

**DO REINO DO LIXO E DOS BICHOS: CAROLINA MARIA DE JESUS E
STELA DO PATROCÍNIO EM DOIS POEMAS BIOGRAFEMÁTICOS DE
EDIMILSON DE ALMEIDA PEREIRA**

FROM THE REALM OF TRASH AND BEASTS: CAROLINA MARIA DE JESUS
AND STELA DO PATROCÍNIO IN TWO BIOGRAPHEMATIC POEMS BY
EDIMILSON DE ALMEIDA PEREIRA

Sandro Adriano da Silva ¹

Pontifícia Universidade Católica de Goiás

Resumo: Este artigo analisa os poemas “A mão de Carolina” e “Agonia e sorte de Stela do Patrocínio”, de Edimilson de Almeida Pereira, reunidos em *Poesia+ (antologia 1985-2019)* (2019), considerando-os como poemas biografemáticos que instauram uma conversa crítico-poética com Carolina Maria de Jesus e Stela do Patrocínio. A partir de Barthes (2005), Blanchot (2010; 2013), Di Leone (2014), Fernandez (2018), Mosé (2001), Maciel (2008), entre outros referenciais, investigam-se os modos pelos quais aspectos como nome, resíduo, loucura, animalidade, *enjambement*, intertextualidade, dentro outros elementos poético-formais configuram uma poética da escuta e da revisitação dessas duas vozes literárias demarcadas em seus respectivos espaços sociossimbólicos. Defende-se que Edimilson transforma exclusão e apagamento em resistência formal, ética, estética e literária na poesia negra contemporânea brasileira, hoje ainda.

Palavras-chave: Carolina Maria de Jesus; Stela do Patrocínio; Edimilson de Almeida Pereira; Poesia brasileira contemporânea.

Abstract: This article analyzes the poems “A mão de Carolina” and “Agonia e sorte de Stela do Patrocínio”, by Edimilson de Almeida Pereira, collected in *Poesia+ (antologia 1985-2019)* (2019), reading them as biographematic poems that establish a critical-poetic dialogue with Carolina Maria de Jesus and Stela do Patrocínio. Drawing on Barthes (2005), Blanchot (2010; 2013), Di Leone (2014), Fernandez (2018), Mosé (2001), Maciel (2008), among other theoretical references, the article investigates how elements such as the name, residue, madness, animality, enjambment, intertextuality, and other poetic-formal procedures configure a poetics of listening and of revisiting these two literary voices, each marked by specific socio-symbolic spaces. It argues that Edimilson transforms exclusion and erasure into formal, ethical, aesthetic, and literary resistance within contemporary Brazilian Black poetry.

Keywords: Carolina Maria de Jesus; Stela do Patrocínio; Edimilson de Almeida Pereira.

Submetido em 5 de maio de 2026.

¹ Doutor em Letras/Estudos Literários (UFPR), Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Email: sandroadrianopucgoias@gmail.com

Aprovado em 31 de agosto de 2026.

Dois poemas, uma conversa infinita (à guisa de introdução)

Na segunda seção da obra *Poesia+ (antologia 1985-2019)* (2019), o poeta mineiro, negro, ensaísta, professor e pesquisador das culturas populares e afrodescendentes, Edimilson de Almeida Pereira, estabelece uma rede de referências intertextuais, ao elaborar o que se poderia designar de poemas biografemáticos com duas importantes poetisas, suas predecessoras: “A mão de Carolina”, dedicado à poeta e escritora Carolina Maria de Jesus (1914-1977), repertoria sobretudo temas e imagens em torno de uma crítica à exclusão social e literária sofridas pela autora mineira, como é consabido; e “Agonia e sorte de Stela do Patrocínio” (1941-1992), longo poema em prosa, que, como se dará a ver, apresenta uma dicção calcada na subjetividade lírica que reivindica, apesar da condenação à loucura, a reparação pela poesia autoral. Território do amálgama poético e existencial, a experiência lírica que dele resulta aponta para a valorização dessas três vozes líricas negras que testemunham, cada uma à sua maneira, o caráter insubmisso da poesia como resistência, num diálogo tríplice que evoca a presença do outro a partir a evocação do nome.

Em *Salvo o nome*, Derrida (1995) pensa o *nome* como aquilo que chama e, ao mesmo tempo, excede a presença daquele que é chamado. Para o filósofo, “Pronunciá-lo sem pronunciá-lo. Esquecê-lo, chamando-o”. (Derrida, 1995, p. 40). Nomear, pois, nessa chave, não significa simplesmente tornar presente, fixar uma identidade ou garantir a posse de um sentido. O nome guarda uma dimensão paradoxal, pois preserva o outro justamente no ponto em que não o entrega por completo: “o nome seja aquilo que se apaga diante daquilo que nomeia” (Derrida, 1995, p. 52). Ele convoca uma presença, mas também assinala uma ausência, um resto inapreensível que impede a redução do outro a uma definição. Nesse sentido, “salvar o nome” não é conservar uma identidade intacta, mas manter aberto o chamado, a memória e a responsabilidade diante daquele que não se deixa apropriar inteiramente pela linguagem. Essa perspectiva indicia como os poemas de Edimilson de Almeida Pereira, elaboração a evocação de Carolina Maria de Jesus e Stela do Patrocínio. Não se trata de simples referência nominal ou encômio biobibliográfico. Ao trazer esses nomes para o poema, Edimilson instaura uma cena de

responsabilidade ético-poética, na qual o nome funciona como lugar de endereçamento e resistência. Carolina e Stela comparecem pelo nome, mas não são fixadas por ele, pois cada poema reabre a espessura de suas vozes, de suas feridas históricas e de seus modos singulares de escrever. O nome, nesse diálogo tríplice, não reduz a alteridade das autoras a um emblema, antes preserva o seu caráter irreduzível, convocando-as como presenças que continuam a inquietar o cânone da poesia brasileira. Assim, o caráter insubmisso da poesia como resistência se intensifica, uma vez que nomear Carolina e Stela é também disputar o direito de mantê-las vivas no campo simbólico, não como figuras pacificadas pelo cânone, mas como nomes que retornam, desorganizam a norma e impedem o esquecimento e preservando a alteridade das autoras. Nessa chave, seria preciso “perder o nome para salvar aquilo que porta o nome” ou aquilo a que se chega “por meio do nome”, acrescentando que perder o nome não é destruí-lo, mas “respeitá-lo: como nome” (Derrida, 1995, p. 40). A partir dessa perspectiva, nomear Carolina e Stela é convocá-las sem reduzi-las, pois o nome abre uma cena de presença e ausência na qual a poesia se responsabiliza pelo outro sem pretender capturá-lo. Assim, os poemas insurgem em seu caráter insubmisso, de poesia como resistência, na perspectiva em que Bosi (2002, p. 118) enfrenta a questão: “Resistência é um conceito originariamente ético, e não estético. O seu sentido mais profundo apela para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia”.

se afirma num diálogo tríplice em que Edmilson evoca os nomes das duas escritoras para fazê-los retornar contra o esquecimento, mas preservando neles aquilo que permanece irreduzível à homenagem, à biografia ou ao cânone.

