

Title

A Opacidade da Obra e o Desvio da Vida em “Na Ópera de Wifredo Lam” (2023), de Edimilson de Almeida Pereira: por uma Estética da Relação

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/4gf5800h>

Journal

Mester, 55(0)

Author

Mayer, Bianca

Publication Date

2026-10-01

DOI

10.5070/M3.62048

Copyright Information

This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution-NonCommercial License, available at <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Peer reviewed

A Opacidade da Obra e o Desvio da Vida em “Na Ópera de Wifredo Lam” (2023), de Edimilson de Almeida Pereira: por uma Estética da Relação

Bianca Mayer

Exu, pelo contrário, sempre se esforçou para criar mal-entendidos e rupturas, tanto aos humanos quanto aos orixás.

— Reginaldo Prandi

Edimilson de Almeida Pereira e Ana Kiffer, no prefácio da tradução brasileira de *Poétique de la Relation* (1990), escrevem que Édouard Glissant “extraí os princípios ativos da realidade para, mediante processos de reflexão e análise, propugnar outras realidades simbólicas” (Pereira e Kiffer 13-14). Pereira e Kiffer, mais precisamente, explicam que Glissant, ao insistir em tratar a linguagem e a realidade como deslocamentos—e não como fixações—, aponta para a tendência afrodiaspórica de criar modelos teóricos capazes de se aproximar do campo da imaginação e, por consequência, de se afastar da exatidão dos chamados estudos científicos. Pereira, por outras palavras, ciente de que a escrita glissantiana borra e emaranha a possibilidade de suas(seus) leitoras(es) chegarem a conclusões únicas e precisas acerca de seus significados, igualmente compreende a qualidade estética do texto que não se propõe a ser claro e conciso—mas, sim, como demonstrarei adiante, *desvia-se* de seus próprios significados e faz-se *opaco*.

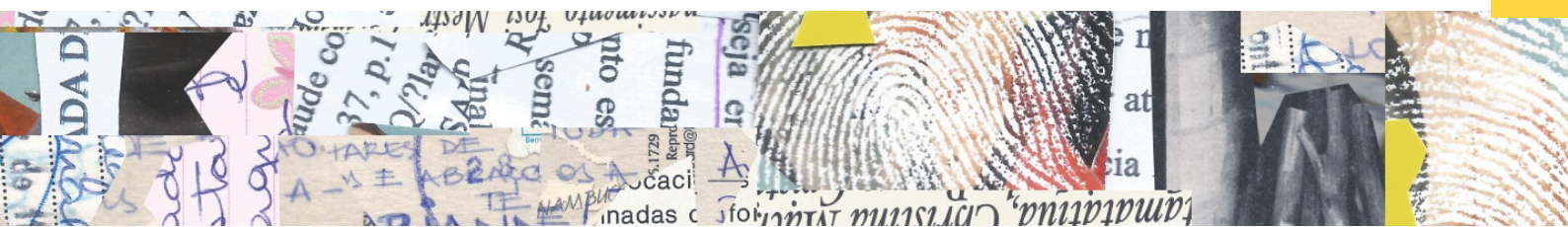
Parto, nesse sentido, das ideias de Pereira e Kiffer para explicar que o poema “Na Ópera de Wifredo Lam”, escrito por Pereira e publicado na antologia *A Morte Também Aprecia o Jazz* (2023), tem a opacidade e o desvio como chaves de sua leitura: e, por tais motivos, tem a noção glissantiana de *relação* como uma de suas possibilidades interpretativas. Noto, além do mais, que o poema de Pereira apresenta uma correlação de interesses artístico-filosóficos comuns a esses três autores—a qual, à medida que é resgatada e expandida, conecta arte e vida.

Pereira escreve o prefácio da edição brasileira de *Poetic de la Relation* e “Na Ópera de Wifredo Lam”. Glissant cita Lam uma série de

vezes em *Poetic de la Relation* e *Le Discours Antillais* (2013). Lam, o mais famoso expoente da pintura modernista cubana, ilustra a obra poética de Glissant em *La Terre Inquiète* (1955). A encruzilhada entre as obras e as vidas de Pereira, Glissant e Wifredo Lam será, portanto, chave desta análise acerca das opacidades e dos desvios presentes em “Na Ópera de Wifredo Lam”—os quais resultam naquilo que, a partir de Glissant, chamo de *estética da Relação*. Por fim, ao notar que “Na Ópera de Wifredo Lam” é, tal como a vida de Lam, repleto de opacidades e desvios, nego a construção de uma análise eximamente concisa, científica e linear desse objeto de estudo. Cruzo o formato e o conteúdo das obras e das vidas estudadas com o formato e o conteúdo deste texto—e a opacidade e o desvio, logo, fazem-se presentes em todos eles.

A opacidade da obra

O primeiro traço de opacidade de “Na Ópera de Wifredo Lam” reside em seu título. Ao mesmo tempo em que o poema se encontra na *ópera* de Wifredo Lam, questiona-se a exatidão dessa informação—já que Lam era pintor, não músico. A rápida proposital ambiguidade poética proposta por Pereira dá-se pelo fato de que a palavra *ópera* tem origem no latim *opus*—que, por sua vez, significa “obra” ou “trabalho”. Neste caso, é preciso ler o texto sobre o texto e entender que, para Pereira, *escrita* frequentemente significa *reescrita* de obras, ou *óperas*, e trajetórias de vida distintas—as quais podem abrigar significados plurais, como também é o caso das pinturas de Lam.



