



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA – UNEB
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO – CAMPUS X
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL

ARTUR PEREIRA DA SILVA

**ESCRITURA DO CORPO E DA VOZ NA POÉTICA DE
RICARDO ALEIXO**

TEIXEIRA DE FREITAS - BA
2024

ARTUR PEREIRA DA SILVA

**ESCRITURA DO CORPO E DA VOZ NA POÉTICA DE
RICARDO ALEIXO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras - PPGL da Universidade do Estado da Bahia – Campus X, como requisito para o Título de Mestre em Letras, na área de concentração Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Gean Paulo Gonçalves Santana.

TEIXEIRA DE FREITAS - BA
2024

FICHA CATALOGRÁFICA

Sistema de Bibliotecas da UNEB

Elaborada pelo(a) Bibliotecário(a) Lucas Aguiar Bezerra-CRB-5/1822

S586e

Silva, Artur Pereira da

Escritura do corpo e da voz na poética de Ricardo Aleixo / Artur Pereira da Silva. - Teixeira de Freitas, 2024.

129 fls : il.

Orientador(a): Gean Paulo Gonçalves Santana.

Inclui Referências

Dissertação (Mestrado Acadêmico) - Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Educação. Programa de Pós Graduação em Letras - PPGL, Campus X. 2024.


1.Performance poética. 2.Tradição oral. 3.Transbordamentos artísticos. 4.Emancipação do leitor. 5.Corpo e voz.

CDD: 407


FOLHA DE APROVAÇÃO
“ESCRITURA DO CORPO E DA VOZ NA POÉTICA DE RICARDO ALEIXO”

ARTUR PEREIRA DA SILVA


Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em LETRAS - PPGL, em 22 de março de 2024, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras pela Universidade do Estado da Bahia, conforme avaliação da Banca Examinadora:

Documento assinado digitalmente
 **GEAN PAULO GONCALVES SANTANA**
Data: 04/06/2024 10:21:19-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Professor(a) Dr.(a) GEAN PAULO G. SANTANA
Universidade do Estado da Bahia - UNEB
Orientador(a) Presidente

Documento assinado digitalmente
 **SONIA MARIA DE MELO QUEIROZ**
Data: 04/06/2024 11:40:18-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Professor(a) Dr.(a) SÔNIA MARIA DE MELO QUEIROZ
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG
Examinador(a) Externo

Documento assinado digitalmente
 **KARINA LIMA SALES**
Data: 07/06/2024 06:56:05-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Professor(a) Dr.(a) KARINA LIMA SALES
Universidade do Estado da Bahia - UNEB
Examinador(a) Interno

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado da Bahia, Campus X, pela oportunidade de formação acadêmica. A cada docente e discente da turma 01 (2021.2) que contribuiu, direta ou indiretamente, na construção deste trabalho.

Ao professor Dr. Gean Paulo, pelo encontro como colega de trabalho e pelo reencontro como orientador, sempre paciente, generoso, ouvinte atento e sábio conselheiro. Que nossos caminhos se cruzem novamente no futuro, em outras andanças e percursos acadêmicos!

As professoras Dra. Sônia Queiroz e Dra. Karina Sales pelas avaliações precisas e valiosas que (re)direcionaram o meu trabalho. Grato pelos envios de textos, sugestões e materiais relacionados à pesquisa.

A Deus por escutar minhas orações contínuas e aliviar minhas angústias durante a escrita deste texto.

A minha esposa, Munique Ada, pelas conversas intermináveis, trocas, partilha, incentivos, carinhos, afagos e compreensão, em meio às dúvidas que surgiram ao longo desse árduo processo. Nada disso seria possível sem a doação de seu tempo, de sua dedicação e de seu zelo como fiel escudeira e eterna companheira.

Ao meu menino, o pequeno e “vivaz” Heitor, pela sensação de retorno à infância nas brincadeiras diárias, pela energia que exala e move a vida.

A minha família que independente de qualquer coisa acredita e motiva a continuar minha caminhada. Meu pai Manoel, meus irmãos Walas, Ângelo, Daniela e Ricardo que de alguma maneira estão por estas páginas, pois já escrevemos muitas páginas alegres e tristes na vida.

Ao meu sogro e a minha sogra pelas palavras de incentivo. Aos meus cunhados, minhas cunhadas e sobrinhos pela atenção e motivação.

A tia “Verinha” pela motivação desde o Ensino Médio, trocas, incentivo à leitura literária (sua paixão) e pelas contribuições no primeiro projeto de pesquisa.

A minha mãe, Marizete Pereira (em memória), no coração e na mente. Mesmo dormindo na morte, sua herança permanece e atravessa nossa vida.

“O Poema,
palavra atirada nos muros da pele
onde a voz é afago
fogo a demolir as vertigens
lastro, rastro fértil
é pasto, negrume afogado em
mergulho”

Márcio Barbosa

RESUMO

Esta dissertação analisa uma produção poética contemporânea sob o viés crítico da inespecificidade e expansão dos artefatos artísticos, desde a perspectiva das formas híbridas à fusão entre realidade e ficção. Dessa maneira, é de interesse desse estudo a performance *Fruto Estranho*, de Ricardo Aleixo, apresentada na Festa Literária Internacional de Paraty (2017), como um objeto literário singular, passível de intercambiar histórias e de acionar memórias de outros tempos e eras, sobretudo, quando suscita conexões históricas e culturais que remetem à restauração do olhar estereotipado da imagem do negro na sociedade. Para tanto, essa investigação debruça-se sobre os poemas encenados na performance *corpus* dessa pesquisa, além das camadas que revestem a vocalização em foco, como a palavra, a voz, o corpo e outros signos que emanam resistência e luta contra a desigualdade racial e a necropolítica ainda presentes no país. O objetivo dessa dissertação é, portanto, analisar os trânsitos literários presentes na performance interartes de Ricardo Aleixo, que atravessa o conceito de realidade e ficção, bem como funde tradição oral a aparatos tecnológicos para potencialização do discurso poético, coberto por camadas, à maneira de um palimpsesto, já que subscreve entre as camadas da performance a história, a memória, a herança cultural africana e as identidades dos sujeitos afro-brasileiros na contemporaneidade. Sendo assim, o percurso de escrita desse trabalho é atravessado por diálogos dos poemas vocalizados na Flip (2017). Sustentam as leituras dessa dissertação as teorias da inespecificidade da arte contemporânea, segundo Florencia Garramuño; o conceito de *realidadeficção*, cunhado por Josefina Ludmer; a voz e a oralidade poética, em Paul Zumthor; o discurso intermídia, de Claus Claus Clüver; o palimpsesto ou inter/transtextualidade, de acordo com Gérard Genette; a emancipação do espectador, em Jacques Rancière; o conceito de narrador e história, segundo Walter Benjamin; a tradição viva, em Hampâté Bâ; o conceito afro-diaspórico de corpo-tela, formulado por Leda Maria Martins.

Palavras-chave: Performance poética; Tradição oral; Transbordamentos artísticos; Emancipação do leitor; Corpo e voz.

ABSTRACT

This dissertation analyzes contemporary poetic production from a critical perspective on the non-specificity and expansion of artistic artifacts, from the perspective of hybrid forms to the fusion between reality and fiction. Therefore, the performance “Fruto Estranho”, by Ricardo Aleixo, presented at the International Literary Festival of Paraty (2017), is of interest to this study, as a singular literary object, capable of exchanging stories and triggering memories of other times and eras, above all, when it raises historical and cultural connections that refer to the restoration of the stereotypical view of the image of black people in society. To this end, this investigation focuses on the poems staged in the performance, the corpus of this research, in addition to the layers that cover the vocalization in focus, such as the word, the voice, the body and other signs that emanate resistance and fight against racial inequality and necropolitics still present in the country. The objective of this dissertation is, therefore, to compare the literary overflows in Ricardo Aleixo's interarts performance, which crosses the concept of reality and fiction, as well as merges oral tradition with technological devices to enhance poetic discourse, covered by layers, in the manner of a palimpsest, as it subscribes, among the layers of performance, history, memory, African cultural heritage and the identities of Afro-Brazilian subjects in contemporary times. Therefore, the writing path of this work is crossed by dialogues from the poems vocalized in Flip (2017). The readings of this dissertation are supported by theories of the non-specificity of contemporary art, according to Florencia Garramuño; the concept of realityfiction, coined by Josefina Ludmer; the voice and poetic orality, in Paul Zumthor; the intermedia speech, by Claus Claus Clüver; the palimpsest or inter/transtextuality, according to Gérard Genette; the emancipation of the spectator, in Jacques Rancière; the concept of narrator and story, according to Walter Benjamin; the living tradition, in Hampâté Bâ; the Afro-diasporic concept of body-screen, formulated by Leda Maria Martins.

Keywords: Poetic performance; Oral tradition; Artistic overflows; Emancipation of the reader; Body and voice.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Ricardo Aleixo coberto com o “Poemanto”	31
Figura 2 Poema Rondó da ronda noturna	33
Figura 3 Meninos jogando futebol na tela e o corpo alvo do poeta	36
Figura 4 Mídias na performance interartes	43
Figura 5 Fotos do local da Chacina do Cabula, na tela ao fundo, atrás do poeta	65
Figura 6 Fotos do local da Chacina do Cabula	65
Figura 7 Poema “Ogum sonha”	85
Figura 8 Performance do poema “Ogum sonha”	88
Figura 9 O “Poemanto” cobre o corpo do poeta na vocalização de “Meu Negro” ...	102

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 ENTRE TRÂNSITOS E ESQUINAS	18
2.1. PERFORMANCE POÉTICA DENTRO/FORA DE SI	18
2.2. POETIZAR E EMANCIPAR LEITORES	21
2.3. INTERSEÇÕES ARTÍSTICAS NA VOCALIZAÇÃO DE POEMAS	38
3 NARRATIVA PERFORMÁTICA: DANÇA DE PALAVRAS, IDEIAS E IMAGENS	54
3.1. A ARTE DE (RE)CONTAR HISTÓRIAS EM PERFORMANCE	54
3.2. NARRATIVA PERFORMÁTICA DA “NOITE” E DISCURSOS NECROPOLÍTICOS	63
3.3. TRADIÇÃO E MOVIMENTOS DO CORPO-VOZ	77
4 VISTAS DO CORPO-IMAGEM: SONS QUE ATRAVESSAM ERAS	84
4.1. ORALIDADE E MEMÓRIA CULTURAL EM CENA	84
4.2. AS MUITAS CAMADAS DA PERFORMANCE	93
4.3. “PALAVRAS NO VENTO” E NO CORPO-TELA	105
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
6 REFERÊNCIAS	124

1 INTRODUÇÃO

A literatura contemporânea é marcada por uma grande diversidade de estilos, temáticas, formas de expressão e exploração de uma ampla gama de questões sociais, políticas, culturais e pessoais. Nessa direção, a literatura tem se constituído como um campo de múltiplas e efervescentes aberturas artísticas, principalmente devido ao cruzamento de áreas distintas, que expandem a tessitura dos textos. Em função da destacada característica da literatura atual de trânsitos artísticos e experimentação, há a insurgência de obras híbridas que se apropriam de recursos tecnológicos, e na confluência de gêneros, estilos e técnicas mesclam realidade e ficção, bem como representam e contam histórias, vivências e experiências de determinado grupo social.

No âmbito da produção poética contemporânea, destaca-se como símbolo da poesia experimental o poeta Ricardo José Aleixo de Brito, nascido em Belo Horizonte/MG, 1960. Além de poeta, Ricardo Aleixo, como é mais conhecido, é também artista, pesquisador, performer, ensaísta, produtor cultural e editor. Pela vasta produção poética, o poeta pode receber as alcunhas de artista da palavra, do corpo, da imagem, do som, pesquisador da poesia, dos trânsitos intermédias e interartísticos, por isso, pode ser comum o poeta ser reconhecido como um artista multimídia ou interartes. Portanto, por representar tão bem as características da poética contemporânea, como campo aberto para trocas artísticas, a poesia de Ricardo Aleixo é a matéria central deste estudo acadêmico. Assim, por vezes, o nome do poeta poderá ser substituído nesta pesquisa por uma das características que compõem as suas multifaces.

É importante dizer que o desejo de Ricardo Aleixo pela arte da palavra desponta ainda na infância, sendo influenciado pela literatura concretista da década de 1960 e pela produção de poetas negros, como Adão Ventura. O artista da palavra (falada), Aleixo, estreia como autor em 1992 com o livro *Festim – um desconcerto de música plástica* (Editora Oriki). Desde então publicou, entre outras obras, *Trívio* (Scriptum Livros, 2002), *Máquina zero* (Scriptum, 2003), *A roda do mundo* em parceria com Edimilson Pereira de Almeida (Objeto Livro, 2004), *Modelos Vivos* (Crisálida, 2010), *Mundo Palavreado* (Peirópolis, 2013), *Antiboi* (Publicado pelo autor, 2015), *Pesado demais para a ventania* (Todavia, 2018), *Extraquadro*

(Impressões de Minas, 2021), *Sonhei com o anjo da guarda o resto da noite* (Todavia, 2022) e *Diário da encruza* (Ed. Segundo, Selo, Lira, 2022).

Além dessas publicações, Ricardo Aleixo foi laureado com premiações e passou a ser reconhecido no cenário literário brasileiro. Dentre as várias indicações, destacam-se a sua colocação como finalista dos prêmios Portugal Telecom e Jabuti em 2011, finalista do Prêmio Oceanos 2018 e 2023, apontado para o Prêmio Jabuti em 2022 com o livro *Extraquadro*, e, vencedor do Prêmio Alceu Amoroso Lima de Poesia em 2023. Ademais, Ricardo Aleixo também tem recebido reconhecimento pelas suas performances, apresentando-se em diversos festivais ao redor do mundo, enquanto continua a escrever, publicar e experimentar em várias frentes de criação.

Após esse preâmbulo, ressalta-se que presente trabalho pretende analisar a gravação da performance de Ricardo Aleixo na Festa Literária Internacional de Paraty 2017, disponível no Canal Oficial da Flip no site do YouTube¹. Assim, o viés de observação será as emissões sonoras que permitem o mapeamento da voz do performer que sai do corpo, retorna a ele e atinge os corpos dos espectadores/ouvintes na plateia. Essa apresentação do poeta é emblemática, porque a festa literária é um evento cultural de grande visibilidade, fruto de uma relação que atravessa as ruas da cidade de Paraty, promovendo mecanismos de troca entre aqueles que transitam e aqueles que vivem no território. Nos dias da festa são realizadas apresentações artísticas e mesas literárias, que estimulam diálogos sobre a construção de novas visões e formas de conhecimento, que reafirmam a riqueza cultural do território e (por extensão) do país.

Esta apresentação na Festa Literária de Paraty é um exemplo da expansão do campo literário, especialmente porque a literatura contemporânea admite novos contornos, formas de leitura e polifonia, o que justifica tais expansões poéticas escritas no corpo e em livros de Ricardo Aleixo. Àquela época, a 15ª edição da Flip, sob curadoria da jornalista Joselia Aguiar, homenageou Lima Barreto (1881-1922). O tema central do evento literário foi racismo e preconceito, que contou com maior presença de mulheres e homens negros, após críticas à falta de diversidade das edições anteriores.



¹ Performance gravada, disponível no Canal da Flip no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=We5PnoIFhv4>. Capture código QR acima para acessar o vídeo da apresentação.

A performance de Ricardo Aleixo, adequadamente intitulada *Fruto Estranho*, contém uma confluência de elementos artísticos, jogos de palavras, movimentos corporais e ecos, ao mesmo tempo que parece evocar vozes ancestrais e ativar a memória coletiva étnico-racial. “As palavras no vento” de Ricardo Aleixo, como ressoado nas frases do poema, envolveram e emocionaram o público, já que a interação com o espectador é uma marca característica das performances do poeta mineiro, tendo como objetivo proporcionar uma sensação de pertencimento e provocar reflexões necessárias sobre identidade cultural negra.

Ao vocalizar as palavras em performance, o poeta opta por iniciar a apresentação realizada na Festa Literária Internacional de Paraty com a enunciação do poema “Minha Linha”. A escolha desse poema-canto marca o início de outras apresentações performáticas do poeta, uma vez que as palavras aparecem sem mediação explicativa, indicação de origem, e, com isso, o público não sabe se são frases inteiras, fragmentos, títulos ou mesmo se os textos estão escritos no livro que está nas mãos do enunciador-performer. Os espectadores percorrem e seguem o caminho das palavras enunciadas na vocalização dos poemas, não à procura do sentido original das palavras, mas em busca de uma presença espectral em frases recheadas de sentidos, camadas e histórias que se conectam.

No trabalho criativo e na performance, as palavras podem ocupar uma posição dupla entre a forma convencional da escrita e a aleatoriedade posta em operação pela enunciação oral, sendo que a materialidade do livro se processa pelo corpo do performer no palco, o que aparentemente desestabiliza o objeto literário em jogo. Todavia, a performance como texto, a escrita como pele e a poesia em ação abrem outras possibilidades de significação do dispositivo poético-performativo, posto que esta arte pode representar um procedimento ainda chamado de literatura.

Nesse sentido, a arte literária produzida por Ricardo Aleixo aponta para a necessidade de compreender procedimentos que vão além de objetos estáticos, pois dentro da obra os elementos diversos não divergem ou entram em conflito em suas relações dinâmicas. Assim estão em sintonia trocas, complementação e acréscimos, tanto os cenários, sons, gestos, corpos e letras, em suas múltiplas possibilidades e materialidade histórico-cultural, localizadas em diferença e relação, em imagem e projeção, através da palavra escrita e da oralidade, simultaneamente.

Na performance poética, o poeta vocaliza poemas que aparecem inseridos em procedimentos que incluem vários outros componentes artístico-culturais, além

de textos contidos em livros que não constavam no roteiro previamente elaborado. Isto aponta para uma dinâmica subjacente contida na obra de Ricardo Aleixo, que será sugerida ao longo dessa leitura: uma relação densa entre poética e performance, potência e ação, determinação e indeterminação, que torna visível o eixo deste processo criativo e desafia o conceito da obra em si, como será enfatizado nesta análise literária.

A princípio, já se percebe na obra de Aleixo um processo de escrita previamente estabelecido, estável, que determina a ordem das palavras na categoria de poema, publicado em livro. Esses textos ocupam determinadas posições na apresentação e formam uma espécie de roteiro, ou, como será analisado aqui, uma narrativa performática que conta e conecta histórias. Não apenas isso, esses elementos são teoricamente estáticos quando os livros são publicados, porém, na apresentação performática a textualização pré-fixada na escrita recebe a ação de outros elementos, que revelam, então, a fragilidade e sua instabilidade. Em cena, o enunciador vincula o texto poético à corporalidade, entonação, repetição e melodia, fragmentando o texto, ao mesmo tempo em que o recombina com outros textos e contextos, rompendo a ordem fixa dos poemas publicados em livro.

O interesse por este processo específico marca, portanto, a escrita deste texto dissertativo. Por um lado, a motivação desse trabalho reside, principalmente, no modo do poeta articular elementos e referências culturais, relações específicas com materialidades artísticas, internalizando a matriz afro-brasileira como estrutura de criação artística e de renovação da tradição. Assim, a singularidade da obra de Ricardo Aleixo, possivelmente revestida por camadas palimpsésticas e outros condicionantes de sentidos, fornece a direção analítica deste texto acadêmico.

Nessa ótica, a obra de Ricardo Aleixo torna-se um objeto artístico único que trata de questões socioculturais amplas, a partir de um processo criativo aberto e movente, que modifica e é modificado por outras artes contemporâneas. Para além disso, a obra do poeta mineiro está pautada em implicações éticas, políticas e culturais, dentro de uma processualidade criativa que não exclui do seu cerne o corpo, a voz e a diferença. Inicialmente, Aleixo propõe reflexões sobre o conceito de literatura, no exato momento em que encena os poemas na performance artística. Nela, o poeta assume o papel de performer, repensa, recria, remonta e reproduz a palavra escrita a partir do corpo, da voz, da oralidade, do gesto e do movimento,

próprios de sua obra literária, desvinculada das categorias fixas e tradicionais da literatura.

Esta pesquisa foca na diversidade da obra de Ricardo Aleixo, repleta de movimentos entre linguagens artísticas, experimentação e performance. Nesse sentido, ao analisar a poética de Aleixo, pode-se compreender uma vertente da literatura contemporânea que oscila e se expande a partir das intersecções entre linguagens, artes sonoras e visuais. Isso parece fazer sentido, principalmente quando se considera os elementos acoplados na performance poética do multiartista, que utiliza o corpo e a voz em sua potencialidade expressiva, já que aciona a memória, a herança cultural africana e as identidades dos sujeitos afro-brasileiros.

