

ESPIRAIS, GIRAS E QUEBRAS: MODOS E FORMAS DE ENUNCIAR EXPERIÊNCIAS PRETAS EM PRETOVÍRGULA, DE LUCAS LITRENTO

SPIRALS, GYRES AND BREAK: WAYS AND MEANS OF ENUNCIATING BLACK EXPERIENCES IN PRETOVÍRGULA, BY LUCAS LITRENTO

Dossiê:

Literatura e teoria de autoria negra no Atlântico Sul



ORGANIZADORAS:

Adrinana de F. A. L. Barbosa



Anna Herron More



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 33, n. 66, dez. 2024
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 02/08/2024

Aceito em: 28/11/2024

DISTRIBUÍDO SOB



Luan Sabino Siqueira  

UFF | luansabino@id.uff.br

Anita Martins Rodrigues de Moraes  

UFF | anitamoraes@id.uff.br

Resumo/Abstract

Este artigo parte da análise do livro *PRETOVÍRGULA* (Círculo de Poemas), do poeta alagoano Lucas Litrento (2023), a fim de investigar modos e formas de enunciação de experiências pretas por meio do discurso poético, observando em que medida o autor tensiona categorias identitárias que, por vezes, pretendem-se fixas, mesmo num país com rica diversidade cultural como o Brasil. Para tanto, analisamos imagens como a espiral, a gira e a quebra, entendidas por nós como princípios estéticos eleitos por Litrento (2023) de forma a traduzir a complexidade com que as identidades se formam em um território conflagrado como o brasileiro. Além disso, destacamos a centralidade da figura de Exu como eixo estruturante para a construção da obra, que impacta diretamente nas escolhas estéticas feitas pelo autor. Acerca deste ponto, foi fundamental o diálogo com as proposições de teóricos como Leda Maria Martins (2023; 2021; 2002), Edimilson de Almeida Pereira (2022) e Muniz Sodré (2017; 2005; 2002).

Palavras-chave: Lucas Litrento, exu, *PRETOVÍRGULA*, autoria negra, poesia.

This article is based on an analysis of the book *PRETOVÍRGULA* (Círculo de Poemas), by the Brazilian poet Lucas Litrento (2023), in order to investigate ways and forms of enunciation through of black experiences through poetic discourse, observing to what extent the author tensions identity categories that, at times, claim to be fixed, even in a country with a rich cultural diversity such as Brazil. To this end, the article analyzes images such as the spiral, the gyre and the break as aesthetic principles chosen by Litrento (2023) in order to translate the complexity in which identities are formed in a conflicted development in the conflagrated territory such as Brazil. Besides that, we highlight Eshu's (Exu) centrality as a structuring axis to the book as well as his impact on the aesthetic choices made by the author. On that point, it was fundamental to dialogue with the propositions of other theorists such as Leda Maria Martins (2023; 2021; 2002), Edimilson de Almeida Pereira (2022) and Muniz Sodré (2017; 2005; 2002).

Keywords: Lucas Litrento, eshu, *PRETOVÍRGULA*, black authorship, poetry.

Meu pai veio de Aruanda
E a nossa mãe é Iansã
Oh gira deixa a gira girar

Domínio público

INTRODUÇÃO

Começamos este artigo, que se dedica à análise do livro *PRETOVÍRGULA* (Círculo de Poemas), de Lucas Litrento (2023), citando o primeiro poema da obra, que lhe serve de introdução, para dele extrairmos algumas imagens que são fundamentais para a leitura que realizamos:

(intro)

não se trata de deixar a gira
nem de ser freio de roda
o sol não dança por acaso
antes o cálculo do improviso
a pausa breve

(Litrento, 2023, p. 9)

Direcionamos o nosso olhar para este pequeno poema a fim de captarmos imagens circulares que funcionam como *índices* da presença de formas culturais cultivadas pela população negra no Brasil. Fala-se, com efeito, da gira e da roda, elementos anunciados nos dois primeiros versos e que, ao longo da obra, têm ressonância em poemas posteriores. Assim sendo, a primeira imagem nos leva a pensar no nome a que se dá à reunião de devotos em sessões religiosas de cultos afro-brasileiros como o candomblé e a umbanda. A gira é a festa em que os Orixás são convidados a dançar, “baixando” naqueles indivíduos que se encontram aptos a receber tais entidades, ou seja, os iniciados. A segunda imagem – a roda –, por sua vez, evoca práticas culturais de origem negra diversas, em que a reunião de vários sujeitos de forma circular concorre para a composição de ritos ancestrais que se organizam em torno da ideia de comunidade, como a roda de capoeira, a roda de samba e, claro, a roda de candomblé, sendo a roda “a mais antiga formação do movimento rítmico em grupo” (SODRÉ, 2017, p. 141), o que, no poema, aponta também para o movimento circular dos astros.

