
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

O DESEJO DE DIZER OU A PERFORMANCE DE EXU NA POÉTICA DE RICARDO ALEIXO E EDIMILSON DE ALMEIDA PEREIRA

Prisca Agustoni de Almeida Pereira (UFJF)
priscaagustoni@yahoo.com.br

RESUMO: Este ensaio abordará o papel desempenhado pela herança do sagrado afro-brasileiro de matriz ioruba, especificamente na recuperação da divindade de Exu, na configuração de alguns poemas dos poetas contemporâneos Ricardo Aleixo e Edimilson de Almeida Pereira, no que diz respeito à questão da construção de novos caminhos no cenário da poesia brasileira contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: poesia brasileira contemporânea, religião, identidade.

Para analisarmos a maneira como a literatura brasileira lida, hoje, com as questões relativas à afro-descendência, à luz das inúmeras reflexões em curso nos últimos anos decorrentes das áreas quais ciências sociais, antropologia, saúde pública, educação, etc, podemos adotar vários pontos de abordagem. Nesse ensaio, tentaremos fazer um recorte que analisa a inserção da matriz afro-descendente no atual cenário literário nacional sob a perspectiva do sagrado como elemento construtor de uma identidade (individual e/ou coletiva), não fixa, eterna, totalizante, mas suficientemente vigorosa para criar uma representação identitária.

É fato evidente, nas diferentes produções literárias afro-brasileiras, que a mitologia dos orixás consiste num terreno fértil a partir do qual muitos escritores se inspiram para compor mosaicos particulares compostos de signos contemporâneos e tradicionais, misturados, sobrepostos, em estado de hibridez. Dentro do panteão da mitologia ioruba/ nagô, destaca-se a importância de Exu como sendo uma das divindades mais representadas e resgatadas na referida produção literária. As características de Exu o tornam emblema de uma pluralidade de significados e de identidades, isto é, lhe conferem uma maleabilidade semiótica que os autores aproveitam em textos de natureza poética. Essas características são as de uma divindade cuja existência se faz nas margens, nos limites: Exu é considerado o mensageiro, “sem ele orixás e huma-

nos não podem se comunicar”, conforme assinala Reginaldo Prandi em *Mitologia dos Orixás* (2001: 20). Ele é o mestre da palavra e das encruzilhadas, que representam, tanto no mundo ioruba como no mundo banto – conforme lembra Leda Martins: “o lugar das intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimentos diversos”, ou seja, um “locus tangencial [...] gerador de produção sgnica diversificada e de sentidos plurais” (Fonseca 2000: 65). Exu é quem traduz as linguagens humanas para a linguagem das divindades com as quais ele lida e, nesse sentido, é aquele que abre o caminho da comunicação entre as várias dimensões, a divina e a humana, a sagrada e a profana.

Diante disso, Exu, por conta da diversidade da sua performance, pode ser lido como metáfora da própria escrita literária, já que esta tem em comum com o orixá – considerado aqui como um signo operador – o uso da paródia, da ironia, da ambigüidade, do paradoxo, enfim, daqueles instrumentos com os quais é possível marcar uma atitude carnavalesca e irreverente, lúdica e também crítica. Além disso, Exu, o detentor da força, do axé, é quem pode abrir os caminhos, respeitando uma ordem ritual, muito embora possa, igualmente, travá-los, pois é o habitante e senhor das encruzilhadas. Não é surpresa, portanto, que Exu seja um dos orixás mais representados na poesia dos autores afro-brasileiros, e que seja definido como sutil, astuto, esperto e capaz de provocar importantes modificações. Além disso, como bem resalta Maria José Somerlate Barbosa:

A sensualidade e sexualidade de Exu e a sua criatividade verbal formam um conjunto de características que parecem estar ligadas à idéia do espaço da imaginação que autores desenvolvem nos seus textos com o intuito de seduzir o leitor e fazer parte do jogo da criação ao manipular o processo artístico, ou ao seduzi-lo para que entre nas dobras eróticas do texto, a literatura torna-se veículo do axé verbal, conferindo tanto ao escritor como ao leitor o desejo de decifração dos significados, o “strip-tease da narrativa”. A escrita, como Exu, apresenta-se em constante sedução e transformação. (Fonseca 2000: 165)