É importante sublinhar que a proposta de escrita desta dissertação partiu de inquietações investigativas sobre as formas e o desenvolvimento da arte poética contemporânea, bem como do interesse em conhecer mais a respeito dos novos contornos da literatura atual, marcada pela contaminação indubitável entre as expressões artísticas. Para lidar com este aspecto analítico foi necessário abordar as contribuições da tradição oral para a arte da palavra na contemporaneidade, como também tratar da dilatação e ampliação da palavra na performance. Contudo, a interpretação dos poemas neste sistema narrativo não pretende esgotar os procedimentos artísticos que Ricardo Aleixo utiliza, até porque seria impossível em razão da multiplicidade, dispersão e expansão da palavra em performance, como se tenta defender neste trabalho: a não demarcação e limites artísticos na obra de Aleixo.

Nesse contexto, é oportuno apontar também os possíveis motivos para a seleção dos poemas apresentados na Flip 2017. Embora a performance de Ricardo Aleixo na festa literária seja marcada pelo teor experimental, considera-se que o poeta escolheu deliberadamente os poemas e os ordenou a partir de uma lógica narrativa, compondo um roteiro. Por exemplo, a sequência que atravessa “Rondó da Ronda Noturna”, “Um Ano entre os Humanos”, “Convivo muito bem com os Cães da Rua”, “Conheço vocês pelo Cheiro”, “Na Noite Calunga do Bairro Cabula”, “Jongo” e “Ogum Sonha”, contidos em quatro diferentes livros, constituem dentro do contexto enunciativo da apresentação uma unidade de sentido voltada contra o racismo

estrutural brasileiro. Assim, nesta análise segue-se o roteiro², a linearidade da narração performática de Ricardo Aleixo, com o objetivo de estabelecer diálogos e trânsitos histórico-culturais.

Tomando como um exemplo do vasto projeto literário de Ricardo Aleixo, a apresentação na Flip foi analisada dada a sua dinâmica singular e interação intrincada entre a escrita, o corpo de imagens e a expressão oral. A partir da simultaneidade destes elementos será possível compreender o papel do enunciador na ação performática, o que (re)afirma a continuidade da matriz cultural e da tradição afro-diaspórica e suas variações no espaço e no tempo. Por esse viés, cada poema vocalizado será lido sem a intenção de encerrá-lo, pelo contrário, essas interpretações pretendem recompor os atos, meios e suportes utilizados em cada momento da apresentação para ampliar os signos linguísticos e artísticos, dentro de um fluxo de registros e referências.

Para chegar a esta leitura da estética de Aleixo, permeada por fluxos e intersecções, esta tentativa de compreensão visa observar determinados espaços de variação em que este sistema criativo se constrói em relações e contrastes, ou seja, como o poema e as camadas que o cobrem tornam-se, simultaneamente, unidades constitutivas de sentidos. A partir disso, esta dissertação está organizada em três capítulos com o objetivo de tratar da arte literária ampliada na contemporaneidade, marcada por experimentações, trocas, ritmos e movimentos que ampliam significados e emoções.

Diante disso, este trabalho visa compreender a performance *Fruto Estranho*, da Flip 2017, de Ricardo Aleixo e também a possibilidade de sua arte experimental ter um caráter inespecífico, uma vez que o objeto artístico *corpus* deste estudo exige leituras que não são absorvidas apenas pelo código escrito, mas vão além disso, pois todos os elementos que compõem a performance são significativos para o leitor-ouvinte. Como “o contemporâneo pode ser apreendido como uma dobra reflexiva sobre o presente” (Pedrosa *et al.*, 2018, p. 157-158), esta leitura baseia-se nas dobras reflexivas permitidas na obra de Aleixo, que podem ser caracterizadas pelo deslocamento contemporâneo e pelo anacronismo. (Agamben, 2009, p. 59). Para tanto, além dos transbordamentos artísticos desta obra literária, pretende-se

² A performance *Fruto Estranho* baseia-se primariamente na vocalização de poemas, porém pode ser interpretada como uma narrativa performática, pois a estrutura do espetáculo segue uma progressão implícita, um roteiro previamente estabelecido, que conta a história e resgata a memória coletiva dos negros.

tratar das possíveis conexões temporais presentes na poesia performática do poeta mineiro, que parece misturar diferentes épocas e fragmentos que se unem para vislumbrar o futuro. À luz destes objetivos investigativos, esta dissertação analisará a gravação da performance poética de Aleixo no festival literário de 2017.

O primeiro capítulo *Entre trânsitos e esquinas* tem o propósito de discorrer sobre a vasta discussão acerca dos transbordamentos artísticos, traço característico da arte contemporânea; para este fim, recorre-se principalmente aos estudos de Florencia Garramuño (2014) e Josefina Ludmer (2007). Além da expansividade e dos frutos estranhos da literatura contemporânea, esta parte da pesquisa incluirá reflexões sobre a escrita performática de Ricardo Aleixo, tendo como fito associar esse tipo de escrita com a função social da literatura de emancipar o leitor/espectador. Para atingir essa finalidade, busca-se amparo teórico nos estudos de Alex Beigui (2011), Richard Schechner (2003), Graciela Ravetti (2003) e Jacques Rancière (2014). Ainda neste capítulo, a última parte também será dedicada à abordagem do corpo do performer, que pode ser lido como uma mídia e, por isso, será necessário o alicerce dos estudos de Claus Clüver (2006) sobre a literatura combinada com o discurso interartes e as intermedialidades.

O segundo capítulo *Performance poética: dança de palavras, ideias e imagens* visa promover as associações entre a poética de Aleixo à reminiscência ancestral, à troca de experiências e à ativação da memória coletiva. Isso se dará em função da projeção da voz e dos movimentos corporais do poeta em performance, que pode transmitir histórias e saberes e, assim, atravessar gerações. É importante, então, dizer que essa possibilidade de leitura se ancorará nos estudos de Walter Benjamin (1994) acerca da narração, da experiência e da memória.

Para a análise dos poemas selecionados no segundo capítulo, buscará interseções reflexivas com o filósofo camaronês, Achille Mbembe (2018), a respeito da necropolítica, isto é, a subjugação da vida em detrimento do poder da morte, neste caso, os principais alvos dessa política assassina são pessoas negras. Além disso, nesta parte, Hampâtê Bâ (2010) contribuirá com os estudos sobre a tradição viva, esclarecendo sobre o uso da palavra como ferramenta fundante para a perpetuação da memória.

Por último, o terceiro capítulo “Vistas do corpo-imagem: sons que atravessam eras” tem como abordagem central a análise dos poemas “Ogum sonha” e “Palavrear”, vocalizados na performance *Fruto Estranho*, em 2017. Para alicerçar a

leitura desse trecho da apresentação, busca-se amparo teórico nos estudos de Paul Zumthor (2010), sobre os ecos e as reverberações que a voz em cadeia permite na narrativa performática de Ricardo Aleixo. Em meio aos trânsitos da voz e do corpo em cena, pretende-se associar a escrita performática de Aleixo a um palimpsesto (Genette, 2006), coberto por camadas artísticas enriquecedoras de sua produção – e uma das principais leituras sugeridas por este texto. Outro ponto de ancoragem do terceiro capítulo é a linha argumentativa que trata do corpo do performer, como uma experiência da imagem, de sensações que enraízam e emanam do *corpo-tela*. Esse corpo-imagem aliado às vibrações do ser e postulante de pensamentos, será respaldado pela perspectiva teórica da pesquisadora Leda Maria Martins (2021).

Disto isto, esta dissertação percorre o labirinto criativo de Ricardo Aleixo, que escreve poemas, vocaliza imagens, corporifica palavras e dança ideias. Em sua obra, o poeta inter-relaciona os códigos em processos complexos, aliás, até a ideia de códigos em sua rica produção é insuficiente, pois, antes da palavra, a letra pode expressar não uma linguagem, mas várias: uma imagem, a vocalização e seu som. Ao “Palavrear”, Aleixo percorre trilhas, desenha paisagens e compõe continuamente com a palavra, com o corpo e com a voz, permitindo que a sua arte seja alterada pelos contextos, reais e históricos, que impõem contingências ao poeta e ao espectador que assiste à apresentação performática. Contudo, “as palavras lançadas no vento” por Aleixo exigem do leitor uma postura flexível, aberta a movimentos e fluxos, devido aos trânsitos e esquinas de sua poética.

2 ENTRE TRÂNSITOS E ESQUINAS

2.1. PERFORMANCE POÉTICA DENTRO/FORA DE SI

A poesia brasileira contemporânea passa por transformações que modificam as estruturas dos poemas, fazendo-os assumir facetas, aspectos e contornos híbridos. Nesses horizontes múltiplos, a poesia em expansão foge do aprisionamento da versificação tradicional e se encaixa num lugar ímpar, dentro e fora de si ao mesmo tempo. Essa visão da poética contemporânea é discutida largamente por Florencia Garramuño (2014), em seu livro *Frutos Estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*, quando ressalta que a arte passa por uma expansão que abrange campos distintos. Por conseguinte, o processo de poetizar e de escrever histórias é reestruturado pela ideia da inespecificidade estética, um reflexo da tendência de entrecruzamentos de disciplinas, meios e sentidos para os quais a arte parece se expandir. Sobre isso, Garramuño explica que

[...] se o entrecruzamento de meios e suportes é a face mais evidente desse questionamento de especificidade, o fato é que essa aposta no inespecífico se aninha também no interior do que poderíamos considerar uma mesma linguagem, desnudando-a em sua radicalidade mais extrema. Porque é na implosão da especificidade no interior de um mesmo material ou suporte que aparece o problema mais instigante dessa aposta no inespecífico, explicando, aliás, a proliferação cada vez mais insistente desses entrecruzamentos de suportes e materiais como uma condição de possibilidade – dir-se-ia de horizonte – da produção de práticas artísticas contemporâneas. (Garramuño, 2014, p.15-16)

A ideia de inespecificidade proposta por Garramuño (2014) parece uma tendência crescente entre uma parcela dos poetas contemporâneos. A partir disso, é mais propensa a emergência da “arte multimídia”, que não pertence a campos e designações estabelecidas. Nesse propósito, a tendência da arte expandida permite entrecruzamentos inesperados de diferentes meios, disciplinas e métodos de exposição, e, assim, rompem roteiros e limites estruturantes da poesia. Desse modo, é marcante na poética contemporânea o trânsito entre expressões artísticas diferentes, sendo que, em meio às aberturas e aos encontros, as artes não se misturam por completo, mas se contaminam nas esquinas e, mediante o entrecruzamento inesperado, se expandem.

A respeito disso, Gustavo Silveira Ribeiro, no ensaio “Uma obra pesada demais para a ventania”, descreve precisamente as várias facetas da poética de Ricardo Aleixo, como se percebe no comentário abaixo:

Há uma curiosa e muito fértil tradição na arte e na literatura brasileira do século XX (e que se mantém, bem ou mal, nas primeiras décadas desta época nova): ela poderia, quem sabe?, ser definida a partir da ideia da mistura, do amálgama de formas e afetos, de gestos e discursividades que pertencem, a um só tempo, aos extratos mais profundos da cultura popular, da vida e dos modos de expressão dos mais pobres, e às urgências e demandas estéticas da vanguarda, da arte erudita e do universo puramente especulativo (Ribeiro, 2017, p. 12).

Ao tratar da expansividade da poética contemporânea é incabível não abordar a dimensão performática da poesia, posto que os poetas – como Ricardo Aleixo, que adere a essa vertente – exploram (expandem) as múltiplas possibilidades expressivas da voz e do corpo para provocar a ativação de um bloco de sensações no leitor/espectador. É oportuno enfatizar que a nova poesia, a contemporânea, possui outras tendências que se distanciam dessa perspectiva expansiva, por isso, é indispensável abordar, no momento, um dos principais aspectos da poesia de Ricardo Aleixo: as expansões e inovações presentes na performance poética.

Dada a sua vastidão, a palavra *performance* é polissêmica e suscita amplas definições que englobam figurações e processos múltiplos de significação. Na escrita literária, a performance desencadeia a ativação de acepções e a (des)construção de conceitos pré-estabelecidos. Não apenas isso, nas linguagens literárias a performance opera como uma metamorfose, porque as personagens passam por transformações no decurso das narrativas, levando os leitores-espectadores a também passarem por metamorfoses, ou seja, mudarem suas personas graças à verossimilhança do mundo representado com a realidade propriamente dita.

Analogamente, a poesia, como ato performático, também carrega em seu bojo desdobramentos que vão além do contexto do escritor ou de si mesma, já que explora e amplia a significação da palavra, forjando-a como uma arma frente ao contexto social e político da época que pretende representar. Quando isso ocorre, o texto poético performa o mundo estabelecido por equações (in)exatas e estruturas de poder da sociedade capitalista, movida por relações de exploração e exclusão. Com base nisso, compreende-se que o poeta não se distancia do contexto que permeia o ato da escrita, pois, segundo Alex Beigui (2011, p. 31), a “literatura é

performance, garatuja, desenho impróprio da gramática, desvio da sintaxe; com ela aprendemos que o cotidiano e a existência podem ser insuflados pelos fatos da própria vida, vida em potência”.

A partir dessa visão, o fazer literário imbuído pelos fatos da vida se constitui como um ato performático, à medida que reproduz comportamentos que são restaurados, num terreno aberto que admite combinações de comportamentos de outros e também reportados a outros. Assim, as performances, como respalda Richard Schechner (2003, p. 27), “afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias. Performances artísticas, rituais ou cotidianas – são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados”. Essa perspectiva aponta para a ligação íntima entre a escrita literária e a performance, visto que a poesia é uma confluência de arte e vida, um permanente devir relacionado com o ato memorialístico de lembrar, recordar ou esquecer.

Em face dessas concepções, é inerente à literatura performática o texto escrito no corpo e o corpo escrito no texto, num duplo movimento de constantes comportamentos restaurados. É possível pensar nisso porque o corpo é uma tela de demonstração do poder criativo, carregado de significações, assim como o texto transporta para a escrita os movimentos dos corpos-vida, da cultura, da identidade e da memória diaspórica dos povos afro-brasileiros. Dessa maneira, o poeta Ricardo Aleixo usa a escrita e manifesta-se no texto como o *performer* explora o corpo na performance, e neste sentido “escreve-se como um performer quando as imagens e os objetos criados pela ficção se entremesclam com algo de pessoal, com gestos que transbordam o ficcional e instalam o real ‘indomável’ convocando os agenciamentos coletivos” (Ravetti, 2002, p. 67).

Por causa dessa interação em estado de devir entre o indivíduo e o coletivo, a *performance art*, enquanto objeto cultural, segundo Graciela Ravetti (2002, p.39), é um produto permanente das relações entre os membros de uma dada comunidade e se torna uma experiência vivenciada ou vivencial, que se assenta na constante construção da memória coletiva do grupo. Nessa linha, a escrita performática faz uso do código alfabético, mas também explora os sentidos outros que o corpo pode emanar. Esse saber corporal registra, comunica, difunde e efetiva, por intermédio das movências das performances, diálogos culturais para outras pessoas e grupos.

Diante disso, o texto, quando performado, pode alcançar outras dimensões da arte e reproduzir com vivacidade comportamentos do presente e passado. Desse

modo, a performance dos poemas de Ricardo Aleixo cria uma atmosfera que emana saberes ancestrais do povo negro e provoca o leitor/espectador a entrar numa imersão durante a encenação, posto que os aspectos físicos, emocionais e sensoriais são explorados, proporcionando uma experiência única e impactante para o público. Isso ocorre porque, especialmente, a performance *Fruto Estranho* mostra-se expansiva e expressiva, pois entremescla características cênicas com poemas escritos no papel e no corpo de Ricardo Aleixo, e, assim, permite o acesso ao patrimônio cultural da comunidade afrodescendente.

Na performance apresentada na Flip 2017, nota-se que os movimentos corporais (per)formados por Ricardo Aleixo realçam sua proposta poética e ativam nos espectadores a memória da história do povo negro subjugado desde a diáspora africana para o continente americano. Essa função reprodutora de comportamentos de outros e para outros, é um traço da escrita performática abordada por Graciela Ravetti (2002). Por esse lado, as reações do corpo negro do poeta, conjugadas com teor de resistência das palavras vocalizadas convocam, ao centro do palco, outras vozes e outros corpos negros, e, desse modo, motivam reflexões sobre a necessária valorização da cultura negra na formação identitária da múltipla sociedade brasileira.

2.2. POETIZAR E EMANCIPAR LEITORES

Após delimitar o conceito de performance e suas associações com a arte poética expandida, percebe-se que a contaminação e a inespecificidade das formas e suportes contribuem para a criação de espaços e novas textualidades na poesia contemporânea. Os traços desse novo olhar sobre o fazer poético podem ser vistos na apresentação de Ricardo Aleixo, na Festa Literária Internacional de Paraty (2017), uma vez que a encenação possui o potencial de proporcionar uma gama variada de leituras do próprio objeto artístico, pois rompe com os suportes engessados de outrora, que atribuíam valor superlativo aos poemas metrificados com rígidos estilos de versificação, rimas e sonoridade. Embora a poesia de Aleixo seja influenciada pela geração concretista de 1960, com forte apelo verbal, sonoro e visual (*verbivocovisual*), a produção do poeta mineiro é denominada pelo próprio

artista como *reverbicovisual*³, por se tratar de uma ampliação das propostas da poesia concreta.

Dentro deste contexto, a poesia de Aleixo, ao entrecruzar signos e diferentes códigos, desloca a palavra escrita para outros âmbitos, em um contíguo campo de experimentação performática que perpassa a vocalização de poemas, músicas, danças, teatro, entre outros ritos e ritmos. Essa transposição dos suportes e das mídias é perceptível na apresentação *Fruto Estranho*, pois a exibição começa com a musicalização do poema “Minha Linha”⁴, em que ecoa a voz potente do poeta, acompanhada de imagens de um majestoso céu azul, projetadas na parede por meio de um aparelho de datashow. Repentinamente, o corpo de Aleixo ocupa o palco, a começar do lado esquerdo, em passos coreografados que acompanham o ritmo do poema musicado. Tudo isso se conjuga com a imagem de um manto preto, escrito com letras brancas, contendo palavras de ordem, no poema denominado de “Poemanto”.

A explosão de sentidos decorrente dessas primeiras imagens é somada à queda do corpo de Aleixo ao chão, em conjunção com um ajuste no manto que envolve o corpo, para, em seguida, o corpo negro do poeta se esconder completamente no manto negro com letras brancas, que não desaconchega o corpo revestido de pele preta ao longo de toda a encenação. Nesse sentido, embora mantenha referências à poesia concretista, a obra de Aleixo explora, transita e provoca fissuras em espaços anteriormente modelados das expressões artísticas, incluindo a criação e a declamação de poemas.

De modo destoante dos modelos literários passadistas, a experimentação observada na performance do poeta mineiro não se limita à fusão de dois corpos que perdem suas especificidades originais, muito além disso, o produto artístico a ser apreciado é farto de doações, trocas e contágios entre diversos códigos, suportes e mídias. Estas inter-relações ocupam um campo poroso e expandido,

³ Segundo Ricardo Domeneck (2008), Ricardo Aleixo é um dos artistas que mais se dedicaram a experimentos de “renovação do conceito do verbivocovisual”, de Joyce/Noigandres, já que manifesta em obra uma multiplicidade de ênfases. Essas transformações formais concebidas nos poemas (escritos, sonoros, corporais) tratam de “quinas”/ “ângulos” dos quais se pode observar o território poético das linguagens do poeta contemporâneo. Por estas razões, de acordo com Domeneck, o próprio poeta mineiro chama seu trabalho de “reverbivocovisual”.

⁴ Título *Minha linha*: Que o dono da fala / nunca / permita que eu saia / da linha / a linha que / quanto mais torta / mais posso dizer / que é a minha / Sempre fui / meu próprio mestre / e é sem tristeza / que conto / que ainda não aprendi / nada / não me considero / pronto / Em matéria / tão complexa / quanto a arte / de entortar / a linha / que nem a morte / há de um dia / endireitar. Esse poema foi publicado no livro *Modelos Vivos* (2010).

difícil de ser definido e categorizado, como corrobora Garramuño (2014, p. 15), quando defende a “saída da especificidade do meio, do próprio, da propriedade, do enquanto tal de cada uma das disciplinas, uma expansão das linguagens artísticas que desborda os muros e barreiras de contenção”.

De fato, a apresentação de Ricardo Aleixo expande as linguagens artísticas observadas por Garramuño (2014), visto que a performance rompe muros de contenção e se aloja na encruzilhada⁵ ou no entre-lugar⁶. Isso possibilita vislumbrar e percorrer caminhos diversos e atravessar lugares hibridizados, borrando e agregando novos sentidos aos poemas contidos nos livros dispostos no chão, que o poeta folheia freneticamente, encontra um poema e vocaliza. Dessa maneira, a ruptura dos domínios e a inespecificidade da arte é latente nessa apresentação do poeta-performer, que usa o próprio corpo como matéria de sua obra, numa performance que indefine as “fronteiras entre a vida e a arte” (Pedrosa *et al.*, 2018, p. 209).