A definição do conceito glissantiano de *opacidade* é, não por acaso, opaca. Sem dissertar detalhada e cientificamente sobre as características de uma obra literária ou visual *opaca*, Glissant (PR 89) explica que “Contra essa transparência redutora existe uma força de opacidade em ação”, porque a opacidade seria “aquilo que protege o Diverso” (Glissant, PR 89). Pode-se, por exemplo, inferir que o título do poema de Pereira se faz opaco pelo fato de que seu entendimento não é transparente: ele protege a diversidade de significados e a incompreensão daquilo que *estar na ópera de Lam* pode expressar. Por isso, se, “no verbo compreender, existe o movimento das mãos que pegam o entorno e o arrastam para si” em “um gesto de encerramento, senão de apropriação”, prefere-se, na ótica da opacidade, “o gesto do dar-com, que abre, finalmente, para a totalidade” (Glissant, PR 222).

Curiosamente, o entendimento sobre a qual ópera, ou obra, de Lam está sendo referida por Pereira torna-se opaco. Não há, no poema, citação de qualquer título de obra. O conhecimento sobre algumas de suas pinturas mais famosas, porém, pode transparecer os versos de “Na Ópera de Wifredo Lam”.

Em *La Jungla* (1943), Lam cria um jogo labiríntico e ilusório entre o que é vegetal e o que é animal. A flora cruza-se e confunde-se com o que parece ser um incêndio que tenta consumi-la. Os corpos, com pés, peitos e nádegas em evidência, emaranham-se em torno de algo que parece ser máscaras. Há, em *La Jungla*, abismos entre a certeza e a incerteza de saber, com precisão, onde estão os vegetais, os corpos, as máscaras e o fogo—ou, ainda, o verde, o preto, o branco e o azul. Em *La Jungla*, pernas, braços e pescoços podem ser também canaviais e, por tal motivo, cada observação atenta sua pode ser sinônimo de um novo questionamento sobre o que, na verdade, se enxerga: corpos humanos, plantas, máscaras ou fogo.



Fig. 1: Wifredo Lam. *La Jungla*. 1943, gouache sobre papel, 239 × 229 cm. The Museum of Modern Art (MoMA), New York.

Em *Le Sombre Malembo, Dieu du Carrefour* (1943), Lam, de modo semelhante, cruza e confunde fauna e flora. A fauna—que agora, com maior intensidade, compartilha fronteiras entre a humanidade e a animalidade—funde-se com a flora. Distinguir cabeças, chifres e folhas torna-se impossível. O verde mistura-se, mais uma vez, com o vermelho: pensa-se, aqui também, em um incêndio. *Le Sombre Malembo, Dieu du Carrefour*, assim como *La Jungla*, leva seus(as) observadoras(es) a encontrar dificuldades para distinguir pescoços e troncos de plantas, caules e pernas. Quando olho para o canto central esquerdo de *Le Sombre Malembo, Dieu du Carrefour*, fico em dúvida se o que vejo naquele espaço é um bulbo vegetal ou uma cabeça humana—e, ainda, se for uma cabeça, posso me perguntar se ela está virada para baixo ou para cima.



Fig. 2: Wifredo Lam, *Le Sombre Malembo, Dieu du carrefour*, 1943. Óleo sobre tela. High Museum of Art, Atlanta.

Há, até o momento, apenas a certeza de que as bruscas e literais dobras que cada corpo—animal, humano ou vegetal—sofre nessas pinturas se traduzem em significações também excessivamente dobradas. Em *La Jungla* ou em *Le Sombre Malembo, Dieu du Carrefour*, a incerteza e a ambiguidade presentes nos signos são sempre maiores do que a possibilidade de clareza e exatidão do significante ou do significado de cada um deles: essas são, também, as suas opacidades.

A meu ver, múltiplos elementos presentes nessas duas pinturas de Lam, e ressaltados nas linhas acima, podem, repetidamente, ser observados no poema “Na Ópera de Wifredo Lam”, de Pereira—o que, por sua vez, já se manifesta em suas primeiras estrofes:

Há um nervo tenso
sob o signo
Com ele se vela
O ciclo lunar

Com ele se grava
nas árvores,
Apesar
do incêndio.
(Pereira, *A Morte* 11)

Como em *La Jungla* e em *Le Sombre Malembo, Dieu du Carrefour*, o nervo tenso agrava-se nas árvores incendiadas de “Na Ópera de Wifredo Lam”. A partir desses versos, questiona-se, por exemplo, se árvores em chamas e o nervo

tenso seriam, de alguma forma, criações originais de Pereira ou, mais precisamente, se estariam em relação com as árvores e os nervos retorcidos anteriormente criados por Lam. Se há, tanto em *La Jungla* quanto em *Le Sombre Malembo, Dieu du Carrefour*, uma tensão capaz de queimar e metamorfosear corpos humanos, animais e vegetais, em “Na Ópera de Wifredo Lam”, esse cenário parece repetir-se: também há árvores, fogo e tensão nos versos de Pereira.

