênis, assim como o jogo "mal bem" e "mal do bem", é um recurso de ocultação/opacidade na voz do narrador que questiona o mito (Deus, o próprio ato de contar) e uma instauração da ordem moralizante que emerge de suas fabulações.

Nesse sentido, abro um breve parêntese para recuperar a origem etimológica da palavra "falo": do latim *phāllus*, a imagem que representa a parte sexual e que apresenta o símbolo dionisíaco (do grego *phallós*), favorece o surgimento da dúvida em sua própria representação do caótico e isso se mistura ao verbo em língua portuguesa, falar, justamente quando aparece na interlocução de uma primeira pessoa, eu falo. Dúvida, aliás, é o que provoca o narrador e o autor em todo momento nesta leitora.

O "eu falo" da cantilena de origem entoada por Inocêncio se desdobra em um "eu fálico", à imagem e semelhança de um ser mítico fabulado pelo imaginário cultural no qual o curador se insere. Abarca a superação da aparência na concepção de integrar a criação de Deus ou Ninguém, como ideia inominável.

O romance de Pereira opera fortemente marcado por uma "escrita de ouvido"<sup>8</sup>, evocando uma sutil audição de mundos – "nem por cima nem por baixo", no plano espiritual e no plano terreno. A "escrita de ouvido" não é simplesmente transcrever o que se ouve (por exemplo, as rezas recolhidas em trabalho de campo etnográfico ao longo de anos), ou transcrever a oralidade das textualidades ou poéticas do sagrado. Ouvir com agudeza é o que almejam os etnógrafos, também os curadores e ainda mais os poetas.

---

<sup>8</sup> Escrita de ouvido é um conceito que trago a partir de Marília Librandi (2020), que defende que escrever de ouvido pressupõe o som e também o silêncio, nada em oposição. Entre a escuta e a oralidade, ela afirma, há a escuta na escrita. "Escrever com os ouvidos/pelo ouvido é considerar as reverberações, as ressonâncias rítmicas entre nosso corpo e o que o envolve; é também escrever nas periferias do nosso pensamento, com foco no inconsciente poético e nos efeitos intuitivos. O resultado é um produto complexo: um texto criado como espaço de escuta no qual traços de culturas desaparecidas ou minoritárias, assim como suas vozes e histórias, sobrevivem na costura da escrita" (Librandi, 2020, p. 80).

No fragmento analisado, por exemplo, a memória oral da benzedura é impressa de forma sutilmente hibridizada, a partir do labor com a escritura poética que instaura o fabular sobre as nuances da palavra escrita – e melhor lida se em voz alta.

Assim como a cantilena do desabrigo, outras línguas ou alfabetos do romance convocam decodificações entre o cantar das ladainhas e dos autos dos folguedos. Há os temores que nos percorrem, "o medo de D. Quitéria foi a sua enciclopédia" (Pereira, 2020, p. 26); as letras dos bichos que corroem o corpo, "escritura de ácaros" (p. 42); o anúncio do desconcerto ou descontínuo nas asas dos cupins, o silêncio que ecoa a voz ancestral, o dialeto das coisas peçonhentas, "onde escreviam as cobras" (p. 119); os bichos que rastejam indicando emboscadas, a escrita das promessas diárias, a caligrafia da morte e todos os ofícios que rondam aqueles que choram e conhecem os limiares dos mundos.

Ao longo da narrativa, a palavra é oficina de experimentação do próprio narrador, que se recria enquanto elabora e conta sua história, como ele atesta mais de uma vez e podemos conferir na voz enredada de forma labiríntica. Um dos seus labores, metalinguístico, é entoar a palavra "palavra", usada de forma recorrente, afiando a própria saga com suas facas (a reza, a ladainha, a cantilena, a poesia).

Laia, Ladaia, Lama, Sabatana,  
Ave-Maria  
Oh, meu sol a pino, permita  
que por meio dessa palavra  
eu suma o veneno dessa peçonha  
(Pereira, 2020, p. 20).

Também no fragmento acima, ele aproxima a reza da poesia, ao mesmo tempo em que constantemente desconfia da palavra divina. Dança as palavras no fio da navalha, tensiona as bordas ou beiradas, entre a vida e a morte, o sagrado e o profano, a tradição e a invenção, o som e o silêncio, o berço e o calvário, a lucidez e a sandice, o dia amanhecendo e os obscuros da linguagem que exercita. Uma dança cheia de embates, entre o enraizamento no mundo cultural em que vive e o desejo de mudança e errância.

Na busca da figura do etnógrafo durante a leitura de *O Ausente*, somente encontro alguns vestígios desse escritor do texto cultural a criar pontes entre mundos no romance, só pegadas, na tessitura em que as figuras do curador e do poeta (a ser abordado no capítulo seguinte) se manifestam de maneira proeminente e são mais entrelaçadas.

O etnógrafo não vaza explicitamente na narrativa, assim como Pereira o faz em diversos dos seus poemas, alguns deles apontados neste estudo. Mas essa figura é inferida nessa leitura

que se faz no ritmo das passadas do pesquisador das Ciências Sociais em suas incursões a campo – diluída, aliás, nas linhas das três figuras-eixos desta dissertação. Assim como no registro das rezas, anteriormente apontado, o etnógrafo também pode ser deduzido a partir dos provérbios (geralmente nublados de poesia), das construções sintáticas marcadas pela oralidade, dos personagens advindos de localidades cheias de "parecências" com as que visitou e etnografou para elaborar o mundo.

Assim como na entrevista imaginada de Pereira (2023b), tecida por ele em um livro a partir de conversas realizadas em diferentes tempos, com diversos interlocutores (pesquisadores e jornalistas), imagino o escritor-etnógrafo revisitando sua cadernetinha de campo repleta de anotações preciosas para alimentar a voz do narrador.

O etnógrafo e o poeta cruzam as mesmas fronteiras: paisagens (os interiores do Brasil, lugares onde a natureza é pressionada pelo entorno), temas (o sagrado), figuras (moradores de comunidades devocionais, foliões). Se o ofício da lida com a palavra também se aproxima nos limiares, a forma de usar as ferramentas não é a mesma. O etnógrafo aponta, define, descreve, circunscreve um objeto – ainda que faça uso de palavras e expressões abertas a muitos significados, grávidas de poesia, a exemplo daquelas apontadas nos relatos de Pereira. Já o poeta pode estar compromissado em esconder, enevoar e desdizes (ou deslizar) em suas linhas que desafiam as argumentações.

Por fim, entendo que, mais do que a figura do etnógrafo que foi a campo e mapeou um determinado grupo cultural, a etnografia ou a sensibilidade etnográfica surge na forma como o autor nos aciona a escutar seu personagem e nos coloca como estrangeiro naquele mundo em que ele está inserido, a partir do estranhamento que seu falar e pensar ressoam em mim, leitora, que vai aprendendo, no processo de ler e reler a obra, a exercitar o papel de etnógrafa, essa escutadora de outros modos de viver e no mundo estar e se expressar.

### 3 O POETA, SUA FACA E A LÍNGUA QUE DESLIZA

Essa prosa não é da escrita. Mais se diz  
na falha  
da fala  
(Pereira, 2017, p. 9).

A imagem do poeta como um "afiador de facas", aos moldes de Exu, dono de uma cabeça pontuda e afiada, o orixá da síntese da solução, está na apresentação feita pelo sociólogo Reginaldo Prandi para a obra em que Edimilson de Almeida Pereira parte da poética herdada do patrimônio estético e cultural afrodiáspórico de origem iorubana, em um processo pelo escritor denominado "crítico-criativo (a escrita de um livro de poemas a partir da releitura de alguns aspectos da mitologia iorubá)" (Pereira, 2022, p. 80).

No prefácio de *Livro de falas* (2008), Prandi discorre sobre o mito, uma textualidade transmitida oralmente e efetuada por meio de símbolos e enigmas, num jogo de revelar e esconder, ou até mais esconder do que revelar, procedimento facilmente detectado na construção poética do autor mineiro, tanto na prosa quanto na poesia.