Em Derrida (2007, p. x), o endereçamento não assegura uma chegada plena ao destinatário, pois, para o filósofo, toda mensagem enviada pode desviar-se, dividir aquele a quem se dirige e permanecer aberta à possibilidade de uma leitura imprevista, como ocorre em O cartão-postal, obra em que a destinação aparece atravessada por incerteza, exposição e deslocamento. Essa perspectiva permite compreender que, nos poemas de Edmilson de Almeida Pereira, os nomes de Carolina Maria de Jesus e Stela do Patrocínio não funcionam apenas como marcas referenciais, mas como formas de endereçamento poético, nas quais o poema chama o outro sem pretender possuí-lo, mantendo viva a distância que torna possível a conversa. Nesse sentido, todo endereçamento guarda uma zona de indeterminação, já que a mensagem pode não chegar, pode chegar tarde ou pode

alcançar um destinatário não previsto (Derrida, 2007, p. xi). Essa leitura se aproxima de Di Leone (2014), para quem a poesia contemporânea deve ser pensada a partir dos vínculos criados entre leitor e poema, escrita e reescrita, bem como pelas aberturas do texto ao seu fora, isto é, pelas forças textuais e extratextuais que atravessam a composição poética. Assim, ao evocar Carolina e Stela pelo nome, Edimilson não apenas as homenageia, mas constrói um endereçamento crítico, afetivo, ético e poético, em que o nome convoca a presença do outro sem apagar sua alteridade, fazendo da poesia um lugar de escuta, reparação e resistência ao esquecimento. Esse expediente solicita, como defende Di Leone (2014, p. 17), “uma leitura que seja capaz de ver as marcas das aberturas do texto ao seu fora, dado que se apresenta como afetado por diversas forças, textuais ou não, apagando no final das contas essas fronteiras”.

Carolina Maria de Jesus, Stela do Patrocínio e Edimilson de Almeida Pereira compõem, nos poemas em análise, uma cena de interlocução em que a palavra poética se constitui como exercício de alteridade e como abertura a vozes que não se deixam reduzir à homenagem, à representação biográfica ou à assimilação crítica. Trata-se de uma conversa infinita, no sentido blanchotiano, porque o encontro com o outro não se resolve em síntese pacificadora nem em reconhecimento fácil, uma vez que, como lembra Blanchot, “o diálogo é raro, e não devemos acreditar que ele seja fácil nem feliz” (2013, p. 228). Ao evocar Carolina e Stela, Edimilson não as submete à unidade de sua dicção, mas cria uma relação com “o outro enquanto outro, e não mais ordenado segundo a clareza daquilo que adequa ao mesmo” (Blanchot, 2010a, p. 87). Essa escuta ganha especial relevância quando pensada no campo da literatura negra, em que a voz individual se constitui também como reverberação histórica e coletiva. Como afirma Conceição Evaristo, em *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*, “a voz de um poeta não é uma fala única, solitária, mas a ressonância de vozes plurais, vários indivíduos. Eu/Nós” (2026, p. 79). Nessa mesma direção, Cuti (2010) observa que a literatura negra não pode ser confinada ao horizonte estritamente individual, pois sua força estética se articula a uma dimensão coletiva, ética e política. Assim, o diálogo tríplice entre Carolina, Stela e Edimilson não apenas aproxima três trajetórias autorais, mas faz da poesia um espaço de escuta e resistência, no qual o nome do outro retorna como presença inquieta, memória partilhada e contestação dos regimes de apagamento que historicamente incidiram sobre corpos, vozes e escritas negras. Um tríplice eco reverberando em dois

poemas, como é próprio à poesia, como um “caracol do mundo” (Paz, 2012, p. 9), num jogo polifônico, uma vez que “desde sempre já começamos e desde sempre já falamos” (Blanchot, 2010a, p. 47). Nessa perspectiva, os dois poemas não falam simplesmente sobre Carolina e Stela, mas falam com elas, abrindo uma cena de escuta em que seus nomes, suas imagens e suas linguagens retornam sem serem inteiramente apropriados. A conversa é infinita justamente porque a poesia não resolve a distância entre as vozes, antes a preserva como condição ética da relação, fazendo do poema um território em que Carolina e Stela continuam a responder, interpelar e deslocar a própria dicção de Edimilson. Diálogo que, na direção de Barthes (2015), “abrange totalmente uma alocação secreta [...]; seja filosófico, gnômico, lírico ou romanesco, há sempre, no discurso do amor, uma pessoa a quem nos dirigimos” (p. 97). Vozes, corpos, destinos – embora tão díspares – dão o tom do poetificado, da dialética, que não deixa nada de fora, que pretende abarcar tudo e, conseqüentemente, toda questão que volta sempre ao mesmo, a esta unidade circular. Aqui, vale a metáfora blanchotiana, segundo a qual “buscar” torna-se sinônimo de “dar voltas”, “circular [...]”, “onde terminamos, começamos.” (Blanchot, 2010a, p.47). Daí seu valor literário, posto que a literatura, como a entende Barthes, sendo a problemática da linguagem, guarda uma forma de “delírio, isto é, a inadequação fundamental da linguagem ao real” (2004, p. 23). Ela se origina de um estado de desassossego, que, no caso dessas duas poetisas é gerado – e gera – da revolta diante da exclusão, da loucura compulsória ao passo que também gera-o. Desassossego da palavra poética, posto que “nela o nada luta e trabalha, sem descanso cava, se esforça, procurando uma saída, tornando nulo o que o aprisiona, infinita inquietude, vigilância sem forma nem nome. (Blanchot, 2011, p. 334).

Carolina e Stela: *vozes-mulheres* – para lembrar o título de um poema de Conceição Evaristo (2017, p. 24-25) – apinhadas. E um poeta sensível à forma de cárcere, reelaborando dois biografemas, em direção ao seu fora, diante de duas formas de poesia que retiram as palavras de seu uso comum, e as aproxima do improvável, em que a poesia e o pensamento, em seu espaço próprio, “se afirmam, separados, inseparáveis – está em jogo o desconhecido, com a condição porém de precisar: a busca se relaciona com o desconhecido como desconhecido” (Blanchot, 2010a, p. 125). Em Peter Pál Pelbart (2021) e Tatiana Salem Levy (2011), a ideia de Fora não designa simplesmente um exterior espacial, mas uma zona de desestabilização das formas instituídas do sujeito, da

razão e da linguagem. Em *Da clausura do fora ao fora da clausura*, Pelbart afirma que “o Fora não é uma invariante histórica nem uma entidade metafísica”, mas “o jogo selvagem das forças” ao qual se tem acesso por uma fissura subjetiva, sempre atravessada por regimes de poder, saber e modos de subjetivação (Pelbart, 2021, p. 180). Já em *A experiência do fora*: Blanchot, Foucault e Deleuze, Tatiana Salem Levy observa que o Fora “não é algo que se dê num espaço exterior ao mundo”, mas um “não lugar sem intimidade”, no qual o escritor se perde do mundo e de si, já que não pode mais dizer “eu” como unidade segura (Levy, 2011, p. 29). Se direcionada aos poemas de Edimilson de Almeida Pereira, essa noção permite compreender Carolina Maria de Jesus e Stela do Patrocínio como vozes que irrompem de zonas historicamente lançadas para fora da ordem literária, social e racional, mas que, pela poesia, transformam esse fora em força de enunciação. Como se dará a ver, Carolina fere a sintaxe do cânone a partir do lixo, da fome e dos resíduos; enquanto Stela desloca a razão manicomial por meio de uma fala que atravessa bichos, cárcere, ausência e lucidez. Assim, o Fora não é apenas o lugar da exclusão, mas o campo instável em que essas vozes desorganizam a norma e fazem da linguagem uma forma de resistência.