A elaboração desse signo no corpus literário possui uma tradição que supera as fronteiras nacionais. De fato, a presença de Exu como divindade perpassa inúmeros textos de poetas brasileiros quais, por exemplo, o poema “Exu comeu tarubá”, de Jorge de Lima (1997: 89), o poema em prosa “Flash” de Salgado Maranhão (1978: 46), o poema “Exu” de Oliveira Silveira (1995: 15), mas também se torna presença relevante na produção poética de autores oriundos de contextos culturais onde o processo da escravidão implantou a superposição de signos diaspóricos, quais são Haiti, presente nos versos de “Antibon-Legba” de René Depestre (Para 2000: 295), e Cuba, nos versos do poema “Los ojos de Elegguá” de Nancy Morejón. Sem dúvida, esses são apenas alguns dos possíveis exemplos de um amplo espectro de autores e textos onde Exu se faz presente, como lócus tangencial entre diferentes níveis de significação.

Seguindo, portanto, a linhagem de autores, brasileiros e não, que se debruçaram poeticamente sobre essa figura abridora de passagens, de palavras, de comunicação,

voltamo-nos com interesse para a produção de dois poetas brasileiros contemporâneos, nascidos os dois no estado de Minas Gerais, Ricardo Aleixo e Edimilson de Almeida Pereira, que têm enriquecido o panorama da poesia brasileira desde os anos oitenta com duas dicções marcantes e, embora sempre em diálogo uma com a outra, bem diferenciadas e autônomas. Tanto Aleixo quanto Pereira trabalharam, em diferentes momentos, com o panteão das divindades nagô como presenças sagradas edificantes em termos da construção de um referencial mítico coletivo, mas também exploraram, cada um da sua maneira, o aspecto plástico, imagético e estético da figura de Exu, representada ora como um signo deslizante e, por isso mesmo, questionador no cenário social e cultural hegemônico brasileiro, ora como um signo camaleão capaz de fugir a qualquer categorização ou tentativa de dominação por parte da linguagem que “cristaliza” conceitos e domestica comportamentos.

O poeta Ricardo Aleixo abre a seção de poemas dedicados aos Oriki, no livro *A roda do mundo* – publicado em 1996 em parceria com Edimilson de Almeida Pereira – justamente com o poema “Exu” (2004: 31), respeitando a função ritual da divindade, inaugurando o caminho poético. O poema se apresenta como um oriki ou neo-oriki, isto é, como a estrutura de uma narração mítica contando as façanhas e as características dessa divindade:

Primeiro
que nasceu,
último
a nascer.
Deus capaz
de ardis,
controlador
dos caminhos.
Elegbara,
parceiro
de Ogum.
Barrete.
Cabelo pontudo
como um falo.
Dono dos oitocentos
porretes.
Oitocentos
porretes nodosos.
Senhor da fala
fácil.
Sopra a flauta
e seus filhos vêm.
Bará chega fungando.
O povo pensa
que é o trem

partindo.
(Aleixo & Pereira 1994: 31)

O aspecto formal, marcado pela contenção, revela o gosto do autor por uma dicção visual que explora e incorpora os recursos e as liberdades conquistadas pela poesia concreta a partir da segunda metade do século XX. Essa junção entre uma poética “extra-ocidental” – como Antonio Risério define a poética dos Orikis em *Textos e Tribos* (1993) – e uma poética contemporânea legitimada pelo cânone – o Concretismo –, representa a originalidade e a ousadia desses poemas e dessa dicção contemporânea.

O poema se desenvolve como uma sucessão de características de Exu sem, no entanto, se tornar um poema explicativo, já que Aleixo deixa as imagens perfurarem a página como breves incisões (ou “porretes”) que são interrompidas abruptamente por um ponto. É interessante ressaltar que existe uma superposição de planos nesse poema, já que o autor “cola” a uma forma ocidental – inclusive marcada pela presença de assonâncias e rimas – um conteúdo extra-ocidental, que remete ao universo ioruba. Com isso, Aleixo mostra que é possível cruzar, misturar, tornar híbrido e plural o processo criativo, como plurais são as dicções poéticas forjadas ao longo da história literária ocidental. O poeta parece sugerir que não existe uma única maneira para se falar dos deuses iorubas, quebrando determinada “fidelidade” à estrutura próxima de uma narração mítica, que seguiria mais de perto a estrutura ritual dos próprios orikis.