A circularidade que envolve tais manifestações é posta em movimento através do gingado do corpo, configurando um acervo de práticas e saberes incorporados que são transmitidos e retransmitidos de geração para geração, acervo do qual o poeta se vale para construir o seu discurso poético. A ginga do/no corpo se estabelece enquanto princípio estético, sendo ela um recurso indispensável de produção de movimento e beleza, criação e inovação. Acerca da ginga, Muniz Sodré (2005), ao comentar sobre a diferença entre o estilo rítmico do jogo da capoeira e o estilo individual que cada jogador inventa para si, assinala que a ginga funciona como o elemento definidor de estilo:

O estilo rítmico do jogo não se confunde, entretanto, com o estilo individual do jogador. Este se define inicialmente pela ginga, o balanço incessante e maneirado do corpo, que faz com que se esquive e dance ao mesmo tempo, tudo isso comportando uma *mandinga* (feitiçaria, encantamento, malícia) de gestos, firulas, sorrisos, capazes de desviar o adversário de seu caminho previsto, isto é, de seduzi-lo. Sobre os pés, sobre as mãos, abaixado, pulando, o capoeirista jamais se imobiliza e, acionado pela ginga, evolui em roda (como no espaço do samba tradicional ou no espaço das danças religiosas negras), sempre com movimentos circulares, afirmando seu estilo de jogo por meio do ritmo que imprime ao corpo, da velocidade dos gestos, da sutileza da mandinga. (SODRÉ, 2005, p. 154, grifo do autor)

A ginga, portanto, implica no estabelecimento de um jogo rítmico que evolui imprimindo circularidade ao movimento corporal, que pode ser conferido na capoeira, no samba de roda e, também,

na produção poética. Ainda segundo Sodré (2005, p. 160), a ginga na capoeira permite ao jogador o uso do improviso, que abre margem para a invenção, resultando comumente na criação artística: “O capoeirista, senhor de seu corpo, improvisa sempre e, como o artista, cria”.

O improviso e a ginga, sejam do capoeira, sejam do poeta, estão presentes enquanto princípio estético em *PRETOVÍRGULA*, servindo como elemento disparador de uma poética “do dizer em espiral”, como define na orelha do livro o também poeta e crítico literário Edmilson de Almeida Pereira ao falar sobre os poemas de Litrento (2023). Entre o improviso calculado e a pausa breve, o poeta trama textualmente modos de enunciação que trazem à tona questões de ordem estética, política e cultural que envolvem experiências sociais que se identificam, primordialmente, mas não de forma exclusiva, com as vivências pretas, promovendo campos de tensão no já conflituado âmbito das identidades.

NAS ENCRUZAS DA POESIA: AS GIRAS DO TEMPO, O TEMPO EM ESPIRAL

Podemos afirmar que a poesia trabalha com uma categoria de tempo que não coincide exatamente com a experiência de tempo convencional do mundo em que vivemos. O tempo da poesia é outro, o que implica dizer que o seu ritmo se constrói de maneira particularizada, diversa daquela que várias sociedades ocidentais passaram a valorizar a partir do Renascimento, em que a ideia de passagem do tempo se confunde com a noção mesma de progresso, segundo a qual não há espaço para recuos, mas sempre avanços.