Poesia que se reitera, que busca o inencontrável, ambos os poemas configuram-se uma fala intertextual de errância porque, “errar é voltar e retornar, abandonar-se à magia do desvio” (Blanchot, 2010b, p. 64), condição necessária para uma vivência poética. Segundo Blanchot (2011), é “ter relação com o desconhecido como desconhecido e, assim, pôr no centro de sua vida isso-o-desconhecido que não deixa viver adiante de si e que, além disso, retira da vida todo centro” (2010a, p. 34). O rastro experiencial de Carolina e Stela franqueado pela ideia de biografema, de Barthes (2005), desconhecido só pode ser, então, o “tormento da linguagem” (p. 335), porque é o seu inapreensível, “o que lhe falta pela necessidade que tem de ser o que falta. [A linguagem] não pode nem mesmo nomeá-lo” (p. 335). Elas contêm uma centelha do que Barthes (2005) designou de biografema - o conceito, que comparece em diferentes pontos da produção do crítico francês, aponta para uma forma de estilo de escritura que forja a polissemia da obra e sua relação com uma estética da existência; isso a diferenciaria da autobiografia clássica, cujo horizonte de visão busca apreender a vida por meio de um registro referencial e totalizante. O biografema, ao contrário, nutre-se do detalhe indiciário, da ínfima sugestão, da imprecisão intencional, do quase insignificante de uma existência em cacos, como

alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma vida esburacada [...]. (Barthes, 2005, p. xvii).

Tomadas a partir dessa experiência tríplice, “a poesia conduz do conhecido ao desconhecido” (Bataille, 2016, p.126). Ela retira a palavra de uma servilidade lógica e automática, conduzindo a um conhecimento que é “marca de nossa miséria” (Blanchot, 2010b, p. 186). Um conhecimento que, a seu modo, “salva” em direção à outridade, como afirma Paz (2012). Edimilson de Almeida Pereira apresenta dois poemas que comungam atividade poética e atividade reflexiva, que, como na lição de Valéry (1991), são inseparáveis. Quando pensada em termos da literatura negra, esse princípio se faz vital e vitalizante, “em busca de construção de um discurso capaz de explicitar o negro, a sua inserção no mundo, os seus sentimentos, as suas particularidades como sujeito da história” (Evaristo, 2026, p. 77). A literatura, “ao atualizar a sua escritura, procura assumir o seu corpus negro através da linguagem, símbolos, memórias, interpretação do mundo” (Evaristo, 2026, p. 77). Sua legitimidade se dá na permutada em enigma, em abismo, em tormento para o pensamento e para a escrita. Daí o páthos que reverbera do gesto especular do eu lírico que propõe um regime de visibilidade para Carolina e Stela, que serão desvelado na sequência das análises.

Conversa com Carolina, ou a *sintaxe ferida*

A MÃO DE CAROLINA

fere a sintaxe. Tanto engenho
em sua arte mas livro após livro
insistem em falar sobre o lixo
e a coragem de uma estranha
que escreve, apesar do cânone.
Apesar da fome e dos bichos
que servem ao escritor-pose
para dizer - “é o caos”.
Apesar da entrada se serviço,
do país e da sífilis. Apesar de
A mão contesta o esquecimento.
Quem a ler, leia-a sob o impacto
dos nervos, leia-se: preparado
para o desvio que faz os vivos.
- A mão que suporta o verbo
não deveria ceder ao comércio.
Espera-se dela, ontem e agora,

algo mais que receber prêmios.
a mão carolina
escreve em acusação sem volta (Pereira, 2019, p. 98).

O poema raro é aquele cujas propriedades arquitetônicas e existenciais podem produzir um estado poético através das palavras, a conjugação de forma e conteúdo que atribui à palavra camadas de poeticidade. Em “A mão de Carolina”, os jogos fônicos e entoativos do verso se estabelecem desde o enjambement atípico, entre o título e o primeiro verso: “A MÃO DE CAROLINA fere a sintaxe.” O *enjambement* produz um efeito expressivo de continuidade gestual, como se a mão nomeada no alto do poema avançasse sobre a linha seguinte e, ao escrever, instaurasse a própria fratura que o verso anuncia. A passagem do título ao corpo do poema metaforiza, assim, o movimento da mão que não se detém no limite gráfico, atravessa-o e inscreve sua força sobre a sintaxe, fazendo da quebra entre título e verso uma cena mínima de escrita. Nesse gesto, Carolina não é apenas evocada como tema, mas figurada como ação poética, através de um eu poético quase impessoal, observador, que descreve como a mão da poeta desloca a ordem esperada da frase, interrompe a estabilidade do cânone e transforma o corte do verso em marca formal de resistência. Nesse ponto, o enjambement produz um protocolo de leitura. A quebra fisicamente a experiência de ler Carolina, pois separa o impacto de seu lugar corporal, obrigando o leitor a senti-lo como suspensão antes de compreendê-lo como choque nervoso, sensível, afetivo. No fragmento, o enjambement realiza formalmente a “sintaxe ferida” anunciada pelo poema, pois a frase não repousa no limite do verso, antes o atravessa, deixando o sentido em suspensão e obrigando a leitura a recompor, a cada quebra, aquilo que a linha interrompe. Outro aspecto que demanda atenção no primeiro verso, “fere a sintaxe. Tanto engenho”, é a cesura marcada pelo ponto final depois de “sintaxe”, instaurando uma pausa brusca no interior da linha. Essa interrupção tem uma função poético-retórica, porque faz o verso experimentar aquilo que afirma. Se a mão de Carolina “fere a sintaxe”, o próprio verso aparece ferido em sua continuidade, cortado por uma pausa que impede a fluência regular da frase e obriga o leitor a recompor o movimento de leitura dentro da mesma linha. Essa cesura também cria um contraste expressivo entre dois campos semânticos. De um lado, “fere a sintaxe” sugere ruptura, corte, desvio e enfrentamento da norma; de outro, “Tanto engenho” introduz a ideia de elaboração, arte, perícia compositiva e domínio formal, recuperando a tópica clássica do “engenho e arte”. A pausa entre as duas expressões impede que elas se confundam de

imediatos, mas também as aproxima por uma sofisticada tensão. O verso parece dizer que a ferida na sintaxe não resulta de imperícia, e sim de engenho, isto é, de uma força inventiva capaz de transformar o desvio em procedimento poético. Além disso, o ponto final funciona como uma pequena cena de leitura crítica da recepção de Carolina. Primeiro, o poema afirma o gesto disruptivo de sua escrita; depois, quase em correção ao preconceito que poderia tomar essa ruptura como falha, acrescenta “Tanto engenho”. A cesura intravérsica, portanto, separa e articula ferida e arte, desvio e composição, precariedade atribuída e potência formal, fazendo do primeiro verso uma síntese do modo como Edmilson relê Carolina Maria de Jesus contra o cânone que tentou reduzir sua escrita à irregularidade ou ao documento social. O recurso da cesura promove uma pausa dramática e a metáfora corpórea do gesto se amplifica: a “mão” preta e marginalizada, que cata lixo é a mesma mão que fere a “sintaxe” do determinismo social, do cânone literário. A nota implicitamente biográfica, ou biografema, aponta para o valor metapoético do poema de Edmilson de Almeida Pereira. Pela mão caroliniana, o poeta atinge aquele estatuto de “guardião da substância do inexistente como possibiliter” (Lima, 1996, p. 190); em outras palavras, a poesia comparece como potência através da qual o poema apresenta “testemunho ou a imagem desse ser causal para a ressurreição” (Lima, 1996, p. 221).

Já o sintagma de “Tanto engenho” para “em sua arte” isola momentaneamente a palavra “engenho”, conferindo-lhe relevo semântico e crítico, já que o termo remete à invenção, ao artifício, à habilidade compositiva e, portanto, contesta a recepção que tantas vezes leu Carolina Maria de Jesus apenas pelo viés documental da pobreza, como afirma Fernandez (2025, 50). Logo depois, em “livro após livro / insistem em falar sobre o lixo”, o corte faz com que “livro após livro” permaneça no fim do verso como sinal de repetição exaustiva, sugerindo a insistência de uma leitura crítica e editorial que, embora diante de uma obra plural, retorna sempre ao mesmo ponto, o lixo, a favela, a fome, a precariedade. O *enjambement* entre “sobre o lixo / e a coragem de uma estranha” também produz um efeito de anexação incômoda, pois aproxima o lixo da imagem da escritora como “estranha”, mostrando como a recepção muitas vezes vinculou Carolina a uma exterioridade social e literária, como se sua escrita só pudesse ser compreendida pela excepcionalidade de sua condição, como aponta Azeredo (2011, p. 121). Por fim, a quebra entre “uma estranha / que escreve” intensifica essa condição de deslocamento, uma vez

que o ato de escrever aparece depois da pausa, quase como revelação e enfrentamento. Carolina é “estranha” porque escreve “apesar do cânone”, e o enjambement faz sentir, no ritmo entrecortado da leitura, esse atravessamento de fronteiras entre o livro e o lixo, entre a arte e o documento, entre a margem e a instituição literária.