Entretanto, ainda que elementos da obra de Lam se repitam na de Pereira, torna-se impossível não levantar questionamentos ou dúvidas sobre a qual pintura de Lam o poema se refere. Quando leio “O esqueleto medra / nos recifes.” ou “O que respira além / da forma / sob / a folhagem?” (Pereira, *A Morte* 11), penso imediatamente em *Le Sombre Malembo, Dieu du carrefour*. Há, nessa pintura, uma ênfase em esqueletos que se assemelham a ossadas de costelas e em rostos que parecem se esforçar para, entre vastas folhagens, respirar—o que não ocorre em *La Jungla*. Todavia, quando leio “A mão floresce / por tudo isso / e finda” ou “Fora de si / quem é você? / SUA ANIMA MÁSCARA” (Pereira, *A Morte* 12), penso em *La Jungla*. Nessa pintura, folhas e flores nascem diretamente de algumas mãos e, ainda, onde poderia haver rostos, há máscaras. Dessa forma, ao passo que, em determinados versos, Pereira relaciona seu poema a *Le Sombre Malembo, Dieu du Carrefour*, em outros, desvia-se das relações inicialmente estabelecidas e também se refere a *La Jungla*. O poema aponta para mais de uma pintura e, com isso, apresenta o gesto glissantiano de abertura à totalidade—que, claro, pode significar a relação com uma série de outras pinturas de Lam.¹

Por outras palavras, se o conteúdo de *La Jungla* ou de *Le Sombre Malembo, Dieu du Carrefour* é ambíguo—e faz com que seja impossível, por exemplo, identificar o que é vegetal ou animal—, Pereira, em “Na Ópera de Wifredo Lam”, parece explicar que as opacidades de Lam não se limitam à pintura: elas são recriadas em seu poema. Ao passo que o poema pergunta a quem o lê, ou a algum(a) interlocutor(a) posto dentro de

si mesmo, “Quem é você?” ou “De quem / é o vulto?” (Pereira, *A Morte* 12), eu, enquanto leitora, posso, da mesma forma, perguntar-me: “O que esse poema descreve?”, “Sobre qual obra de Lam é esse verso?”, “De quem são essas falas?”. Há um jogo proposital de ambiguidades entre um referente e outro: em “Na Ópera de Wifredo Lam”, a correlação entre significados e significantes é calculadamente inexata. O texto de Pereira torna-se tão ambíguo e enigmático quanto as pinturas transpostas por ele à poesia—e, ciente disso, adverte quem o lê:

Tudo é matemática
no caos.
(Pereira, *A Morte* 14)

Faz-se nítido que Pereira, assim como Lam, dificulta a compreensão de seu texto: calculadamente, protege-se a diversidade e a abertura do texto em detrimento de significados transparentes e exatos—o que pode parecer *caótico*. À medida que se conhece a noção glissantiana de que o pensamento da opacidade nos distrai das verdades absolutas das quais pensávamos ser depositários (Glissant, PR 222), compreende-se a qualificação de um texto que insistentemente recusa a exatidão. Pereira e Lam, ao apostarem na opacidade, preferem multiplicar os corpos e as vozes de suas obras a tornar transparente o questionamento de quem são os corpos e as vozes de seu texto. Nessa lógica, “O texto literário é por função, e contraditoriamente, produtor de opacidade” (Glissant, PR 144)—e, não por acaso, Pereira (*A Morte* 14), em versos que, sempre de modo opaco e ambíguo, podem ou não estar atentando suas(seus) próprias(os) leitoras(es) à rizomática multiplicidade semântica que carregam, escreve: “Dentro do que sabíamos / outro saber / era possível” (Pereira, *A Morte* 13). O poema, mais uma vez, recai na lógica da multiplicidade: quem o lê deve manter-se aberto(a) a aceitar a possibilidade de sua relação com mais de uma pintura e com mais de uma teoria. Forma e conteúdo, ao recusarem verdades absolutas e unitárias, fazem-se opacos, e os versos de Pereira (*A Morte* 14), atentos às suas próprias não transparências, avisam quem os lê:

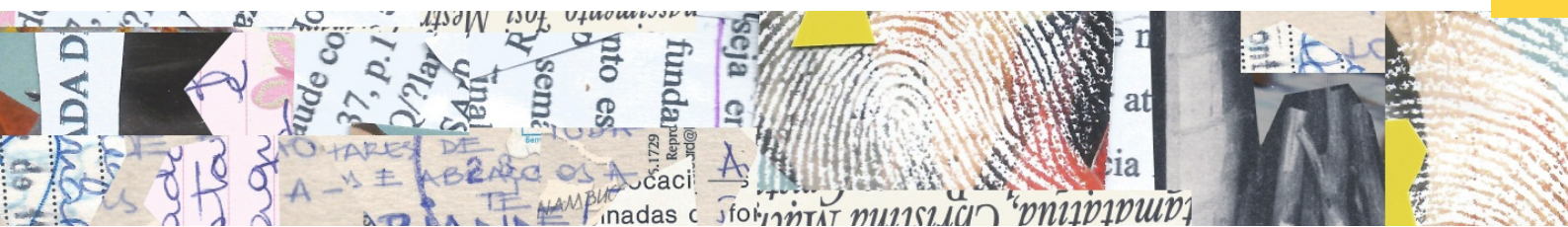
“Não te percas”
grita
o afiador de arpões

Por outras palavras, se é certo que “Na Ópera de Wifredo Lam” ganha um imenso benefício interpretativo quando lido em relação às pinturas de Lam, é certo, também, que a dúvida, a ambiguidade e a incerteza presentes na obra de Lam se repetem, como reescrituras, no poema de Pereira. Ao passo que o vegetal, o humano, o animal, a máscara e o fogo de *La Jungla* e *Le Sombre Malembo, Dieu du Carrefour* são transpostos a “Na Ópera de Wifredo Lam”, as calculadas indiscernibilidades e confusões de corpos e objetos, tão protagonistas da obra de Lam, tornam-se, igualmente, protagonistas no poema de Pereira. Por isso, com vistas a abrir esta análise a mais de uma possível interpretação de “Na Ópera de Wifredo Lam”, tal como proporia a teoria glissantiana, encerrá-la na dobra entre pintura e poesia seria pouco diverso e, portanto, insuficiente. Neste caso, é necessário analisar como certos princípios ativos das realidades de Lam, Glissant e Pereira resultaram na opacidade simbólica de suas obras: princípios esses que, não por acaso, são marcados por *détours*, ou desvios.