Em consonância com tal concepção temporal trazida pela poesia, há cosmologias que possuem o entendimento de que o tempo pode recuar, se repetir, promovendo giros e quebras que se traduzem em formas espiraladas. Adotando uma perspectiva na qual o tempo é percebido ontologicamente, e não apenas cronologicamente, Leda Maria Martins (2021) compreende que o tempo pode ser experimentado através de movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, descontinuidade e não linearidade, em que as instâncias presente, passado e futuro são experimentadas de modo simultâneo. A autora nomeia tal experiência de “tempo espiralar”, que, segundo ela, compreende a “concepção de um tempo que se curva para a frente e para trás, simultaneamente, sempre em processo de prospecção e de retrospecção, de rememoração e de devir simultâneos” (MARTINS, 2021, p. 23).

Nesse sentido, o tempo da poesia, ainda segundo Martins (2021), pode ser entendido a partir dessa perspectiva espiralada, uma vez que ele se configura “como ritornelo, disperso em uma espacialidade rítmica. (...) Com esses modos de ritornelos, o tempo poético interrompe e quebra a linha sequencial absoluta, enovelando curvas e espirais” (MARTINS, 2021, p. 30-31). Seguindo tal orientação, compreendemos que os poemas de Litrento (2023), ao imprimirem em seu ritmo quebras, repetições – que se aproximam de refrões, tão comuns ao cancionário popular – e curvas, perseguem do início ao fim uma outra “sina temporal” (LITRENTO, 2023, p. 35), apontando para um tempo sem ordenamento, ou seja, que não se enquadra em uma visão cronológica ou linear da passagem temporal, como o poeta nos dá a ver no poema abaixo dedicado a Ogum, orixá guerreiro, protetor de seus devotos e que trabalha com a forja de ferramentas:

rodagem

ogum vem ou não vem logo assim virá
cedo ou tarde espalhar brasa de correr

germinar refeição vir a ser forja
matagal de outra cor nunca mais cresceu

segredou ao vulcão pretovirgular
quando vir matará preço de viver

já banhei meus irmãos falta o céu quebrar
rechamei pra lembrar guerrear valeu

ogum vem ou não vem logo saberá
(LITRENTO, 2023, p. 34)

O título do poema aponta para a circularidade, aspecto assinalado por nós na introdução deste texto. O movimento de rodagem, aqui, é traduzido pela repetição daquilo que se inscreve no poema enquanto hesitação: a vinda ou não de Ogum, questão materializada no primeiro e no último verso, o que explicita a dinâmica circular do poema. Tal hesitação implica na utilização de formas verbais diversas (“ogum vem”; “virá”; “vir a ser”), que intercalam a ação entre o que já é e o que pode vir a ser – ou seja, devir –, que também pode ser traduzido como a hesitação entre o conhecido e o desconhecido – isto é, aquilo que, no contexto poético, apresenta-se enquanto possibilidade sugerida pelo uso da própria linguagem.

Um outro modo de ler o tempo a partir dos poemas de Litrento (2023) diz respeito àquele que se estabelece a partir da instauração de um momento inaugural, iniciático, que pode ser entendido como o da oferenda feita a uma entidade em rituais religiosos. Para tanto, consideremos o poema abaixo, do qual selecionamos um fragmento:

trinco

sombra de latidos na encruza
[...]

um trinco num chandon
atropelado no meio da pista

I

no momento do vidro raspando
os desníveis da avenida, oferenda

outra: um copo americano cheio
de cerveja escapando da mão

que zumbia no ar de uma madrugada
feita pra resolver coisas, como se

o tempo fosse nota de rodapé ou
samambaia de plástico e não essa

boca sem saída que engole todos
os sete e regurgita as sobras sem

nenhuma hierarquia nem desejo
de ordem, mas num sussurro soprado

na orelha: *faça o que eu digo, não
faça o que eu faço*, pois sabemos

desde o dia das nossas mortes
que esse tempo nada diz, é puro

silêncio, nem medida
a mais, nem a curva de um-

(LITRENTTO, 2023, p. 13-14)

A oferta de uma oferenda nas práticas religiosas que dela se valem constitui um ritual de restituição que envolve um rico sistema de trocas, cujo objetivo é o restabelecimento do equilíbrio entre

as forças da imanência e da transcendência. Dessa forma, aquilo que é recebido pode ser devolvido por um regurgitar, que instaura um outro tipo de (des)ordem temporal a partir de processos de reversibilidade, em que a morte (*Iku*, para os nagô) não mais é vista apenas como o fim, mas, sim, como o início de tudo ou a possibilidade de uma vírgula: “se nem a morte é ponto final/ me chame pretovírgula/ pretovírgula mais uma vez” (LITRENTO, 2023, p. 72).