O processo de construção do sentido do poema ocorre a partir da figura do paradoxo, evidenciado já de início, quando a voz lírica afirma “primeiro / que nasceu, // último / a nascer”, revelando a maleabilidade de Exu, que também é qualificado como sendo “senhor da fala fácil”, a loquacidade sendo outro elemento característico dessa divindade. No entanto, no poema a descrição (nunca explicativa) de Exu cria um dos possíveis perfis do deus ioruba, e nesse sentido o poema se insere no contexto da narração mítica.

Já o poema “Cine-olho”, presente na mesma coletânea, transplanta a esfera de atuação do Exu para um contexto “laico”, urbano, contemporâneo (a cena na qual aparece o Exu ocorre numa cidade brasileira do século XX). Nesse sentido, este poema assume uma função emblemática no que diz respeito à transformação de eixo de releitura dos orikis e do contexto mítico de Exu. Compreende-se, ao ler o poema, que o autor faz da aproximação entre a fundamentação mítica (Exu) e contexto contemporâneo, urbano, o eixo central ao redor do qual se concentra o seu olhar:

Um
menino
não.
Era
mais

um
felino
um
Exu
afelinado
chispando
entre
os
carros
–

um
ponto
riscado
a
laser
na
noite
de
rua
cheia
–

ali
para
os
lados
do
Mercado.

(Aleixo & Pereira 2004: 33)

Após ter apresentado, no poema anterior, as características do Exu-mítico, Aleixo o desloca desse contexto sagrado fechado e o situa no contexto urbano, contemporâneo. A aproximação entre um menino de rua e Exu torna-se possível graças à maleabilidade de Exu, mas também graças ao olhar do poeta que, mesmo mergulhado no ritmo frenético da cidade, guarda em si uma janela sempre aberta para apreender as representações do sagrado. Para o poeta, o poema decorre de uma preocupação pessoal relativa à maneira como o corpo ocupa o espaço urbano. Em entrevista concedida ao também poeta e jornalista Fabrício Marques (2004: 116), Ricardo Aleixo confessa que:

a cena que motivou [o poema] foi um menino de rua correndo entre os carros, no centro de Belo Horizonte, com uma tal soltura, uma cara de “dono do pedaço” que me remeteu logo a Exu – o mensageiro, o que está sempre

onde tem muita gente, onde tem movimento. Pensei, na hora, o quanto aquele menino /felino era mais dono da rua do que eu e outros passantes, todos “simulacros perfeitos de cidadãos”. Ele ia para onde queria, nós não. Nós nos orientávamos pelo tempo do compromisso, da responsabilidade, ao passo que ele zanzava ao sabor do próprio desejo. [...] Essa é uma questão central para mim, como poeta e como cidadão. Quem manda na cidade? Quem define o quê e como ela deve ser? São temas recorrentes na minha cabeça, sou capaz de ficar horas conversando a respeito. [...] A rua é fascinante: é por onde todo mundo tem que passar. É isso que faz a cidade pulsar: o movimento, o ir e vir das pessoas, com seus desejos, seus sonhos, suas angústias.

Entende-se, graças a este depoimento, que para o poeta toda a página é um espaço de significação, um espaço que precisa ser decifrado não apenas pelas letras impressas nele, mas também pelo branco que se impõe como campo visual abarcado pelo olho. Assim como a página é um campo visual significativo, que o olho abarca primeiro na sua totalidade para depois desconstruir, também a realidade, composta por cenas cotidianas, é um campo visual enfocado pelos olhos. Desse modo, a cena observada pelo olhar do poeta – o “olho” da câmera do campo da visão, descrita cinematograficamente – isto é, um menino de rua correndo entre os carros num determinado lugar em Belo Horizonte, “para os lados do Mercado”, ressemantiza-se no instante de virar poema e no instante do autor estabelecer a ligação com o significado do mito de Exu. Esse menino de rua correndo entre os carros, esquivando-se, não é, para Ricardo Aleixo, apenas um dentre os mil rostos sem nome que olhamos e esquecemos logo depois (“Um menino não”, v. 1-3). Ao contrário, o acontecimento circunstancial do menino de rua que anda pela cidade como “felino” sugere ao poeta uma associação mental /plástica /significante relativa à figura de Exu.