O desvio da vida

Wifredo Lam nasceu no Caribe, em Cuba, onde se consagrou como pintor modernista. A convite de Pablo Picasso, Lam muda-se ainda jovem para a Espanha; reside, porém, a maior parte de sua vida em Paris. Quando a Segunda Guerra Mundial, em 1940, chega à França, exila-se em Marseille por aproximadamente um ano e, logo depois, em 1941, decide retornar a Cuba—onde pinta *La Jungla* e *Le Sombre Malembo, Dieu du carrefour*. Em Cuba, no ano de 1952, com o golpe de Estado de Fulgencio Batista, retorna a Paris, onde mora até ao fim de sua vida.

Tais acontecimentos acerca da vida de Lam são, não casualmente, aqui listados. A meu ver, se é certo que “Na Ópera de Wifredo Lam” se relaciona com as suas obras, é certo, também, que



esse poema se relaciona com a sua vida—e, a partir disso, com acontecimentos que respaldam as fugas geográficas ou os *desvios* pelos quais ele passou involuntariamente. Ao serem lidos alguns de seus versos, tem-se a sensação de deslocamento contínuo não apenas entre uma pintura de Lam e outra, mas entre um momento da vida de Lam e outro—e, mais precisamente, entre um espaço em que Lam residiu e outro.

Por *desvio*, entende-se a tradução ao português do termo glissantiano *détour*: o desvio é o processo decorrente “de una maraña de negatividades”, porque “no hay Desvío cuando la nación ha sido posible” (Glissant, DA 30). Assim, “el desvío es el último recurso de una población cuya dominación por el Otro se halla oculta: hay que ir a buscar en otra parte el principio de la dominación, que no se evidencia en el propio país” (Glissant, DA 30). Glissant, mais precisamente, refere-se ao desvio como o infortúnio por qual passou a população escravizada no continente americano e, ainda, como as consequências contemporâneas dessa condição de migração forçada. Ao exemplificar tal consequência, Glissant, então, disserta sobre as populações antilhanas que migram para a França em busca de liberdade e melhores condições de vida, mas “suelen descubrir que son diferentes” (Glissant, DA 30). Neste caso, a tomada de “conciencia de su antillanidad” torna-se uma etapa “dramática e insuportable”: esta seria a “Extraordinaria vivencia del Desvío” (Glissant, DA 30).

A história de Lam é, portanto, a personificação da noção glissantiana de desvio. Sua utópica busca por liberdade permeia deslocamentos entre a França e o Caribe—e, ao retornar da França, seu sentimento de antilhanidade reinventa-se com força maior: *La Jungla* e *Le Sombre Malembo, Dieu du Carrefour* são exemplos de suas extraordinárias respostas à condição de *desvio*—a qual, como também é demonstrado pelas suas pinturas, apresenta momentos de drama e tensão.

Pereira, por sua vez, ciente da biografia de Lam, permeia “Na Ópera de Wifredo Lam” de desvios geográficos entre França e Caribe. Tal noção, por exemplo, pode ser observada nos versos “Paris é outra floresta” (Pereira, *A Morte* 11),

Um freio range
a cada gesto:
“Isso é impossível,
não se atreva,

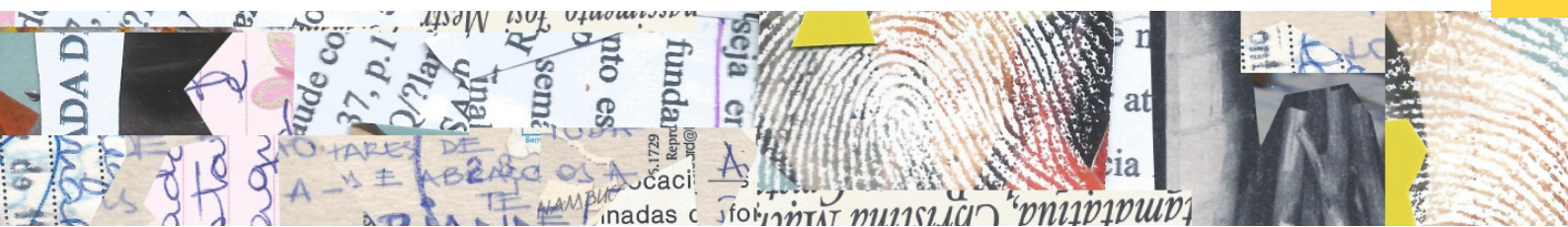
indo a Marseille
não se fie nos cordames,
na volta de Londres
obedeça as rotas”
(Pereira, *A Morte* 12)

E, ainda,

“Indo a Marseille
estire até o cais, se ouvir
o canto
não confie nas parcas.