o sistema simbólico nagô gira por inteiro em torno da restituição, que é um mecanismo de equilíbrio e de harmonia. Pode ser descrito, portanto, como um eterno movimento coletivo de trocas – dar, receber, restituir – regido pelo princípio da reversibilidade, inclusive das coordenadas temporais. (SODRÉ, 2017, p. 189)

Nas religiões de matriz afro, algumas oferendas são dispostas na rua, mais precisamente nas encruzilhadas, como nos sugere o poema de Litrento (2023). Ao trazer para a cena poética o espaço da encruzilhada, o poema mobiliza uma série de imagens que buscam recriar a cena ritual por meio de sugestões que se apresentam no plano formal e também no plano do conteúdo. Assim, o primeiro verso do poema nos ambienta nessa atmosfera através de uma imagem inusitada que sugere uma sinestesia: “sombra de latidos na encruza”. A esta, vão se sucedendo outras imagens, que são apresentadas de maneira vertiginosa em dísticos, como a da garrafa de chandon trincada no asfalto, o vidro que raspa “os desníveis da avenida” e o copo americano transbordando cerveja. A sensação de vertigem provocada pelo poema se dá, sobretudo, pela quase ausência de pontuação dentro e entre os versos (principalmente no que diz respeito ao ponto final, recurso não utilizado pelo autor em todo o livro), além do uso do *enjambement* que promove quebras constantes no discurso, até que o poema finda com uma suspensão abrupta marcada por um traço.

Segundo Martins (2002, p. 73), a “cultura negra é o lugar das encruzilhadas”. Com efeito, nos últimos anos, o conceito de encruzilhada tem ganhado força enquanto chave operacional importante para artistas e críticos elaborarem e interpretarem discursos que partem de uma enunciação identificada com as tramas complexas da cultura afrodiaspórica formada no Brasil. Nesse sentido, ainda segundo a autora, a encruzilhada, enquanto conceito, auxilia no entendimento do modo dinâmico com que as culturas negro-africanas no Brasil foram se formando, promovendo cruzamentos e diálogos interculturais de ordem diversas com as demais culturas com as quais os negros transplantados para as Américas tiveram contato.

Sendo, portanto, um lugar de trocas culturais complexas, a encruzilhada se estabelece enquanto um lugar de interseção, passagem e mediação, sendo, por isso, habitado por Exu, o senhor das encruzilhadas, visto como o “princípio dinâmico mediador de todos os atos de criação e interpretação do conhecimento” (MARTINS, 2021, p. 52), inclusive a poesia. Desse modo, ao se referir em seu poema ao tempo como “boca sem saída que engole todos/ os sete e regurgita as sobras sem/ nenhuma hierarquia nem desejo/ de ordem”, o poeta dialoga com a própria figura de Exu que, dentre todas as suas múltiplas características, é tido como a boca que tudo devora, mas que também a tudo restitui, como presente em uma de suas narrativas míticas, colhidas por Reginaldo Prandi (2001), em que é narrado o episódio em que Exu devora a própria mãe: “Tempos depois nasceu Elegbara, filho de Orunmilá./ Para espanto de todos, nasceu falando/ e comendo tudo o que estava diante de si” (PRANDI, 2001, p. 74). Ao devolver o que havia engolido, isto é, restituir, Exu se torna o orixá responsável por ser o primeiro a receber as ofertas, sendo dedicado a ele o padê, momento que abre as sessões religiosas.