Nesse sentido, o menino de rua que Ricardo Aleixo observa está próximo da imagem do Exu que vive na margem, que encarna valores contraditórios, opostos – ingenuidade / malícia; bondade / agressividade, etc... – que, no entanto, convivem nele de maneira a formar um ser camaleônico, que se adapta às situações dependendo das circunstâncias. Esse menino de rua é um Exu contemporâneo, urbano, ameaçador e terno, e na mistura entre essas duas características – a de bicho (felino) e de humano (menino) – manifesta-se toda a sua ambivalência.

É interessante observar alguns deslocamentos realizados pelo autor no poema, que dizem respeito a essa junção entre o universo não ocidental, não cartesiano ou aristotélico da mitologia ioruba e o contexto da poesia brasileira do século XX, marcada, entre outras perspectivas, pela vertente vanguardista da poesia concreta. Esse Exu-menino é “um / ponto / riscado / a / laser / na / noite / de / rua / cheia”. O imaginário ocidental, permeado pelas heranças do Romantismo, tende a evocar instintivamente o contexto de lua cheia, povoado de lendas, tradições, rituais, serenatas, declarações, etc. No entanto, o poeta desloca completamente o contexto romântico da ação, aproveitando a proximidade fonética entre as duas palavras (lua e rua), e potencializa seu poema, pois acrescenta nele uma ambigüidade inovadora. Dessa forma, o contexto desloca-se do romântico (lua cheia) para o urbano (rua cheia) sem

nomear tudo aquilo que esse contexto implica, mas deixando-o sugerido na figura do menino de rua.

O que nos interessa principalmente, nessa operação, é a colocação (contemporânea, híbrida, imprevisível) de Exu fora do seu ambiente, devendo-se considerar que o orixá é, originariamente, uma força da natureza. Nesse poema, no entanto, ele se torna uma força atuante no mundo urbano, uma espécie de luz fluorescente (“um / ponto / riscado / a / laser”). Essa ressemantização do orixá no contexto urbano e contemporâneo é, por vários aspectos, instigante, pois, explorando a maleabilidade do mito, o poeta assinala o valor transcendente de um acontecimento trivial da sociedade na qual ele vive.

Retomando a ligação realizada por Ricardo Aleixo entre a poesia concreta e as narrativas da mitologia ioruba, podemos citar o trecho do poema “Ogun”, do livro *A roda do mundo* (2004: 34), no qual fica mais explícita a relação entre poesia concreta e o contexto sagrado afro-brasileiro:

Ele avança
e até a terra
treme.
Ogum
com suas
quatrocentas
mulheres
e seus
mil
e quatrocentos
filhos.
Alguém
algum dia
falou
enquanto
ele falasse?

O que chama a atenção nesse fragmento, além do conteúdo cujas referências remetem às características de Ogum, é a disposição gráfica escolhida pelo poeta. Podemos perceber que o poema está disposto visualmente como se os signos gráficos fossem um ir - e - voltar, um constante movimento de ondas espalhadas pela página. O poema é distribuído mais na vertical do que na horizontal, e as palavras zigzagueiam com o branco da página, dançam com leveza conforme a perspectiva que já assinalamos, isto é, da página como um espaço total de representação. Além disso, para Aleixo, o espaço como um todo, na sua pluridimensionalidade, representa um vazio que é preenchido pelos signos, sejam eles decorrentes do poema escrito, do poema falado, do corpo em deslocamento ou de uma música que invade tudo. Sua perspectiva, ecoando a de Pound, de que “a poesia não é bem literatura, ela está mais próxima das artes plásticas e da música” (Marques 2004: 112), permite a abertura da idéia de

que esta (a poesia) esteja presente não apenas em um belo poema escrito, de acordo com as normas da retórica, respondendo às leis da autoria, mas também em um poema falado, ou “cantopoema”, proferido tanto por um poeta da poesia escrita quanto por um poeta da oralidade, pertencente à tradição popular.