O desvelamento das palavras da escritura mitológica é feito num corte preciso pela figura do "afiador de facas", aquele que sabe manejar habilmente seus múltiplos sentidos, escava "a palavra antiga para ver o que há sob a casca, para mostrar o que está escondido" (Prandi, 2008, p.7). O "afiador de facas" cava fundo seus significados, "destapa, mostra e desvenda mistérios" e então "cria novos mistérios" (p. 8). Prandi (p. 7-8) desenvolve a ideia:

O poeta sabe fazer isso, é a sua profissão, é o afiador de facas. [...] Aí ele começa a falar do mundo, de tudo, do resto. Ele fala de si e de nós. Na fala refeita, como está previsto no mito, o novo se enxerga no velho, e o velho já não é mais o mesmo. O afiador de palavras aprende que tudo é como era antes e, ao mesmo tempo, que tudo é diferente.

O poeta, "afiador de facas", é relacionado a "Èsù Elegbara, princípio dinâmico mediador de todos os atos da criação e interpretação do conhecimento" (Martins, 2021, p. 52), o grande interlocutor e tradutor dos desejos humanos e dos deuses, suas forças e seus anseios. Mais do que uma divindade, é um princípio "dinâmico e de expansão de tudo o que existe, sem ele todos os elementos do sistema e seu devir ficariam imobilizados, a vida não se desenvolveria" (Santos, 2012, p. 141), tem a função de a existência mobilizar, fazer crescer ou transformar.

É senhor de muitos nomes e também portador de diversas habilidades, "capaz de manifestar-se sob milhares de formas" (Sàlámi; Ribeiro, 2015, p. 140): dono das portas, portais

e fronteiras, desatador de destinos e abridor de caminhos, ou o senhor tranca-rua, rei das possibilidades, mestre das contradições, feiticeiro infalível, hábil guardião das palavras. Nas narrativas mitológicas, explica Leda Maria Martins (2021, p. 52), "mais do que um simples personagem, Èsù figura como veículo instaurador da própria narração".

Segundo Martins (1997, p. 27), o orixá mensageiro e mediador de mundos "funciona como o princípio do qual emergem as possibilidades de criação e tradução de saberes". Ao citar o crítico literário afro-americano Henry Louis Gates Jr., ela completa que Exu "[...] conecta a verdade e o entendimento, o sagrado e profano, o texto e sua interpretação, a palavra (como forma do verbo ser) que liga o sujeito e seu predicado, ligando a sintaxe da adivinhação às suas estruturas retóricas" (p. 28).

A poeta e pesquisadora Prisca Agustoni de Almeida Pereira (2007, p. 143), em seus estudos sobre a relação de poetas afrodiaspóricos e as poéticas de matrizes banto e iorubá, define Exu como "[...] a metáfora da própria escrita literária, já que esta tem em comum com o orixá – considerado aqui como um signo operador – o uso da paródia, da ironia, da ambiguidade, do paradoxo". Assim, em convergência com Martins, ela assinala que Exu é a própria história, o mito, a poesia, entre outras possibilidades que se dão em trânsitos e cruzamentos de discursos intertextuais e interculturais, já que sua morada primeira é a encruzilhada, território definido como *locus* de elaborações discursivas (Martins, 1997, p. 28).

É por isso que, entre tantos aspectos possíveis de se abordar ao tratar dessa figura múltipla em formas e em símbolos, orixá que nos convoca a traçar muitos (e outros) caminhos epistêmicos, cabe destacarmos o *topos*, o lugar de Exu: a rua, a feira e, principalmente, a encruzilhada, onde são refundados saberes polissêmicos.

Na encruzilhada, "[...] engenhosos modos de construção do narrado retecem histórias e repertórios textuais milenares em seus variados modos de asserção, nos volteios da linguagem, nos ritos e em muitas práticas performáticas que as instauram" (Martins, 2021, p. 116), a partir de definições em que discorre sobre esse lugar como um complexo sistema filosófico-religioso. Território onde se inscreve a cultura negra, definida por ela como "uma cultura das encruzilhadas" (p. 52).

A noção de encruzilhada cunhada por Martins nos anos 1990 firma esse território como um operador e tradutor de bases estruturantes do pensamento negro:

[...] o lugar sagrado das intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimento diversos, [...] *locus* de desafios e reviravoltas; compressão e dispersão; espacialidade icônica que cartografa os inúmeros e diversos movimentos de recriação, improvisado e assentamentos das manifestações

culturais e sociais, entre elas as estéticas e também as políticas, em seu sentido e espectro amplos (Martins, 2021, p. 51).

É na encruzilhada, de acordo com a pesquisadora mineira, onde se articulam signos, linguagens e discursos, em pares que, mais do que antagônicos, são complementares e processam "centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação" (Martins, 2021, p. 51), entre outras duplas de possibilidades que os poetas, ou os *poietés*, sobre os quais nos debruçaremos mais adiante, podem experimentar no campo estético.

Em livro teórico que analisa o *corpus* poético inspirado em Exu e toda a sua simbologia, o romancista de *O Ausente* demonstra que o fazer literário apresenta características exusísticas, ou uma mitopoética própria do orixá da contradição, e por isso mesmo deslizante, em que a palavra não se fixa em um significado e é, portanto, de apreensão desafiadora. Diversos fragmentos do romance poderiam indicar a pluralidade de interpretação. Destaco um, a seguir:

Nesse mundo de pessoas que mal se entendem  
amo com  
dou guerra com  
vou à sacra hora com  
a palavra punhal cunhada em três temperaturas: azul, laranja e  
vermelho. Fosse nas anotações de meu conhecido Oswaldo Saturnino,  
homem de silêncio mudo, o gume não seria na palavra. Talvez na  
língua, no ouvido talvez. Mas não anoto, desfiro atrás do arco: dito o  
que disse, pense em unguento quem me favorece  
(Pereira, 2020, p. 38-39).

No trecho apresentado, a ferramenta exusística, pontiaguda, vai do frio-azul ao quente-vermelho, variando em temperatura-cor para conjugar ações de amar, guerrear, morrer. Em uma possível interpretação, a "palavra punhal" enfatiza o verbo como instrumento de dois gumes, é punhal que mata e salva.

Mas não deslizam somente os signos literários, é evidente. Como já indicado no primeiro capítulo, o discurso do sagrado operado pelos sujeitos guardiões de saberes de cura, figuras analisadas nesta dissertação, é atravessado pela prática poética em que as palavras vazam ou escapam em jogo de "contradições que lhe conferem densidade e fluidez, impulso e repouso, apropriação e perda" (Pereira, 2022, p. 14). De todo modo, vale ressaltar, são ensaios com suas singularidades próprias: o mistério é inerente ao discurso sagrado, enquanto o poeta bebe nas nascentes do enigma para a sua criação.

Se Exu tem a cabeça pontuda e afiada como uma lâmina, remetendo à sua perspicácia e ao exímio poder de precisão, a faca é também instrumento do poeta no ato de lapidar o verso, pelo menos a um modo cabralino e seu poema "Uma faca só lâmina", em exemplo apontado pela crítica literária Carolina Anglada de Rezende, em artigo sobre a poesia marcada pelo desmonte exercitada por Pereira. Sobre a faca e seu uso em João Cabral de Melo Neto, a pesquisadora aponta: "O corte, o afiar, a agudeza, o aço, as arestas compõem esse dispositivo que, como descreve o poeta, é por natureza metafórico, pois tem a ver com o transporte entre o objeto e a ação, a transposição entre a vida e a morte, o símbolo e o corpo" (Rezende, 2022, p. 2).

De acordo ela, diferentemente do uso da ferramenta por João Cabral, "que mostra como a faca e seus sulcos fazem parte da engrenagem do poema", Pereira evidencia o desejo de usar a lâmina para desmontar as engrenagens da própria tradição, que, tal qual Exu, é princípio dinâmico e condutor de transformação, renovador da experiência estética. Em seu estilo cortante, mais marcado pela ambivalência do que pela dualidade, são operadas ações de indeterminação e fragmentação.

A escrita no fio da navalha diz muito da poética de *O Ausente*, uma narrativa marcada por limiares, além de repleta de vestígios da escrita de um romancista-poeta – que, assim como a dualidade poeta-etnógrafo, cabe bem para definir Pereira.

A escritura do romance é afiada e também cindida, de modo a dizer no entre, ou "na falha / da fala", como sugerido na epígrafe. A voz de Inocência mais esconde o mundo do que o revela, apesar de eloquente e em fluxo intermitente. Fracassa. E o que escapa, falha na fala, desliza por meio de uma poética fragmentada na sintaxe, o que reverbera a ideia de reconstrução da memória fraturada dos autores da afrodiáspora (Pereira, 2007).