Nessa linha, é importante observar que a cena literária contemporânea é mutável, sempre plural e inédita em cada palavra-performance, uma vez que o fruto estranho é fora de si, fora de convenções tradicionais e livre de nichos predefinidos. Desse modo, a poética de Ricardo Aleixo se encontra em um campo expandido, dentro e fora de si mesma, e quando unida aos movimentos do corpo, torna-se um espelho da própria poética, com a emissão de reflexos da liberdade da poesia, da ação do *performer* e da própria vida, até porque, a poesia é viva e reflete a ânsia pela liberdade. O fruto estranho e inespecífico produzido, por meio da vocalização dos poemas, corrobora com os preceitos teóricos de que a literatura hodierna transborda o ficcional, rompe a limítrofe ideia de realidade representada e ainda suscita agenciamentos coletivos.

De maneira geral, na performance em foco as cenas são constantemente recriadas e, continuamente, os espaços vazios são preenchidos, posto que as palavras e o corpo se abrem, fazem, desfazem e se refazem no ato performático. Essa representação da realidade, independente do espaço e do tempo, dobra e

⁵ Segundo Leda Maria Martins, encruzilhada é uma instância simbólica e metonímica, que oferece a possibilidade de interpretar o trânsito sistêmico e epistêmico que surge dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem sempre amistosamente, registros, concepções e sistemas simbólicos diferenciados e diversos (Martins, 1997, p. 28).

⁶ O entre-lugar é uma expressão criada pelo ensaísta Silviano Santiago e aponta para um arranjo espacial que se caracteriza por ser fronteira, ou seja, ao mesmo tempo em que separa e limita, permite o contato e aproxima estilos e manifestações artísticas (Santiago, 2000).

desdobra em vias transitórias movidas por forças semânticas que ampliam o sentido das palavras performadas, bem como potencializa os signos que o corpo transmite. Nesse sentido, ao deixar lacunas, a performance provoca a desordem e o corpo, lançado ao acaso, expande as possibilidades de interpretações do espectador-leitor, que se depara com um corpo esvaziado passível de criar e/ou recriar novas narrativas, derivadas da multiplicidade de experiências e vivências do poeta-performer.

Nesse âmbito, quando Ricardo Aleixo insere os elementos corporais na vocalização dos poemas, rompe os regimes estéticos tradicionais de declamação e estabelece em cada performance uma narrativa inédita, visto que cada encenação é suscetível de interferências e derivações de um objeto artístico e cultural que será sempre original. Somam-se a isso, os debates étnico-raciais, por se tratar de um corpo negro em movimento e, por conseguinte, esse campo ampliado em foco na performance remete às discussões sobre as desigualdades raciais e representa, como afirma Maria Arruda (1996, p. 199), “a construção de uma nova era histórica na qual os herdeiros do cativo começam a afirmar-se como homens livres e cidadãos”. Destarte, a performance de Ricardo Aleixo aborda a árdua luta voltada para a inclusão social da população afro-brasileira e obtém, através disso, contornos que reforçam e oxigenam as narrativas combativas contra as condições concretas de opressão ainda presentes na sociedade.

O corpo movente de Ricardo Aleixo em cena e na cena traduz, dessa maneira, o inconformismo do povo negro em virtude da situação histórica das relações raciais consolidadas pela ordem social pautada na visão eurocêntrica de poder. O jogo cênico da performance abre-se para a explicitação da história-memória através de outro prisma, multiplicado e potencializado por experiências, encontros e tradições africanas, e com isso, recria e produz a emancipação intelectual do espectador e do próprio poeta-performer. Logo, a performance se configura como uma prática que dilui o limite entre a arte e a vida, ao mesmo tempo que representa ações e gestos cotidianos, que reafirmam a necessária transformação sistemática relativa à questão étnico-racial, numa sociedade marcada pelas persistentes situações análogas à escravidão.

A escrita literária conjugada com a performance torna latente a força da palavra e potência dos gestos em fusão, enquanto produtores de significados que remetem à condição do negro no corpo social classista. Essa junção gera uma

aparente confusão entre realidade e ficção e, simultaneamente, revela o caráter de construção da realidade por meio da representação performática dos poemas. Esse fato propicia, em concomitância, a emancipação do leitor-espectador, levando-o a questionar as estruturas sociais de dominação e sujeição. Pensando ainda nesse impacto no espectador-leitor, mesmo que num ato instantâneo, a performance é capaz de incentivar o florescimento de intérpretes ativos a partir do produto inacabado que lhes é oferecido, como afirma Jacques Rancière (2014, p.11):

A emancipação começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir. Quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição de posições. [O espectador] observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto”.

Nessa perspectiva a performance literária, enquanto objeto aberto ao devir, exige do espectador-leitor a seleção, comparação e interpretação da *palavra-corpo*⁷. Desse modo, impulsionado pela dinâmica da performance, o espectador-leitor participa e refaz os poemas vocalizados, ao ponto de transformá-los em objetos outros que “sonhou, viveu ou inventou”. A partir dessa amplitude performática se originam saberes ocasionados por meio da incessante troca entre o performer e o espectador. Esses movimentos transitórios e irreproduzíveis da performance provocam ainda a desordem e, consecutivamente, a cristalização cultural, uma vez que solidificam gestos, hábitos, práticas e pertencimentos de uma dada comunidade.

Com o intuito de contestar as estruturas vigentes, inclusive as relações de poder, a performance em questão vem da potência do instantâneo, mas, e principalmente, faz do corpo uma linguagem, e por sua vez, faz da linguagem um corpo, e funde palavra e carne em sentidos imbricados que vão além das formas fixas e fechadas da literatura tradicional. Esse *fruto inespecífico* figura como um

⁷ Nesse caso, a *palavra-corpo* é uma apropriação de um termo da pesquisa de Alice Nunes de Oliveira (2015, p. 15-16), que aborda a palavra e o corpo a partir de uma perspectiva polifônica e coletiva, “que podem ser desde uma ideia, ou uma técnica, ou ainda, uma capacidade de jogo em improvisação que abra espaço para um fluxo mais contínuo da imaginação e da intuição”.

objeto construído e desconstruído incansavelmente, posto que se assenta num lugar repleto de lacunas, efêmero e heterogêneo, *fora de si* - que impossibilita o enquadramento do disposto literário em um modelo específico. Sob esse viés, o *fruto estranho* e *inespecífico* na produção poética, como também na apresentação performática de Ricardo Aleixo, evidencia o corpo produtor de linguagens, ao passo que ainda indaga a sociedade de controle, que por séculos estrategicamente inventou as supremacias raciais.

Para Deleuze e Guattari (1995), as sociedades disciplinares necessitavam de espaços fechados para modelar as subjetividades e camuflar a identidade cultural dos sujeitos. Em contraste com este modelo, a sociedade atual experimenta uma implosão dos limites institucionais e o desmoronamento dos muros que definiam a articulada demarcação entre o público e o privado. Apesar da dilatação das fronteiras do dentro e do fora, historicamente observa-se que sempre perduraram, nessa zona limítrofe das relações de coerção social no Brasil, tentativas de apagamento das manifestações culturais africana e afro-brasileira. É também por causa disso que a escrita performática de Ricardo Aleixo ressoa como um objeto combativo, em face dessas relações opressoras de poder, à medida que o corpo-palavra adquire força na/em performance, além de:

turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo. Esta é a potência da performance: desabituar, desmecanizar, escovar a contrapelo. Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial. (Fabião, 2009, p. 3)

Paralelamente, não por coincidência, a performance do poeta mineiro propaga dissonâncias de ordem política, social e racial, já que reúne um conjunto de sons, movimentos corporais oriundos das culturas africanas e poemas vocalizados que confrontam o poder instituído e a ilusória democracia racial. Por causa disso, o espaço cênico configura-se na performance como uma zona intensa de contágio literário, onde se reverberam questões de cunho social, ao passo que metáforas e literalidades contaminam e reinventam os códigos. Dessa forma, a performance, emaranhada de sentidos e sentimentos, representa a realidade e, por conseguinte, afeta o real no presente, no movimento duplo de memória e criação ficcional que recria novos mundos.

Diante desse estado de constante interpelação das hierarquias ou supremacias de um sobre o outro, de uma cultura sobre a outra, de uma etnia sobre a outra; torna-se premente compreender que tais relações derivam dos jogos estratégicos de controle e tentativas de silenciamento dos povos negros na diáspora para o continente americano. A literatura e a performance, como ferramentas de (re)criação de novos mundos, contribuem significativamente para a desconstrução de preceitos arraigados na história colonial do país.

Sob a égide da *desconstrução*, segundo Jaques Derrida (2014), é preciso inverter as hierarquias, e nessa inversão é necessário operar no terreno e no interior do sistema desconstruído. Em oposição aos discursos sustentadores, a desconstrução pretende abordar e desestabilizar e, consecutivamente, ampliar os limiares campos de visão. Essa incessante interrogação aos diferentes discursos visa decompor, operar e recompor, não seguindo escalas hierárquicas. Ainda, de acordo com essa corrente de pensamento, urge minar e inverter as hierarquias, pois,

Fazer justiça a essa necessidade significa reconhecer que, em uma oposição filosófica clássica, nós não estamos lidando com uma coexistência pacífica de um *face a face*, mas com uma hierarquia violenta. Um dos dois termos comanda (axiologicamente, logicamente etc.), ocupa o lugar mais alto. Desconstruir a oposição significa, primeiramente, em um momento dado, inverter a hierarquia (Derrida, 2014, p. 48)

Além das questões sobre hierarquia e poder, interessam à esfera literária os estudos derridianos voltados para a ideia de diferença, quer sejam as produções não canônicas quer sejam as expressões antes marginalizadas no campo literário devido a questões geográficas ou ideológicas opressoras. Nesse prisma, o centro literário é abalado em detrimento da diferença, proposta por Derrida, visto que a desconstrução abriu espaço para evidenciar a todos, sem distinção racial, ideologias e preconceitos. Desse modo, a literatura emergente da desconstrução é (re)configurada por discursos diversos, de dentro e de fora, distante de hierarquizações culturais ou exclusões dúbias de textos literários e não-literários.

Para Derrida (2014), no livro *Estranha instituição chamada literatura*, os textos literários consomem e devoram a história, multiplicam sua diversidade e pluralidade. Longe de reducionismos conceituais, propõe que “é possível re-ler tudo como literatura”, sendo que alguns textos são mais ricos e densos em suas potencialidades. Nesse sentido, com maior ou menor potencial, existem “obras literárias e obras que dizem muito sobre literatura e, portanto, sobre si, obras cuja

performatividade, em algum sentido, parece maior possível no espaço menor possível, isso pode dar origem somente a avaliações escritas em um contexto” (Derrida, 2014, p. 44).

A performance, enquanto texto aberto, permite múltiplas leituras críticas, pois “refere-se a algo além de si mesma, ou a linguagem como alguma outra coisa” (Derrida, 2014, p. 44). Com ênfase no corpo e na vocalização de poemas, a performance de Ricardo Aleixo na festa literária mencionada transita entre literatura, história e memória, indo muito além de si mesmas, dado que sua linguagem potente torna possível acessar dimensões políticas, ideológicas e culturais, transformando, assim, os gestos e as palavras em um dispositivo artístico, que propicia uma experiência única ao espectador-leitor, que se mune de criticidade. Pensando nisto, a relação entre a realização performática e a literatura fica clara a partir da análise de Alex Beigui (2011, p. 34), quando assevera:

O que a performance aponta como não-funcionalidade e não-especificidade em seu campo de atuação, fuga dos modelos disciplinares de composição do discurso, pode ser encontrado em vários construtos literários que “complexificam” as relações entre as diversas linguagens.

Essa fuga dos “modelos disciplinares de composição do discurso” torna a escrita performática distante de especificidades artísticas. Embora a performance do poeta multiartista seja baseada em poemas escritos e publicados em livro, a rigor, segue-se na apresentação a característica da repetição inerente à ação performática, que aponta para a tradição e a memória, pois, quando se repete a ação, reaviva-se mediante a repetição saberes, sentimentos e tradições culturais que não devem ser negligenciados.

Neste campo amplo e expansivo, o *performer* explora os gestos, modula o tom de voz, escolhe não aleatoriamente as vestes, e, com isso, produz outros sentidos com o corpo-palavra. Todos esses elementos composicionais da performance de Ricardo Aleixo viabilizam uma aproximação entre a plateia e o palco, à medida que motiva os espectadores-leitores a desempenharem o papel de copartícipes, não sendo passivos à ação apresentada, mas tornando-os narradores emancipados e ativos da própria história. Como Rancière elucida o assunto, quando se refere à emancipação do leitor:

Os artistas, assim como os pesquisadores, constroem a cena em que a manifestação e o efeito de suas competências são expostos, tornados incertos nos termos do idioma novo que não pode ser antecipado. Exige espectadores que desempenhem o papel de intérpretes ativos, que

elaborem sua própria tradução para apropriar-se da “história” e fazer dela sua própria história. Uma comunidade emancipada é uma comunidade de narradores e tradutores”. (Rancière, 2014, p. 25)

Em vista disso, o espectador-leitor traduz e apropria-se da “história”, como referenda o filósofo francês. Esses elos concebidos a partir da relação entre o leitor, o objeto artístico e o fato representado, não almejam opor o mundo imaginário e o mundo real, pelo contrário, pretendem mudar “os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação” (Rancière, 2014, p. 64). Na literatura contemporânea, essas conexões ocorrem com os trânsitos entre as várias expressões artísticas, o que “muda as coordenadas do representável, muda nossa percepção dos acontecimentos sensíveis”.

Para a integralidade da compreensão e percepção do espectador, são necessários não apenas a voz do intérprete e o conteúdo de sua poesia, mas também seus gestos, tempo, espaço e todos os demais fatores que influenciam definitivamente a atitude do leitor/espectador envolvido na ação performática. Quando o texto vocalizado e o ouvinte entram em contato, ambos sofrem adaptações que modificam e ampliam a visão de mundo do leitor, levando-o a emancipação. Desse modo, todo o aparato circunstancial incluso no momento da enunciação e da escuta, faz o ouvinte acionar sua memória pessoal e atingir as reflexões sugeridas pela leitura da arte poética em performance. Sobre essa analogia entre o texto oral e ouvinte/espectador, Paul Zumthor (2010, p. 66) afirma que,

Com efeito, a função de uma poesia oral se manifesta em relação ao “horizonte de expectativa” dos ouvintes: alguém de qualquer julgamento racional, o texto responde a uma questão feita em mim. Às vezes, ele a explicita, mitificando-a, ou então a afasta, ou a ironiza; esta correlação permanece sempre como ponto de ancoragem em nossa afetividade profunda e nossos fantasmas, em nossas ideologias, nas pequenas lembranças diárias, ou até em nosso amor pelo jogo ou atração pelas facilidades de uma moda.

A partir disso, entende-se que a poesia oral possui relação direta com o “horizonte de expectativa” dos ouvintes, conforme respalda Zumthor. Nessa direção, o texto – oral ou escrito – depende da ancoragem afetiva do ouvinte para ser modificado e, também, modificar o próprio indivíduo que assiste à performance

artística. Além disso, é importante esclarecer as definições de Zumthor sobre o ouvinte, no processo de recepção da literatura oral, já que o conceito de

ouvinte depende inteiramente do de performance, que é entendida como: as regras da performance – com efeito, regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público – importam para a comunicação tanto ou ainda mais do que as regras textuais postas na obra na sequência das frases: destas, elas engendram o contexto real e determinam finalmente o alcance. (Zumthor, 2014, p. 30).

Como mostra a definição acima, a qualidade da performance está intrinsecamente ligada à interação efetiva entre o texto, o intérprete e o ouvinte. Para Zumthor, o ouvinte faz parte da performance e desempenha um papel tão importante quanto o do performer. Além de ouvinte, o leitor/espectador assume o papel de coautor ou copartícipe, como defende Rancière (2014), pois sua interpretação é essencial para a construção do texto em performance, já que intervém ativamente no momento de apreensão do conteúdo. Dessa maneira, a performance consiste num diálogo entre os participantes da ação, em que autor, intérprete e ouvinte desempenham papéis relevantes, sem hierarquização em que prevalece o “diálogo sem dominante nem dominado, livre troca” (Zumthor, 1993, p. 222).

A performance permite a abertura da obra literária, a partir da percepção do ouvinte e das trocas entre os agentes da ação – intérprete e plateia. Verifica-se, assim, que a poética oral em cena é uma obra viva, não sendo considerada um puro monólogo, uma vez que o verbo poético exige o “calor do contato”, ainda que o espectador da obra seja reduzido a um papel silencioso, a uma simples observação. A relação estreita estabelecida na performance faz o ouvinte-autor assumir posicionamentos diante daquilo que é apreendido, dado que “o texto poético oral leva necessariamente o ouvinte a se identificar com o mensageiro das palavras sentidas em comum, até com as próprias palavras” (Zumthor, 2010, p. 247). Logo, é possível entender a performance como uma ação que traduz a mensagem escrita e propicia a partilha do sensível, quando expande os campos de apreensão e liga intimamente autor e leitor no ato performático.

Dessa maneira, a performance de Ricardo Aleixo modifica a leitura do objeto representável, como também dilata a carne para a linguagem e, simultaneamente, estende e prolonga a escrita performática no corpo do performer. Em profusão criativa e crítica, na apresentação do poeta mineiro não há dicotomia entre letra e voz, pelo contrário, os dois elementos são indissociáveis, pois geram significações

múltiplas sem opor nem anular a concretude de ambos. Com isso posto, a vocalidade é um componente imprescindível para a confecção dos poemas de Aleixo, no momento em que justapõe oralidade e corporalidade como principal sustentáculo do trabalho poético, sonoro e corporal.

Em cena estão dois microfones estrategicamente posicionados no palco, com a finalidade de captar todos os sons que surjam da movimentação do poeta naquele determinado espaço. A projeção de imagens continua na parede e, por vezes, atravessa o corpo do performer, coberto pelo poema em forma de manto⁸ que ganha vida a partir dos movimentos performáticos, ao passo que o corpo vozeado e a voz grave de Aleixo transcriam e restauram os conhecimentos grafados na memória. Essa imagem projetada do corpo-palavra revestido do manto-poema suscita reflexões profundas sobre a história e a resistência cultural do povo negro. Notam-se todos esses elementos que compõem a performance na figura abaixo:



Figura 1 Ricardo Aleixo coberto com o “Poemanto”⁹



⁸ O “Poemanto” é de suma importância para a compreensão das múltiplas semioses presentes na composição dessa performance poética, assim, por vezes, a indumentária será denominada nessa pesquisa como *manto-poema*.

⁹ Gravação da performance *Fruto Estranho*, hospedada no Canal Oficial da Flip, na plataforma do Youtube. Para acessar esse momento da apresentação clique no código QR acima ou no link a seguir: <https://youtu.be/We5PnoIFhv4?t=112>.

Como é perceptível na figura 1, antes mesmo de proferir a primeira palavra na apresentação, a indumentária, o manto-poema, a música, as imagens projetadas na parede e o movimento do corpo-palavra de Ricardo Aleixo explicitam uma multiplicidade de sentidos. No decurso das cenas, as camadas que revestem a palavra-corpo, fonte da escritura de resistência, possui uma dobra em si mesma, o que potencializa a força da ação performática. A mescla entre palavra, corpo e movimento atravessa a performance e confere significantes à própria trajetória do performer, isso corrobora com o preceito de que “escrever é lutar, resistir; escrever é vir-a-ser, escrever é cartografar” (Deleuze, 1995, p. 53).

O mapa cartográfico oriundo da escrita performática de Ricardo Aleixo forja o dispositivo literário, uma vez que gera fissuras nas categorias artísticas e, como já dito, entra em um modo sempre fora de si. Outrossim, é possível examinar essa produção num contínuo estado de esvaziamento, em que não se sabe, ou pouco importa saber, se os artefatos artísticos são ou não literatura. Nessa ótica, Ludmer (2007) aborda sobre o estado pós-autônomo das escrituras literárias hodiernas, já que se percebe a ampliação das categorias e o rompimento das fronteiras entre realidade e ficção, como pode ser entendido no excerto abaixo:

Muitas escrituras do presente atravessam a fronteira da literatura (os parâmetros que definem o que é literatura) e ficam dentro e fora, como em posição diaspórica: fora, mas presas em seu interior. Como se estivessem em ‘êxodo’. [...] Poderíamos chamá-las de escrituras ou literaturas pós-autônomas. (Ludmer, 2007, p.1-2)

Diante desses pressupostos, os atravessamentos artísticos, provocados sobretudo pela performance, borram as fronteiras que definiam a literatura, dado que o “êxodo” das composições antes fechadas agora se expande e se move em territórios variados, agregando sentidos múltiplos aos *frutos estranhos, inesperados e indefinidos*. Apesar disso, não se pode dizer que tais produções são aleatórias e pouco significativas, pois, como respalda Ludmer (2007), tampouco se sabe ou não importa se as escrituras literárias são realidade ou ficção, o que ratifica a ideia de que, mesmo com os transbordamentos, a literatura e as outras artes não abdicaram do compromisso de denunciar as chagas sociais, em especial, a exclusão característica do sistema capitalista.