Nesse fragmento, a sintaxe continua a ser trabalhada como campo de fratura, mas agora a ferida não se dá apenas pelo cavalgamento, pois se amplia nos espaçamentos internos, nas suspensões e nos deslocamentos gráficos, como se o poema fizesse da página uma superfície de interrupções, desvios e reaparições da mão de Carolina. A forma visual participa da significação, uma vez que o branco da página não é neutro, mas produz pausas, silêncios e zonas de tensão. Em:

Apesar da fome e dos bichos
que servem ao escritor-pose
para dizer - “é o caos”.

a quebra sintático-semiótica entre “bichos” e “que servem” desloca a imagem da animalidade e da fome para a crítica da apropriação literária. Os “bichos”, que poderiam remeter imediatamente ao imaginário caroliniano da miséria, passam a integrar uma acusação contra o “escritor-pose”, figura daquele que estetiza o sofrimento alheio para converter a pobreza em efeito retórico. O espaçamento antes de “– ‘é o caos’” produz uma pausa visual que dramatiza a fala desse escritor, como se a frase surgisse deslocada, suspensão, artificial, quase encenada. Nessa chave, o branco – “espaço ótico literário” (Lotman, 1978, p. 359) – metaforiza visualmente a distância entre quem vive a experiência do caos e quem a transforma em fórmula literária. Assim, o espaço gráfico separa a vivência da fome e sua apropriação discursiva. Já na sequência: “Apesar da entrada se serviço, / do país e da sífilis. Apesar de / A mão contesta o esquecimento.”, a repetição de “Apesar” organiza uma cadência concessiva, mas o corte depois de “Apesar de” produz uma suspensão sintática mais aguda. Espera-se um complemento, outro elemento da série de violências, mas o verso seguinte rompe a expectativa e introduz uma afirmação autônoma: “A mão contesta o esquecimento.” O enjambement, aqui, transforma a concessão em insubordinação. A mão deixa de ser elemento de uma enumeração de precariedades e passa a sujeito de um verbo ativo, “contesta”. A interrupção da sintaxe concessiva é, portanto, uma virada ética e formal, porque a mão de

Carolina não aparece como efeito da fome, do país ou da doença, mas como força que se opõe ao apagamento. No segmento “Quem a ler, leia-a / sob o impacto / dos nervos, leia-se: preparado / para o desvio que faz os vivos.”, o cavalgamento cria uma suspensão: a expressão “sob o impacto” fica suspensa no fim do verso e só se completa em “dos nervos”, deslocando a leitura para uma dimensão corporal, sensível e inquieta. Na lição do eu poético, ler Carolina exige ser afetado, e não apenas compreender racionalmente seu lugar na literatura. Em seguida, a passagem de “preparado” para “para o desvio” faz do desvio uma revelação retardada, como se o poema preparasse o leitor para uma entrada não normativa em sua obra. O desvio não é erro, mas movimento vital, “que faz os vivos”. A sintaxe quebrada ensina o leitor a aceitar a quebra como condição de vida e de leitura. Nos versos: “A mão que suporta o verbo / não deveria ceder ao comércio.”, a abertura com travessão introduz uma inflexão sentenciosa, quase como uma intervenção crítico-digressiva dentro do poema. A quebra entre “verbo” e “não deveria” isola a palavra “verbo”, conferindo-lhe peso simbólico. A mão suporta a linguagem, mas também suporta a carga histórica de escrever sob exclusão. O *enjambement* faz o verbo repousar sozinho no fim do verso, antes de ser confrontado com o “comércio”, ou seja, com os circuitos de mercantilização, consagração e captura da obra. A pausa entre os versos separa o valor ético da escrita e sua possível redução a valor de troca. Em “Espera-se dela, ontem e agora, / algo mais que receber prêmios.” a suspensão depois de “ontem e agora” amplia temporalmente a dívida crítica para com Carolina Maria de Jesus. O verso permanece aberto, como se a espera se prolongasse no tempo histórico, desde sua recepção inicial até as formas contemporâneas de seu reconhecimento. O complemento, “algo mais que receber prêmios”, desloca a questão da homenagem para a responsabilidade crítica. O poema sugere que a consagração institucional, (e tardia), especialmente do campo literário, embora importante, é insuficiente, caso não venha acompanhada de uma leitura capaz de reconhecer a potência formal, política e literária de Carolina, como Fernandez igualmente aponta (Fernandez, 2025, p. 315). Por fim, nos versos finais,

a mão carolina
escreve em acusação sem volta

o penúltimo verso, deslocado graficamente, “a mão carolina”, produz um efeito de

silêncio visual. Esse branco intensifica a presença da mão, que retorna não como simples imagem corporal, mas como signo condensado de autoria. Além disso, “a mão carolina”, sem preposição e sem maiúscula, funde nome e gesto, transformando Carolina em qualidade da escrita. Não se trata apenas da mão de Carolina, mas de uma mão “carolina”, isto é, uma mão que escreve como resistência, acusação e memória ferida. O adjetivo “carolina” sofre um deslocamento sêmico importante, porque deixa de funcionar apenas como *nome próprio* – e essa intenção se revela na preferência pelo diminutivo – associado a Carolina Maria de Jesus, e passa a qualificar o substantivo “mão”. Em termos gramaticais, há uma conversão do nome próprio em adjetivo, processo pelo qual o nome se torna atributo, qualidade, modo de ser ou força expressiva. Assim, “a mão carolina” não significa simplesmente “a mão de Carolina”, a formulação é mais intensa, porque sugere uma mão tornada *caroliniana*, isto é, uma mão marcada por aquilo que o nome Carolina convoca no imaginário literário brasileiro: escrita da fome, denúncia social, testemunho da pobreza, inscrição da mulher negra como sujeito de linguagem e confronto com a violência histórica que tentou reduzir sua experiência ao apagamento. O verso, portanto, adjetiva a mão pela memória literária e política da escritora, que nasce da urgência, do resto, do caderno, da coleta, da precariedade e da denúncia, que acusa, registra o intolerável e transforma a experiência social da exclusão em matéria verbal incisiva.

A sequência “escreve em acusação sem volta” confirma esse movimento. A mão carolina escreve acusando, e essa acusação é “sem volta” porque, uma vez escrita, já não pode ser desfeita. A escrita fixa a denúncia, dá-lhe forma pública e impede que a violência retorne ao silêncio. Nesse sentido, o verso faz da mão uma instância de memória e julgamento, pois aquilo que ela escreve não é confissão íntima nem simples registro documental, mas palavra que acusa uma ordem social inteira. O deslocamento espacial reforça esse efeito, pois a mão parece sair da margem e, ao mesmo tempo, trazer a margem para dentro do poema. Nessa chave, os enjambements, as cesuras e os deslocamentos gráficos constroem uma sintaxe visualmente ferida. O poema não apenas fala de uma escrita que contesta o esquecimento, mas organiza sua própria forma por cortes, brancos, suspensões e retomadas. A página se torna o lugar onde a mão de Carolina continua a escrever contra a fome, contra a apropriação estética da miséria, contra o comércio da consagração vazia e contra o esquecimento. O último verso, “escreve em acusação sem

volta”, fecha o poema sem reconciliação. A escrita não retorna ao acordo, não se apazigua, não se converte em monumento inofensivo. O poema, portanto, não apenas diz que a mão de Carolina *fer*e a sintaxe; ele escreve sob o regime dessa ferida. Sua forma faz o que afirma. A irregularidade dos cortes, a força das pausas, os deslocamentos gráficos, as suspensões concessivas e a disposição final do nome tornam visível uma poética da fratura. Essa fratura não é desorganização, mas método compositivo. Em Edimilson, Carolina reaparece como aquela cuja escrita desarranja a ordem da frase e, por extensão, a ordem de leitura da poesia brasileira.