No processo de fratura de *O Ausente*, significantes são eclipsados (elipses) nas frases, como se os significados fossem constantemente adiados no romance. No trecho em que Inocência narra a primeira morte que adiou ou por um tempo suspendeu, trata de como a vizinhança estranhou seu dom e os seus meios (instrumentos), assim como ele próprio se via estrangeiro naquele ofício herdado. "O verme da coisa era comigo, a gente dizendo como pôde empelicado curar o que não se cura, com que recurso? Só se" (Pereira, 2020, p. 44).

Não são revelados os instrumentos de cura utilizados pelo narrador, pois a ferramenta do poeta é a de ocultação, como já foi apontado anteriormente. O que o curador apresenta após a pergunta, "com que recurso? ", não se revela por completo na frase seguinte. A resposta é postergada e pode ser lida na tessitura da imagem emaranhada na sequência – da colcha de escárnio dos que "dizem dizem dizem".

O recurso da fratura é usado diversas vezes para quebrar, despedaçar sentidos entre as orações, deixando que o leitor salte por si só de um lado ao outro do abismo. Outro exemplo é o trecho destacado a seguir, em que, ao falar da diferença material entre a casa da madrinha de crisma e a sua casa, a pontuação e o encadeamento das orações na frase criam esse sentimento de quebra: "Como a de minha madrinha de crisma: as madressilvas se enrolavam na grade da varanda, com tal ternura, que tiravam à ferrugem a sua triste figura" (Pereira, 2020, p. 33). Na primeira oração, deglutiui a palavra "casa"; depois usa dois pontos no lugar de vírgula; por último, a oração seguinte foge do sentido esperado.

Nesses jogos cindidos, Inocência é polifônico e contraditório. Na noite-madrugada que atravessa, seu Atlântico negro faz ressoar diferentes vozes (possíveis versões do próprio narrador, ora curador, ora poeta). Ele não teme o paradoxo, é Inoc, o bom filho que aceitou a predestinação apresentada pela mãe; é Esse de Agora, companheiro de Deja, mulher que se rebela, e é atormentado pela imagem refletida no espelho de Zé Vítor, colecionador de crimes que deixa de socorrer no leito da morte.

Tal qual Exu, o narrador deglute a sua história por meio de relatos, lembranças e delírios, elabora ou transforma o que devora, sobretudo instaura a dúvida e devolve para o mundo seu ensaio de linguagem. Apesar de usar, no romance, mais de uma vez a palavra "labirinto", como a imagem de desorientação, o lugarejo Ausente onde se encontra Inocência guarda rastros de encruzilhada, lugar onde se cruzam culturas e imaginários.

### **3.1 O mago, o poeta e suas encantarias**

Em conhecido ensaio, o escritor Julio Cortázar trata da poesia como "instrumento encantatório" (1993, p. 85), tecendo relações entre o mago<sup>1</sup> e o poeta. Assim como o poeta, ele assinala, o mago articula o pensamento "mágico-poético" (p. 89), em meio a um estado encantatório, permeado por uma cosmovisão mágica e sagrada. "Todo verso é encantamento, por mais livre e inocente que se ofereça, é criação de um tempo, de um estar fora do habitual, uma imposição de elementos" (p. 94).

O autor argentino desenha a figura do poeta como um evocador de essências e afirma que "poesia é também magia nas suas origens" (Cortázar, 1993, p. 96). Em sua argumentação, o "[...] poeta (fazedor de intercâmbios antológicos) deve cumprir a forma mágica do princípio

---

<sup>1</sup> O mago é por vezes nomeado por Cortázar como "bruxo" e "primitivo", termos que soam pejorativos, principalmente, quando lidos com as lentes das discussões contemporâneas. Ainda assim, suas associações são genuínas e cabem neste estudo.

de identidade e *ser outra coisa*" (p. 95). Ele admite, no fazer poético, "uma urgência que não é só 'estética', que não aponta somente para o resultado lírico, para o poema". Existe, na atividade poética, "um balbucio existencial que se agita e urge" (p. 95).

A associação poeta-mago de Cortázar nos faz retomar a ideia do xamã ou do xamanismo, assim como apresentada por Viveiros de Castro. O xamã como aquele que faz a travessia de mundos visíveis a poucos, implicados em outras formas de coabitar o mundo, tal qual os poetas na perspectiva desenvolvida por Cortázar.

É a poeta e pesquisadora Geruza Zelnys quem faz associações instigantes de um ser escrevente aberto à conversa entre mundos, a partir da figura do xamã e seu ofício "[...] de transitar entre perspectivas, tutelando e sendo tutelados pelas agências extra-humanas sem perder sua própria condição de sujeito" (2021b, p. 179). O outro, humano, espírito ou animal, apresenta-se na forma humana, o que transforma o interlocutor em presa.

E este, enfim, seria o verdadeiro significado da inquietação ameríndia sobre o que se esconde sob as aparências. As aparências enganam porque nunca se pode estar certo sobre qual é o ponto de vista dominante, isto é, que mundo está em vigor quando se interage com outrem. Tudo é perigoso; sobretudo quando tudo é gente, e nós talvez não sejamos (Zelnys, 2021b, p. 180).

Na leitura do perspectivismo ameríndio de Viveiros de Castro, Zelnys (2021b, p. 180) destaca que, nesse pensamento filosófico, "[...] se um dos dois se deixar capturar pela armadilha de transformar a diferença em igualdade, eliminando a alteridade radical, o encontro pode ser fatal. É preciso não assumir o específico do outro para não ser engolido por ele". Tal discussão, ela afirma, elucida que o escritor, "essa espécie de feiticeiro", estabelece a própria voz, ao criar o movimento de se colocar "Outro sem se perder nele".

Encontro aqui os elos com a ideia de equivocidade desenvolvida por Alexandre Nodari, outro pesquisador com forte conexão com o perspectivismo ameríndio e suas inspirações para impulsionar outros jeitos de ler as textualidades literárias. "Toda interlocução", ele salienta, "é instável, é perigosa" (2015b, p. 24). Nodari segue por essa rota: "O perigo é que a diferença de mundos se converta em hierarquia, a obliquação em assujeitamento, o mim em tu, a equivocidade em univocidade" (p. 24).

Em convergência com o pensamento do antropólogo brasileiro Viveiros de Castro e dos filósofos franceses Deleuze e Guattari, a partir das relações estabelecidas por Zelnys, que exercita a escrita curativa, a feitiçaria praticada pelo poeta é também denominada devir, ou devir-animal. Ou seja, uma feitiçaria que decorre de uma transmutação, uma mudança para ser mais quem se é ou se busca em termos de levantar uma voz genuína.

É fundamental, no entanto, apontar a dissimetria entre os discursos das figuras do poeta, do mago e do xamã, as três abertas a conversas entre mundos.

Se o poeta é aquele que transforma a linguagem em instrumento de encantamento, provocando no leitor novas percepções de mundo por meio da alquimia das palavras e suas infinitas elaborações, o mago ou feiticeiro convocado por Cortázar faz uso da linguagem de modo ritualístico, utilizando o discurso para manipular forças e energias, com a finalidade de transformar a realidade de modo mais direto.

O xamã, por sua vez, é um negociador de mundos e atua no equilíbrio entre seres, viventes e não viventes, entre a vida terrena e o cosmos, por meio de narrativas e ritualísticas. O xamã busca a coexistência com o outro, seja o outro humano, animal, planta ou espírito, sabendo escapar do perigo de se tornar de vez o outro. Talvez seja preciso ser xamã, mais do que poeta ou curador, para transitar entre mundos, poéticas e estéticas, para não ser devorado por nenhuma das perspectivas, evocando algo que só aquele que transitou sabe ser-escrever.

O curador de *O Ausente* conhece os mecanismos do pensamento mágico-poético do mago e, como poeta que é, manipula a palavra para evocar a essência de ser e estar no mundo. Vive o embate entre a realidade que altera e a luta por libertar a própria ânima.