EXU DESTRÓI O MUNDO PARA RECRIÁ-LO NOVAMENTE

Em seu livro *Os Nãgô e a morte*, Juana Elbein dos Santos (2012) define Exu como um princípio dinâmico, pontuando que “sem ele todos os elementos do sistema e seu devir ficariam imobilizados, a vida não se desenvolveria” (SANTOS, 2012, p. 141). Como tal, põe em circulação, isto é, em movimento, toda a carga simbólica que integra o sistema do qual faz parte, relacionando-se com tudo aquilo que existe, “desde as divindades (os *orixás*) até os entes vivos e mortos” (SODRÉ, 2017, p. 174). Como mediador, comunica-se com todas as instâncias, do orun (nível espiritual) ao ayê (nível terreno). Sendo o senhor da encruzilhada, coloca-se em seu centro e atua na abertura de caminhos: “Senhor das portas,

portadeiras e encruzilhadas, inclusive a dos discursos, Exu é o orixá que interpreta o desejo dos homens e a vontade dos deuses, sendo um signo de mediação necessário para a emersão do sentido” (MARTINS, 1995, p. 115). Feito de atributos variados e complexos, ele é, portanto, o responsável por inaugurar uma outra temporalidade, inventando-a, – “a ação de Exu não está dentro do tempo, *ela o inventa*” (SODRÉ, 2017, p. 188) – como aponta o famoso aforismo nagô “Exu matou um pássaro ontem com a pedra que atirou hoje”, retrabalhado por Litrento (2023) em poema dedicado à entidade:

EXU

no centro da encruza

outro pássaro morto

arremesso uma pedra

no centro da encruza

(LITRENTO, 2021, p. 56)

O poema acima, que se desdobra em outras sete partes, aludindo a um dos Exus (o das sete encruzilhadas), a princípio pode ser lido como um jogo de palavras nonsense. Entretanto, a leitura ganha maior fôlego quando consideramos a espacialidade das palavras colocadas na folha de papel, funcionando como elemento que contribui para o processo de atribuição de sentidos ao texto. Dessa forma, ao manipular a disposição dos quatro versos na página, o poeta constrói imagetivamente um X, reproduzindo uma encruzilhada e nos forçando a ler o poema de maneiras variadas, de modo que as formas de ler o texto podem tanto seguir uma direção convencional, da esquerda para a direita, como também pode seguir em modo de cruz ou, ainda, de cima para baixo à esquerda, repetindo o mesmo movimento à direita. Assim, o conteúdo do que é lido vai se alterando sensivelmente, dando origem a variações do mesmo poema, embaralhando a temporalidade dos fatos ali sugeridos, como ocorre desde a frase original na qual o poema se baseia.

Enxergamos nesse poema uma espécie de materialização da mitopoética que envolve o orixá Exu, que, de acordo com a proposta conceitual de Edimilson de Almeida Pereira (2022), presente no livro *Entre Orfe(x)u e Exunouveau*, encaixaria-se na passagem entre o modo *Orfe(x)u* e o modo *Exunouveau*, o que representaria uma condição intermediária segundo a qual o poeta, sem “romper com a representação ‘tradicional’ de Exu”, viabilizaria a passagem da linguagem sagrada “do âmbito ritual para o âmbito estético, preservando, diríamos, algumas características do primeiro” (PEREIRA, 2022, p. 161). O modo *Orfe(x)u* seria aquele em que o poeta, partindo de referências discursivas pertencentes ao âmbito do sagrado, como os orikis, reitera os atributos e funções de Exu, alimentando uma espécie de “classicismo iorubá” que reforça o discurso da tradição. Já o modo *Exunouveau* aposta em uma relação de não previsibilidade no que diz respeito ao diálogo entre tradição religiosa e elaboração poética, sendo, portanto, um modo de operação estética em que a inovação e o improviso imperam. Em síntese:

Se no modo *Orfe(x)u* detectamos um processo de autonomização do poema em relação ao texto ritual (*oriki*), podemos dizer que o modo *Exunouveau* aprofunda essa autonomização ao apontar para o significado insurgente, que pode ou não vir à tona, responsável pelo aspecto imprevisível do poema. Se a ductibilidade nos ajuda a apreender o funcionamento do modo *Orfe(x)u*, vale dizer que a flexibilidade e a ruptura de fronteiras são os traços marcantes do modo *Exunouveau*. (PEREIRA, 2022, p. 170)

Desse modo, a referência direta ao orixá, bem como a um dos aforismos que o caracteriza, faz com que o poema reforce os aspectos contidos na tradição religiosa yorubá, ao passo que, no plano formal, o poema recorre a procedimentos caros à poesia moderna e de vanguarda, como o Concretismo, mesclando, portanto, as tendências conceituais descritas pelo crítico.