E é nessa acepção que Antônio Risério se refere às narrativas em língua ioruba sobre os orixás, no seu livro *Oriki Orixá* (1996: 54), ao explicar que estas têm como características o fato de serem “jogos verbais [que] permeiam a nossa vida” (1996: 27), no sentido que o poético brota da palavra prática, ou seja, da vida e das manifestações cotidianas que nela imprimem sua marca. Risério indica algumas das características relevantes dos orikis, a saber: a) geram uma ligação intertextual simultânea entre som, imagem e significado (“a fanomelopéia intertextual”) e b) são um ideograma, objeto sígnico construído via sintaxe de montagem, *assemblage* verbal fundada no princípio da parataxe (frases sem conjunções subordinadas). Por outra parte, vale ressaltar que a tradição da poesia concreta explora amplamente esses recursos, como as frases ou palavras aproximadas no texto sem conjunções ou nexos lógicos explícitos.

Voltando a Risério, esses “jogos verbais” não se limitam apenas a uma brincadeira com a língua, mas revelam uma profunda estrutura de pensamento e de visão do mundo, e cita o antropólogo Edmund Leach, para quem, enquanto as sociedades ocidentais são treinadas para pensar em termos científicos, muitos povos que ele chama de “primitivos” são treinados para pensar poeticamente:

toda a nossa educação se destina a fazer da linguagem um instrumento científico preciso. Espera-se que a fala ordinária de um homem educado corresponda aos cânones da prosa mais do que aos da poesia; a ambigüidade da declaração é deplorada. Mas numa sociedade primitiva, o inverso pode ser o caso; a faculdade para fazer e entender sentenças ambíguas pode mesmo ser cultivada. (1996: 27)

Essa citação nos inspira reflexões relativas à maneira como a linguagem é cultuada nas sociedades africanas, onde, em termos gerais, e de acordo com as observações de Stamm (1999), podemos afirmar que a aprendizagem da linguagem inclui, tradicionalmente, o conceito de ambigüidade como parte integrante do processo de decifração da mensagem e, conseqüentemente, a decifração do mundo e dos seus códigos não exclui a ambigüidade, o paradoxo, o oximoro como formas de pensamento e de expressão que filtram a visão do mundo e a construção de um sistema de valores que atravessam a relação das sociedades tradicionais africanas com o mundo e a palavra, ou seja, como manifestações do *logos*.

A esse propósito, voltando à nossa análise, não é casual que o prefácio ao livro de Risério, *Oriki Orixá*, tenha a autoria de Augusto de Campos, que ressalta, entre outras coisas, a reivindicação fundamental levada adiante por Risério, ou seja, a “incorporação da poesia oral das culturas indígenas e afro-brasileiras ao *corpus* das nossas poéticas literárias” (1996: 11). Trata-se de um processo de reelaboração da linguagem

operado por Risério, mas também por Aleixo no referido poema, pois se em âmbito sagrado, a palavra está a serviço do ritual do Candomblé, no contexto literário, a palavra é entregue ao ritual da poesia, no qual o poeta elabora matrizes do sagrado.

Não muito diferente é o processo de releitura e reapropriação operado pelo poeta Edmilson de Almeida Pereira, quando, no fragmento do longo poema “Caderno de retorno”, publicado em 2003 no volume 4 da obra reunida, *As coisas arcas*, ele insere a figura de Exu como um ser performático e camaleônico que, pelo seu poder histriônico de ser e não ser, dizer e calar, nos provoca e instiga para pensar a realidade brasileira que está sendo evocada ao longo do poema:

O país tem fendas grutas corredores
uma vocação para morder
que estremeceu Hans Staden
 mordemos cauda e cabeça
 deglutimos sem mastigar
 engolimos sapo
 salivamos marimbondo.
Sabemos que deus alarga a goela
quando tira os dentes.
Não cuspiamos no fogo para não
minguar a crista.