Ele opera isso transformando (ou estranhando) a linguagem, em *operações* sintáticas e semânticas. Ao estranhar a linguagem, o narrador-curador se estranha na vida, é o modo como ensaia a própria invenção para se encavar em outro modo de existir. A linguagem é sandice, mas também possibilidade de libertação.

O estranhamento é manifestado em trechos em que mescla palavras de marca ou sonoridade popular (e no caso do romance, de ambiências rurais e interioranas) com vocábulos de dicção poética. Quando Inocêncio visita Zé Vítor na beirada de sua cama, agonizando, é interrompido por Dona Quitéria, a esposa do homem combalido, que, diz o curador, ensaiava um "réquiem". Na sequência, murmura versos: "Uma incelença / É da Virgem / Senhora da Soledade / Só nossa mãe é bendita / E dolorosa imaculada" (Pereira, 2020, p. 26).

"Réquiem" e "incelença" são duas palavras de ares e lugares diversos. Se a primeira confere um registro mais poético; o segundo termo, uma corruptela da língua, é um recurso forte do uso coloquial, uma redução da palavra "excelência", que funciona como cânticos de sentinela ou benditos ligados à morte, entoados em muitos sertões do país, executados na cabeceira dos enfermos ou em velórios, por exemplo.

No palavrório poético de Inocêncio, Pereira maneja uma fricção entre "plumas e cascalhos" (2020, p. 106), o léxico de saberes ligados à lida com a terra, possivelmente cultivado e colecionado na caderneta do etnógrafo, misturados a palavras de dicção poética ou

referências a aspectos da cultura ocidental, manejados diretamente do gabinete do poeta. Desse modo, há uma mistura de palavras com textura terrosa, como "mezinha", "murundu", "benfazejo", "demudado", "picumã" e "desgrama" e vocábulos de tonalidades líricas como "vergel", "catre", "lira", "golondrina" e "barca do estige" (uma alusão à barca de Caronte que faz a travessia dos mortos pelo rio Estige).

Algumas palavras localizam-se no trânsito entre ambos os discursos, o da oralidade e o da cultura escrita ou erudita. É dessa forma que soa para mim o "rocim" que surge nas desventuras de Inocêncio por um povoado, uma espécie de emboscada vivida, o que conta sem muita certeza do que viveu. "Rocim", termo que designa cavalo sem vigor, lazarento, aparentado de emblemáticos Rocinantes, é palavra que não destoa das usadas no meio rural (guarda a lembrança de corruptelas) e ainda empresta à figura de Inocêncio uma atmosfera quixotesca e lendária.

As inversões sintáticas são outra ferramenta usada pelo narrador com fins a articular com estranheza a língua: "Detestamos deus, por isso" (Pereira, 2020, p. 24), frase de Zé Vítor que traz as marcas da oralidade, as pausas da fala indicando outras ênfases. Também se utiliza do fenômeno da perda de elementos da sintaxe, uma maneira de evidenciar a desmontagem da língua – "O mar grande viria agora. Eu sozinho diante de" (p. 87); "O rocim desdobrou-se. Amainou-se de mim. Surtou mansamente entre, em direção ao pasto" (p. 92); "O filho de?" (p. 104). Nesses fragmentos, o estranhamento com relação às inversões ou às perdas amplifica a atmosfera enigmática da voz narrativa.

É também recorrente na narrativa a criação de jogos vocabulares, sendo habitual o uso de aliterações, com palavras que se aproximam por sonoridade, mas abarcam sentidos díspares a geram deslocamento – "corpos" e "porcos"; "margens" e "miolos"; "sinos" e "vinhos"; "parco" e "farto". Em dado momento, o narrador evidencia a consciência do recurso usado: "Um de nós, todos nós, somos essa fistula e essa flor, cada um responde pela combinação que fizer desses efes" (Pereira, 2020, p. 27). Lança mão de vocábulos ("ar" e "esgar") que soam amistosos nas sonoridades e apartados de sentidos.

Alguns entrelaçamentos de palavras, no entanto, usam das aliterações também em construções cujos sentidos se aproximam: enreda cama e coração, compara a vida como polpa e a morte com a ideia de palidez. Quando Zé Vítor toma a palavra, em mais um momento que não sabemos se é mais um dos "eus" de Inocêncio, ele profana os vocábulos – "Curei e caguei sobre as feridas" –, diluindo em uma oração verbos sagrados e mundanos, ou melhor, profanadores. Dessacralizar para libertar a existência. São essas algumas das ferramentas encantatórias do curador-poeta.

### 3.2 Escritas e poéticas vegetais

De modo sensível, a narrativa de *O Ausente* reúne todos os seres, viventes e não viventes, humanos, minerais, plantas, almas e animais, em uma mesma angústia e dor existencial. O narrador convoca a ânsia de diversas espécies, de lagartos que dançam a almas-de-gato que mimetizam a simbiose de inimigos, já que essa ave que sobrevoa a narrativa e dá avisos, e guarda, no mesmo nome, felino e pássaro enredados em um só ser.

A obra do autor se dá no encontro com as paisagens de gente, bicho e planta: "[...] compreendi a densidade da expressão “paisagem humana”, pelo que pode conter das complexas relações que o ser humano estabelece com o lugar onde vive" (Pereira, 2023b, p. 87). Quem vive no povoado Ausente, também em seus arredores, articula as falas da natureza.

Nesse lugar onde a mata é uma farmácia de muitos enigmas, tudo e todos os elementos ou fenômenos naturais se manifestam. O galo estoura o oco do escuro, mulungu é verde que fala a língua de florescer diante de pedras negras. A natureza é a chance "de medir o quanto somos pequenos se não aprendemos outras línguas" (Pereira, 2023b, p. 87). Por entre os murundus, Inocêncio questiona:

O que faz um homem pensar que é maior que Um seu cavalo?  
 Que Um seu cão?  
 Que Uma samambaia e Uma queda d'água?  
 Maior que o Um formigueiro?  
 (Pereira, 2023b, p. 87).

Chama a atenção o artigo indefinido “Um” e “Uma” precedendo os substantivos do mundo animal e vegetal, em contraposição a “um homem”. Se a capitular na palavra “deus” carrega um registro religioso e monoteísta, o uso ou não da letra maiúscula no vocábulo deixa indicativos dessa proposição ou provocação.

A natureza é mais do que elo entre o humano e o cosmos. A noite, as árvores, o silêncio e os ventos, assim como outros fenômenos da natureza, são sujeitos com predicados que movimentam o pensamento do narrador. A natureza é a senha para se acessar o sagrado, também o segredo. No povoado onde é urgente aprender outras línguas, no entanto, a natureza está ameaçada, o grito das aves no breu é de agonia.

No Ausente, as plantas "crescem com argumentos" (Pereira, 2023b, p. 87), diz Djanira, e completa se misturando com a própria voz da natureza: "Crescem por gentileza, às vezes penso que deveria ser por ódio contra os senhores abancados em mesas na cidade, que atijam

fogo contra nós – rios, matas e cavernas” (2020, p. 97). Deja, que começa falando da natureza em terceira pessoa (as plantas crescem por gentileza), termina articulando a primeira pessoa no plural (nós). Nesse trecho, em que não bem sabemos ao certo se Deja assume a palavra ou se é delírio de um dos "eus" de Inocência, ela (ele?) revela que ali a natureza grita em meio às ameaças do entorno. A própria professora se recusa a ser "uma cidade que espera o rompimento de uma barragem" (p. 97).

No romance, os elementos naturais têm agenciamentos próprios, e Djanira destaca, na palavra “argumentos”, que a natureza é o próprio discurso. Mulher liberta e de "coração pensante", emoção-razão, ela é agente essencial a levar Inocência a reivindicar a própria liberdade. Deja também representa a voz que se ergue como uma ventania e fala o alfabeto dos rios e dos riachos, ou melhor, das águas em profusão, que não se querem represadas e, vigorosas, reivindicando seu próprio curso, procuram por onde vazarem.

As águas de Deja correm repletas de desejo, voluptuosas, a dizer em língua própria o encontro carnal entre corpos-rios, o dela e de Inocência – "Desci o leito de tua barriga até saber que em tuas virilhas o vento eriça – quando sopra – a campina" (Pereira, 2020, p. 97).