Mediante ao exposto, a poética de Ricardo Aleixo, com linguagem transgressora, perpassa por discussões de problemáticas sociais relevantes, quando mescla *realidade e ficção* nos poemas. Com a confluência de signos explorados

nessas críticas, o poeta mineiro fragmenta e amplia o código escrito, por meio de imagens, sons, corpo e voz, num roteiro aberto, mutável, repleto de (re)criações artísticas. Assim sendo, a cada apresentação a performance será singular, porquanto os movimentos corporais e o ritmo da vocalização dos poemas originarão sempre objetos artísticos inéditos, numa movência permanente do vir a ser.

Essa relação de constante devir, peculiar da linguagem literária contemporânea, entrelaça palavras, imagens e movimentos para criar um contexto dilatado. Neste espaço de dualidade e simultaneidade, Ricardo Aleixo se apresenta na Festa Literária Internacional de Paraty, vocalizando poemas em uma performance que reafirma a importância das culturas africanas e afro-brasileira. Desse modo, a partir da condução alinhavada de fios da memória, a escrita performática do poeta desencadeia a ativação de tradições ancestrais, cartografadas no corpo, cuja movência propicia, através da voz potente do performer, a ampliação semântica da palavra-corpo. A guisa de exemplo, o poema vocalizado “*Rondó da ronda noturna*” representa a potente e indissolúvel junção entre corpo e voz:



Figura 2 Poema Rondó da ronda noturna¹⁰

O poema acima estabelece diálogo com o contexto social atual e carrega na composição da palavra-corpo inquietações em face da violência, do racismo, ainda

¹⁰ Poema disponível no sítio eletrônico da *Revista Modo de Usar*. Para acessar o poema de Ricardo Aleixo capture o código QR acima.

mais corriqueiros no momento presente por causa da desigualdade econômica proveniente da sociedade capitalista. O manifesto crítico contra o racismo é recorrente na produção poética de Ricardo Aleixo, que, visualmente, fragmenta a palavra e transmite a ideia de que os corpos são também desmembrados em virtude da violência que sofrem do poder vigente. Essa repreensão institucional é representada no poema pela ronda policial que mata, principalmente, pessoas negras marginalizadas no espaço urbano. A exploração crítica desses sentidos e sentimentos inquietantes ocorrem devido à “repetição do *quanto* (que) intensifica a ideia de morte, de assassinato e de cadáveres e o descaso do + um que finaliza o poema. Ao sinal de + soma-se a ideia de cruz, sepultura do cadáver (grifos nossos)” (Santos, 2015, p. 223).

Nesse sentido, fica claro que o poema apresenta uma relação de causa e efeito para retratar os casos de violência que ocorrem sobre a população negra no Brasil, que é alvo preferencial das ações abusivas das polícias. Esse cenário de horror viola os direitos dos negros, que sofrem com o medo, não apenas da violência estrutural, mas também com a chance ainda maior de assassinato, pois, segundo dados da pesquisa Atlas da Violência de 2021, a taxa de homicídios por 100 mil habitantes negros em 2019 foi de 29,2, enquanto a da soma dos amarelos, brancos e indígenas foi de 11,2 (Cerqueira, 2021, p. 49). Isso significa que a chance de uma pessoa negra ser assassinada é duas vezes superior àquela de uma pessoa não negra. A exposição desses dados estarrecedores revela que, no âmago da sociedade brasileira racista, “rondas noturnas” abusivas ignoram circunstâncias sociais e históricas, por promoverem massacres aos corpos de pessoas negras.

Outro dado alarmante desvela o racismo sistêmico e a violência contra pessoas negras no Brasil. Apesar de 52% da população brasileira se considerar negra, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE, “os negros são as vítimas em 75% dos casos de morte em ações policiais; pretos e pardos correspondem a 64% dos desempregados e 66% dos subutilizados” (Vargas, 2020, s/n). A cadeia de desigualdade racial pode ser percebida também no sistema carcerário brasileiro; de acordo com o 14º Anuário Brasileiro em 2019, os negros representaram 66,7% da população carcerária, enquanto a população não negra representou 33,3%. Isso mostra mais uma vez que, constantemente, os negros são “alvos” do racismo, da desigualdade e da violência no Brasil.

Além das diversas formas de violência e de tratamentos desiguais denunciados no poema “Rondó da ronda noturna”, a vocalização das frases do poema ganha contornos adicionais na apresentação performática de Ricardo Aleixo e alcança outros semas com o uso da palavra e do corpo. Essa encenação na Flip permite diversas interpretações, uma das quais se concentra nas constantes movimentações e gestos do artista ao abrir e fechar os braços, assemelhando-se a um ato de esquiva do seu corpo negro de armas de fogo durante uma abordagem policial. Essa expressão corporal intensifica a carga intersemiótica do poema, já que o corpo-palavra do poeta se esquiva de armas simbólicas forjadas contra a população negra.

Acresce ainda que, na vocalização do poema em performance, a voz e as imagens projetadas são elementos composicionais que alargam as dimensões de significação do código escrito. Em se tratando da voz, para Paul Zumthor (2014, p. 33) em qualquer performance a voz é um instrumento midiático básico, também, por isso, consiste em uma “ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário, e circunstâncias [...] se encontram concretamente confrontados”. Ademais, é através da voz – oralidade – que os saberes, ou a motivação para tal, se manifestam no tempo e no espaço, pois a voz proclama a emanção do ser (Zumthor, 2014, p. 157).

Como mencionado anteriormente, outro fator decisivo para a ampliação de sentidos na vocalização do poema “Rondó da ronda noturna” são as imagens projetadas no fundo do palco, que atravessam o corpo do performer durante a apresentação. No vídeo ao fundo, é possível visualizar meninos negros jogando de futebol num campo localizado, provavelmente, na periferia de um grande centro urbano (vide figura 03). Nesse ambiente marcado pela desigualdade social, aqueles garotos podem ser apenas mais “um” dentre as inúmeras pessoas negras violentadas e assassinadas todos os anos no Brasil. Para não ser apenas “um” dado estatístico após ações abusivas da polícia e do racismo sistêmico, a voz do performer Ricardo Aleixo ecoa em alto som, no mesmo instante em que a junção de imagens e movimentações inquietantes do corpo-palavra lança luz à situação - atual e histórica - de severidade de tratamento e sanções punitivas direcionadas aos negros.



Figura 3 Meninos jogando futebol na tela e o corpo alvo do poeta¹¹



Pensando nesse sentido, a performance de Ricardo Aleixo desempenha um papel fundamental e afirmativo na luta árdua de legitimação da voz dos excluídos, uma vez que reitera a necessidade de analisar o pertencimento do poeta no ato performático:

[...] pertencer ao mundo, pertencer ao mundo da arte e pertencer ao mundo estritamente como “arte”... Este *pertencer performativo* é ato tríplice: de mapeamento, de negociação e de reinvenção através do corpo-em-experiência. Reconhecimento, negociação e reinvenção não apenas do meio, nem apenas do *performer*, do espectador ou da arte, mas da noção mesma de pertencer como ato psicofísico, poético e político de aderência-resistência críticos (grifos nossos). (Fabião, 2008, p. 05)

No tocante à questão, é preciso acrescentar que o poeta-performer leva o espectador a refletir sobre o seu pertencimento social, cultural e político, além de promover adesão à causa em virtude das fortes críticas feitas no poema “*Rondó da ronda noturna*” sobre as chances diferenciais e restritas aos negros na sociedade. A reinvenção da realidade, através do corpo-em-experiência, permite ao leitor estabelecer associação entre a violência descrita nas frases do poema com as

¹¹ Gravação da performance *Fruto Estranho*, hospedada no Canal Oficial da Flip, na plataforma do Youtube. Para acessar esse momento da apresentação clique no código QR acima ou no link a seguir: <https://youtu.be/We5PnoIFhv4?t=250>.

condições de brutalidade cotidiana, que tornam os negros alvos principais das políticas de extermínio e encarceramento no país.

Sobre a recepção na performance, Zumthor (2014) afirma que o termo é definido como um ato essencialmente oral e gestual, em que há foco na natureza do meio; tendo como predomínio emergência, reiterabilidade e reconhecimento, características as quais o autor engloba sob o termo ritual. Dessa forma, a poesia também corresponde a uma certa ritualização da linguagem, sendo a convergência entre as duas, que tanto a performance como a poesia constituem e são constituídas por rituais. No rito da linguagem poética em performance, o autor vocaliza as frases do poema deixando espaços vazios para o leitor/espectador preencher, pois o texto não permanece fechado e inerte às várias e distintas atribuições a ele direcionadas.

O texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma. Não há algo que a linguagem tenha criado nem estrutura nem sistema completamente fechados; e as lacunas e os brancos que aí necessariamente subsistem constituem um espaço de liberdade: ilusório pelo fato de que só pode ser ocupado por um instante, por mim, por você, leitores nômades por vocação. (Zumthor, 2014, p. 53)

Confirma-se, portanto, a relação entre o texto, que vibra, e o leitor, nômade por vocação, que transita pela performance e infere sentidos a ela. Como a estrutura da performance não é fechada, subsiste nela “um espaço de liberdade”, o que permite ao leitor-ouvinte, no ato da percepção, preencher as lacunas e reconhecer o texto, os gestos, o tempo e o espaço, assim como inferir diferentes significações aos poemas. Além de reconhecer as sutilezas da linguagem poética, o ato performático exige do leitor-espectador envolvimento, trocas, reconhecimento de si e do outro, em determinado contexto sociocultural. Fica evidente, com isso, a ideia de que a leitura do ato performático requer uma ação dialógica contínua entre o leitor, o performer e o contexto, que permitem o leitor-espectador lembrar a história e ser emancipado.

Sob o viés da recepção da performance, o leitor-espectador da apresentação de Ricardo Aleixo é envolvido pela vocalização poética e pelo jogo cênico do corpo do performer. Apesar de existirem diferenças latentes entre os que ouvem e os que leem, as relações são evidentes: “o poema assim se ‘joga’: em cena (é a performance) ou no interior de um corpo e de um espírito (a leitura)” (Zumthor, 2014, p. 61), pois, assim como a performance, que deve ser compreendida por meio da identificação de várias circunstâncias previamente contadas, a leitura em si não é um ato isolado ou fechado. Nessa lógica, embora o ouvinte não tenha a presença

direta de seu corpo no universo criado, mesmo assim, participa plena e diretamente do jogo cênico, por fazer escolhas e criar novas narrativas a partir dos espaços deixados pelo performer. Isso ocorre porque “ao ato de ler integra-se um desejo de restabelecer a unidade da performance” (idem, p. 67).

2.3. INTERSEÇÕES ARTÍSTICAS NA VOCALIZAÇÃO DE POEMAS

Nas últimas décadas os estudos literários se debruçaram em reflexões sobre as relações existentes e axiomáticas entre a arte da palavra e outras expressões artísticas, que abordam tanto os discursos quanto as mídias emergentes das revoluções tecnológicas advindas do século XX. Nesse ambiente permeado por transformações, a produção literária contemporânea estabelece(u) diálogos, em sentido amplo, com linguagens, códigos, suportes e atos comunicativos diversos. Dentro dessas vastas contribuições e trocas, os sujeitos, que insurgem desse contexto de conexões e contrastes, são representados na literatura que não se restringe à arte verbal, já que adere a outras linguagens e ressoa nos novos meios de comunicação social.

Em virtude das incontroversas modificações na configuração social e nas relações humanas resultantes dos avanços tecnológicos, tornar-se-á necessário levar em consideração nesta análise os aparatos *high tech* que compõem a performance de Ricardo Aleixo. Esses elementos constituintes da apresentação, além de auxiliarem a ativação dos fios da memória cultural negra, revestem a performance com camadas visuais e sonoras amplificadoras dos códigos verbais, dos sentidos e dos sentimentos. Nesse sentido, então, fica nítido que essas camadas provenientes da era digital contribuem significativamente para a contextura do ato performático do poeta mineiro.

No tocante a essa questão, é importante ressaltar que, ao agrupar no mesmo espaço elementos visuais e sonoros, somados à plasticidade dos movimentos corporais do performer, os poemas escritos nos livros de Ricardo Aleixo ganham novos contornos e mais vivacidade. Por causa dessa estrutura criada, rica em significação, o corpo do poeta é fundido às mídias utilizadas na apresentação e, a partir disso, é convertido em uma mídia singular, capaz de ser, ao mesmo tempo, lida, vista, ouvida e sentida, isto é, uma obra de arte única, sempre nova e renovada

a cada encenação. Dessa maneira, é cabível pensar na performance em foco como um texto-mídia e/ou um corpo-mídia, bem como nas relações que são, concomitantemente, combinadas por meio dos elementos intermediáticos explorados na performance dos artefatos escritos pelo poeta Ricardo Aleixo.

Assim, hoje é notório que as sociedades ocidentais passam por momentos ininterruptos de rupturas, não apenas na produção material e simbólica, mas e, principalmente, todas as esferas sociais passam por mudanças profundas nos modos pelos quais os sujeitos vivem e conferem sentidos às suas próprias experiências. Como o sujeito social tem a sua existência afetada pela tecnologia, não por acaso, a performance de Ricardo Aleixo justapõe elementos tradicionais e digitais com o intuito de potencializar as linguagens combinadas na apresentação da festa literária de 2017. Nessa direção, é razoável discorrer sobre os controversos termos *mídia* e *intermedialidade*, tendo em vista que a performance também faz parte de um imbricado processo de comunicação e expressão, coberta por várias camadas artísticas e por marcas culturais daqueles que são subjugados por causa da cor da pele.

Apesar das abordagens plurais proliferadas ao longo das últimas décadas, que ampliam os conceitos de mídia e intermedialidade, é imperioso lançar luz a essa reflexão inicial, tendo como alicerce os estudos de Claus Clüver, que questiona a definição de *Estudos Interartes* e, por conseguinte, indica que o termo *intermedialidade* engloba não apenas o que se entende “amplamente como ‘artes’ (música, literatura, dança, pintura e demais artes plásticas, arquitetura, bem como formas mistas, como ópera, teatro e cinema) mas também as ‘mídias’ e seus textos” (Clüver, 2006, p. 18). A partir disso, entende-se que o termo *intermedialidade* transcende o campo literário e migra para outras áreas do saber, o que permite associações analíticas intermediáticas, entre poemas escritos, sons, imagens, filmes e, especialmente, o corpo-mídia movente do poeta na performance.

Segundo Claus Clüver (2011), a palavra *mídia* é a forma mais apropriada de se referir ao meio físico ou à modalidade material utilizada para criar significados, sem se limitar aos meios de comunicação de massa ou às novas tecnologias digitais. Nesse sentido, a intermedialidade é um termo recente que compreende todos os tipos de inter-relações e interações entre mídias. Também, para Irina O. Rajeswky, intermedialidade é um termo amplo que inclui fenômenos que utilizam dois ou mais meios de mídias para se estabelecerem, abrangendo tanto processos

interartísticos como aqueles que utilizam recursos digitais. Diante dessa ótica teórica, os estudos de intermedialidade concebem as artes e os seus elementos composicionais como mídias. Logo, a literatura pode ser considerada uma mídia, tanto pela forma de arte, quanto pela escrita que a compõe.

Com essa noção abrangente de mídia, o corpo do performer pode ser examinado como um meio de comunicação significativo, uma vez que, além de recorrer a outros componentes que propiciam o alcance de traços e ritmos ancestrais, o corpo-mídia na performance reúne grafias do passado/presente/futuro e motiva reflexões acerca da exclusão racial e social que atinge os negros no Brasil. Por essa razão, em certa proporção, corpo e mídia se confundem e difundem significados. Para Clüver, citado por Thais Diniz, pioneira nos estudos sobre intermedialidades no país, *mídia* é o “que transmite para e entre seres humanos um signo (ou um complexo sógnico) repleto de significado, com o auxílio de transmissores apropriados” (Clüver *apud* Diniz *et al*, 2020, p. 17).

Sobre a performance como uma mola propulsora de intercalações artísticas e intermediáticas, o próprio poeta Ricardo Aleixo aborda sobre os elementos e os fios que são tecidos no “espaçotempo multissensorial” da apresentação poética. Tendo em vista tais interseções, Aleixo comenta a respeito de suas performances no ensaio “Dendorí: uma poética-muitas” (2022).

Tudo, numa performance intermídia, conforme a entendo e pratico, é ‘algo que se tece’ e se traduz em alguma outra coisa, o que me leva, naquele espaçotempo multissensorial, tão aberto e desconhecido quanto irrepetível, a lidar com uma gama de energias vocais e corporais que até então eu havia identificado em mim – nem no meu corpo de todos os dias, nem no do performer em que me tornei desde os anos 1990 (se é certo que ainda posso estabelecer essa distinção, que remete à oposição dicotômica entre vida e arte, que para mim já não faz qualquer sentido) (Aleixo *apud* Ribeiro; Mencarelli, 2022, p. 132).

Face ao exposto, tanto os poemas escritos quanto a voz e o corpo em movimento de Ricardo Aleixo na apresentação podem ser considerados fatores de transmissão de signos, ou seja, fontes de mediação (mídia) que inclui contextos de produção, distribuição e recepção da obra de arte. Isso mostra que a performance intersemiótica do poeta mineiro, ao explorar as relações existentes entre artes, consegue comungar discursos potentes contra o racismo e “se soma aos incontáveis corpos e movimentos ancestrais que atravessam e dão forma, também no presente, aos gestos do homem e às palavras do escritor” (Ribeiro, 2017, p. 12).

Essas técnicas empregadas por Ricardo Aleixo na performance são tendências da literatura contemporânea que misturam formas, estilos e diferentes mídias, impulsionando, assim, o debate em torno da literatura e das intermídias. Apesar disso, Clüver afirma que as vinculações entre intermídias e produção literária não são recentes, posto que “os escritores sempre tiveram tendência para atravessar não apenas as fronteiras nacionais e linguísticas, mas ainda as que separam as artes” (2008, p. 359).

Nessa perspectiva, o poema-mídia atrelado ao corpo-mídia do performer cruza as fronteiras da literatura tradicional por permitir trânsitos intersemióticos. Essa combinação não se atém apenas às relações individuais do texto-verbal com o texto-corporal, já que a convergência das mídias em copresença na performance evoca um produto abundante em camadas, sendo inviável seu enquadramento em uma categoria artística específica. Disto isto, para Clüver (2007, p. 17) a combinação de mídias pode ser classificada em subcategorias como a “plurimedialidade”, que se refere à presença de várias mídias dentro de uma mídia; e, em segundo lugar, o teórico denomina a outra divisão como “multimedialidade”, que diz respeito a inserção de mídias diferentes dentro de um texto individual. Por essa ótica, o estudioso sustenta que para as intermídias se materializem é necessário que haja interligações entre pelo menos duas mídias, com variadas formas de associação dialógica; dentre esses textos tem-se,

Textos multimídias, que combinam textos separáveis e separadamente coerentes, compostos de mídias diferentes” e textos mixmídias, que contêm signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou autossuficiência fora daquele contexto. Canções, revistas, emblemas são textos multimídias; exemplos de textos mixmídias são cartazes de publicidade, histórias em quadrinhos e selos postais. Diferentes desses tipos de combinação de mídias são textos, ou gêneros de textos, que recorrem a dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis. A esse tipo de texto chamamos de texto intermídia ou intersemiótico. Exemplos são graffiti, caligramas, certos logotipos [...]. (Clüver, 2008, p.15-16)

Diante disso, o cruzamento das fronteiras midiáticas somado ao rompimento das barreiras de contenção da literatura na contemporaneidade dá origem a novos prismas analíticos para os dispositivos artísticos. Conforme corrobora Clüver (2008), a fusão de sistemas linguísticos e midiáticos, por meio de combinações indissociáveis, resulta no que é chamado de “texto intermídia” ou de “texto intersemiótico”. Já Thais Diniz *et al*, ao evocar Irina Rajewsky no artigo já citado,

afirma que a intertextualidade discute a relação entre textos, já a intermedialidade é um fenômeno que acontece entre mídias. Mesmo não sendo a tônica dessa pesquisa, é primordial para o entendimento do cruzamento de fronteiras midiáticas, ou seja, da transgressão entre as mídias convencionalmente distintas, a divisão sugerida por Rajewsky. Para essa autora, os estudos de intermedialidade podem ser analisados a partir de três subcategorias:

(1) Intermedialidade no sentido mais restrito de transposição midiática, isto é, a transformação de um texto fonte ancorado em uma mídia específica que através de uma transformação midiática gera uma outra mídia; 2) Intermedialidade no sentido mais restrito de combinação de mídias, também denominada multi- ou plurimedialidade, o que implica a combinação e portanto a co-presença de pelo menos duas mídias ou formas midiáticas de articulação percebidas como distintas; 3) Intermedialidade no sentido mais restrito de referências intermidiáticas, que significa a superação de fronteiras midiáticas não por envolver de fato, isto é, materialmente, mais de uma mídia ou forma midiática de articulação como na combinação midiática (co-presença), mas por referir-se a uma outra mídia, por exemplo, tematizando, evocando ou imitando/simulando certos elementos, técnicas ou estruturas de outra mídia, utilizando seus próprios meios e instrumentos específicos para fazê-lo. (Diniz *et al*, 2020, p. 18-19)

Esse viés teórico é essencial para o entendimento de que a produção literária atualmente se ancora em suportes e novas configurações, sendo cabível, com isso, olhares multimodais sobre a arte poética, que atrela seus significados à declamação de poemas em apresentações performáticas, repletas de elementos *high tech* da cultura digital e das novas tecnologias. Tais características ímpares são perceptíveis na performance na figura 04, em que o multiartista Ricardo Aleixo transita pelo palco e, ao lado da extrema esquerda daquele espaço, aparece um notebook provavelmente contento as imagens que serão projetadas por um aparelho de Datashow na parede do local.