Entendemos ainda que no livro de Litrento (2023) Exu não apenas é evocado enquanto elemento que serve à manipulação estética, mas também como entidade que assumiria uma persona poética

autônoma, como nos sugere o uso da primeira pessoa no poema anterior (“arremesso uma pedra”), ou versos como os do poema “máscara”: “posso ser exu/ riscando outro caminho/ ao redor das bordas” (LITRENTTO, 2023, p. 53). Assim como Exu, o eu lírico (se assim podemos chamá-lo) que enuncia em muitos dos poemas de *PRETOVÍRGULA* o faz a partir da capacidade de ser multinomeado, valendo-se da ginga e da malandragem de quem não se deixa capturar por definições categóricas: “ser multinomeado é estratégia de drible” (LITRENTTO, 2023, p. 30). Com isso, “pretovírgula” seria, além de título do livro, uma espécie de vulgo/persona poética que encerra em um só sujeito a capacidade de ser sempre o mesmo ainda que outro, assim como Exu se multiplica de acordo com seus diversos nomes, o que gera tensões nas formas de identificação do sujeito realizadas a partir do olhar do outro.

UMA RECUSA, UMA ACUSA

Em “A experiência vivida do negro”, quinto capítulo do livro *Pele negra, máscaras brancas*, Frantz Fanon (2020) relata uma situação em que o corpo do negro é posto em evidência a partir do olhar do branco. Nesse capítulo, o autor martinicano descreve um violento episódio em que sua negrura é captada (ou melhor, capturada) pelos olhos ao mesmo tempo medrosos e acusadores de uma criança branca que alardeia, aos gritos, para a sua mãe: “‘Mamãe, olhe o negro, estou com medo’” (FANON, 2020, p. 127). Ao constranger o outro através da intensificação do dado da cor, o que vemos nesse contexto é a agência/atuação do “sensível branqueado”, que, ao “sentir tudo que do Branco difere ou que lhe causa pavor”, o vê “como sendo o Negro” (GADELHA, 2019, p. 5-6). O episódio revela então a condição de profunda marginalidade a qual o corpo classificado como negro parece estar condenado em uma sociedade com feridas coloniais ainda não cicatrizadas, fazendo com que o dono desse corpo passe a enxergar a sua própria existência, drasticamente reduzida à ideia de cor, como impossível:

‘Negro imundo!’ Ou simplesmente: ‘Olhe, um negro!’. Vim ao mundo preocupado em suscitar um sentido nas coisas, minha alma cheia do desejo de estar na origem do mundo, e eis que me descubro objeto em meio a outros objetos. [...] Então nos coube enfrentar o olhar branco. Um peso fora do comum passou a nos oprimir. O mundo real disputava o nosso espaço. No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração do seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é uma atividade puramente negacional. É um conhecimento em terceira pessoa. Ao redor do corpo, reina uma atmosfera de clara incerteza. (FANON, 2020, p. 125-126)

Como indica Fanon, durante o processo de colonização, o negro não se autodefiniu em termos raciais, pois essa tarefa foi feita em seu lugar por terceiros, a saber, pelos brancos europeus, criando, assim, uma condição de alienação e negação para o indivíduo negro em relação ao próprio corpo ou, mais precisamente, em relação à própria cor, o que o fez adotar máscaras brancas para tentar se camuflar em uma sociedade dominada pelos brancos.

Em *PRETOVÍRGULA*, a máscara e a cor também são mobilizadas discursivamente enquanto marcadores de identidade: “uso esta máscara/ como uma vírgula/ afinada” (LITRENTTO, 2023, p. 52). Entretanto, aqui não se estabelece nenhum tipo de discurso autoafirmativo, muito em voga atualmente, que torna positivo o ser negro/preto. Antes, é pela recusa que o poeta tensiona a sua própria origem racial, acusando aqueles que lhe fixaram um tipo único de identificação: “não me enxergo na luminescência/ eu que um dia abracei os flashes/ enxerto outra fonte que não a rês/ nas sobras dos olhos marinhos” (LITRENTTO, 2023, p. 33). Nesse sentido, a vírgula promove uma espécie de giro, uma volta no discurso, articulando uma espécie de quebra, um desvio, que não deixa o indivíduo se entregar a uma definição única ou ao encerramento do discurso em uma nomeação taxativa, como sugeriria o uso do ponto final ao invés da vírgula.