Nessa paisagem em que os seres todos são anímicos – "Não houve por muito tempo quem duvidasse de que essa floresta pensava por seus próprios meios" (Pereira, 2020, p. 72) –, Inocência também profere uma genuína consonância com todas as coisas e seres vivos, tece poéticas volvidas de terra e mata, estabelece outros laços entre indivíduos orgânicos e inorgânicos, em uma abordagem que considera o viver-com, num relacionamento mais intrincado e respeitoso com diferentes alteridades, próximas ou não.

A partir dos exemplos acima apontados, entre outros que poderíamos destacar, é possível afirmar que as personagens de *O Ausente* deixam ecoar um "pensamento vegetal", aquele que dialoga com uma diversidade de seres, bicho, planta, pedra ou vendaval, questionando a relação com todos os vivos, na urgência em se reinventar "[...] novas formas de relação com o mundo, para além das tendências violentamente colonizadora do humano em relação a outras espécies do vivo e do não vivo" (Nascimento, 2021, p. 16).

Um pensamento que, vale ressaltar, há tempos vem sendo tecido nos saberes, fazeres e pensares de povos originários, grupos de matriz africana e diversas comunidades tradicionais do país. Sobre o pensamento vegetal, Evando Nascimento (2021, p. 25) discorre:

[...] desloca o par humanismo/não humanismo porque indaga radicalmente todas as formações conceituais centradas no humano e no animal, pondo também em relevo as plantas, os fungos, as bactérias, os vírus, os minerais, as

coisas, as máquinas e os fenômenos ditos naturais (alguns na verdade provocados por intervenção humana, como a mudança climática em curso).

Em seu estudo sobre *fitoliteratura* ou *fitoescrita* – "a escrita e a literatura diretamente inspiradas nos rastros clorofílicos que as próprias plantas deixam todos os dias na superfície da terra" (Nascimento, 2021, p. 23), o escritor mineiro figura entre os poetas que têm repensado o lugar do pensamento vegetal na literatura, repensam o devir humano na relação com todos os seres.

O mecanismo de personificação da natureza, constantemente usado ao longo da narrativa, confere ao romance uma marca da poética vegetal. Longe de ser apaziguadora ou conciliatória, a relação viver-com da poética vegetal impressa no romance aproxima-se das gramáticas da natureza, sem instrumentalizá-la. Os seres da terra, das águas, do céu não são adestrados. A operação é de um escrever-com a natureza, em que o "ipê sozinho no campo" (Pereira, 2020, p. 116) desenha na paisagem a ideia de distante e às plantas, assim como aos bichos e às almas, ele pede cumplicidade naquele viver enovelado e inquieto.

### 3.3 Os *poietés* e as línguas inventadas

Ô, de dentro  
Ô, de fora  
Oi, quem nessa casa mora  
(Pereira, 2020, p. 56).

Já a paisagem humana de *O Ausente* é composta por figuras que transitam em meio a elementos e fenômenos naturais presentificados na narrativa, e o lugar ficcional é habitado por diversas manifestações culturais daqueles que vivem os calendários da natureza e da vida, a Folia de Reis, as ladainhas e as incelenças entoadas no leito de morte, em meio a diversos ritos, versos cantados e outras sonoridades e representações estéticas que estão no tecido daqueles sujeitos e do mundo em que vivem.

Diversos cantares, outras falas, permeiam a vida desses enunciadores poéticos das zonas rurais. São os poetas da cultura do vínculo e do encontro que se dá nos terreiros, nos fazeres coletivos, nos aprendizados desenrolados na convivência, como em muitos lugares do país pude presenciar. Leio *O Ausente* e ouço os cantares de Antônio e Raimundo, mestres do Reisado dos Irmãos de Juazeiro do Norte, no Cariri cearense.

Entre as muitas contradições de manter uma manifestação regida por um calendário que já foi ligado às falas da natureza, em meio a um contexto de muitas violências e

vulnerabilidades, os dois irmãos que guardam a memória do Reis de Congo em sua comunidade são referências humanas importante em um horizonte árido. Figuram como guardiões de um patrimônio cultural que se afirma por que é constantemente reinventado. Foi o que disse um palhaço Mateus dessa comunidade: "Mestre é aquele que inventa algo novo para o brinquedo que lhe foi passado por um mais velho".

No romance, são como aqueles que, em dia de Folia de Reis, celebram a chegada em uma casa, cantam versos a exemplo dos indicados na epígrafe acima. Na narrativa do autor mineiro, no entanto, os versos (uma variação de um cancionero recorrente em diversas manifestações populares) se misturam com versos impressos em outra dicção. É o modo como Inocência, curador que cresceu nesse cenário, reinventa a tradição:

Ô, de casa  
 Ô, de dentro  
 Oi, que santa casa esta

Quem aqui está deitado  
 Tem o destino selado  
 Em luminosa verdade

Se pedisse ao vento  
 - cesse, o vento lhe obedecia  
 E pediria, se quisesse

Ao mar o seu movimento  
 Oh, de fora  
 Oh, de dentro

Oi, quem nesta casa mora  
 É o divino  
 Que ali está deitado  
 (Pereira, 2020, p. 57).

A memória de versos da tradição ("Oi, de dentro"), registrados pelo etnógrafo, são misturadas a versos do poeta ("Oh, de dentro"). A invenção do poeta-curador, Inocência, que, no caso do romance, opera como um autoetnógrafo, abarca a origem do termo *invenire*, em latim, uma busca por relíquias ou rastros arqueológicos. Inventar ou criar é uma operação que tem bem menos relação com uma iluminação súbita do que com um trabalho árduo e contínuo com vestígios do passado. Inventar é ensaiar.

Detecto, no fragmento acima, uma operação do cantopoeta, o *poietés* que é o artista-devoto, criador de linguagem a entrelaçar novos e outros sentidos "mediante a apreensão da

palavra como elemento de metamorfose" (Pereira, 2023, p. 16), assim como Pereira define os integrantes do Congado. O termo cantopoeta é originário da raiz banto-mineira.

Segundo Pereira, é aquele que cria cantopoemas e narrativas de preceito. Marcados pelo hibridismo de elementos formais (versos livres ou rimas, por exemplo), estilísticos (improviso ou fórmulas conhecidas) e de expressão (canto, dramatização e coreografia), os cantopoemas são articulados nos campos da oralidade e da escritura. São a fala cantada dos filhos do rosário, circulando entre a arte e a devoção, misturando saberes antigos, dos ancestrais, com as práticas cotidianas e contemporâneas.

O domínio da palavra é fundamental na prática do cantopoeta. A palavra é presença viva, vibrante, que confere possibilidades de interpretar o mundo. Assim como afirma Martins (1997, p. 146), a palavra é a célula dessa mitopoética, elemento vital, e é constantemente atualizada para os poetas-devotos nos circuitos de tradição do sagrado, guardião da palavra ancestral, constantemente reatualizada, pois é "sopro, hálito, dicção, acontecimento e *performance*, índice de sabedoria".

Ao contrário do texto escrito, que guarda a palavra, oferecida circunstancial e solitariamente a seu leitor, que com ela estabelece ou não vínculos de prazer, de saber e de reescritura, a palavra oral existe no momento de sua expressão, quando articula a sintaxe contígua, através da qual se realiza, fertilizando o parentesco entre os presentes, os antepassados e as divindades (Martins, 1997, p. 146).

Como aponta Pereira, é gritante a distinção entre a poesia escrita e as práticas da oralidade, a exemplo dos cantopoemas<sup>2</sup> e das histórias de preceito do Congado. Numa distinção entre o erudito e o popular, há "[...] preponderância da noção de poesia como labor intelectual e individual e reforça o equívoco de que as poéticas da oralidade decorrem apenas de expressões rituais e do fazer coletivo" (Pereira, 2023, p. 18).

São essas duas dicções que o narrador de *O Ausente* mescla quando conta e canta a peregrinação dos Três Reis Magos e a história de Menino Jesus, José e Maria. A narrativa se desenvolve em prosa e em verso, ora acentuando as rimas, aproximando-se de construções que se ouve nos dramas dos folguedos populares, ora em versos livres.

A reinvenção é matéria-prima do trecho destacado do romance, entre as páginas 55 e 60, e mostra como o autor imprime na narrativa o registro de sistemas simbólicos guardiões de

---

<sup>2</sup> O cantopoema é o que Pereira define como uma textualidade oriunda do âmbito sagrado inserido na cena ritual do Congado, situado fora do cânone literário brasileiro, marcado pela marginalidade estética e social. O cantopoeta traduz suas vivências e experiências com o sagrado em linguagem estética, numa espécie de "alquimia de verbo-música-dança" (Pereira, 2023, p. 29), uma forma de literatura composta de tecido complexo.