No poema acima, a palavra poética e a imaginação interligam-se na construção da imagem memorável de Carolina, como nos versos: “Tanto engenho/ em sua arte mas livro após livro/ insistem em falar sobre o lixo/ e a coragem de uma estranha/ que escreve, apesar do cânone”. É de se notar como a construção poética e as escolhas estéticas apontam para uma narrativização lírica, no enxugamento das imagens. A forma como o sujeito da enunciação poética se projeta, assumindo um vezo crítico, aderindo a uma poesia participativa, engajada na partilha do sensível. Esse eu poético apela para um registro erudito que se mostra no léxico: “engenho”, por exemplo, indica um topos da tradição clássica (Spina, 2002), o que imprime uma nuance crítica à leituras estereotipadas que marcam o biografema de Carolina em sua condição social. Na dimensão semiótica que a pontuação fornece ao poema, não se pode desconsiderar o valor do ponto final após a palavra cânone, como indicando o obstáculo incontornável que a obra de Carolina sofreu na história da poesia brasileira e de sua fortuna crítica. Ferir a sintaxe, portanto, aponta para um novo “engenho e arte” – essa ideia seminal das preceptivas barrocas -, capaz de provocar uma nova tônica que movimenta a experiência poética e a vivência, entrevista pelo sutil jogo morfo/fonético das palavras livro/lixo. Nos versos “Apesar da fome e dos bichos/que servem ao escritor-pose/ para dizer - “é o caos”. / Apesar da entrada de serviço,/ do país e da sífilis. Apesar de mão contesta o esquecimento.”, a reiteração do advérbio de contrariedade (apesar) constrói um paralelismo de ideias centrais na obra de Carolina, seja em seu Quarto de despejo, seja em sua obra poética – a imagem da fome, da marginalidade, do abandono à própria sorte: a estranha escreve, apesar de tudo. O caos – de algum verso caroliniano, se matéria de ofício poético, reiterando, pela vida da intertextualidade, um “sujeito escrevente” ou um “sujeito escrito” (Jenny, 1979, p. 47). Dá-se aqui um espelhamento entre fazer poético e

consciência dos sujeitos, interiorizada na forma de conhecimento tácito. A menção e compreensão da estrutura social contingente em que a persona lírica se encontra e o valor de sua postura contra o esquecimento apontam para a forma como a poesia, tal como a literatura, “influi na construção de uma determinada concepção de experiência, e, por sua vez, de que forma um determinado conceito histórico de experiência resulta em formas literárias que se adequam a esses conceitos de experiência” (GARRAMUÑO, 2011, p. 35). Experiência (poética/vivencial) contra o esquecimento, como ensina Gagnebin (2009), para pensar a memória, entre “a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente”, sinalizando a força e a fragilidade da memória e do rastro (p.44). Nessa chave, “a literatura negra é um lugar de memória. E transporta para dentro de si uma memória que pode ser lida em cada negro”, como afirma Evaristo (2026, p. 54).

Nos versos “Quem a ler, leia-a sob o impacto/ dos nervos, leia-se: preparado/ para o desvio que faz os vivos./ - A mão que suporta o verbo/ não deveria ceder ao comércio./ Espera-se dela, ontem e agora, algo mais que receber prêmios./ a mão carolina / escreve em acusação sem volta”, que encerram o poema, tem-se uma recomendação de leitura, em tom de aviso (prognóstico) indispensável para entender não apenas a literatura de Carolina, o apagamento que sofreu, mas, especialmente, sua reverberação reestilizada na poética de Edimilson de Almeida Pereira. Poesia e resistência contra o “desvio”, metáfora do silenciamento. “A mão que suporta o verbo”, verso digressão e dialogal, eivado da noção de práxis social e dialogismo, que enceta o sujeito na e pela palavra no mundo da linguagem. O espaço semiótico do poema, de natureza gráfico-visual, no penúltimo verso, aponta para uma pausa, um silêncio de leitura, depois do qual outro sutil jogo de palavras ocorre em “mão carolina” – metáfora da fusão entre sujeito e escrita, “escreve sem acusação sem volta”. O eu poético reitera, assim, a poesia como libelo e partilha. O eu lírico é o primeiro a sentir o “impacto” da experiência interior de uma imagem-leitura evocada, produzindo “a preocupação com o relacional, que se evidencia na centralidade que adquirem as noções de comunidade e amizade e, de forma contundente, a de afetividade” (Di Leone, 2014, p. 30).

2 Conversa com Stela

AGONIA E SORTE DE STELA DO PATROCÍNIO

Me entreguei à vida e me deram a loucura. Apesar do cárcere o amor se subleva, fala à minha cabeça que roda, se arruma. Aqui onde não sou pessoa me tiram a vontade, não com remédios mas com a ausência que a tudo povoa. Fui vivente no outro lado da cidade, do alto das sandálias me pus a ordenar de sábado a sexta, até perceber nas mucamas a gestação das domésticas. Estive no cinema uma ou duas vezes. Nos edifícios onde me exauri noite e dia olhei o melhor pela entrada de serviço. Meu quarto, sendo quase uma da família, alcançava o céu no além-mar da janela. Apesar disso ser alucinação dos sadios, me deram albergue no hospício. Aqui e lá, onde não sou considerada, querem me tirar o juízo com choques, desprezo e sumiço.

O nada, porém, me recupera: reino dos bichos e animais é o nome que assino. Decifrar a floresta de quem me confina ajusta meu destino. Contra eles o amor se enerva, por ironia sou eu a que escreve. Como escreveria nos restos, nas grimpas para não enlouquecer. Sai a porta-bandeira, o operário, a noviça, o pavão real, a sede, um feriado no outro, tudo que em mim gritava e ainda grita. Sai o ator de novelas, os avós, o arlequim, a seleção de passistas. Sai o pai, a Dandã, os que me foram triados e agora me habitam. Sai um malmequer na ala dos napoleões vencidos, uma bela entre abraços, meu amor aos inimigos. Me rendi à vida e o pouco que me deu passa como um rio. Apesar dos pesares sou eu a que escreve para salvar, talvez, outros afogados (Pereira, 2019, p. 105).