Se regressar
ao Caribe não circule
as lianas
com um lápis”
(Pereira, *A Morte* 13)

Nesses trechos, para além da oscilação textual perceptível entre França e Caribe, observa-se um movimento entre cenas que remetem à sua vida e à sua morte—dinâmica que apenas pode ser plenamente compreendida se o(a) leitor(a) estiver familiarizado(a) com os lugares onde Lam nasceu, se exilou e faleceu. Por outras palavras, a leitura de alguns versos de “Na Ópera de Wifredo Lam” requer o conhecimento prévio das obras e da biografia do artista, já que, sem esses elementos, o poema não se mostra explicativo nem didático em relação à sua obra, história, vida ou morte. Se cada gesto das migrações forçadas de Lam é composto por freios e rangidos, Pereira, tal como propõe a definição glissantiana de desvio, parece saber que Lam não se sentiu pertencente à França e que, justamente a partir dessa condição de afastamento de suas



origens, aprofundou seu sentimento de caribenidade—comprovado, como expliquei, pelas obras produzidas no retorno a Cuba.

Ao saber-se, além do mais, que, depois de se mudar de Cuba para Paris pela última vez, Lam faleceu na França, o entendimento destas duas estrofes parece, de certa forma, tornar-se mais transparente:

O signo investiga
o lado
de fora
da ilha e o começo

de um pesadelo
: algo desvia
o sol
para o abismo
(Pereira, *A Morte* 11)

Nesses versos, Pereira cita dois termos caros à obra glissantiana: o abismo e o desvio. Se, por abismo, entende-se a tradução para o português da palavra *gouffre*, muito utilizada por Glissant, que aponta para a experiência concreta e imaterial de migração forçada vivida pelas pessoas escravizadas e submetidas ao tráfico negreiro, o desvio é o passo, sempre involuntário, que precede o abismo encontrado nessa migração. O desvio é, como se sabe, a própria migração forçada.

Pode-se inferir, a partir disso, que depois de se desviar de seu local de origem, Cuba, Lam encontra, na França, o abismo. Assim, ao passo que o abismo é entendido como “projeção e perspectiva de desconhecido” e “o que nos mantém em poesia” (Glissant, PR 33), o “sol” que Pereira traz ao abismo de Lam pode simbolicamente narrar a criatividade e o sentimento de caribenidade que nasceram do primeiro isolamento de Lam na França: este é também o *sabor amargo* da arte afrodiáspórica caribenha.

As possibilidades interpretativas a partir da ótica glissantiana são, todavia, calculadamente

múltiplas e abertas. Não há como inferir se Pereira, nesse trecho, se refere à primeira ou à segunda migração de Lam à França. Pode-se, no caso da segunda imigração, imaginar que, ao passar por um *mar de negatividades* decorrentes do golpe militar cubano, Lam, nesse *pesadelo*, desvia-se mais uma vez de seu país de origem, ou sua *ilha*, em direção à França, onde, mais tarde, encontra a morte, o seu próprio *abismo* ou, ainda, o seu *sol*. Neste caso, se, para Glissant, a morte não é o contrário da vida, já que “Sua morte em geral é o que faz sua vida em partilha” (Glissant, PR 234), o *sol* citado Pereira não parece estar em oposição ao *abismo*. Quando Lam se desvia da ilha e encontra o seu abismo, ou a sua morte, ele está também encontrando o seu recomeço. Não por acaso, os versos que seguem essa estrofe, ainda que opacamente, esquivam-se da ideia de abismo e de morte como finitude e direcionam-se a um entendimento cíclico da existência: o abismo e a morte são, neste caso, *reflorescimento* e continuidade imaterial do *signo*.²

A mão floresce
por tudo isso
e finda
— o signo não.
(Pereira, *A Morte* 12)

Desvia-se da vida, mas nunca de modo contrário a ela: tal como as mãos que florescem em *La Jungla*, de Lam, Pereira, em alinhamento também com Glissant, opacamente transita entre a impossibilidade de criar oposições transparentes entre a morte e a vida, ou entre a obra e a vida. Em um jogo que ora se desvia da morte, ora se desvia da vida—ora se desvia do lado de fora, ora se desvia do lado de dentro—, Pereira formula uma estética, curiosamente, barroca, já que, como bem explica Glissant (PR 104-105), é contra a tendência do racionalismo, da harmonia, da profundidade—e, na América Latina, como decorrência da *plantation*³—que surge, no Ocidente, a estética barroca: a *estética do desvio*.⁴

Similarmente, como propõe o traço barroco de negação à profundidade⁵, a voz principal do poema, devido a extensivos *détours*, é

impedida de, com clareza, começar e terminar qualquer narrativa. Tal impedimento torna-se, por exemplo, bastante visível no momento em que, na tentativa de trazer informações ou recordações sobre os espaços geográficos habitados por Lam, vozes interrompem a sua profundidade. “Quem é você? / Fora de si / quem é você? / Fria ilusão irmã” e “Quem é você, o que / nos resta? A pergunta, / talvez, / que ninguém faça” (Pereira, *A Morte* 12-13), ela pergunta quando instruções sobre Marseille, Londres e o Caribe—entre aspas, como marcação de fala—subitamente aparecem no poema. O *détour*, neste caso, com seu traço barroco, tem o aspecto de falha de comunicação. Pode-se questionar se essas perguntas foram feitas pela voz que narra o poema à voz que, por meio de citações, se intromete no poema. Questiona-se, também, se essas perguntas foram feitas pela voz que narra o poema àquela(e) que lê o poema. Não há possibilidade de obter uma resposta exata para cada um desses questionamentos: esta é a opacidade.