"línguas do segredo", que, como define Leda Maria Martins (2024, p. 149), em posfácio de livro sobre as festas populares brasileiras escrito por Lélia Gonzalez, "sobrevivem como línguas rituais, mas também como forma de comunicação entre os negros".

Os devotos dessas línguas rituais são conhecedores das tramas que ligam a pessoa ao cosmos, enredando gente, coisa, bicho e planta, em que as transformações são parte da própria existência, em terreiros onde a natureza é presente e manifesta, e a relação com a mesma condiz com uma atitude ética, pois em "toda a natureza o sagrado habita" (Martins, 2021, p. 108). Entre juremas e gameleiras, e tantas outras plantas sagradas, as manifestações das tradições banto são terreno fértil para o que Martins vai chamar de um "corpo chão" (p. 109), devido à interconexão enlaçando terra, corpo e cosmos.

Inocência reverbera o cantopoeta de Pereira, indivíduo hábil em traduzir em linguagem estética a sua própria vivência, assim como a vivência numinosa da coletividade da qual faz parte. Diferentemente das senhoras e dos senhores da fé etnografados por Pereira, no entanto, o personagem de *O Ausente* profana o verbo sagrado, a palavra divina que conforma ou circunscreve limites e existências.

Em sua profanação, mais do que um outro modo de habitar o mundo, o narrador convoca um modo de habitar a linguagem, "pelo o que escorre da língua" (Pereira, 2020, p. 44), como afirma Inocência, provocador ao operar de um jeito deslizante e movediço com as palavras. Tudo para o protagonista no romance é linguagem, aliás, e imantada da matéria do enigma. Essa ritualística do questionamento possibilita a ele se reinventar como forma de libertação.

Não há nada de apaziguador, não há paz na palavra de Inocência. Se o sagrado é um porto para fixar identidades, fincar raízes no terreno do ser, assim como podemos perceber no mecanismo pelo qual se articulam os *poietés*, o curador almeja partir desse ancoradouro. A escrita de *O Ausente*, deslizante como a palavra proferida pelos cantopoetas ou própria da mitopoética de Exu, é tecida em uma textualidade alargada de alteridades, e marcada por embates sociais, elaborações estéticas e urgências existenciais. Reflete a incompletude do narrador-curador, seu mundo desencaixado.

A fala de Inocência percorre atalhos da oralidade, é feita de enigma tal qual o eu-criador dos cantopoemas, os *poietés*, aqueles que transitam nos rumos da significação ritual e da criação poética que reinstaura o tempo do começo, o antes do antes.

Pereira coloca em jogo as tradições – a prosa poética e o cantar dos folguedos, assim como poesia e etnografia. É o poeta da aliança, ideia advinda dos conceitos de Paul Gilroy, pensador que destaca o caráter híbrido das culturas diaspóricas, em deslocamento pelo Atlântico negro, lugar simbólico de trocas de modelos estéticos. "A sobrevivência negra depende da

invenção de novos meios para formar alianças acima e além de questões menores como língua, religião, cor da pele e, em menor extensão, gênero" (Gilroy, 2012, p. 81).

Na escrita de reverberação proverbial de *O Ausente*, os pensamentos dos ditos e saberes populares, de estruturas mais próximas aos sujeitos de populações rurais e dos interiores do país, são diluídos em dicções e tradições da cultura escrita. Há uma série de fragmentos em que se resvala o dizer, em operações em que desloca elementos e sentidos, mas mantendo suficientemente a estrutura.

A invenção opera por mecanismos de ocultamento ou opacidade quando diz "Sofri o pai que me deram" (Pereira, 2020, p. 71) e, operando, trocando vocábulos, "pai" por "pão", com o provérbio popular "Comi o pão que o diabo amassou". Um dispositivo similar se dá com o pedido de proteção divina a partir da frase "Que Deus me proteja de todo o mal, amém", que, articulado por Inocência, é transformado em "Sem a Deja que me proteja" (p. 104). A expressão "em carne e osso" vira "de carne e remorso" (p. 104). Inocência reinventa transforma os provérbios, mas não apaga todos os seus rastros.

*O Ausente* funciona como um oráculo onde afiamos dúvidas e desacertos existenciais. As angústias do narrador vão se enredando em um labirinto onde eu, leitora, também me encontro ao fim da leitura. É uma narrativa que provoca um estado latejante, uma expressão ou frase enxuta condensa sentidos e reverbera-os intensamente. O próprio título é um desassossego que espelha a travessia de viver e ler e escrever e tornar a se ausentar de si e do mundo, um eterno espiral do pensamento.

## CONCLUSÃO

A procura da palavra no escuro  
(Lispector, 2017, p. 96).

Escrever é um jeito de suspender o tempo, assim como fazem os curandeiros, as benzedadeiras, os magos e os poetas com os instrumentos de que dispõem, entre eles a palavra, e então entrelaçar fios invisíveis, os fios de Ariadne, dar ou desatar nós que ainda nem sabíamos ser possível (des)enlaçar. Os fios de Ariadne não exatamente de um labirinto, o que nos faz recordar a imagem de alguém perdido. Fui, aos poucos, entendendo que era necessário enredar os fios invisíveis em uma encruzilhada, onde são muitas as possibilidades de caminhos e saberes polissêmicos, ainda que sem todas as certezas.

No caso, da escrita em conversa constelar com a obra de Edimilson de Almeida Pereira, o almejado neste percurso, foi uma caminhada em meio a uma longa noite. Não somente a noite deslizante desenhada nas palavras de Inocência, o narrador titubeante de *O Ausente*. Foi a procura da minha palavra, meu jeito de dizer neste contexto acadêmico, nos escuros que percorri, também por vezes bambeando. Se já há algum tempo exercito as minhas dicções poéticas no fazer literário, foi algo novo entender o desenho (e o desejo) de minha voz nesta escritura acadêmica.

Retomo, então, a primeira linha desta conclusão, reescrevo: escrever esta dissertação foi como saltar no abismo em plena noite. O precipício da linguagem empreendida pelo autor estudado e noite das minhas dúvidas. A epígrafe das páginas introdutórias, palavras clariceanas me lembrando de que o que iria escrever já devia estar "na certa de algum modo escrito em mim", foi um farol nos escuros da escrita.

Chego a estas linhas finais sem ter a certeza se é mesmo possível. O tempo suspenso da escrita, imersivo, não é o mesmo que corre nos ponteiros e prazos, entregas e *deadlines*. Escrevo a conclusão porque é preciso entregar este estudo, mesmo sabendo que ele seguirá se escrevendo em mim, esse gesto inacabado do qual fala a professora Cecilia Salles e seus estudos sobre crítica de processo.

A dissertação está conclusa e, sem dúvida, com todo o cuidado e dedicação que merece no tempo que me foi permitido (e mais breve do que eu gostaria, é verdade). Seu processo, no entanto, é marcado pela incompletude. Seguirei por muitas vias reescrevendo (complementando, alterando, revendo) tudo o que nas linhas acima escrevi. Não exatamente

para refutar (e tudo, com certeza, pode ser questionado), mas para reafirmar, na busca de dizer melhor, talvez até também desdizer.

"Se há algo que me atrai no ensaio e no poema é sua condição de incompletude e transitoriedade. Porém, uma vez construídos, esperamos deixar neles sinais de certos objetivos alcançados" (Pereira, 2023b, p. 43). Como foi profícua (e sem fim!) a conversa com esse autor tão implicado com as incertezas do processo de escrita.

Sim, o processo de escrita tem origem em um "um longo percurso de dúvidas, ajustes, certezas, acertos e aproximações" (Salles, 2011, p. 33), um caminho que ensaia pelos atalhos que percorre a estética da continuidade. A criação é uma rede de construção, que "[...] pode ser descrita como um processo contínuo de interconexões, sensível e intelectual, com tendências vagas, gerando nós de interação, cuja variabilidade obedece a princípios direcionadores" (Salles, 2020, p.126). Voltam em mim as aulas de Salles. Meu fim volta aos recomeços.