O poema em prosa de Edimilson de Almeida Pereira convoca a algumas anotações. De saída, percebe-se que ele trabalha com uma forma híbrida na qual a frase narrativa conserva certa continuidade sintática, mas é atravessada por condensação imagética, ritmo interno, cortes associativos, enumeração visionária e intensa liricidade. Trata-se de um texto que conta uma experiência, mas que não se comporta como conto ou depoimento linear, pois sua força está no modo como a voz poemática transforma cárcere, hospício, trabalho doméstico, exclusão e escrita em matéria de denúncia poética. Fernando Paixão, em *Arte da pequena reflexão: poema em prosa contemporâneo* (2014), ajuda a situar esse procedimento quando distingue *poema em prosa* de *prosa poética*. Para ele, a diferença está no centro de gravidade da linguagem, pois, na prosa poética, prevalece o impulso da prosa, ao passo que, no poema em prosa, a ênfase recai sobre o poema, ainda que sem a quebra versificada. O crítico afirma também que o poema em prosa é um gênero próprio, ligado à modernidade poética dos séculos XIX e XX, embora marcado por uma definição difícil, justamente porque reúne poesia e prosa em uma mesma forma instável (Paixão, 2014, p. 50). No texto de Edimilson, o primeiro elemento incisivo é a unidade de situação, ainda que essa unidade se forme por fragmentos. A voz que fala está entre o cárcere, o hospício, a casa de família, a entrada de serviço, o quarto precário, a cidade dividida e a memória dos que a habitam, mas é atravessada por uma

segunda voz, a do poeta. O poema não organiza esses espaços como sequência narratológica, mas como círculos de confinamento. “Aqui onde não sou pessoa”, “Aqui e lá, onde não sou considerada” e “reino dos bichos e animais é o nome que assino” compõem uma topografia da despossessão, na qual o sujeito é deslocado da condição social, do trabalho, do amor e até da sanidade socialmente reconhecida.

Esse procedimento se aproxima do que Suzanne Bernard, em *Le poème en prose: de Baudelaire jusqu’à nos jours* (1994) identifica como um dos traços do poema em prosa, isto é, a unidade orgânica. Bernard (1994, p. 60) entende o poema em prosa como uma peça autônoma, concentrada em poucos elementos, dotada de ritmo, agilidade de imagens e forte condensação. A ela se somam a gratuidade, entendida como recusa da progressão narrativa ordinária, e a brevidade, que produz intensidade por cortes, elipses e síntese. No poema, essa unidade se dá pelo eixo da voz feminina que escreve contra a desumanização. Ela diz “me deram a loucura”, “me tiram a vontade”, “querem me tirar o juízo”, mas a construção verbal mostra justamente o contrário, pois a fala é lúcida, organizada, acusatória e capaz de converter a experiência de violência em pensamento. Há, portanto, uma inversão crítica importante. A loucura atribuída à personagem não é tratada como incapacidade, mas como nome social imposto a uma subjetividade que percebe demais, lembra demais e denuncia demais. Outro elemento forte é a estrutura anafórica e circularmente melancólica. O poema começa com “Me entreguei à vida e me deram a loucura” e termina com “Me rendi à vida e o pouco que me deu passa como um rio”. A variação entre “me entreguei” e “me rendi” cria um arco de desgaste, mas também de sobrevivência. A vida aparece como força ambivalente, porque oferece cárcere, abandono e hospício, mas também permite que a escrita surja como resto de salvação. Por isso, a frase final, “sou eu a que escreve para salvar, talvez, outros afogados”, faz da escrita um gesto precário, mas eticamente necessário.

A musicalidade também é central, embora não dependa de verso. O ritmo nasce das repetições, das retomadas sintáticas e das enumerações. No segundo parágrafo, a sequência “Sai a porta-bandeira, o operário, a noviça, o pavão real, a sede, um feriado no outro” produz uma cadência quase processional, próxima de desfile, cortejo ou ala carnavalesca. O verbo “sai”, repetido, faz emergir de dentro da voz um conjunto de figuras sociais, afetivas, familiares e alegóricas. O poema em prosa, aqui, não renuncia ao ritmo; ele o desloca para a respiração da frase, para a acumulação das imagens e para

o retorno de estruturas verbais. Também se destaca a enumeração visionária, procedimento que dá ao texto uma qualidade imagética e alucinatória. Porta-bandeira, operário, noviça, pavão real, ator de novelas, avós, arlequim, assistas, pai, Dandã, malmequer, napoleões vencidos e bela entre abraços não aparecem como personagens desenvolvidos narrativamente, mas como figuras que irrompem da memória e do delírio lúcido da voz. Elas formam uma espécie de arquivo interior, no qual a experiência individual é atravessada por restos da cultura popular, do trabalho, da família, da religiosidade, do carnaval, da derrota histórica e da fabulação. Nesse ponto, o poema de Edimilson se aproxima de uma lógica que Fernando Paixão associa ao poema em prosa contemporâneo, a partir de tópicos como metonímia, fragmento, narração, descrição e ritmo, justamente para captar sua dinâmica interna. A apresentação editorial da obra observa que esses elementos permitem compreender como o poema em prosa opera por zonas de condensação, e não pela narrativa extensa ou pela argumentação discursiva. A narratividade interrompida é outro traço essencial. O texto conta uma trajetória, mas essa trajetória é quebrada por imagens e por mudanças de registro. A voz passa da entrega à vida ao cárcere, do hospício ao trabalho doméstico, da entrada de serviço à janela, da loucura atribuída à escrita que salva. Há uma história possível, talvez a de uma mulher negra internada, explorada no serviço doméstico e confinada pela violência institucional, mas essa história nunca se fecha em enredo. Ela aparece como vestígio, confissão, denúncia, memória e canto.

A passagem “até perceber nas mucamas a gestação das domésticas” é uma das mais fortes do poema, porque condensa em uma única imagem a continuidade histórica entre escravidão e trabalho doméstico precarizado. O poema em prosa, nesse caso, alcança sua potência justamente pela condensação, pois uma formulação curta abre um campo histórico amplo. A frase não explica sociologicamente a permanência da exploração racial e de gênero, mas a faz aparecer como imagem histórica, na qual a mucama não pertence somente ao passado, já que sua gestação produz a doméstica como figura moderna da subalternidade. Há ainda uma dimensão de acusação institucional. O hospício, os choques, os remédios, a ausência, o desprezo e o sumiço compõem um sistema de silenciamento. O poema contrapõe a isso o amor e a escrita. “Apesar do cárcere o amor se subleva” e “Contra eles o amor se enerva” indicam que o amor não aparece

como sentimentalidade pacificadora, mas como energia de resistência, quase uma força nervosa que impede a completa captura do sujeito. Por isso a escrita surge “nos restos, nas grimpas”, isto é, nas sobras, nos fragmentos, nos lugares residuais em que a linguagem ainda encontra uma via para não enlouquecer. Esse ponto se relaciona à ideia de Tzvetan Todorov (1987, p. 66) segundo a qual o poema em prosa se funda na união dos contrários, entre prosa e poesia, liberdade e rigor, impulso destrutivo e organização artística. Paixão observa que essa tensão interna permite ao gênero apresentar fatos e pensamentos de modo que a linguagem forme um campo próprio, carregado de imagens, em vez de se limitar à representação realista. No caso de Edimilson, essa união de contrários se manifesta no confronto entre testemunho e fabulação, lucidez e loucura, confinamento e fluxo, ruína e salvação. O poema apresenta uma matéria histórica reconhecível, mas a desloca por uma dicção que mistura oralidade, lirismo, acusação e visão. A frase “O nada, porém, me recupera” é exemplar, porque transforma a negatividade em fonte paradoxal de recomposição. Aquilo que socialmente seria apagamento se converte, na linguagem poética, em lugar de assinatura.

A assinatura “reino dos bichos e animais” também merece atenção. Ela sugere uma identidade rebaixada pelo olhar social, mas apropriada pela voz que escreve. Ao assinar esse nome, a personagem aceita a zona em que foi lançada e a transforma em território verbal. A animalização, que poderia ser insulto, passa a funcionar como emblema de uma alteridade que desafia a razão normativa dos “sadios”. O verso em prosa “Apesar disso ser alucinação dos sadios” inverte os termos da normalidade, pois sugere que a verdadeira alucinação talvez esteja do lado daqueles que chamam de loucura o sofrimento produzido pela exclusão. Por isso, o poema em prosa em Edimilson parece operar como forma de escuta de uma voz historicamente impedida de se constituir como sujeito pleno. A ausência de versos não enfraquece a poeticidade; ao contrário, permite uma respiração mais próxima da fala, da confissão, do delírio e do testemunho. O texto se beneficia da prosa porque precisa sustentar uma sequência de experiência, mas se mantém poema porque cada frase se orienta pela intensidade, pela imagem e pelo ritmo.