Sabe-se, porém, que a presença dos locais onde Lam nasceu, se exilou e morreu, gera, no poema e em quem o lê, ainda mais ambiguidades, dúvidas e abismos. Há, neste ponto, como narrou Pereira no início de seu poema, *um nervo tenso sobre o signo* que parece, conscientemente, desviar-se de qualquer narrativa clara, exata e concisa acerca da obra ou da vida de Lam: desviar-se de comunicar direções precisas sobre a origem e o término da vida de Lam. Não por acaso, ao deixar quem lê o poema em abismos, a voz que o narra também se assume em seu próprio abismo, ou, ainda, em suas próprias opacidades, e pergunta seis vezes àquelas(es) que a leem, à voz que a interrompe ou a si mesma, aquilo que não é respondido: “Quem é você?” (Pereira, *A Morte* 12, 13).

Por tais motivos, não apenas como nas pinturas de Lam, mas também como nas esculturas barrocas do também mineiro Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho,⁶ uma tensão, capaz de desviar qualquer estrutura linear e plana, percorre “Na Ópera de Wifredo Lam” — e, assim, “Um freio range / a cada gesto” (Pereira, *A Morte* 13). Recorrer a Glissant para entender as

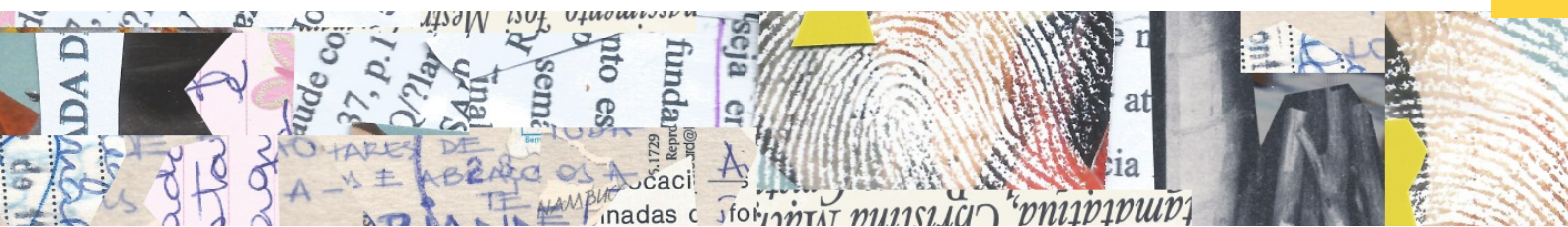
aproximações e os desvios da obra e da vida de Lam propostos por Pereira torna-se uma tentativa de “disfarçar sob o símbolo, dizendo sem dizer” e de apostar no “esforço do descontínuo” (Glissant, PR, 97). Como se viu no começo deste artigo, a relação entre Pereira, Glissant e Lam não é clara e dada de antemão: “Em sua língua / — quimera — / nascem cones/ do deserto” (Pereira, *A Morte* 13):⁷ é preciso imaginar cenários que ultrapassam as realidades postas no texto verbal.

Por uma estética da Relação

No prefácio brasileiro de *Poéticas da Relação*, de Glissant, Pereira e Kiffer (21) escrevem que, no convite à Relação, enfrentamos o desafio de *compor com o nosso próprio desafino*. Mais detalhadamente, eles explicam que Glissant abre portas para o entendimento de que o continente americano não produz a possibilidade de se pensar os processos de crioulezizações, carnavalizações, antropofagias ou hibridizações sem que sintamos o gosto amargo⁸ de seu passado escravocrata: e que, por isso, digeri-lo não era tarefa fácil; mas, crucial.

Compor com o amargo exigirá também rever as epistemes da melancolia, do azedume, da bília negra, tais como pensados pela cultura hegemônica ocidental. Outras trilhas culturais que refaçam as nossas linguagens-vida urgem, seja para a reconstrução de outros modos de habitação do planeta, seja para continuarmos imaginando nele a criação da vida. (Pereira e Kiffer 21)

“Na Ópera de Wifredo Lam” traça, portanto, em relação a Lam e Glissant, sua maneira de compor com o amargo. Pereira põe em prática aquilo que, como narrou no prefácio que escreve com Kiffer, Glissant parece tê-lo ensinado a fazer: criar arte não em devir livre, mas a partir dos seus desvios e dos desvios de seus antepassados—o que pode ou deve resultar



em obras mais opacas do que transparentes, tais como a poesia de Pereira e a pintura de Lam.

Se Glissant propõe que as literaturas do Caribe “introduzem voluntariamente espessuras e quebras—e também desvios—na matéria de que tratam, pondo em prática, à maneira do conto das plantações, procedimentos de redobro, de ofegância, de parêntese, de imersão do psicológico no drama do devir comum” (PR 99), a literatura de Pereira, no Brasil, similarmente, introduz espessuras, quebras e desvios—e, pela estética da relação, tangencia o conto das plantações estadunidense.⁹ Por outras palavras, da mesma forma como Glissant (PR 121) afirma que “As pinturas de Wilfredo Lam (em confluências) ou de Roberto Matta (em rasgos), e a arquitetura de Chicago e também a confusão das favelas do Rio (...) são ecos-mundo”, a poesia de Pereira é, a partir de Glissant, um *eco-mundo*—e, por tais motivos, ao reescrever Glissant e Lam, está em Relação tanto com Glissant quanto com Lam.