É que o percurso desse gesto da criação não tem justeza de começo nem um ponto final. Salles me lembrou o tempo todo que a escritura se dá em um processo marcado por rastros, fragmentos e pegadas, cheio de rasuras, rascunhos, anotações, ensaios, registros de pensamento, dado a indagações, experimentações e hipóteses e feito em meio a deambulações, por vezes vagueando. Eu me vi nesse rumo.

No processo de escrita desta dissertação, busquei ler e analisar o romance *O Ausente* de modo a me aproximar dos recursos empreendidos pelo autor, ou pesquisar as ferramentas que usa em sua oficina de escritura. Foi um desafio e tanto, era como se adentrasse um jogo de infinitos, de significados e sentidos suspensos, ocultados, enovelados, fissurados ou adiados, em que cada palavra, expressão, verso e frase poderiam ser abordadas por muitas leituras. Era preciso o tempo todo me encruzelhar.

O narrador de *O Ausente* anuncia o clímax, seu suicídio premeditado, logo nas primeiras linhas, e o que se desenrola depois (seu dizer dizer dizer) é a forma como arquiteta sua salvação, o modo como busca, por meio da linguagem, se salvar de si mesmo. É uma espécie de Sherazade-Sultão, os dois personagens espelhados em um só, enredados na mesma palavra e suspendendo o tempo e a noite, adiando a morte e os significados, assim como Inocência-Zé Vitor, curador e matador.

As faces do masculino e do feminino se encontram em Ítaca. A navegação noite adentro de Inocência, sem saber como voltar para si, e a urgência de Djanira, que, não por acaso, é Deja, indicando o agora, já. É. A vida no instante já. Assim como Sherazade ou Penélope, Deja é a vida acontecendo agora, em terra firme. Governa enquanto o amado é puro desgoverno. Ambos se encontram nos desvãos da linguagem.

Nesse universo ambivalente, Exu comandando as incertezas e a dualidade, a "palavra punhal" é desembainhada e empunhada tanto para arrancar a ferida quanto para fazer o enfermo sangrar até o fim. Nenhuma palavra em *O Ausente* é em vão, mesmo refutando o verbo divino e a força do sagrado que atam.

Mas nos levam a vagar. A escritura enxuta, em 132 páginas de um romance, pede também o vagar de quem segue em leitura. A convocação é a de ler o romance como quem percorre esse reino da "experiência em suspensão". Pereira é romancista que escreve com a caneta do poeta. Ou de um cantopoeta devoto à invenção como forma de reverberar a própria travessia.

Inocência está o tempo todo enredado no mesmo dizer, ele se repete de muitos modos, ao lembrar uma passagem da sua história, ao conversar com sua interlocutora, Deja, ao delirar em outras vozes (Djanira ou Zé Vítor): a reinvenção de si mesmo por meio dos gestos de desparafusar, desfazer, desmontar a linguagem. Nos verbos de sua oficina de linguagem, as ações são mais de desmonte do que de construção. Em meio às ruínas, não há exatamente um labor, uma elaboração.

Na oficina da palavra, entre escavações da poesia e dos registros etnográficos, ele manuseia seus instrumentos, os quais estão apontados ao longo dos três capítulos: o sentido ritualizado do cotidiano, a metapoética ou metalinguagem, os deslizamentos das palavras e os sentidos adiados, os deslocamentos linguísticos, as fraturas e fissuras (a sintaxe cindida) e a criação de jogos vocabulares. Ressalto que não arranjei os instrumentos analisados em uma bancada só, ou em um só capítulo ou intertítulo, pois a oficina do poeta-etnógrafo é mais randômica e dada aos rastros e vestígios.

Assim como a fala enovelada de Inocência, marcada por reiterações e retomadas, eu também me enredei em uma escritura assinalada pela reincidência. Principalmente a reiteração de figuras destacadas para a leitura da obra: curador ou benzedor, Exu, Diquixi, xamã, mago e *poietés*. Cada uma dessas efigies com suas singularidades, o que busquei sublinhar, ainda que brevemente, mas todas elas, no fim, amplificando as vozes do mistério que é eixo central em *O Ausente* e reverbera em boa parte da obra de Pereira. Do curador ao *poietés*, é com as vozes evocadoras do enigma da palavra que abro e fecho esta dissertação, de modo circular, como a desfiar as contas de um rosário.

As três figuras destacadas, o curador, o etnógrafo e o poeta, pilares da leitura, foram guias nas encruzilhadas. Exus à espera das minhas oferendas, em forma de leituras e análises, para me abrir portas e portais. Não sei se todas consegui abrir de modo a elucidar as incertezas pelas estradas de Ítaca, terra de dúvidas, lugar onde se tece e destece o fio narrativo e a espera

contínua de encontrar sentido na existência, ainda que seja de forma crepuscular, entre os sussurros e não ditos de Inocência, a própria ausência.

Pereira romancista-poeta articula suas ferramentas de ofício aos moldes que Pereira teórico de epistemologias afrodiaspóricas diria ser como "Exunouveau" (2000). Ele é o homem moderno fragmentado que busca se aproximar da tradição operando a invenção, entre processos de enraizamento e errância, sem temer paradoxos. Expõe as engrenagens de seu próprio fazer (sua oficina aberta), nem sempre de maneira explícita, é evidente.

Por fim, investigar os vestígios da escrita de Pereira foi também uma forma de reunir os rastros da autora que me compõe ou que vou (re)compondo, a partir de procedimentos em que as palavras são inventariadas a partir de encontros, às vezes com minhas memórias, mas também no encontro com as alteridades e os viveres, saberes e dizeres de muitas beiradas, tantos outros Ausentes por onde passei – entre outros aspectos que não registro nesta dissertação e deixo, talvez, para uma futura incursão acadêmica.

## REFERÊNCIAS

### Do autor

PEREIRA, Edimilson de Almeida; GOMES, Núbia Pereira de Magalhães. **Negras raízes mineiras** – Os Arturos. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2000.

PEREIRA, Edimilson de Almeida; GOMES, Núbia Pereira de Magalhães. **Flor do não esquecimento** – *Cultura popular e processos de transformação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PEREIRA, Edimilson de Almeida; GOMES, Núbia Pereira de Magalhães. **Ouro Preto da palavra** – Narrativas de preceito do Congado de Minas Gerais. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.

PEREIRA, Edimilson de Almeida; GOMES, Núbia Pereira de M. **Assim se benze em Minas Gerais** – *Um estudo sobre a cura através da palavra*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2018.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Livro de falas** = *Book of voices*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2008. 136 p.

PEREIRA, Edimilson de Almeida (org.). **Um tigre na floresta de signos** – *Estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010. 752 p.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Qvasi**. São Paulo: Editora 34, 2017. 152 p.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Poesia + (Antologia 1985-2019)**. São Paulo: Editora 34, 2019. 384 p.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **O Ausente**. Belo Horizonte: Relicário, 2020. 132 p.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Entre Orfe(x)u e Exunouveau** – *Análise de uma estética de base afrodiaspórica na literatura brasileira*. São Paulo: Fósforo, 2022.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **O som vertebrado**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022b.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Diquixi** – Estudo para cabeças de Artur Timóteo da Costa. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022c.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **A saliva da fala** – Notas sobre a poética banto-católica no Brasil. São Paulo: Fósforo, 2023. 336 p.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Blue note** – *entrevista imaginada*. 2. ed. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens Edições, 2023b. 230 p.

## Sobre o autor

BARBOSA, Maria José Somerlate. *Recitação da passagem – A obra poética de Edimilson de Almeida Pereira*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2009.

FERREIRINHA, Carlos Augusto; JUNQUEIRA, Maria Aparecida. Silêncio: tessitura de linguagem em *O Ausente*, de Edimilson de Almeida Pereira. *FronteiraZ*, São Paulo, n. 31, dez. 2023. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/62933>. Acesso em: 31 mar. 2025.

NASCIMENTO, Márcia dos Santos do. *Dois margens do Atlântico: Brasil e Angola, Paisagem e escrita no percurso poético de Edimilson de Almeida Pereira e Ruy Duarte de Carvalho*. 2010. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/18863>. Acesso em: 31 mar. 2025.