A primeira lição sobre a loucura é sobre sua rejeição, como discurso, dicção, presença. Aprendemos com Foucault (1987) que a cultura ocidental, desde a modernidade, secciona e exclui a loucura do espaço de convívio, porque sua essência é a negação da razão. Cala-se, uma vontade de potência de pensamento e linguagem que, ao

pretender dizer tudo, excluindo tudo o que é exterior. Dá-se um limite da linguagem, uma experiência-limite, como a chamou Blanchot (2007), referindo-se ao que antes Bataille nomeou de “experiência interior”. A experiência-limite é “a experiência daquilo que existe fora de tudo, quando o tudo exclui todo exterior, daquilo que falta alcançar, quanto tudo está alcançado, e que falta conhecer, quanto tudo é conhecido: o próprio inacessível, o próprio desconhecido” (Blanchot, 2007, p. 187). Experiência que questiona os supostos limites da linguagem, que tenciona “preparar, para além da cultura, uma relação com aquilo que rejeita a cultura” (Blanchot, 2007, p. 174), tentativa de ler um “exterior de escrita” (Blanchot, 2007, p. 174), de se aproximar de uma “fala dos confins” (Blanchot, 2007, p. 174). O primeiro verso desse denso poema sintetiza, ao mesmo tempo que antecipa, o conteúdo de tragicidade do biografema: “Me entreguei à vida e me deram a loucura”. Stela revela em sua dicção uma capacidade de se organizar neste limite; “sua palavra é capaz de se manter sem se sustentar, necessariamente, nos limites subjetivos, gramaticais e lógicos”, como aponta Mosé (2001, p. 24). Nos versos “Apesar do cárcere o amor se subleva, fala à minha cabeça que roda, se arruma. Aqui onde não sou pessoa me tiram a vontade, não com remédios mas com a ausência que a tudo povoa.”, a narrativização da experiência indicia uma ordenação móvel de uma palavra deslocada da interioridade. O eu lírico simula aqui uma operação de “dobrar” da linguagem, em uma linguagem sintática e semanticamente marcada por uma simplicidade formal e clareza do que em Stela se constituía um discurso desconcertante (Mosé, 2001, p. 25). Em “Fui vivente no outro lado da cidade, do alto das sandálias me pus a ordenar de sábado a sexta, até perceber nas mucamas a gestação das domésticas. Estive no cinema uma ou duas vezes.”, o eu poético metaforiza a visão de Stela sobre o registro do espaço e de sua condição, integrando-se a um discurso que, paradoxalmente, mostra-se em toda sua lucidez.

O sentido de uma “verdade” que a loucura manifesta comparecem também em “Estive no cinema uma ou duas vezes. Nos edifícios onde me exauri noite e dia olhei o melhor pela entrada de serviço.” E em “Meu quarto, sendo quase uma da família, alcançava o céu no além-mar da janela. Apesar de isso ser alucinação dos sádios, me deram albergue no hospício.”, podemos constatar metáforas do olhar e da paisagem como elemento de desterritorialização afetiva. Versos como “Aqui e lá, onde não sou considerada, querem me tirar o juízo com choques, desprezo e sumiço.” indicam o trauma

da exclusão pela palavra. O eu poético parece pôr a nu o rastro biográfico – Stela, afirma Mosé (2001), tinha consciência de sua palavra, da interlocução (ou falta dela), dos muros que a isolavam da vida. “O nada, porém, me recupera: reino dos bichos e animais é o nome que assino.” – verso que reverbera intertextualmente o poema-fragmento II, da Parte IV:

Meu nome verdadeiro é caixão enterro
 Cemitério defunto cadáver
 Esqueleto humano asilo de velhos
 Hospital de tudo quanto é doença
 Hospício
 Mundo dos bichos e dos animais
 Os animais: dinossauro camelo onça
 Tigre leão dinossauro
 Macacos girafas tartarugas
 Reino dos bichos e dos animais é o meu nome
 [...] (Patrocínio, 2001, p. 118).

O fragmento de Stela do Patrocínio pode ser lido como uma operação radical de nomeação, na qual o sujeito, atravessado pela experiência manicomial, não diz “eu sou”, mas desloca o próprio nome para uma cadeia de restos, instituições, mortes e animalidades. A fala começa com uma afirmação decisiva, “Meu nome verdadeiro é”, e, em vez de oferecer um nome civil, oferece uma sequência de signos de apagamento: “caixão enterro / Cemitério defunto cadáver / Esqueleto humano”. O nome próprio é substituído por uma nomenclatura fúnebre, como se a identidade, sob a clausura psiquiátrica, só pudesse aparecer sob a forma de uma morte administrada. No imaginário bestial de Stela, os animais e bichos conotam uma percepção do eu lírico sobre uma dimensão de linguagem que ultrapassa as divisas da racionalidade. Nessa dimensão (“reino”) o eu lírico se funde, a tal ponto de criar uma relação subjetiva (“meu nome”), posto que “falar sobre um animal ou assumir sua persona não deixa de ser também um gesto de espelhamento, de identificação com ele”, como afirma Maciel (2008, p. 219). Há, portanto, no poema de Edimilson de Almeida, o mesmo páthos de animalidade que habita na poesia de Stela; ambos encenam uma zoopoética - processos de metaforização em que a animalidade fornece contornos antropomórficos à subjetividade lírica (Maciel, 2008, p. 220). Neste caso, “cada animal – tomado em sua insubstituível singularidade – passa a ser visto como um sujeito dotado de inteligência, sensibilidade, competência e saberes diferenciados sobre o mundo” (Maciel, 2008, p. 220). Derrida (2002) aponta para

capacidade da poesia de “passar as fronteiras ou confins do humano” até chegar “ao animal em si, ao animal em mim e ao animal em falta de si mesmo” (p. 15), posto que “o pensamento do animal [...] cabe à poesia” (p. 22). Relação de abertura, como propõe Agamben (2013), ao lembrar o entre o animal e o homem se coloca um “campo de tensões dialéticas sempre já talhado por cortes que nele separam toda vez – pelo menos virtualmente – a animalidade “antropófora” e a humanidade que nela se encarna” (p. 26). Para o filósofo italiano, o sujeito pode ser humano apenas na medida em que “transcende e transforma o animal antropóforo que o sustenta, somente porque, por meio da ação negadora, é capaz de dominá-lo e, eventualmente, de destruir sua própria animalidade [...]” (p. 26), como nos versos “Apesar dos pesares sou eu a que escreve para salvar, talvez, outros afogados.”

Animalidade e linguagem: o impossível é parte da possibilidade de ser. O que em aparência parecia exterior constitui parte da interioridade – da subjetividade, é sua própria constituição. Nela, reside uma outra dimensão do animal – o silêncio. O silêncio está no interior da linguagem, e, no limite, é seu inapreensível. O “falatório de Stela” (Mosé, 2001, p.5) vem também dessa linguagem vazia do animal, sem possível ocupação. Blanchot (2011) lembra que a linguagem tem início no vazio, posto que “nenhuma plenitude, nenhuma certeza, fala; para quem se expressa falta algo essencial. A negação está ligada à linguagem. No ponto de partida, eu não falo para dizer algo [...]” (p. 332). A poesia de Stela evoca por Edimilson, reverbera “a impossibilidade é a relação com o Exterior e, visto que esta relação sem relação é a paixão que não se deixa dominar, transformando-se em paciência, a impossibilidade é a própria paixão do Exterior” (Blanchot, 2011, p. 92). Nessa conversa entre poetas, entre poemas, a palavra afirma o abismo existente entre ‘eu’ e ‘outrem’ e ela ultrapassa o intransponível, mas sem aboli-lo nem diminui-lo. [...] Minha relação com ele [Outrem] é uma relação de impossibilidade, escapando ao poder. E a palavra é esta relação onde aquele que eu não posso atingir se apresenta em sua verdade inacessível e estrangeira (Blanchot, 2011, p.114).