Figura 4 Mídias na performance interartes¹²



A complexidade de compreender essa miscelânea artística coberta por camadas é um grande desafio, visto que todos os elementos constituintes das aberturas intersemióticas na performance carecem de uma observação minuciosa. Mesmo assim, ao examinar a apresentação de Ricardo Aleixo, a pretensão *a priori* não é a evidenciar todos os elementos artísticos/midiáticos, mas – e mormente, intenta-se cotejar as interrelações presentes na arte literária contemporânea e os efeitos de sentidos ampliados através de atos performáticos abertos ao devir. Sendo assim, é importante analisar na performance o corpo-vozeado como uma mídia original produtora de significações e agenciadora de enunciações coletivas, que (re)desenham manifestações (re)afirmadoras da identidade cultural afro-brasileira.

Na performance, diversos signos e mídias presentes no contexto enunciativo criam sentidos, ampliam os campos de significação dos poemas e transbordam limites das categorias artísticas. Durante a apresentação poética de Ricardo Aleixo, as múltiplas formas de linguagem usadas pelo performer são materializadas em

¹² Gravação da performance *Fruto Estranho*, hospedada no Canal Oficial da Flip, na plataforma do Youtube. Para acessar esse momento da apresentação clique no código QR acima ou no link a seguir: <https://youtu.be/We5PnoIFhv4?t=36>.

contextos sócio-históricos. A palavra ganha contornos concretos na voz e no corpo do performer, que transmite gestos e traz à luz códigos, dentro de um processo de evolução ininterrupto, constituído pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação, que é a sua verdadeira substância, como afirma Mikhail Bakhtin (2006). Segundo o autor russo, a linguagem é uma prática social que tem na língua a sua realidade material. Assim, a palavra vocalizada na performance ganha força no jogo interativo de múltiplos signos, motivando o leitor-espectador a refletir sobre o tabuleiro de significados que se multiplicam com as experiências dos sujeitos.

É, portanto, necessário aproximar a decodificação dos signos na performance com os estudos sobre a pluralidade semântica das palavras nos discursos, de acordo com Bakhtin (2006). Para o autor a vida da palavra é a passagem dela de um locutor para a outro, de um contexto para a outro, de uma geração para a outra, de um indivíduo para uma coletividade. A migração do processo discursivo bakhtiniano pode ser entendida no ato performático como a passagem dos signos poéticos, através da vocalização, em que o escritor-performer passa para o leitor-espectador, no processo de interação entre sujeitos, signos históricos e culturais, o que institui como imprescindível na performance poética o princípio dialógico.

Embora Ricardo Aleixo use como elementos composicionais várias mídias, a palavra revestida de signos e significantes deve ser o objeto analisável primário, pois, para Bakhtin (2006, p.36), “a palavra é o modo mais puro e sensível de relação social.”. Nesse entendimento, a palavra possui a possibilidade de assumir qualquer ideologia, sendo o “material semiótico da vida interior, da consciência (discurso interior)”. A palavra consegue representar os sentimentos que existem em cada um, como também de se colocar fundamentalmente no lugar de contato entre pessoas, já que “os signos só podem aparecer no terreno interindividual” (Bakhtin, 2006, p.35), ou seja, a palavra não pode ser reduzida à consciência individual, porque ela possui um caráter social próprio.

No interstício dessas reflexões, percebe-se que o texto poético em performance é carregado de subentendidos deixados pelas mídias e signos selecionados pelo performer para cada apresentação artística. Para Bakhtin (2006, p. 32-33),

um signo não existe apenas como parte de uma realidade; ele também reflete e refrata uma outra. Ele pode distorcer essa realidade, ser-lhe fiel, ou apreendê-la de um ponto de vista específico, etc. Todo signo está sujeito

aos critérios de avaliação ideológica (isto é, se é verdadeiro, falso, correto, justificado, bom, etc.). O domínio do ideológico coincide com o domínio dos signos: são mutuamente correspondentes. Ali onde o signo se encontra, encontra-se também o ideológico. Tudo que é ideológico possui um valor semiótico.

Por esse viés, a ideologia também é uma característica dos signos linguísticos, pois reflete e refrata uma determinada realidade social. No caso da performance artística de Ricardo Aleixo, a palavra, junto com as outras mídias, amplia o alcance de significação dos poemas escritos no livro do poeta. Além disso, os signos explorados na encenação provocam no leitor-espectador tensões acessadas pelo visível e audível, tornando o poema um significante social, que será decodificado pelo ouvinte, quando ele promove trocas de enunciados com o outro e com outras épocas, num *continuum* processo de interação e diálogo.

A matéria-prima da performance é a linguagem inserida dentro de um determinado contexto da vida social. No incessante processo de evolução de interação verbal, a história, a cultura e a memória são ativadas, já que o sentido do enunciado é engendrado pelas condições reais de sua produção e as várias vozes que habitam o tecido da linguagem e ocupam a vida dos sujeitos. Dessa maneira, um relacionamento de confrontos entre os sentidos dos enunciados garante o movimento em direção ao outro, o reconhecimento de si e do outro tanto como ser social ou cultural, o que permite a afirmação da identidade dos leitores-espectadores do ato poético performático.

Apesar dessas interseções apontadas, concorda-se com a análise de Gustavo Ribeiro (2017) sobre a multiplicidade da obra permanentemente em obras de Ricardo Aleixo, que, a princípio, não visa “efetuar uma síntese entre o dado popular, relacionado de algum modo à cultura de massas, e o impulso da forma de fundo intelectual” (2017, p. 12). Para esse pesquisador a poética de Aleixo alimenta-se desses dois mananciais, porque

seu trabalho não vai basear-se na conciliação de valores e tradições, como que resolvendo, no processo mesmo da escrita e da arte, a partir de imagens e metáforas precisas, contrariedades muito mais amplas, ligadas a questões de classe, raça e pertencimento institucional e mercadológico brasileiros. Ao contrário, a obra de Ricardo Aleixo, como antes haviam sido as de Torquato e Oiticica, por exemplo, aposta no impasse e no experimentalismo, na frequentação ambígua de múltiplas origens e linguagens, diversos discursos que se somam em seus trabalhos sem, necessariamente, apagar seus traços e valores específicos (Ribeiro, 2017, p. 12).

Com base nesses conceitos, cabe ressaltar que a poesia contemporânea não se volta a si mesma, pelo contrário, a arte poética abre sendas para restaurar as vozes perdidas. Dentro deste caminho estreito, a produção literária pós-moderna se impregna com outras mídias, e como consequência dos trânsitos, o corpo-palavra se reveste de múltiplos signos que se somam sem anular o signo anterior. Essa relação intercambiável entre texto e corpo, inserido dentro de uma mídia inédita, é a temática central da performance de Ricardo Aleixo na Flip 2017. Nessa lógica, o terceiro poema vocalizado fornece uma amostra do corpo sendo usado como um elemento (des)dobrável e (re)inventável, aberto e recriado em movimentos infindáveis que propiciam traduções intersemióticas variadas. Leia-se a seguir o poema em prosa “*Um ano entre os humanos*”, publicado no livro *Modelos Vivos* (2010):

Você já sabe que pode, mediante exercícios diários, e sob condições especiais, tornar-se mais humano? Você beberia sangue humano? A filha da Madonna é humana? Pensa que um facínora humano saberia distinguir o sangue de uma barata do de um homem humano? De onde você extrai a certeza de que sua mãe é humana? A Barbie é humana? Você acreditaria se lhe dissessem que Michael Jackson, quando bebê, tinha feições humanas? O que faz de um humano, humano? Charles Darwin era humano? Você comeria carne humana? Seu médico é humano? Negros são humanos? Se você dispusesse de tempo e paciência bastantes para permanecer na fila de inscrição para um programa de auto-clonagem financiado pelo governo, gostaria que seu clone tivesse quais de suas qualidades consideradas humanas? E quanto a se casar com um humano? Você acredita em humanos? Errar é humano? Acha que um ciborgue digno desse nome conseguiria viver mais de um ano entre os humanos? Os sonhos dos políticos são da mesma matéria de que são feitos os sonhos humanos? Aparelhos de TV podem, por sua própria vontade, imitar, com êxito, vozes humanas? Qual bicho ou máquina você gostaria de ser, caso não fosse humano? O corpo humano, para você, também é máquina? O Super Homem é humano? Você, que acha que cachorros e computadores conectados à grande rede são os melhores amigos dos humanos, deixaria sua mulher ir ao cinema com seu cachorro ou com seu micro? Humanos que matam humanos são inumanos, desumanos, humanos-fera ou apenas demasiado humanos? E os que clonam humanos? Prisioneiros iranianos arrastados por coleiras são humanos? Você faria filhos pós-humanos com um(a) ciborgue? Você aceitaria misturar seus hormônios humanos aos de um touro, para dessa forma assegurar a seus prováveis descendentes uma quota mais abundante de leite? Esse chip em seu cérebro ou sua alma imortal – o que, no fim das contas, faz de você um humano? Você é humano? (Aleixo, 2010, p. 108-109)

Nesse poema escrito em prosa é nítida a ausência de alguns elementos associados à tradição da poesia, como versos, rimas e estrofes. Além disso, em termos estruturais, o poema escrito praticamente não faz uso de aliterações e assonâncias; figuras de linguagem convencionalmente ligadas a estilos chamados de poéticos. Não obstante a dubiedade voltada aos poemas em prosa, é inegável

que este poema, ao ser vocalizado na performance *Fruto Estranho*, obtém ritmos, força e sentidos outros, que são multiplicados em decorrência das pausas, das repetições e da emoção empregada na voz grave do performer.

Outro componente que assegura a vivacidade do poema declamado é a ação do corpo em constantes movimentos de retração e abertura. O corpo em performance de Ricardo Aleixo explora os espaços do palco, e assim, rompe as delimitações das linguagens e as fronteiras das mídias, o que se harmoniza com o que já foi mencionado sobre o alargamento das categorias artísticas. Nesse sentido, o poema performado pode ser lido como tendo uma forma rizomática, dado que o conjunto corpo e palavra elimina as barreiras e, por conseguinte, (re)produz sempre um produto-arte inédito para a apreciação do leitor-espectador.

Entende-se, neste presente trabalho, o rizoma como uma marca fundamental de compreensão da vida – no sentido mais amplo – como um sistema de conexões, sem início nem fim, permeado por linhas, estratos, intensidades e segmentaridades, como definem Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995). No livro *Mil Platôs*, publicado em 1980, os autores usam a ideia imagem de um rizoma, de origem botânica, para relacionar uma haste subterrânea, tendo ramificações em todos os sentidos, com o processo de pensamento baseado na compreensão da multiplicidade. A imagem conceito de rizoma explora uma ideia de interlocução constante com diversas áreas, constituindo um caminho sistemático e criativo de pensar o mundo e suas complexidades, sustentado pelas diferenças e heterogeneidades em cada viagem e por cada um que o explora.

O modelo rizomático, conforme apresentado por Deleuze e Guattari (1995), é marcado por um sistema organizacional de conexões, heterogeneidade e multiplicidade. Em face disso, como há passagens entre estratos e fluxos, o rizoma sempre abre espaços para reconfigurações e, assim, é desmontável, reversível, sujeito a modificações permanentes, sempre com múltiplas entradas. A performance poética de Ricardo de Ricardo Aleixo pode ser lida como um sistema rizomático porque incita sempre ao novo, à criatividade, heterogeneidade por intermédio de agenciamentos ligados à identidade cultural brasileira. Por isso, é preciso enxergar o rizoma na performance como as conexões que existem entre as coisas, entre as palavras, entre mídias, entre a voz e o corpo do performer em cena.

Num rizoma, ao contrário, cada traço não remete necessariamente a um traço linguístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí

conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas (Deleuze; Guattari, 1995, p. 13).

As aberturas e as múltiplas possibilidades de entradas na performance lembram um rizoma, ou mapa, que permite várias interpretações e, consecutivamente, a formação de outros rizomas. Dada multiplicidade de mídias e signos no ato performático, nas conexões estabelecidas não há valoração entre os termos ou produtos, mas há exteriorização de elementos intrinsecamente conectados dentro da cadeia de significação. Nesse sentido, a performance como um rizoma não é necessariamente uma unidade, pelo contrário, a apresentação poética se constitui de dimensões sem início nem fim, sendo composta por traços de outros rizomas que podem crescer e transbordar, pois este modelo admite o “jogo de regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 30).

Neste ato performático se inscreve a vida e a partir dele se desenvolve uma nova textura, uma mídia original, capaz de transitar por problemáticas sensíveis como o racismo. Por isso, não é incomum notar que na performance apresentada pelo poeta mineiro o poema-corpo é um registro que escorre vida e, mediante a vida, se fabrica um discurso coletivo com a junção de todas as vozes que a constituem. A ressonância das vozes advindas da performance ativa a história que deve ser lembrada do período da escravidão oficial e não-oficial. Desse modo, as indagações feitas no poema, por remeterem à existência, propõem reflexões sobre a humanidade de si e do outro, e mesmo em meio a contágios e trocas, o poema-mídia em movimentos plásticos motiva a busca por respostas ante a condição de exclusão e de violência praticada contra a população negra.

As perguntas incômodas feitas no poema “Um ano entre os humanos” expõem as crenças de que determinados grupos pertencem ou não à categoria humana. Na verdade, a condição de negação da humanidade do outro alegada nos países americanos causou a extrema violência contra corpos negros. Tal justificativa descabida indica o tratamento desigual e violento àqueles que eram classificados em subcategorias consideradas não-humanas. Em combate a essa ideia infame, a performance do poema citado acima não apenas questiona o direito de humanidade usurpado do povo negro na diáspora africana, mas também leva o leitor-espectador

a pensar no espaço e nas oportunidades igualitárias que devem ser conferidos a todos na sociedade, ruindo assim o ecossistema racista presente na nação brasileira.

Além disso, como uma mídia aberta, o poema-pergunta de Ricardo Aleixo faz lembrar que as ideias (anti)humanistas de inclusão e exclusão contribuem para o estabelecimento de hierarquizações entre os humanos. Isso ocorre na performance à medida que o eu poético insere o leitor-espectador no texto, pois obriga “você”, pronome usado no início das perguntas – a pensar em respostas satisfatórias à condição de humanidade dos excluídos. Com essas indagações diretas, o enunciador sugere que ele e/ou o leitor se encontram à margem, fora da categoria humana, pois um dos principais questionamentos destacados na performance é se você “conseguiria viver mais de um ano entre os humanos”.

A voz potente do performer de maneira enfática repete ao menos três vezes na apresentação a expressão: “um ano entre os humanos”. O realce dessa frase soa em alto som a exclusão da negritude e a criação de sistemas hierarquizantes de controle social, porém mais complexo do que um simplório método de inclusão e exclusão humana, a (des)humanização dos negros é permeada pela violência durante a escravidão legalizada no passado recente de muitos países americanos. Nesse sentido, segundo Marcos Natali (2021), esse processo contraditório de humanidade pautado em categorias raciais se deve ao fato de

a definição da negritude como categoria desviante e deslizando *dentro* da taxonomia humana era nesse sentido uma condição imprescindível para o funcionamento do ecossistema racista. Mais do que a ideia de que alguns estão categoricamente excluídos do humano, era fundamental para a manutenção da estrutura social a *crença na possibilidade da inclusão e do melhoramento*, isto é, a crença na “humanização”. O propósito não era exatamente a separação essencialista e definitiva entre incluídos e excluídos, entre o interno e o externo, mas a localização diferenciada de grupos heterogêneos dentro de uma estrutura hierarquizada que se supunha fluida. (Natali, 2021, p. 219-220)

A negação da humanidade de pessoas negras faz parte de um sistema intrincado de hierarquias sociais forjado por esquemas de opressão. Contudo, vale frisar que qualquer categorização humana não é simples, unitária e homogênea, dado que, além da pauta racial, é preciso reconhecer que todos os sujeitos estão imbricados em contextos culturais complexos que (in)definem sua identidade. Por causa disso, o poema-mídia ou o corpo-mídia do performer junto às perguntas incômodas confronta as variadas formas de violências existentes ao longo da história contra os negros e, portanto, a apresentação se constitui como um registro

das injustiças e uma representação da vida de mulheres e homens invisibilizados no país por causa da cor da pele.

Nesse sentido, a poesia de Aleixo possibilita múltiplas interpretações, tanto é que o poema “Um ano entre os humanos” é um exemplo de que a linguagem poética é coberta por camadas espessas de história e memória. Como se trata de uma performance duplicada, composta pelo poema escrito/publicado e pela somatória de outras expressões artísticas, pode-se detidamente examinar essas camadas fibrosas que cobrem o poema-corpo, bem como o impacto que esse modelo vivo apresentado causa no espectador emancipado, que é conduzido a analisar criticamente a realidade social em que está inserido.

O poema vocalizado por Ricardo Aleixo, “Um ano entre os humanos”, quando associado ao corpo em movimento, adiciona ao texto várias camadas, similar ao manto que envolve e protege o corpo em cena. Esse aspecto da performance do poeta mineiro é pertinente, pelo fato de que, mesmo sendo acrescentadas mais mídias ao poema-corpo, os novos signos não apagam inteiramente o que vinha sendo escrito/desenhado no momento anterior. Nesse âmbito, o poema é marcado pela liberdade formal - sem amarras tradicionais, em trânsito frequente com os signos visuais da oralidade e da escrita. Além disso, é característica, mesmo no poema impresso, a constituição de um espaço onde tudo é experimentado e possível. Dentro desse ambiente aberto, outras mídias significativas envolvem o poema escrito a partir dos posicionamentos críticos do poeta, que expressa nitidamente seu senso e sensibilidade frente aos problemas relacionados ao racismo, arrastados historicamente na sociedade brasileira até o século XXI. Isso faz lembrar que a palavra é o território comum do locutor e do interlocutor (Bakhtin, 2006), ou seja, os signos usados na performance levam os agentes envolvidos na interação cênica a um território que permite o reconhecimento de si, do outro e do contexto sociocultural que está inserido, além de motivá-los à ação social e ao enfrentamento necessário contra a exclusão social.

É imperioso mencionar ainda outra mídia presente na performance poética, que, não necessariamente, se constitui como uma escrita secundária sobre o poema impresso: o corpo do performer. Essa nova mídia é também significativa, dado que escreve no corpo do poeta uma complexa grafia, que justapõe memória, cultura e identidade do povo negro. Em movimentos que lembram danças, o corpo do performer – como um segundo significante – propicia outros significados que podem

ser inferidos por meio da junção de várias expressões artísticas. Nesse sentido, Telma Scherer, no artigo intitulado “Ricardo Aleixo, o poeta em trânsito”, afirma que

Ricardo Aleixo propõe a poesia assim: como dança. Corpografia de um corpo que se desdobra em textos. Exercício de alteridade. Sua criação é uma prática de sair de si, um despudor de não se manter no controle. Um outrar-se que é correr conscientemente o risco. Que risco? O de compartilhar com o poema a instabilidade da vida. O de não propor o controle sobre os elementos do poema. Nem pressupor os resultados. O de experimentar. Jogar com os elementos, dar o impulso inicial no ambiente da linguagem e depois observar o seu próprio processo, o seu próprio giro pelo espaço. O de não julgar, não valorar as reações entre os materiais. E deixar o próprio poema desdobrar-se. (Scherer, 2016, p. 32)

Na vocalização do poema “Um ano entre os humanos”, nota-se que o corpo do poeta confere impulso vigoroso ao texto escrito que é desdobrado ao devir. Isso ocorre porque durante a apresentação o leitor é levado a preencher as lacunas após a verbalização das proposições que possuem pequenos intervalos, pausas de pensamento. O corpo em movimento envolvido no “Poemanto”, e ainda somado aos elementos anteriores, ajuda o leitor a preencher os espaços deixados pelas perguntas e suscita a buscar por soluções dos problemas apontados.