Além da vírgula, a imagem da máscara auxilia na promoção de uma espécie de deslocamento que leva o poeta, através da dessubjetivação, da individualidade à coletividade, uma vez que seu discurso se forja a partir da consciência de quem nasceu em diáspora. Assim, o sentido de coletividade se traduz tanto a partir da mobilização de imagens periféricas que coletivizam o discurso: “somos um ônibus lotado de pânico”; “nós somos/ não sei mais dizer sozinho esse poema” (LITRENTTO, 2023, p.

16); quanto através da incorporação do discurso de outros sujeitos que passam a compor o corpo do poema, o que ressalta o caráter polifônico da obra. Essa última estratégia se dá por meio do sample, um procedimento bastante utilizado pela cultura hip hop cuja música é conhecida como rap. No livro, não apenas o rap dos Racionais MC's é sampleado, havendo espaço também para a música de Jorge Ben e Cassiano, a poesia de Catulo, Safo, Hilda Hilst e Derek Walcott, além do pensamento de Davi Kopenawa, entre outros diálogos intertextuais.

Tal intertextualidade aparece já no segundo poema do livro, "sandrinho", em que, a partir da apropriação de técnicas cinematográficas, como o corte e o zoom, o poeta, que também é cineasta, vai apresentando ao leitor uma narrativa composta por uma série de discursos que vão compondo a imagem quase mitológica da personagem que dá título ao poema: "Maceió vive um verdadeiro inferno/ e Satanás tem nome/ ou melhor dizendo, tem um vulgo:/ é ele, minha senhora, é ele, meu senhor/ O SANDRINHO!" (LITRENTTO, 2023, p. 10). Sandrinho, ao que parece, era um jovem que seguiu o caminho da criminalidade, sendo temido por uns e admirado por outros, funcionando como uma espécie de anti-herói, elemento sugerido pelo verso "*o pesadelo do sistema não tem medo da morte*" (LITRENTTO, 2023, p. 12), sampleado da canção "Eu Sou 157", do grupo paulista Racionais MC's.

PRETOVÍRGULA, enquanto obra, se abre ao diálogo e à relação, sondando experiências poéticas que estejam atentas não para o fechamento, mas, sim, para a abertura ao outro, para o entendimento sem que haja a necessidade de criar hierarquias, o que, de acordo com Édouard Glissant (2021), não implicaria em uma redução do outro, mas, sim, na "subsistência em uma singularidade não redutível" (GLISSANT, 2021, p. 220), abrindo passagem para discursos identitários que busquem menos uma estabilidade definidora e mais a opacidade, a indefinição, reivindicados enquanto direito, conforme é possível depreender a partir do poema reproduzido abaixo:

ócios do ofício

ando com pre-
guiça disso tudo. com pre-
guiça de ser negro,
dessa preta.

areia move-
diça disso tudo. com pre-
guiça e é só uma vírgula
que te peço.

só uma, katulô. (LITRENTTO, 2021, p. 50)

Daí que preto (ou negro, uma vez que no Brasil tais denominações costumam ser utilizadas de maneira indistinta) passa a funcionar, na ótica da poesia de Litrento (2023), como apenas mais um vulgo, que tão logo será substituído por outro na próxima gira promovida pela poesia.

REFERÊNCIAS

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

GADELHA, José Juliano. O sensível negro: rotas de fuga para performances. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 9, n. 4, p. 1-24, 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/85298>.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**. Tradução de Cid Knipel Moreira. 2. ed. Rio de Janeiro: UCAM; São Paulo: Editora 34, 2012.

GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Tradução de Marcela Vieira, Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

LITRENTTO, Lucas. **Os meninos iam pretos porque iam**. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2019.

LITRENTO, Lucas. **Pretovírgula**. São Paulo: Círculo de poemas, 2023.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2023.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (orgs.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFGM: Poslit, 2002, p. 69-91.

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

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nàgô e a morte**: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia. Universidade Federal da Bahia. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida**: por um conceito de cultura no Brasil. 3ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**: a forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro: Imago Ed.; Salvador, BA: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFGM 2013.