Quando anuncio que a noção de Relação é o que acontece entre Glissant, Pereira e Lam, aposto, ao analisar “Na Ópera de Wifredo Lam”, em “Uma poética da linguagem-em-si”, que tem “O mundo como livro” e “o Livro como mundo” (Glissant, PR 49). Aposto, mais precisamente, ao relacionar obras e vidas afrodiaspóricas, em uma análise que, a partir de Glissant (PR 100), se pergunta: “de que maneira nossa memória e nosso tempo foram perturbados pela plantação?”. Isto é: tendo em vista que as obras de Glissant e Lam são afetadas pela opacidade e pelo desvio da *plantation*—e, assim, trazem frequentemente a *plantation* como suas imagens e temáticas—, a obra de Pereira, ao reescrevê-las e citá-las, trabalha, de modo consequente, com traços da *plantation* como se nela imaginasse um fio originário comum à relação entre si próprio, Lam e Glissant—ainda que, claro, “Na Ópera de Wifredo Lam” não diretamente a tematize.

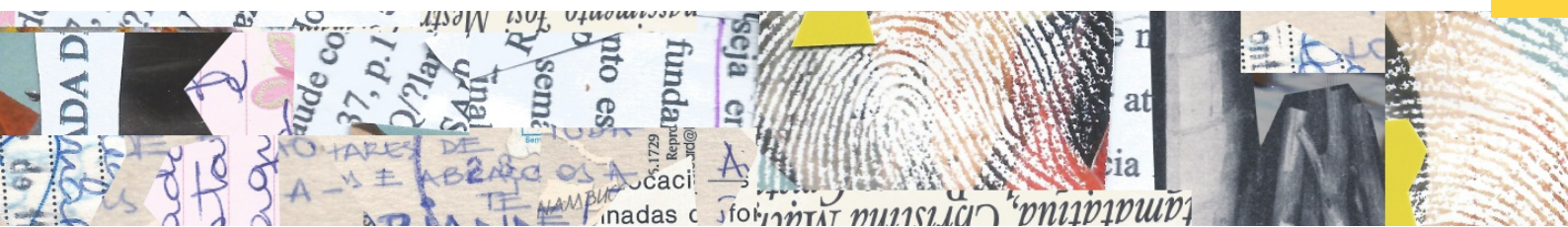
A Relação entre Pereira, Glissant e Lam acontece na medida em que os três, em seus projetos teóricos ou artísticos, são atravessados

por gostos amargos de histórias congruentes e por estéticas artísticas que se cruzam. Ao passo que Glissant afirma Lam ser o *pintor* capaz de ilustrar a poética do continente americano (217 DA, Glissant), proponho, similarmente, que Pereira, à perspectiva glissantiana, seria, enquanto poeta, também capaz de ilustrar o continente americano. Pode-se *imaginar* que a presença de “acumulación, dilatación, carga del pasado, conexión africana, presencia de los tótems”, identificada por Glissant (*Ibidem*) na obra de Lam, também seria identificada por ele na obra de Pereira—a qual frequentemente apresenta multiplicidades, histórias amargas de poder, tótems e conexões com a África.

Todavia, uma vez que não se pode afirmar que Glissant se faz *nitidamente* presente na obra de Pereira, as tentativas de definir a Relação, a poesia de Pereira ou a pintura de Lam serão sempre contraditórias. Tal como não se pode *provar* a fiel Relação entre “Na Ópera de Wifredo Lam”, *La Jungla* e *Le Sombre Malembo, Dieu du carrefour*, não se pode *provar* a Relação desse poema com a teoria de Glissant—e as ilustrações de Lam aos poemas de Glissant, em *La Terre Inquiète*, não por acaso, seguem a linha da opacidade e, logo, da figuratização não nítida.

A Relação, ao religar e transmitir a vida de um à obra de outro, assume que “Sua totalização não produz um procedimento nítido nem certamente perceptível”, já que “Religado (retransmitido) e relatado não se combinam de forma conclusiva” (Glissant, PR 202-203). Por isso, “O que melhor se sobressai da Relação é o que nela pressentimos” (Glissant, PR 202-203), não o que *cientificamente provamos*. As presenças de Glissant, *La Jungla* e *Le Sombre Malembo, Dieu du carrefour* podem ser pressentidas em “Na Ópera de Wifredo Lam” da mesma forma como o gosto amargo da *plantation* pode ser pressentido na obra de Lam: este não é o caso de serem encontradas *evidências concretas*.

Mais do que desvendar em qual cidade residida por Lam ou de qual pintura de Lam se origina cada verso, estudar Pereira, como ele



em que prevalece a seguinte ideia da natureza: a de que ela é harmônica, homogênea e conhecível em profundidade. (...) É contra tal tendência que se esboça o ‘desvio’ barroco” (Glissant, RP, p. 106, grifo meu). Essa leitura também se apoia na concepção do Barroco como *dobra*, desenvolvida por Gilles Deleuze em *Le Pli: Leibniz et le Baroque* (1988)—autor, por sua vez, amplamente citado e estudado por Glissant.

⁵ Glissant, em variados momentos da sua obra, explica que o Barroco é a arte que naturalmente recusa a profundidade. Em sua perspectiva, “O barroco, arte da extensão, vai estender-se concretamente.” (RP 106)

⁶ Antônio Francisco Lisboa (1730–1814), popularmente conhecido como “Aleijadinho” devido à deficiência em suas mãos, é o escultor mais famoso e renomado do Barroco no continente americano. Seu barroquismo se desenvolve a partir da tensão e das dobras—noção que remete ao conceito deleuziano de dobra barroca—presentes no corpo, no rosto e nas vestes de suas esculturas. Por outros termos, se a noção deleuziana de dobra, um axioma para os estudos teóricos do Barroco, define o traço estético-filosófico barroco como “o ato da dobra” (Deleuze 34), sempre múltiplo por ser “dobrado de muitas maneiras” (Deleuze 13), as esculturas da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, constituem, pela profusão de detalhes, exemplos prototípicos dessa definição: dobras estão, de forma nítida, postas nas superfícies de cada escultura de Aleijadinho.