PEREIRA, Prisca Agustoni de Almeida. *O Atlântico em movimento: travessia, trânsito e transferência de signos entre Brasil e África na poesia contemporânea em língua portuguesa*. 2007. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: [https://bib.pucminas.br/teses/Letras\\_PereiraPA\\_1.pdf](https://bib.pucminas.br/teses/Letras_PereiraPA_1.pdf). Acesso em: 31 mar. 2025.

PRANDI, Reginaldo. Prefácio. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Livro de falas*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2008. 136 p.

REZENDE, Carolina Anglada de. *Forma e antiforma: a poesia em desmonte de Edimilson de Almeida Pereira*. *Acta Scientiarum. Language and Culuture*, Maringá, v. 44, 2022. Disponível em: <https://www.proquest.com/docview/2701579168?sourcetype=Scholarly%20Journals>. Acesso em: 31 mar. 2025.

SANTOS, Daviane Moreira e. *No ritmo da lapassada: leituras do projeto crítico-literário de Edimilson de Almeida Pereira*. 2014. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/002718180>. Acesso em: 31 mar. 2025.

TAVARES, Cristiane. Desobedecer ao destino. *Quatro cinco um*, 26 jan 2021. Disponível em: <https://www.quatrocinco.um.com.br/br/resenhas/literatura-brasileira/desobedecer-ao-destino>. Acesso em: 31 mar. 2025.

ZULAR, Roberto. *A dignidade da poesia*. In: *Poesia +* (Antologia 1985-2019). São Paulo: Editora 34, 2019. 384 p.

## Geral

ALBERT, Bruce. *Postscriptum - Quando eu é um outro (e vice-versa)*. Posfácio. In: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu – Palavra de um xamã yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BÂ, Amadou Hampaté. *A tradição viva*. In: ISKANDER, Z. (org.). **História geral da África**. v. 1. São Paulo: Ática, Unesco, 1980. p. 167-212.

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

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Memória sertão** – Cenários, cenas, pessoas e gestos nos sertões de João Guimarães Rosa e Manuelzão. Editorial Conce Sul / Editora UNIUEBE: São Paulo, 1998.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Trad. osé Marcos Macedo. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

CANETTI, Elias. *A consciência das palavras*. Trad. Márcio Suzuki e Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Metafísicas canibais*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2008.

COSTA LIMA, Luiz. *Poesia e experiência estética*. **Revista Teoria da História**, Goiânia, v. 20, n. 2, p. 29-40, 2018. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/56504>. Acesso em: 31 mar. 2025.

DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há Mundos por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. 2. ed. Florianópolis: Cultura e Barbárie, Instituto Socioambiental, 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka - Por uma literatura menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura**: uma entrevista com Jacques Derrida. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DURAS, Marguerite. *Escrever*. Trad. Luciene Guimarães de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2021.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**. 2. ed. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Trad. Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. São Paulo: Bazar do Tempo, 2021.

GONZALEZ, Lélia. *Festas populares no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2024.

INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Trad. Fabio Creder. Petrópolis: Vozes, 2015.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu – Palavra de um xamã yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LIBRANDI, Marília. *Nuvens invisíveis. A poética da latência e da nuance no conto "Nenhum, Nenhuma" de João Guimarães Rosa*. *Ellipsis*: v. 9, p. 93-108, 2011. Disponível em: <https://jls.apsa.us/index.php/jls/article/view/97>. Acesso em: 31 mar. 2025.

LIBRANDI, Marília. *Escutar a escrita: por uma teoria literária ameríndia. O eixo e a roda*, v. 21, n. 2, p. 179-202, 2012. Disponível em: [https://periodicos.ufmg.br/index.php/o\\_eixo\\_e\\_a\\_rodinha/article/view/28196](https://periodicos.ufmg.br/index.php/o_eixo_e_a_rodinha/article/view/28196). Acesso em: 31 mar. 2025.

LIBRANDI, Marília. *Escrever de ouvido: Clarice Lispector e os romances da escuta*. Belo Horizonte: Relicário, 2020. 304 p.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela* [edição com manuscritos e ensaios inéditos]. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

MARTIN, Nastassja. *Escute as feras*. Trad. Camila Vargas Boldrini e Daniel Lühmann. São Paulo: editora 34, 2021.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória – O Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza, 1997.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar – Poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. 256 p.

MARTINS, Leda Maria. Posfácio. *Brincando e cantando com Lélia*. In: GONZÁLEZ, Lélia. *Festas populares no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2024.

NASCIMENTO, Evando. *O pensamento vegetal: a literatura e as plantas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021. 348 p.

NODARI, Alexandre. *Variações especulativas sobre literatura e antropologia*. In: Seminário Variações do corpo selvagem – Em torno do pensamento de Eduardo Viveiros de Castro, São Paulo, outubro de 2015. Disponível em: [https://www.academia.edu/17573941/Varia%C3%A7%C3%B5es\\_especulativas\\_sobre\\_literatura\\_e\\_antropologia](https://www.academia.edu/17573941/Varia%C3%A7%C3%B5es_especulativas_sobre_literatura_e_antropologia). Acesso em: 31 mar. 2025.

NODARI, Alexandre. *A literatura como antropologia especulativa*. **Revista da Anpoll**, Florianópolis, v. 1, n. 38. p. 75-85, 2015. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/836>. Acesso em: 31 mar. 2025.

NODARI, Alexandre. *Eu, pronome oblíquo*. **Tradução em Revista**, n. 19, p. 18-31, 2015b. Disponível em: [https://www.academia.edu/84011558/Eu\\_Pronome\\_Obl%C3%ADquo](https://www.academia.edu/84011558/Eu_Pronome_Obl%C3%ADquo). Acesso em: 31 mar. 2025.

NODARI, Alexandre. **A literatura como antropologia especulativa** (conjunto de variações). Desterro, Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2024.

PANADES, Julia Gomes. *Ela, a criação: também em Clarice Lispector e Louise Bourgeois*. 2017. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/LETR-AWCHHL>. Acesso em: 31 mar. 2025.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SÀLÁMÌ, Síkirù (King); RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. **Exu e a ordem do universo**. 2. ed. São Paulo: Editora Oduduwa, 2015.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado – Processo de criação artística**. 5. ed. revista e ampliada. São Paulo: Intermeios, 2011.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação – Construção da obra de arte**. 2. ed. Vinhedo: Horizonte, 2006.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nàgô e a morte: Pàdê, Àsèsè e o culto Égua na Bahia**. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

SCHNAIDERMAN, Boris. **A poética de Maiakóvski através de sua prosa**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **O antropólogo e sua magia**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

TEIXEIRA, Ângela Castelo Branco. *À escrita: um outro se arrisca em ti*. 2018. Tese (Doutorado) – UNESP, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/entities/publication/7a1d6d6b-d11a-4870-a84d-577aa3521d75>. Acesso em: 31 mar. 2025.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. Trad. Marcela Coelho de Souza. São Paulo: Ubu Editora, 2017. 258 p.

VALVERDE, Juliana de Almeida. **Escrever: navegações a um canto por vir**. 2020. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: [https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/PUC\\_SP-1\\_efa37f13976552ec155a6779a1f5feb4](https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/PUC_SP-1_efa37f13976552ec155a6779a1f5feb4). Acesso em: 31 mar. 2025.

VIEIRA JUNIOR, Itamar; ROLEMBERG, Igor; GOYATÁ, Júlia V. *Etnografia e imaginação: uma conversa com Itamar Vieira Junior*. **Revista Pós Ciências Sociais**, São Luis, v. 19, n. 2, p. 399-420, mai/ago 2022. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/19440>. Acesso em: 31 mar. 2025.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem – E outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *O nativo relativo*. **Mana**, v. 8, n. 1, p. 113-148, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/ZcqxxhqhZk9936mxW5GRrhq/?lang=pt>. Acesso em: 31 mar. 2025.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Prefácio. *O recado da mata*. In: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu – Palavra de um xamã yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais*. São Paulo: Ubu Editora, n-1 edições, 2018.

ZELNYS, Geruza. *A escrita curativa, parte I. Ou de como voar com asas quebradas*. São Paulo: Fábrica de Cânones, 2021.

ZELNYS, Geruza. *A escrita curativa, parte II. Ou de como voar com asas quebradas*. São Paulo: Fábrica de Cânones, 2021b.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Hucitec, 1997.