Também chama atenção o modo como a fala opera por parataxe, isto é, pela justaposição de palavras e imagens sem explicitação lógica entre elas. Não há conectivos explicativos, não há subordinação argumentativa, não há narrativa contínua. A força está na montagem: caixão, enterro, cemitério, cadáver, asilo, hospital, hospício, mundo dos bichos. Esse encadeamento produz um pensamento por aproximação, quase por choque

semântico. A fala não explica a relação entre morte, instituição e animalidade; ela simplesmente as coloca lado a lado, e essa justaposição já constitui uma interpretação brutal da experiência manicomial.

A *conversa* entre Stela e Edimilson lembra a questão de Blanchot (2010a) sobre “como enunciar a desigualdade [entre a poeta e o poeta] por meio do que tende a igualar [a poesia]?” (p.115) Como se dá a conversa? Quando o poeta fala com a poeta ele reelabora a distância – temporal, estética, de classe, de gênero, em suma, de condição existencial, a fim de atingir a outridade por meio do espaço literário (Blanchot, 2011). Ele, contudo, não se constitui sem o fantasma da loucura e sua demanda maior – a ausência de obra. Se a loucura é ausência de obra (Blanchot, 2010a, p. 72), temos no poema de Edimilson de Almeida Pereira a única saída contra a ociosidade que a loucura, como demanda – e não apenas como metáfora – produziria: o simulacro da alucinação, pelo enigma. Podemos, aqui, pensar o enigma a partir de Agamben (2016), como *páthos*, posto que “o fato enigmático se refere apenas à linguagem e à sua ambiguidade e não àquilo que nessa linguagem é visado, e que, em si, não só é absolutamente desprovido de mistério [...]” (p. 105), que ambos os poemas sustentam em sua arquitetônica e dicção.

Sob a ótica do *Fora*, o fragmento evidencia uma linguagem que não cabe na gramática da identidade civil. “Meu nome verdadeiro” não conduz ao nome de batismo, mas a um conjunto de figuras que a sociedade costuma colocar fora da subjetividade legítima: o morto, o doente, o velho asilado, o louco, o animal. O *Fora*, portanto, não está simplesmente fora da fala. Ele aparece dentro da própria linguagem, como aquilo que rompe a equivalência entre nome e pessoa. O nome deixa de identificar e passa a denunciar. Há ainda um ponto ético importante. Ao tomar esse fragmento como discurso da loucura, é preciso não repetir o gesto manicomial que transforma a fala em sintoma. O livro *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* foi publicado em 2001, organizado por Viviane Mosé a partir das falas de Stela do Patrocínio, que circularam por registros ligados à Colônia Juliano Moreira. Isso significa que lidamos com uma fala transcrita, editada e deslocada para o campo literário, o que exige atenção ao modo como a voz de Stela foi escutada, registrada e convertida em obra.

Considerações finais (ou, antes, a *conversa* deve reverberar por muito tempo)

Propôs-se, aqui, de forma sucinta, um comentário analítico-interpretativo dos poemas “A mão de Carolina” e “Agonia e sorte de Stela do Patrocínio”, de Edimilson de Almeida Pereira, com o intuito de evidenciar o lirismo subjacente à “conversa” do poeta com Carolina Maria de Jesus e Stela do Patrocínio, no que pode ser tomado como “poema biográfico”, e o modo como esse diálogo intertextual se presentifica através da palavra poética e seu *páthos*. De duas imagens espectrais que rondam a obra dessas duas escritoras negras – o lixo, como metáfora da marginalização, e a loucura, como matiz trágico, os eus líricos de Edimilson Pereira elaboram metáforas que suscitam e evocam os rastros biográficos e os estilos das autoras.

Constata-se, pois, a imersão da poeticidade de Edimilson Pereira nesse auscultar complexo de duas formas diferentes de linguagem, mas que, no limite, apontam para uma possibilidade dialógica. Daí a metáfora da *conversa infinita*. Conversa entre pares. Para, ao final, como ensina Blanchot (2010b), criar uma espécie de hipótese: “talvez seja a voz de todos, a fala impessoal, errante, contínua, simultânea, sucessiva, na qual cada um de nós, [...] recorta ou projeta a parte que lhe toca [...]” (p. 73).

Ouçá-se a *conversa infinita* entre Carolina, Stela, Edimilson.

Referências:

- AGAMBEN, G. A ideia do enigma. In: _____. **A ideia da prosa**. Trad. João Barrento. 1.ed. 2. reimpr. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. (FILÔ/Agamben; 3).
- AGAMBEN, G. **O aberto**: o homem e o animal. Trad. Pedro Mendes. 1.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- BARTHES, R. A conversa. In: _____. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2015.
- BARTHES, R. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 18.ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- BARTHES, R. **Sade, Fourier, Loyola**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BATAILLE, G. **A experiência interior**. Trad. Fernando Scheibe. 1.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- BERNARD, S. **Le poème en prose**: de Baudelaire jusqu’à nos jours. Paris: Librairie A.-G. Nizet, 1994.

BLANCHOT, M. **A conversa infinita 1**. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010a.

BLANCHOT, M. **A conversa infinita 3**. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010b.

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, M. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2013.

DERRIDA, J. **O animal que sou**. Trad. Fábio Londa. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

DERRIDA, J. **Salvo o nome**. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1995.

DI LEONE, L. **Poesia e escolhas afetivas**: edição e escrita na poesia contemporânea. 1.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

EVARISTO, C. Vozes-mulheres. In: _____. **Poemas da recordação e outros movimentos**. 3. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017, pp. 24-25.

EVARISTO, C. **Literatura negra**: uma poética de nossa afro-brasilidade. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2026.

FERNANDEZ, R. **A poética de resíduos de Carolina Maria de Jesus**. 2.ed. São Paulo: Aetia Editorial, 2025.

FOUCAULT, M. **História da loucura**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GAGNEBIN, J. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

GARRAMUÑO, F. Os restos do real. Literatura e experiência. In: OLINTO, H. K.; SCHOLLHAMMER, K. E. (Org.) **Literatura e realidade**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011, p. 32-42.

JENNY, L. A estratégia da forma. In: _____. *et al.* **Intertextualidades**. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

LEVY, T. S. **A experiência do fora**: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2011.

LIMA, J. L. **A dignidade da poesia**. Trad. José Vianna Batista. São Paulo: Ática, 1996.

MACIEL, M. E. Poesia e subjetividade animal. In: PEDROSA, C; ALVES, I. (Org.). **Subjetividades em devir**: estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 219-225.

MOSÉ, V. Stela do Patrocínio – uma trajetória poética em uma instituição psiquiátrica. In: PATROCÍNIO, S. do. **Reino dos bichos e dos animais é o meu nome**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001, p. 19-44.

PAIXÃO, F. **Arte da pequena reflexão**: poema em prosa contemporâneo. São Paulo: Iluminuras, 2014.

PATROCÍNIO, S. do. **Reino dos bichos e dos animais é o meu nome**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

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

PELBART, P. P. **Da clausura do fora ao fora da clausura**: loucura e desrazão. São Paulo: Brasiliense, 2021.

PEREIRA, E. de A. **Poesia+ (antologia 1985-2019)**. São Paulo: Editora 34, 2019.

SPINA, S. **Na madrugada das formas poéticas**. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

TODOROV, T. La poésie sans vers. In: TODOROV, T. *La notion de littérature et autres essais*. Paris: Seuil, 1987. p. 66-84.