Outra mídia importante explorada durante a apresentação é a voz, que não anula as mídias anteriores, longe disso, as emissões sonoras ampliam o campo de significação da performance poética. Nessa linha de raciocínio, a voz potente do performer é uma mídia essencial na encanação e está intimamente relacionada ao corpo, modificando-o e sendo modificado pelos movimentos dele. Nesse liame, a vocalidade do poema acompanha a gestualidade do corpo e se configura como um elemento importante para a poética oral. Para Paul Zumthor (2014, p. 82), a voz faz parte da materialidade do corpo que a reverbera, assim no corpo-voz habitam a linguagem e os signos de uma dada cultura. Dessa maneira, a voz é um ponto de ruptura da clausura do corpo, segundo Zumthor, é “nesse lugar em que a voz se dobra nela mesma, identifica-se com o sopro, de onde tantos outros simbolismos, recolhidos pelas religiões: o sopro criador, *animus*, *rouah*; a voz como poder de verdade” (Zumthor, 2014, p. 82).

Na mesma perspectiva, corpo e voz são mídias fundamentais para a composição do ato poético-performático de Ricardo Aleixo. Esses instrumentos indissociáveis são imprescindíveis para a performance artística, pois a voz soprada na vocalização dirige-se a outro corpo e o modifica. Isso pode ser comparado as lacunas reflexivas contidas após cada pergunta do poema “Um ano entre os

humanos”, uma vez que nele emerge uma profusão de vozes coletivas, num espaço movente e dinâmico, que projeta sensações, culturas, críticas e outras tantas vozes que compõem o mosaico enunciativo formado por um processo instaurador da memória-história.

A reafirmação de valores étnico-sociais é uma tendência marcante na poética performática de Ricardo Aleixo, posto que, em meio ao texto intersemiótico presente na apresentação poética, o leitor é remetido à reflexão sobre notícias estarrecedoras a respeito de casos de violência contra pessoas negras. Por exemplo, no poema em análise, “Um ano entre os humanos”, o sujeito lírico confronta o interlocutor com as seguintes indagações: “Você comeria carne humana? Seu médico é humano? Negros são humanos?”. Principalmente na última interrogação o leitor é conduzido a pensar criticamente na realidade social circundante e, possivelmente, se lembrar de exemplos recentes de opressão a corpos negros.

A título de exemplo, dois assassinatos recentes de pessoas negras nos Estados Unidos e no Brasil reacenderam discussões dos movimentos sociais antirracistas. No primeiro caso, mesmo tendo a ciência de estar sendo gravado, um policial branco de Minneapolis (EUA) pressiona o pescoço de George Floyd com seu joelho durante nove minutos e 29 segundos. O assassino de Floyd olha para uma das câmeras de celulares que registram aquele episódio e sem titubear continua asfixiando um homem negro, que suplica pela vida, em plena via pública. O segundo caso emblemático, com grande repercussão midiática, ocorreu em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Em novembro de 2020, seguranças de uma loja da rede Carrefour espancaram e assassinaram João Alberto Freitas, um homem negro de quarenta anos de idade. Nesse segundo episódio horrendo, os seguranças também sabiam que estavam sendo filmados no supermercado e havia ali mais de uma testemunha.

Esses dois exemplos podem ativar a memória recente dos leitores-espectadores da performance do poema, haja vista que os episódios citados são símbolos da luta antirracista no mundo. No poema, não por acaso, duas perguntas são feitas paralelamente: “você é humano?” e, em seguida, “negros são humanos?”. Essa aproximação comparativa remete à questão da humanidade das pessoas negras, mas também à desumanidade das pessoas não-negras que estão alheias à luta contra o racismo. Nessa linha, é crucial questionar se as pessoas por traz das câmeras que filmavam George Floyd e João Alberto são humanos, visto que uma numerosa plateia assistia passivamente aos dois assassinatos. Por causa da inércia

da plateia e as falhas dos aparatos governamentais de proteção à vida de pessoas negras, não é forçoso relacionar esses casos vergonhosos à herança escravocrata em países americanos, que contribuíram significativamente para a normalização da violência e do racismo, tirando o “ar”, fôlego de vida, de pessoas negras como Floyd e João Alberto.

Diante dessas interseções, é perceptível que na performance do poema “Um ano entre os humanos” a palavra escrita e a palavra verbalizada na vocalização são mídias que explicitam sentidos únicos, assim como o corpo do performer em cena, que agrega signos diaspóricos nesse estilo contemporâneo de poética. O poema, ao se voltar para o passado, se depara com a escravidão; ao se voltar para o presente, reflete um horizonte de violências, além de questões de valor e prestígio tão importantes para o estudo da literatura contemporânea, que ressignifica e ironiza as hierarquizações existentes desde a escravidão, como a insistência em colocar uns contra os outros em posições de humanidade e desumanidade.

Portanto, é necessário que o horizonte pintado na performance de Ricardo Aleixo permita, por meio da arte poética, o acesso a zonas conduzidas por ritmos, sonoridades e referências ancestrais para a valorização do povo negro, que é corriqueiramente subjugado no contexto hodierno da nação. Assim, os estímulos sensoriais da vocalização do poema “Um ano entre os humanos” remontam às práticas tradicionais da poesia oral, dado que mesclam mídias e signos diversificados em prol do ato performático, que se abre ao devir em um sistema rizomático desmontável e sujeito a modificações constantes, que incita sempre ao novo. Para cumprir tal finalidade, o performer se vale de instrumentos como o corpo e a voz potente que profere o texto escrito, além de aparatos tecnológicos que ampliam as significações que o público na plateia pode conferir aos poemas, enquanto coautores da performance.

3 NARRATIVA PERFORMÁTICA: DANÇA DE PALAVRAS, IDEIAS E IMAGENS

3.1. A ARTE DE (RE)CONTAR HISTÓRIAS EM PERFORMANCE

A poética de Ricardo Aleixo é caracterizada por uma mistura de elementos artísticos que potencializam significados e sentimentos. O produto original oriundo dessa tendência literária inovadora ressignifica o modo de contar histórias e ativar memórias, como ocorre na apresentação icônica na Festa Literária Internacional de Paraty 2017, *Fruto Estranho*. Identificam-se na performance poética movimentos harmônicos entre os elementos midiáticos, a palavra vocalizada, os gestos e a voz potente do poeta confluídos na encenação que combina vozes do passado e do presente, enquanto evidencia a história de resistência do povo negro na diáspora americana. À vista disso, é mister destacar que a performance de Ricardo Aleixo permite aberturas para o contínuo intercâmbio de experiências e vivências ancestrais.

Essa performance poética de Ricardo Aleixo revela um fio narrativo¹³, pois o poeta seleciona e organiza os poemas para a apresentação, retirando-os de seus contextos originais de publicação e integrando-os em um roteiro capaz de contar histórias. Mesmo com um conteúdo experimental, próprio da performance, o poeta desenvolve um roteiro e estabelece a ordem de vocalização de cada poema. O roteiro planejado pelo poeta-performer não é rígido nem inflexível; pelo contrário, o poeta, de posse desse fio narrativo, constantemente monta, remonta e reconfigura os poemas em performance, diante da plateia, estimulando diferentes interpretações e significados.

A faculdade de contar histórias e intercambiar experiências faz parte do contato humano com o seu próximo, a partir de constituições sociais e culturais em que o sujeito está inserido. Essa característica nata não foge à regra na performance intersemiótica de Ricardo Aleixo, haja vista que as expressões artísticas de que o poeta se apropria fazem referência à cultura afro-brasileira e, assim, o ato poético-performático torna-se uma fonte de contar histórias daqueles cujas vozes foram

¹³ A apresentação de Ricardo Aleixo na Flip é composta predominantemente por poemas, mas pode ser interpretada como uma narrativa performática, já que o roteiro possui uma sequência implícita que começa com uma provocação inicial (vocalização do poema “Minha Linha”), atinge o clímax (vocalização do poema “Na noite Calunga do bairro Cabula”) e termina com o desfecho (vocalização do poema “Palavrear”) que suscita a ativação da memória coletiva do povo negro.

silenciadas até o reconhecimento tardio da rica contribuição do povo africano para a formação cultural brasileira. Sendo assim, o fio narrativo presente na vocalização dos poemas leva o leitor-ouvinte a aproximar diferentes tempos e épocas, transitar pelo passado, refletir sobre o presente e projetar o futuro, através do encontro de histórias similares de épocas diferentes.

A partir do roteiro, o poeta não só organiza e une as temáticas dos poemas em performance, mas também cria um fio narrativo que conecta histórias e experiências. Nesse sentido, a performance poética de Ricardo Aleixo suscita relações do artefato artístico com o ato memorialístico de narrar e lembrar, por meio do corpo, da voz e da inscrição da palavra no papel. Tendo como pressupostos as nuances narrativas presentes no roteiro, intenta-se analisar os intercâmbios de vivências entre o poeta-performer que vocaliza as frases dos poemas, o público que escuta e todos aqueles que atravessam eras, graças à recordação de histórias, conselhos e conhecimentos transmitidos entre as gerações.

Em conformidade com essa lógica, é importante ressaltar a visão crítica de Walter Benjamin sobre o ato de narrar e o narrador (1987), para compreender o fio narrativo implícito na organização dos poemas vocalizados na performance *Fruto Estranho*. De acordo com esse crítico literário alemão, fortemente marcado pelo período entre guerras, repleto de devastação e desesperança, a narração passou por um processo de extinção. Nessa perspectiva, na modernidade a capacidade de trocar experiências foi subtraída da humanidade, principalmente por causa do desencantamento com o contexto social após a guerra das trincheiras, quando o silêncio marcou a narrativa dos soldados que retornaram dos campos de batalha. Para Benjamin, esse emudecimento resultante da guerra apaga os vestígios e rastros da história, por outro lado, o conturbado momento histórico somado ao desenvolvimento técnico do século XX, também faz o homem parecer livre do seu passado, vivendo o presente em sentido individualizado e marcado pelo imediatismo. Dessa maneira, a interioridade – mudez – revela mudanças circunstanciais no modo de produzir e transmitir experiências do vivido (Benjamin, 1987, p. 116-117).

No ensaio “O narrador”, Walter Benjamin aborda o tema da experiência atrelada à narração, como também indica contrapontos entre a narrativa tradicional e o romance. Para Benjamin, o narrador tradicional oferece autoridade, longevidade e transmissão de histórias e saberes que atravessam gerações, pois se ancora na

experiência própria ou relatada do narrador, integrada a sua vida ou repassada ao ouvinte como uma longa transmissibilidade do fato narrado, vinculando-o à tradição. Em oposição, no romance o narrador, profundamente afetado pelo sistema de produção da sociedade capitalista, é isolado e busca sentidos para a vida solitária, contudo, não consegue exprimir-se adequadamente, uma vez que é reduzido apenas ao presente.

Nessa ótica, a modernidade provocou o declínio da narrativa tradicional e a ascensão do narrador solitário do romance. Como a narrativa é intrinsecamente relacionada à experiência, a transmissão de histórias e saberes passa por um processo de redefinição em função da instabilidade da vida moderna, como também da vivência individual – e restrita – do homem. Esse *modus vivendi* baseado no agora impede a partilha de experiências, o que torna o indivíduo moderno incomunicável, mudo. Por causa disso, para Benjamin o romance perde a possibilidade de transmissão e recepção coletiva, o que difere do narrador tradicional que é portador de histórias que alguém contou e ele se incumbiu de continuar a contar, numa cadeia produtiva e social que perpassa o passado e carrega a memória no seu âmago.

Antes de focar especificamente aspectos do fio narrativo presente na performance de Ricardo Aleixo, é válido frisar a separação conceitual que Walter Benjamin (1987) faz dos discursos escritos e orais, isto é, na ascensão de um e na decadência do outro. À vista disso, o crítico literário expõe a necessidade de distinguir os dois tipos de narrador, como se percebe no excerto abaixo:

A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos: “Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições (Benjamin, 1987, p. 198).

Esses narradores são nomeados por Benjamin como arcaicos, típicos da época medieval. Todavia, os narradores se diferem, posto que um viaja e conta suas experiências, enquanto o outro, camponês, não sai do seu país, mesmo assim conhece histórias de vida, valores e costumes. Outrossim, apesar das experiências diferentes dos narradores, percebe-se que os saberes e as práticas são transmitidos e preservados por intermédio da tradição oral. Essa característica é rara na contemporaneidade, em virtude das mudanças sociais, políticas, econômicas e culturais da sociedade massificada, sobretudo, pelo desenvolvimento tecnológico

ampliador de horizontes e modelador de trocas de experiências – instantâneas – entre as pessoas no mundo virtual.

Diante desse panorama social, o narrador da tradição oral está em processo de extinção na modernidade, visto que dar conselhos se tornou uma ação incomum. Por essa razão, “‘dar conselhos’ parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. Em consequência, não podemos dar conselhos nem a nós mesmos nem aos outros” (Benjamin, 1987, p. 200). Por esse ângulo, os conselhos partilhados na narrativa oral são escassos na atualidade, tanto a troca de experiências vividas quanto a verbalização do saber ancestral estão se perdendo, já que a arte de narrar é alimentada pela sabedoria, o que exige do narrador oral conhecer para, em seguida, comunicar e transmitir a outrem seu conhecimento, histórias e cultura.

Em consonância com o pensamento benjaminiano, a decadência da narrativa se tornou possível, precipuamente, com a invenção da imprensa, que propiciou a difusão do romance em jornais e folhetins. Não apenas isso, a modernidade permitiu o crescimento do romance ligado à imprensa e também ao mercado do livro. Com a ascensão do romance, a narrativa tradicional entrou em declínio e perdeu as marcas da oralidade, que se alimenta, fundamentalmente, de experiências do narrador ou relatadas por terceiros, quer conhecidos quer desconhecidos de quem conta a história.

É preciso acrescentar que o narrador oral incorpora em seus relatos as experiências de outros e de outras épocas, enquanto o romance segrega e exclui o outro, dado que o narrador do romance é isolado e não consegue falar sobre suas preocupações nem sequer sabe dar conselhos aos seus ouvintes. Sendo assim, para Benjamin (1987), o narrador do romance, ou melhor, o narrador moderno se limita a descrever a vida humana, mas não atinge exemplarmente a narração de experiências e vivências do sujeito moderno.

Por outro lado, a narrativa oral carrega níveis de sociabilidade não alcançados pelo romance, posto que a narração tradicional se baseia na experiência coletiva e na memória como fios condutores. Esses aspectos se opõem ao romance, pois, conforme exposto anteriormente, esse tipo de narrativa solitária surge com a modernidade e o modo de vida dos indivíduos imersos em contextos conturbados, que resultam em obstáculos para o compartilhamento de experiências entre as pessoas na modernidade. Logo, a vivência individual do narrador do romance

substitui a experiência coletiva do narrador tradicional, bem como reconfigura a maneira de representar o real.

Os contrapontos entre o narrador tradicional e o narrador moderno podem ser nitidamente reconhecidos ao observar os veículos de imprensa. Segundo Walter Benjamin, a imprensa é a ferramenta mais importante do processo de comunicação, já que a informação destes canais é remetida ao leitor, que confere sem ter o labor da interpretação, pois a linguagem é objetiva e tudo está previamente explicado, fechado. Nessa concepção, a difusão da informação na imprensa é para Benjamin um fator que enfraqueceu a narrativa, como se percebe no excerto abaixo:

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. [...] quase tudo está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações (Benjamin, 1987, p. 203).

Como explicita o excerto acima, a arte de narrar evita explicações demasiadas, permitindo ao leitor a liberdade para interpretar a história e atribuir sentidos. Isso não ocorre com a informação, porque sua linguagem é exata e sua duração momentânea, já a narrativa não, pois ela não se limita a uma interpretação e depois de muitos anos ainda se mantém viva, além de apresentar sentidos outros que podem ser conferidos pelo ouvinte/leitor. Com isso, Benjamin identifica que um traço peculiar da narrativa é trabalhar com a memória e comunicá-la com o tempo, tendo como tarefa estabelecer o legado dos esquecidos, repassar os saberes da tradição e resistir à corrosão temporal a fim de impedir o apagamento da história e da memória, principalmente, daqueles que são excluídos da narrativa oficial.

O rastro da experiência perpetuada através da narração permite a resistência e persistência da memória. Esse aspecto agrega força à narrativa e garante a esta o caráter de transcendência e abertura, o qual admite a relação da memória narrativa com o tempo futuro, posto que o contato e o confronto de épocas diferentes possibilitam a troca de experiências que são repassadas, sem fechar a narrativa ao devir e sem esgotar os sentidos atribuídos a ela no decurso do tempo, pois estão atreladas nesse processo à história e à cultura do povo. Em razão disso, é possível arguir que a narração é inerente ao povo, que se vale desse recurso difusor de histórias e valores, com a finalidade de resistir ao tempo e ao esquecimento, configurando-se como um meio transtemporal essencial para a memória e a transmissão de conhecimentos tradicionais.

O aspecto temporal da experiência também é defendido por Walter Benjamin (1987), quando analisa as discrepâncias entre o ato de narrar moderno e o tradicional. Para o estudioso alemão, a temporalidade é uma fonte importante para a narrativa oral, uma vez que carrega a memória de experiências concretas e gestuais de pertencimento do povo. Assim, a ideia de compartilhamento de experiências coletivas guarda em seu bojo a noção de eternidade, isto é, de uma continuidade que não pode ser impedida nem sequer pela morte. Pelo contrário, a morte não é um empecilho para a experiência narrativa coletiva, porque o saber do indivíduo não é secreto e oculto, mas partilhado na comunidade em que está inserido. Dessa maneira, a temporalidade provoca uma tensão entre a vida e a morte, já que a narrativa tradicional, mesmo distante da epopeia clássica, se incumbem de conciliar memória e recordação, conforme assevera Benjamin (1987, p. 67):

É o que se dá sobretudo em partes solenes das epopeias homéricas, tais como as invocações às musas no seu início. O que se anuncia nestes trechos é a memória perenizante do romancista em oposição à memória de entretenimento do narrador. A primeira é consagrada a um herói, a uma odisseia, a uma luta; a segunda a muitos acontecimentos dispersos. Em outras palavras é a recordação que, enquanto musa do romance, se alia à memória, musa da narrativa – depois com a decadência da epopeia, a unidade de sua origem na lembrança se rompeu.

Por esse ângulo, não é demais ressaltar que a narrativa tradicional reúne experiências coletivas e transmite a ideia de infinitude, continuidade da palavra, dos gestos e dos valores que o povo aspira perpetuar. Enquanto isso, o narrador do romance promove uma luta contra o poder do tempo e incorpora uma vida permeada pela ausência da memória e pela privação de experiências que não podem ser transmitidas por causa do *logos* individualista da sociedade capitalista. Desse modo, o romance difere da narração oral, principalmente porque exhibe temporalidade finita ao restringir o acesso ao simbólico e ao esquecido no tempo.

O projeto narrativo ligado à experiência perdida na modernidade tardia se vincula a uma “contradição essencial entre o perecer da memória e o desejo de conservar, de resguardar, de salvar o passado do esquecimento” (Benjamin, 1987, p. 81). Partindo desse prisma, existe na memória uma percepção de perda, fragmentação e inconclusão constante, até porque Walter Benjamin postula a necessidade de um do estado de correspondência dos fatos narrados, como forma de persistência ao vazio corrosivo do tempo. Nesse sentido, a narração torna o passado vivo novamente no presente através da linguagem que pretende salvá-lo do

esquecimento, de modo que a vivacidade pulsante do narrado fica preservada contra a perenidade temporal, e mediante a correspondência, o passado inacabado entra em contato com reflexões sobre o presente e as promessas sobre o futuro.

A partir das transformações do mundo moderno pautadas na materialidade das coisas, alienação do processo produtivo e crescimento da economia mercantil, a vida do homem mudou significativamente nessa nova ordem social. A efemeridade da vida, dentro dessa configuração social, leva o receptor/leitor a não ter tempo para ouvir, visto que na vida moderna o sujeito tem a sua existência solitária e se concentra em histórias curtas devido à agitação diária em que se encontra, não tendo tempo para as estruturas lentas e duradouras da narração tradicional. Sobre esse aspecto, Walter Benjamin (1987) enfatiza a perda da capacidade de transmissão de experiências na modernidade e, concomitantemente, o apagamento de culturas e modos de vida tradicionais, pois *hoje* as trocas de experiências não ocorrem em função da memória narrada, mas se ancoram na memória instantânea e objetiva sendo encontrada em arquivos.