⁷ Como em variados momentos da obra de arte que se propõe à estética da Relação, a interpretação proposta a cada um de seus espaços se faz sempre relativa e múltipla. Entretanto, um possível entendimento dos “cones do deserto” citados por Pereira nesses versos seria sua referência à obra *Desert Breath* (1997), criada por Alexandra Stratou, Danae Stratou e Stella Konstantinidis. Essa obra, instalada em meio ao deserto do Saara, é formada por uma reunião de esculturas de areia

em formato de cones dispostas ao redor de um grande espelho de água. Nesse sentido, entendo que Pereira faça referência à possibilidade de, até mesmo em meio ao abismo—ou ao deserto—, haver vitalidade, ou respiro, como se apreende da ideia geral de *Desert Breath*. Para mais detalhes acerca desta obra-instalação, recomendo este vídeo:

⁸ Para além do prefácio de Kiffer e Pereira, Nohora Arrieta Fernandez, em sua tese de doutoramento na Georgetown University, intitulada “Poéticas Amargas: Estéticas Y Políticas De La Plantación De Azúcar En Brazil Y El Caribe (1990-2018)”, como se pode notar, traz também a noção de *poéticas amargas* aliada às produções artísticas afrodiáspóricas produzidas no Brasil e no Caribe.

⁹ O gênero literário *conto das plantações*, ou *plantation tales*, refere-se à literatura, originalmente oral, criada pelas pessoas escravizadas no *Antebellum South*, expressão que designa o período entre o final do século XVIII e o início da guerra civil estadunidense, 1961. Esses contos centram-se na cotidianidade das pessoas escravizadas durante o período de *plantation* estadunidense.

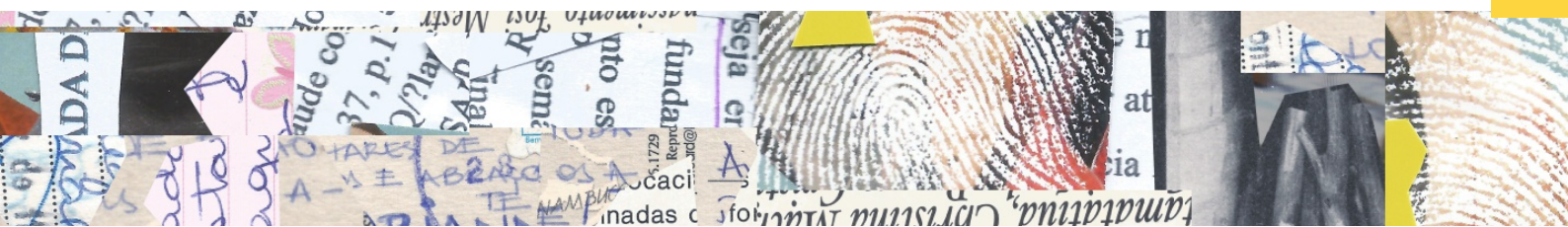
Obras citadas

Arrieta Fernández, Nohora. *Poéticas Amargas: Estéticas y Políticas de la Plantación de Azúcar en Brasil y el Caribe (1990–2018)*. 2020. Georgetown University.

Creuzet, Julien. *Les possédés de Pigalle ou la Tragédie du Roi Christophe*. Exhibition, Galerie High Art, Paris, 24 Feb.–8 May 2023.

Deleuze, Gilles. *A Dobra: Leibniz e o Barroco*. Trad. Luiz Orlandi. Campinas: Papirus, 2012.

Glissant, Édouard. *El Discurso Antillano*. Traducido por Aura Marina Boadas, Amelia Hernández y Lourdes Arencibia Rodríguez, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2010.



— — —. *La Terre Inquiète*. Éditions du Seuil, 1955.

— — —. *Poética da Relação*. Tradução de Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Bazar do Tempo, 2021.

Lam, Wifredo. *La Jungla*. 1943, gouache sur papier, 94.5 × 239 cm, The Museum of Modern Art (MoMA), New York.

— — —. *Le Sombre Malembo, Dieu du carrefour*, 1943. Óleo sobre tela. High Museum of Art, Atlanta.

Martins, Leda Maria. *Performances do Tempo Espiral*: Poéticas do Corpo-Tela. 2ª ed., Mazza Edições, 2021.

Pereira, Edimilson de Almeida. *A Morte Também Aprecia o Jazz*. Fósforo, 2021.

— — —. *QVASI*. 2ª ed., Editora Crisálida, 2021.

Pereira, Edimilson de Almeida, e Ana Kiffer. “Prefácio.” *Poética da Relação*, de Édouard Glissant, Bazar do Tempo, 2021, pp. 19-30.

Prandi, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. Companhia das Letras, 2001.

Martins, Soraya. *Teatralidades-Aquilombamento: várias formas de pensar-ser-estar em cena e no mundo*. Javali Editora, 2023.

Stratou, Danae, Alexandra Stratou, e Stella Konstantinidis. *Desert Breath*. 1997. Instalação de land art, Deserto do Saara, próximo a El Gouna, Egito.