Morremos pela boca, exceto Exu,
 guia de Tirésias
que desacata Gregório de Matos
Macunaíma e François Villon.
 Exu calibã
luva insuspeita de Shakespeare
 caçador que tem em si a caça
 e se irrita
 PRESO A UMA DEZENA DE NOMES.
(Pereira 2003: 210)

No fragmento citado, podemos observar como a inserção de Exu dialoga com o contexto geral que evoca uma revisão da história e uma crítica operada pela literatura, personificada aqui na figura de Gregório de Mattos e François Villon. O país (no caso, o Brasil) se apresenta como contraditório, ambíguo, com “fendas grutas corredores” por onde se exclui e se é excluído, mas por onde também é possível macerar em silêncio a resistência, a luta, para tramar em surdina o troco e devolvê-lo na hora certa para ressurgir das cinzas, lançando mão de diferentes aspectos essenciais da identidade cultural brasileira, como a antropofagia (“mordemos cauda e cabeça / deglutimos sem mastigar”), a sabedoria ligada à cultura popular e à oralidade (presente nas muitas alusões a ditados populares que pontuam o poema, porém de forma cruzada, modificada, ressignificada), a mestiçagem ou hibridação cultural, por meio da

qual Exu se torna guia de Tirésias e luva insuspeita de Shakespeare, numa evidente referência à tragédia shakespeariana. No poema, Exu é quem, disfarçado, escreveu a tragédia, é quem segura a rédea do discurso literário (tanto de Shakespeare quanto de Pereira), é o calibã que se rebela contra seu colonizador, é a palavra que insurge contra a linguagem padrão, a norma, a oficialidade, tanto da História quanto do cânone literário e cuja identidade não é única, mas plural como são plurais seus “dez nomes”.

Tanto em Aleixo quanto em Pereira se torna evidente a maneira como Exu representa um elemento desestabilizador, quando sua esfera de atuação se situa no contexto contemporâneo, desvinculado da leitura unívoca do sagrado como lugar desconnectado do real. Ao atualizar uma ação da divindade na esfera cotidiana, urbana (em Aleixo) ou na esfera da revisão da história e do cânone literário, os dois poetas potencializam o conteúdo semiótico da herança sagrada nagô afro-brasileira, pois revelam que é possível dialogar e trilhar, no respeito das divindades, um caminho plural no qual o sagrado é ponto de chegada e ponto de partida ao mesmo tempo para novas encruzilhadas literárias que contemplam, entre outros, os signos de matriz afro-brasileira como signos representativos de uma identidade nacional que está sendo repensada constantemente no vigésimo primeiro século, e que enxerga cada dia mais a riqueza da contribuição cultural decorrente dos signos dispersos da diáspora negra em solo brasileiro, na letra dos seus poetas e na performance dos muitos Exus que nessa terra “chispam” como felinos entre os carros de qualquer metrópole brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEIXO, Ricardo & Edimilson de Almeida Pereira. 2004. *A roda do mundo*. Belo Horizonte: Objeto livro.
- PARA, Jean-Baptiste, org. 2000. *Anthologie de la poésie française Du XXe siècle*. Paris: Galimard. 295.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares, org. 2000. *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica.
- LIMA, Jorge de. 1997. *Novos poemas; Poemas escolhidos; Poemas negros*. Rio de Janeiro: Lacerda.
- MARANHÃO, Salgado. 1978. *Treze poetas impossíveis: ebulição da escritura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- MARQUES, Fabrício, org. 2004. *Dez conversas*. Diálogos com poetas contemporâneos. Belo Horizonte: Gutemberg.
- PEREIRA, Edimilson de A. 2003. *As coisas arcas*. Volume 4. Belo Horizonte: Mazza.
- PRANDI, Reginaldo, org. 2001. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras.

RISÉRIO, Antonio. 1993. *Textos e tribos. Poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros*. Rio de Janeiro: Imago.

———. 1996. *Oriki Orixá*. São Paulo: Perspectiva.

SILVEIRA, Oliveira & Pedro Homero. 1995. *Orixás. Pinturas e poesias*. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre.

STAMM, Anne. 1999. *La parole et un monde. Sagesses africaines*. Paris: Seuil.

THE DESIRE OF SAYING OR EXU'S PERFORMANCE IN THE POETRY BY RICARDO ALEIXO AND EDIMILSON DE ALMEIDA PEREIRA

ABSTRACT: This essay will treat about the rule played by the ioruba sacred heritage, particularly when it concerns the recovery of Exu divinity, in the configuration of some of the contemporary Afro-Brazilian poets Ricardo Aleixo and Edimilson de Almeida Pereira, especially when referring to the possibility of drawing new perspectives in the current Brazilian poetry context.

KEYWORDS: contemporary Brazilian poetry, religion, identity.

Recebido em 14 de outubro de 2009; aprovado em 30 de dezembro de 2009.