Além das reflexões mencionadas até o momento sobre o narrador benjaminiano, é necessário acrescentar que a narrativa performática se constitui como um lugar de trânsito e de troca de experiências, onde é cabível agrupar temporalidades distintas (passado, presente e futuro) com palavras, imagens, sons e gestos capazes de desencadear acontecimentos, renovar experiências e criar possibilidades a partir de sua constante e ininterrupta atualização. Nessa ótica, Walter Benjamin (2012, p. 244) afirma que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo tal como ele de fato foi. Significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo” e, assim, utilizá-la para construir o futuro.

Diante disso, a performance de Ricardo Aleixo possui um fio narrativo, ou seja, pontos de convergência e temporalidades distintas que representam o “tempo do agora” (Benjamin, 2012), ao passo que as constelações de uma época se encontram com as de outras épocas e, nesse encontro temporal, os “estilhaços” produzidos causam impactos no espectador da performance, que é levado a ouvir a multivocalidade¹⁴ da encenação. A congregação de vozes no ato performático

¹⁴ Para os pensadores bakhtinianos, a consciência é multivocal, pois, a todo momento ela absorve os discursos, pensamentos e costumes do outro. As vozes ao redor formam um emaranhado de valores

produz um fio narrativo, que precisa de continuidades para a preservação da memória coletiva.

Parece, portanto, lógico afirmar que narrar e ouvir histórias são maneiras de compartilhar o conhecimento e uma forma de percepção do mundo, inclusive em performances poéticas. Por conseguinte, a narrativa se constitui como um espaço privilegiado de possibilidades (re)organizacionais, assumindo outros tons e texturas, de acordo com o contexto de sua enunciação. Desse modo, são significativos na narrativa performática os objetivos de quem narra (ou roteiriza), o presente histórico do poeta, bem como o grau de influência e as relações estabelecidas por ele e com o outro na apresentação, isto é, as condições de enunciação do poeta diferem não só no tempo, mas também no espaço, o que determina as escolhas do performer e a criação de sua narrativa em performance.

Em razão desse emaranhado tecido da narrativa em performance, é razoável ainda considerar a noção de encruzilhada, cunhada pela poeta e ensaísta Leda Maria Martins (1997), para pensar a narrativa como um lugar contaminado de múltiplos encontros, imbuído de sentidos, carregado de possibilidades de recuperação e reversibilidade, onde a energia vital desafia a integridade do sujeito que se expõe a ela. Isso ocorre porque, metaforicamente, quem escuta e quem conta são impactados pelas “forças energéticas que iludem ou revitalizam o sujeito e as culturas que o constituem” (Martins, 1997, p. 156).

A performance de Ricardo Aleixo, por possuir um fio narrativo, pode ser interpretada como um acontecimento capaz de transitar no espaço da memória e da enunciação, de reconciliar passado e futuro, eliminando contradições e dissonâncias para, finalmente, as coisas passarem para outro tempo-espaço e, assim, adquirem o estatuto de passado na linha cronológica da história, de quem perdeu e quem venceu (Deleuze e Guattari, 1995). Pelos atravessamentos temporais que não cessam de acontecer, as narrativas, de natureza aberta e incompleta, se tornam uma outra coisa e se juntam à multiplicidade de discursos e olhares dos espectadores da performance, numa dialética entre o presente e o passado. Quando o sujeito é situado na performance, a história extrapola o campo privado da abstração, atingindo o estágio de materialização, bem como compreensão do evento e de si mesmo.

e experiências sociais, os quais acionamos durante nossas interações, mesmo que não consigamos reconhecê-las. Não existe apenas um Eu, e sim um Nós (Gonçalves, 2020, p. 277).

Os modos de narração na modernidade, inclusive a narrativa performática, continuam sendo permeados pelo reconhecimento de pequenos fragmentos do passado, sem a exclusão das lutas de resistência de um grupo étnico-racial. Ao mesmo tempo que revisita o pretérito, a história narrada na performance leva o leitor-ouvinte à identificação e à recomposição na/da trama a partir dos interesses presentes. Esse movimento dialético assegura a preservação do passado e a ressignificação da história no futuro, o que permite pensar a narrativa performática como um fazer que instaura um lugar de transmissão de saberes. Conforme Leda Maria Martins (1997, p. 146):

No circuito da tradição, que guarda a palavra ancestral, e no da transmissão, que a reatualiza e movimenta no presente, a palavra é sopro, hálito, dicção, acontecimento e performance, índice de sabedoria. Esse saber torna-se acontecimento não porque se cristalizou nos arquivos da memória, mas, principalmente, por ser reeditado na performance do cantador/narrador e na resposta coletiva.

É esta sabedoria em permanente estado de atualização e reconstrução, realizada de acordo com a resposta coletiva exigida, que será destacada e partilhada com os leitores-ouvintes de Ricardo Aleixo a partir do percurso de leitura sugerido nesta dissertação.

Logo, para além do contexto histórico que circundava o teórico Walter Benjamin, a sociedade hodierna também é atravessada por narrativas e por árduas lutas contra o esquecimento, ao comunicar épocas diferentes e fundir experiências tendo a vivência como via de regra. Partindo desses pressupostos, a escritura contemporânea estabelece ligações entre a experiência e a memória como legados contra o esquecimento. A poesia, especialmente, a performática de Ricardo Aleixo na Flip 2017, não se contém nas limitações de tendências da arte contemporânea, já que não apenas recupera concepções da narrativa, como também remete à troca de experiências e expressões, ao se diluir em vários tipos de discurso. Nessa perspectiva, é possível associar a performance *Fruto Estranho*, marcada pelo trânsito com outras artes, à narração tradicional caracterizada pela transmissão de experiências através da oralidade.

3.2. NARRATIVA PERFORMÁTICA DA “NOITE” E DISCURSOS NECROPOLÍTICOS

A narrativa performática de Ricardo Aleixo é um artefato artístico *sui generis* que combina palavras, gestos, voz e movimentos corporais que narram histórias e fundem as experiências do povo negro em tempos distintos. O poema “Na noite calunga do bairro Cabula”, vocalizado por Aleixo na apresentação na Flip 2017 exemplifica o resgate da história e da memória coletiva do povo negro, bem como a luta contra o esquecimento da violência recorrente na escravidão e a persistente no contexto atual na nação brasileira. Logo, ao passo que vocaliza o poema, o performer evidencia as tradições culturais afro-brasileiras, como pode ser notado no poema abaixo que se vale do jogo de palavras para denunciar a violência contra a população negra.

Morri quantas vezes / na noite mais longa? / Na noite imóvel, a / mais longa e espessa, / morri quantas vezes / na noite calunga? / A noite não passa / e eu dentro dela / morrendo de novo / sem nome e de novo / morrendo a cada / outro rombo aberto / na musculatura / do que um dia eu fui. / Morri quantas vezes / na noite mais rubra? / Na noite calunga, / tão espessa e longa, / morri quantas vezes / na noite terrível? / A noite mais morte / e eu dentro dela / morrendo de novo / sem voz e outra vez / morria a cada / outra bala alojada / no fundo mais fundo / do que eu ainda sou / (a cada silêncio / de pedra e de cal / que despeja o branco / de sua indiferença / por cima da sombra / do que eu já não sou / nem serei nunca mais). / Morri quantas vezes / na noite calunga? / Na noite trevosa, / noite que não finda, / a noite oceano, pleno / vão de sangue, / morri quantas vezes / na noite terrível, / na noite calunga / do bairro Cabula? / Morri tantas vezes / mas nunca me matam / de uma vez por todas. / Meu sangue é semente / que o vento enraíza / no ventre da terra / e eu nasço de novo / e de novo e meu nome / é aquele que não morre / sem fazer da noite / não mais a silente / parceira da morte / mas a mãe que pare / filhos cor da noite / e zela por eles, / tal qual uma pantera / que mostra, na chispa / do olhar e no gume / das presas, o quanto / será capaz de fazer / se a mão da maldade / ao menos pensar / em perturbar o sono / da sua ninhada. / Morri tantas vezes / mas sempre renasço / ainda mais forte, / corajoso e belo / – só o que sei é ser. / Sou muitos, me espalho / pelo mundo afora / e pelo tempo adentro / de mim e sou tantos / que um dia eu faço / a vida viver.

Este poema escrito pelo poeta mineiro foi publicado no livro *Pesado demais para a ventania: antologia poética* (2018); em julho de 2015 este poema foi especialmente produzido e publicado na Revista *O Menelick 2º Ato*¹⁵. “Na noite calunga do bairro Cabula” foi elaborado em face do massacre de 12 jovens negros

¹⁵ A Revista *O Menelick 2º Ato* é uma iniciativa editorial independente de reflexão e valorização da produção cultural e artística da diáspora negra com especial destaque para o Brasil. O projeto foi criado em 2007 e, desde 2010, (r)existe em sua versão impressa. Com periodicidade irregular e tiragem de 2.000 exemplares a cada número, neste período mais de 20 edições foram publicadas. A Revista *O Menelick 2º Ato* é distribuída gratuitamente em eventos e centros culturais, bibliotecas, espetáculos, saraus, slams, galerias, escolas, lojas, e zonas de conflito de todo o país.

da periferia de Salvador, Bahia, na noite do dia 06 de fevereiro de 2015, também conhecida como Chacina do Cabula, bairro onde residiam os rapazes brutalmente assassinados pela polícia militar baiana. Este episódio horrendo desencadeou a campanha *Reaja ou será morta, Reaja ou será morto*.

O poema foi apresentado pela primeira vez ao público em 23 de março de 2015 no Salão do Livro de Paris, durante um debate de que o poeta mineiro participou sobre a naturalização das práticas de extermínio da juventude negra no Brasil e no mundo. Tempos depois na performance na Flip 2017, Ricardo Aleixo tece comentários pertinentes sobre esse acontecimento deplorável antes de vocalizar o poema em questão. À época, o poeta foi ao bairro Cabula, em Salvador/BA, tirou algumas fotografias “em um rito de celebração e protesto” (Aleixo, 2017), sendo, ao mesmo tempo, uma homenagem aos desaparecidos e uma resposta literária e política contundente frente aos assassinatos dos jovens negros. Destarte, esse ato poético performático de Ricardo Aleixo na festa literária de Paraty representa não apenas um ato artístico-literário, mas também adere ao protesto coletivo do movimento negro contra a Chacina do Cabula, e conseqüentemente, expande a memória da violência praticada contra as pessoas negras no país.

As fotografias do Bairro Cabula projetadas na parede do espaço onde a performance acontece, atravessam o corpo do performer durante a encenação (vide abaixo), o que transmite o efeito de fusão, à medida que o corpo negro de Ricardo Aleixo se junta a outros e, com isso, reverbera a ideia de coletividade em combate à política de morte produzida contra os corpos negros, que ainda persiste no tecido social da nação. A partir da análise do poema será, então, possível problematizar a violência contra a população negra e as facetas do permanente racismo no país, mas também analisar a política de morte presente na sociedade, bem como o eco racista que ou “é assimilado ou é aniquilado. Aí reside todo o princípio e todo o processo da generalização” (Glissant, 2011, p. 55). Diante do exposto, faz-se necessário pensar através da apresentação na violência enraizada e legitimada, já que ela está atrelada à generalização do preconceito racial.

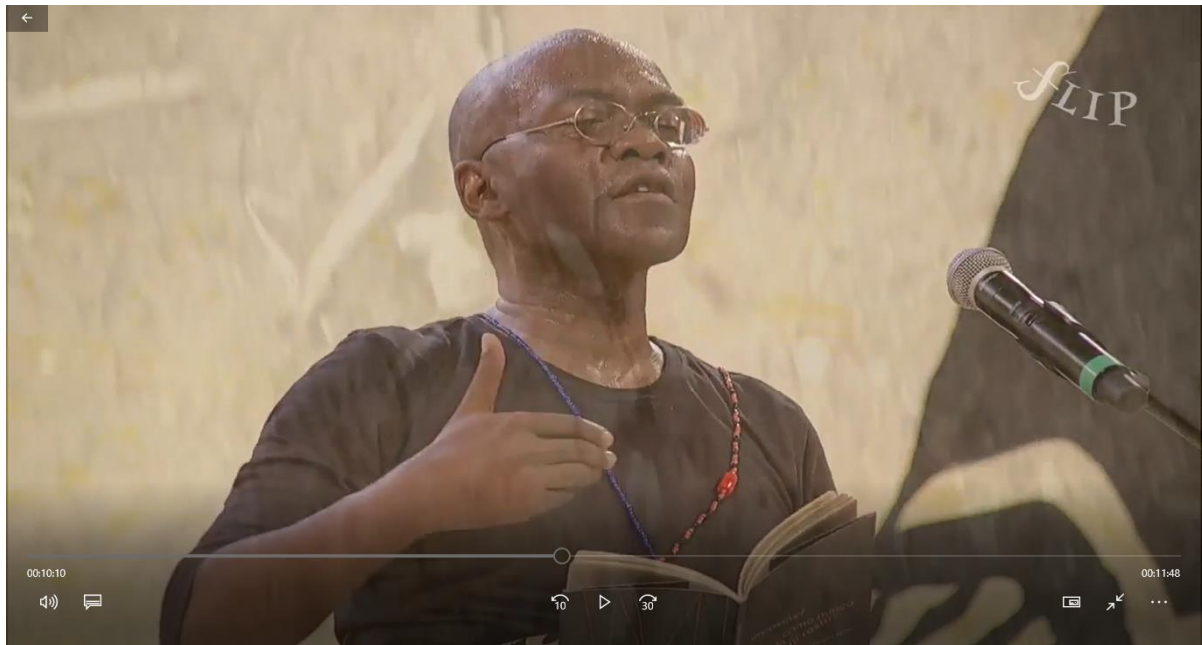


Figura 5 Fotos do local da Chacina do Cabula, na tela ao fundo, atrás do poeta¹⁶



Figura 6 Fotos do local da Chacina do Cabula¹⁷



¹⁶ Gravação da performance *Fruto Estranho*, hospedada no Canal Oficial da Flip, na plataforma do Youtube. Para acessar esse momento da apresentação clique no código QR acima ou no link a seguir: <https://youtu.be/We5PnoIFhv4?t=610>.

¹⁷ Fotografia extraída do sítio eletrônico *JusBrasil*: <https://www.jusbrasil.com.br/artigos/chacina-do-cabula-neocolonialismo-e-o-genocidio-da-juventude-negra/178786682>. Para acessar o poema de Ricardo Aleixo capture o código QR acima.

O espaço onde ocorreu a chacina é um bairro no “miolo urbano” de Salvador/BA, um lugar, segundo Tatiane de Almeida Santos, de “ocupação heterogênea popular e de classe média baixa, circundado por bolsões de exclusão, em que a necropolítica subalterniza o espaço e os seus habitantes, geralmente negros vítimas do racismo estrutural” (2019, p. 1). Não somente neste espaço geográfico do bairro soteropolitano, mas também em todo território nacional impera a necropolítica praticada pelo Estado com o falso discurso de manter a ordem social. Em vista disso, a chacina do Cabula revela o fracasso das políticas de segurança pública que têm o povo negro como principal alvo, isso porque diariamente somam-se narrativas de extermínio da população negra em prol da guerra contra o tráfico de drogas.

Seguindo essa perspectiva, é imperioso mencionar que, para Achille Mbembe, filósofo camaronês, a necropolítica é a subjugação da vida em detrimento do poder da morte. Com a finalidade de explicitar esse assunto, Mbembe retoma a definição de Michel Foucault de biopoder, ou seja, aquele “[...] domínio da vida sobre o qual o poder estabeleceu o controle” (2018, p. 6). Todavia, o teórico camaronês amplia esse conceito levantando a questão de que o poder exercido pela necropolítica não incide apenas sobre a vida, como também reverbera em uma série de medidas que produzem a morte, isto é, uma política pautada em matar. Nesse sistema, o racismo e as mais diversas formas de violência são aceitáveis, inclusive a determinação de quem deve morrer.

Nessa lógica, a política racial baseia-se no poder soberano e legitimado de matar, o que difere a necropolítica da biopolítica de Foucault, uma prática que apenas reprime e disciplina em razão da ordem social. Sendo assim, na necropolítica a soberania leva uma parcela da população a normalizar o estado de viver fora da rede da vida, ou seja, do poder de fabricar modos de viver e “estar sempre a prestar contas à morte, em condições em que a própria morte tende a tornar-se cada vez mais algo de espectral, tanto pelo modo como é vivida como pela maneira como acontece” (Mbembe, 2018, p. 64-65).

Nas trilhas da necropolítica vive-se num constante estado de que “a morte já aconteceu” (Mbembe, 2018, p. 65). Nesse sentido, a persistência do terror estatal provoca o esmagamento de movimentos de contestação, através da violência, prisões, assassinatos e atos cruéis, sobretudo, contra a população negra – numa

política racial mortífera. Ao direcionar o olhar especificamente sobre a história do Brasil, marcada pela escravidão e pelo racismo, identifica-se que a vida negra era vista no imaginário nacional como “coisa”. O resultado dantesco, principalmente no Período Colonial acentuou a perpetuação da violência e a impressão de que a morte já aconteceu, mesmo em vida. Por causa dessa visão do corpo negro “coisificado” e a banalização da morte violenta, legitimada pela necropolítica e pelo poder de matar, o poema “Na noite calunga do bairro Cabula” configura-se como uma ferramenta potente contra o racismo estrutural ainda presente na sociedade brasileira.

O poema performático de Ricardo Aleixo, “Na noite calunga do bairro Cabula”, retrata o contexto caótico de subjugação da vida ao poder da morte. Quando o poeta em reiteradas frases do poema questiona a quantidade de vezes que morreu, conduz o leitor/espectador a reflexões sobre os projetos de morte forjados contra a vida de pessoas negras do Bairro Cabula. Este local torna-se uma metáfora de todo território nacional, porque, muito além de uma política isolada, o vulto da necropolítica encontra-se impregnado em todas as paragens urbanas do país sob a alegação de manter a ordem social. Adicionalmente, como é sabido, ainda paira no imaginário coletivo o falso discurso de segurança pública, que institui a negação da humanidade do outro e a naturalização de atos violentos, formas de exclusão e até a morte, principalmente da juventude negra, alvo da política de morte legitimada pelo Estado.

Nas primeiras frases do poema, Ricardo Aleixo pinta um quadro panorâmico da noite. Nessa descrição, a noite ganha contornos que extrapolam a ideia de período do dia em que a Terra não recebe a luz do Sol, pois são adicionados à palavra *noite* adjetivos como “imóvel/a mais longa e espessa” (linhas 3 e 4). Semanticamente, esses atributos dados à noite apontam para a compreensão da densidade do contexto onde o eu lírico está inserido, ou, noutras palavras, entende-se que o poeta descreve a intensa contextura social, caracterizada pela ausência de luz e pela desconsideração permanente dos “eus” que sofrem em virtude da violência praticada pelo Estado.

Esse cenário inicial do poema recebe traços adicionais quando o poeta levanta outro questionamento que caracteriza a noite, “morri quantas vezes / na noite calunga?”. Com essa referência a calunga, o poeta joga com a dupla acepção da palavra – mar e morte, segundo as crenças das religiões de matriz africana. Para os pesquisadores Luís Carlos Ferreira dos Santos e Eduardo David de Oliveira

(2020, p. 10), *calunga* “é a linha que separa o mundo físico do mundo espiritual. A linha da *kalunga* separa o mundo visível e o mundo invisível. Ela é a força que separa o vazio do nada de toda existência”. Dessa forma, o termo multilinguístico de origem africana, *Kalunga*, atravessa as frases do poema escrito por Ricardo Aleixo, sendo possível associar a palavra aos significados de “cemitério” (*calunga-pequena*) e “oceano” (*calunga-grande*).

Diante dessa referência às culturas africanas, Ricardo Aleixo consegue imprimir no poema foco desta análise ambos os sentidos da palavra *calunga*, tanto o significado de cemitério como o de oceano. Por esse ângulo, as tensões entre morte e vida produzem no poema ambiguidades e múltiplas possibilidades interpretativas. Partindo dessas inúmeras vertentes, é possível mencionar ainda que a palavra *Kalunga*, oriunda da língua banto, pode suscitar a imagem de um lugar sagrado, de proteção, sentido que contrasta com o lugar da juventude negra na sociedade brasileira, desprotegida pelas políticas públicas pautadas no extermínio da vida negra.

A vocalização do poema prossegue num ritmo acelerado e ininterrupto, assim como as mortes dos 12 jovens negros do Cabula. Na noite quente e escura, o ritmo das mortes continua frenético, enquanto o sangue dos meninos jorra, escorre lentamente e não pode ser estancado. Colorido pela noite rubra, a partir da quinta estrofe, o poema se expande em termos sonoros e imagéticos, transmitindo a ideia de perpetuação da violência diária contra as pessoas negras na sociedade. A continuidade da política de morte naturalizada no tecido social impõe ao eu, mais crítico que lírico do poema, como também aos corpos negros, a exposição ao ciclo de morte em vida e a subtração do direito de viver (Mbembe, 2018).

Nas frases (10 a 17), “morrendo de novo / sem nome e de novo / morrendo a cada / outro rombo na musculatura / do que um dia eu fui / Morri quantas vezes / na noite mais rubra?”, sustentam a noção de experiência e de repetições dos atos arbitrários que ceifam a vida da juventude negra. Nesse ciclo contínuo de morte, morrem de novo, morrem várias vezes na noite pintada de vermelho-sangue não apenas no bairro Cabula, mas também em outros espaços e tempos determinados por políticas de segregação, que favorecem massacres aos corpos negros. Por causa disso, parece, pois, plausível pensar a poesia performática de Ricardo Aleixo como uma narrativa que conecta o presente com o passado, no intuito de unir gerações, “acordar os mortos e juntar os fragmentos”. Consoante a esse propósito, o

eu lírico do poema estabelece elos que garantem, através da denúncia da violência praticada contra pessoas negras, aproximar histórias de épocas diferentes e “intercambiar experiências” (Benjamin, 1987, p. 197).

É fato que a história brasileira está repleta de políticas violentas e mortes de corpos negros, quer seja no Brasil Colônia, Império ou República. Por esse motivo, quando Ricardo Aleixo aborda as mortes dos jovens no Cabula liga, com os fios tênues da memória, o período da escravidão e a atual subjugação da população negra na sociedade desigual. No poema, o uso da forma nominal do verbo - gerúndio - transmite a ideia de continuidade, assim, “morrendo de novo” permite acepções rítmicas paradoxais de mortes lentas, rápidas e recorrentes, o que leva à associação da violência e das mortes de épocas e contextos diferentes. Nessa ótica, o performer promove uma articulação histórica com o passado, mas isso “não significa conhecê-lo como de fato foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (Benjamin, 1987, p. 224).

Sob esse prisma, imagens do período escravagista são lembradas e produzidas, transcendem os tempos e se juntam às reproduções de atos violentos perpetuados contra os negros na contemporaneidade, em razão do racismo estrutural. Para Mbembe (2018), existe uma política de morte aos grupos que são excluídos do imaginário comum, sendo que, nessa construção fragmentada, não é permitido a troca de experiências entre os indivíduos de grupos diferentes, o que resulta numa política de inimizade nas democracias liberais. De acordo com o filósofo camaronês, o simulacro da democracia está sempre interligado à política da inimizade promotora da violência e da opressão, como se observa no excerto abaixo:

Segundo a narrativa oficial, as sociedades democráticas são sociedades pacificadas, sendo este o fator que as distingue das sociedades guerreiras. A brutalidade e a violência física teriam sido banidas ou, pelo menos, dominadas. Devido ao monopólio da força para benefício do Estado e à interiorização de constrangimentos pelos indivíduos, o corpo a corpo pelo qual se exprimia a violência física na sociedade medieval até ao Renascimento dera lugar à auto inibição, à contenção e à civilidade. Esta nova forma de governo dos corpos, dos comportamentos e dos afetos levou à pacificação dos espaços sociais (Mbembe, 2018, p. 32).

Na órbita do discurso necropolítico, as democracias são espaços sociais pacificados, em que impera uma “nova forma de governo dos corpos”. Apesar desse simulacro de política ideal, a existência da democracia junto com a escravidão ocorreu em países do ocidente, onde o ser escravizado era considerado uma

mercadoria, um sujeito desprovido de direito. Dessa maneira, por se tratar de um pretérito imperfeito que se arrasta até o presente, percebe-se que a violência contra a população negra persiste como práxis na democracia, como, de fato, ocorre no território brasileiro. Nessa perspectiva, o espaço imaginário da democracia ilusoriamente produz formas de violência e interliga tempos, lugares e histórias que se repetem, e os sujeitos “morrem de novo, de novo e sem nome” na sociedade que admite o racismo e o governo dos corpos.

Em regimes pós-coloniais segregadores são rotineiras as perguntas levantadas no poema, “morri quantas vezes / na noite terrível?”. Isso porque a condição de vida e liberdade em Estados escravistas é subtraída, e conseqüentemente, o povo vive em estado permanente de dor, posto que as pessoas são privadas de liberdade, vítimas de humilhações, torturas, perseguições e outras formas inescrupulosas de violência. Apesar das tentativas de silenciamento no decorrer da história, segundo o poema, mata-se muitas vezes, “mas nunca me matam / de uma vez por todas”. Portanto, o narrador poético criado por Ricardo Aleixo assume a voz de personas do passado e do presente, e nessa linha, manifesta-se como uma voz coletiva, que representa a luta e a resistência desse grupo social.

Nesse âmbito, é fulcral mencionar ainda a corriqueira banalização da morte no passado recente. Mesmo conscientes das ocorrências de crimes horrendos, o ato de matar nas colônias não era condenado, por isso, Hannah Arendt, citada por Achille Mbembe (2018, p. 36), afirma que “quando os europeus os massacravam, de certa forma não tinham consciência de cometerem um crime”. A questão é que o direito soberano de determinar quem pode viver e quem deve morrer esteve sempre coberto pelo argumento infundado de manter a paz e a segurança da parcela da população excluída de usufruir bens e direitos.

Nesse cenário, a morte no poema pode ser entendida não apenas como uma saída para situações difíceis de opressão, mas pode representar as vozes impossíveis de serem silenciadas, de histórias que continuam a ser narradas, inclusive em performances poéticas. Por causa disso, o eu poético afirma que “nunca me matam / de uma vez por todas”; essa é uma forma de resistência, pelo direito à vida e à dignidade humana, necessária aos movimentos sociais, culturais, políticos, artísticos e literários, que pleiteiam o direito à existência e à diferença.

Para o poeta e ensaísta francês Édouard Glissant (2011, p. 135), “o último momento do conhecimento é sempre uma poética”. A força da poética de Ricardo Aleixo na performance é marcada por cada gesto, cada movimento corporal, cada pequena coreografia – até mesmo suas pausas. O poeta-performer mobiliza na apresentação o invisível e o indizível, promovendo o encontro entre voz e corpo que carregam experiências que não se limitam ao tempo linear ou cronológico. Sendo assim, em concordância com o autor francês, a força poética é a energia do mundo mantida viva nos indivíduos, contudo a violência presente na realidade social retira a possibilidade de saber dessa energia, por isso compreender essa violência é uma maneira de combater os sistemas de dominação e perpetuar o conhecimento cultural pelo imaginário dos povos, que representa as poéticas diversificadas.

No poema “Na noite calunga do bairro Cabula”, a chave temática é alterada a partir das frases: “Meu sangue é semente / que o vento enraíza/no ventre da terra / e eu nasço de novo / e de novo e meu nome / é aquele que não morre / sem fazer da noite / não mais a silente / parceira da morte”. A ideia implícita nas frases é relevante e atual para compreensão tanto das dinâmicas de poder e violência, quanto também da resistência do povo negro. Para tanto, o sangue semeado provoca imagens e suscita a representação de que o sacrifício de uma pessoa, ou melhor, de várias pessoas como aconteceu no bairro Cabula, pode gerar frutos para as gerações futuras.

Nesse caminho analítico, as frases que são concatenadas na sequência do poema podem explicar essa possibilidade interpretativa, posto que “o vento enraíza / no ventre da terra / e eu nasço de novo / e de novo e meu nome / é aquele que não morre”. O processo de germinação da semente plantada, que enraíza, nasce e cresce pode ser associado ao legado, mesmo em contextos de derramamento de sangue e lutas, pois a resistência e a esperança mostram que os sofrimentos não são em vão, mas uma forma de semear um futuro plural e inclusivo.

As sociedades contemporâneas enfrentam o desafio de construir uma democracia que, de fato, seja consciente da pluralidade racial. Logo, urge a necessidade de ouvir experiências e não sucumbir ao equívoco de esconder o passado nos borrões da história. Isso faz lembrar que as experiências, segundo Walter Benjamin (1987, p. 198), passam de pessoa a pessoa, “fonte a que recorrem todos os narradores”. É a constante retomada de experiências, de lutas contra o

apagamento, que propicia a produção da “imagem da voz que mergulha suas raízes numa zona do vivido que escapa às fórmulas conceituais” (Zumthor, 2014, p.10-11).

Nessa reflexão, é pertinente justapor o pensamento de Zumthor (2014, p. 84) sobre a dinâmica da alteridade, visto que “escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte”. Essa voz do poema ou, por extensão, essas vozes emanadas do texto de Ricardo Aleixo exigem atenção do leitor/espectador e os convocam a tomar o seu lugar, pelo tempo dessa escuta. Essa luz teórica de Zumthor mostra o quanto é importante o texto poético de Aleixo, que reconhece e valoriza a resistência negra como um componente crucial da história e da luta por justiça social.

Nessa perspectiva, a produção poética de Ricardo Aleixo, não apenas o eco de uma mensagem política da democracia racial, como também celebra a troca de experiências, a reverência à identidade negra e a resistência às narrativas racistas. Essa manifestação artística e literária, promove, desse modo, a conscientização e não deixa de mobilizar a sociedade quanto à necessária mudança sistêmica, que, ainda, através de mecanismos de violência, vez por outra, insiste em silenciar as vozes engajadas nesse propósito.

Pensando nisso, a performance de Ricardo Aleixo, especialmente do poema “Na noite calunga do bairro Cabula”, cria uma atmosfera contendo espaços que evocam sensações e emoções para a luta contra a opressão e a política de morte existentes nas sociedades pós-coloniais. Dessa maneira, o poema elucidada, através dos movimentos do performer e da sua voz, confluídos com a palavra escrita, as experiências do povo negro, assim como questionam os paradigmas e a lógica errante de superioridade, universalidade e exclusão dos outros considerados inferiores, diferentes ou descartáveis.

Diante dessa faceta, o poema tanto quanto a performance configura “[...] uma experiência, mas ao mesmo tempo é a própria experiência” (Zumthor, 2014, p. 264). Os poemas vocalizados, impulsionados pela voz de Ricardo Aleixo e animados pelos movimentos corpóreos dele, podem estar relacionados à interseção performance e experiência proposta por Zumthor, uma vez que em performance “se identifica ao que faz existir na ordem das percepções, das emoções, da inteligência, de modo que, dele, nenhuma paráfrase seria possível, mesmo se experimentássemos, por capricho, sua necessidade” (Zumthor, 2014, p. 296). Na composição avolumada por esses elementos-chave, os poemas performados por

Aleixo transcendem uma única voz, atingindo dimensões outras e histórias oriundas de experiências vividas por outrem.

A chave temática da resistência ganha ainda mais volume no espaço da performance, quando envolve os sentidos, as emoções e a memória do espectador, mas, especificamente, a partir das frases concludentes, “morri tantas vezes / mas sempre renasço / ainda mais forte, / corajoso e belo / – só o que sei é ser”. As imagens geradas na parte final do poema criam uma textura pautada no diálogo, na solidariedade e na reciprocidade, posto que propõe uma profunda reflexão crítica e criativa sobre a sociedade e as culturas contemporâneas que precisam ouvir as experiências do passado para ressignificarem, a partir do campo artístico/literário, um mundo *pluriversal*¹⁸, distante da unicidade cultural imposta pelos colonizadores no passado recente e os discursos racistas reverberados ainda na sociedade hodierna.

Portanto, num rito de celebração e protesto, Ricardo conclui a vocalização do poema “Na noite calunga do bairro Cabula” na performance artística: “Sou muitos, me espalho / pelo mundo afora / e pelo tempo adentro / de mim e sou tantos / que um dia eu faço / a vida viver”. Esse trecho possibilita a interpretação voltada para o desejo de transformar a realidade e alcançar a tão sonhada igualdade social. Porém, apesar do tom otimista do reconhecimento das vozes ancestrais *dentro* do eu poético, que fazem a “vida viver”, a frase final do poema, de fazer a vida, deveras, “viver”, pode revelar um sentimento de frustração diante da impossibilidade de efetivamente “viver”, dado que a história dos povos africanos e afrodescendentes mostra o enfrentamento das insistentes formas de opressão, discriminação e violência.

Devido às contradições atuais no que tange à democracia racial no Brasil, o poema se ergue com tensões e é suspenso por uma atmosfera de ritmo contínuo e acelerado, invocando as mortes dos meninos negros no espaço místico do bairro Cabula. Nesse ambiente de mortes, a reminiscência e a memória negra são acessadas, como uma forma de preservar e valorizar as tradições, as identidades, as lutas e as conquistas dos negros e negras no Brasil e no mundo, reconhecendo sua contribuição para a sociedade e para a humanidade. Embora haja tentativas de

¹⁸ A autoria negra na literatura brasileira aponta para o *pluriversal*, tanto para a retomada de posse da narrativa quanto para a seguridade do espaço vital da imaginação, que é livre e pode ou não negociar com os pressupostos já estabelecidos para o lugar do escritor negro (Miranda, 2022, p. 384).

silenciamento das vozes dos negros, como nas frases do poema performático de Ricardo Aleixo, o combate e a superação dos obstáculos impostos pelo racismo, pelo colonialismo e pela escravidão devem continuar reafirmando os direitos, a dignidade e a liberdade, para que em todos os âmbitos sociais, de fato, se tenha o direito de a “vida viver”.

É plausível, então, associar a performance poética de Ricardo Aleixo ao conceito cunhado por Paul Zumthor (2014), que considera o engajamento imprescindível no ato performático, não somente como uma atitude política ou ideológica do autor, mas também como uma dimensão estética e comunicativa que emana da obra. Desse modo, a narrativa performática de Ricardo Aleixo permite aberturas, à medida que mescla elementos artísticos, sensações e experiências, o que torna prováveis o despertar ou esfriar as emoções, causando dor ou prazer; e, ao mesmo tempo, não explica e/ou implica e sugere (Zumthor, 2014, p. 295). Para Zumthor, o engajamento das civilizações africanas torna-se lugar onde se manifesta toda invenção, tanto que sua existência é concebida em termos de ritmo e ancestralidade, e, portanto, uma forma de dialogar com o outro, seja ele o leitor, o público, a tradição ou a atualidade. Por isso, para esse autor suíço a:

figura sonora, a voz solta imprime, já quente, no tecido existencial, o traço da ação por vir. Ela é esta ação mesma, numa ou noutra de suas modalidades: lúdica ou engajada, uma tão real quanto a outra, seja uma oposta à outra, como o fazer-de-conta ao fazer, referindo-se a níveis distintos da experiência (Zumthor, 2014, p. 299).

A projeção da voz na performance de Ricardo Aleixo é um elemento indispensável na apresentação. Ela é responsável pela reunião da voz do performer com outras vozes de outras eras e tempos, para, no momento da interação com o receptor do texto, acionar a memória da luta do povo africano e afro-brasileiro. Esse engajamento guarda bases na resistência à alienação e à massificação da cultura escrita e midiática que, por outro lado, desvaloriza a transmissibilidade da cultura através da literatura oral. Nesse sentido, a performance de Aleixo é um símbolo de engajamento, que imprime e exprime uma ação do porvir, ao passo que repete, refaz e reinventa o real de modo lúdico.

A performance do poema “Na noite calunga do bairro Cabula” pode ser entendida, dentro desse ângulo, como uma forma de resistência e de intervenção social, pois as frases no poema contêm questionamentos e críticas às normas e aos valores vigentes na sociedade. Na apresentação, Ricardo Aleixo recria o texto em

performance, à medida que lança e recolhe recursos expressivos para provocar, na interação com o leitor/espectador, emoções e sentimentos, além de ativar experiências e memórias. À vista disso, nas reiteradas indagações sobre a morte, “Morri quantas vezes / na noite mais longa? / Na noite imóvel, a / mais longa e espessa, / morri quantas vezes / na noite calunga?”, como essas presentes no decurso do poema vocalizado, envolvem o leitor/espectador na narrativa performática e motivam o seu engajamento social.

Nesse enquadre, a arte engajada de Ricardo Aleixo, sobretudo no momento da vocalização do poema em análise, contribui com a preservação, transmissão e recriação do patrimônio simbólico do seu povo. A memória cultural ativada na apresentação não é apenas um registro fiel do passado, mas também uma construção dinâmica e seletiva que envolve processos complexos de lembrança e esquecimento, de continuidade e ruptura, de identidade e diferença. Em face disso, para Janaína Amado (1995, p.132):

A memória torna as experiências inteligíveis, conferindo-lhes significados. Ao trazer o passado até o presente, recria o passado, ao mesmo tempo em que o projeta no futuro; graças a essa capacidade da memória de transitar livremente entre os diversos tempos, é que o passado se torna verdadeiramente passado, e o futuro, futuro.

Essa premissa sobre a memória também está presente em Benjamin (1987), quando este afirma que o narrador, nas histórias que conta, recorre ao acervo de experiências de vida, tanto as suas como as experiências relatadas por outros. O narrador não se limita a relatar os fatos, mas procura dar-lhes um sentido, uma interpretação, uma reflexão. Por se colocar como um observador atento e crítico da realidade, o narrador engajado não pretende ser um mero contador de histórias, mas um criador de mundos possíveis. Por esse viés, a narrativa performática de Ricardo Aleixo pode ser entendida como produto único, que soma as experiências de outrem com as experiências daqueles que estão ouvindo. Ocorre, dessa maneira, durante a performance, a transmissão de conselhos e conhecimento, o que afirma o papel constitutivo do discurso na vida social, em uma concepção de literatura como prática social.

Nessa ótica, as narrativas performáticas, que aparentemente relatam apenas as vidas particulares, transcendem o espaço privado para se materializarem em momentos histórico-culturais relevantes na vida de uma dada comunidade. Em sentido oposto, as grandes narrativas, abstratas e generalizantes, negligenciam o

sujeito e sua compreensão dos acontecimentos, de suas experiências, vivências e formas que experimentam os fatos vivenciados. Diante disso, é coerente afirmar que a narrativa performática de Ricardo Aleixo (re)conta a história de violências sofridas pelos negros, através da experiência vivida e/ou partilhada, em um presente que cruza com o passado, ao passo que busca os fragmentos, cacos, deixados no pretérito, ao mesmo tempo que direciona o olhar para o futuro a fim de recompor certa trama/história.

Nesse sentido, é válido retomar a perspectiva de grafias performáticas de Leda Maria Martins (2013). Segundo essa ensaísta, as grafias performáticas são expressões da linguagem e das inter-relações entre corpo, tempo, performance, memória e produção de saberes, que inscrevem e transmitem conhecimento para outros. Em razão disso, a dicotomia entre as textualidades orais e as escritas é uma mera ilusão, pois, partindo do saber corporificado, todas as sociedades possuem seus modos e meios de manter os próprios acervos cognitivos; não há povos “sem história”. Nas culturas de tradição oral, o corpo e a voz ocupam lugares de destaque no jogo da memória, que permanentemente atualiza e recria a narração pela vocalidade e gestualidade, como aponta Leda Martins (2013, p. 78):

Como tal esse corpo/ corpus não apenas repete um hábito, mas também institui, interpreta e revisa o ato reencenado. [...] O corpo, nessas tradições, não é portanto, apenas a extensão de um saber representado, e nem arquivo de uma cristalização estática. Ele é, sim, local de um saber em contínuo movimento de recriação formal, remissão e transformações perenes do *corpus* cultural.

Nesse prisma, o corpo é um lugar que congrega conhecimentos comunitários, que guarda grafado nos sujeitos conceitos, epistemes, técnicas e memórias que foram transferidos da África para as Américas. Dentre as muitas bagagens e transmissões corpóreas aportadas em terras brasílicas, a oralidade, as danças, os cantos e toques se estabeleceram como métodos de comunicação e produção de sentidos. O encontro com as narrativas cultivadas nessas manifestações reafirma no tecido social as formas de existências não hegemônica e de vislumbre de outros mundos possíveis, como um rizoma que produz novos enunciados e cresce em ramificações diferentes (Deleuze & Guattari, 1995, p. 30).

Nesse âmbito, é importante destacar a existência de uma ligação intrínseca entre memória e narrativa, sendo que essa conexão deriva da ação social e confere mais vivacidade ao patrimônio histórico-cultural de um povo. A narração construída

através de recursos estilísticos como espacialização, voz, corpo, movimentos e inscrições ancestrais contribui com a preservação de mitos, crenças e experiências coletivas, promovendo a continuidade cultural. Desse modo, a literatura, como a escrita por Ricardo Aleixo, possui em seu bojo o ato de narrar histórias em performance e problematizar questões sociais, tornando-se um meio artístico de grande relevância para a reflexão sobre problemas sociais, como a desigualdade, a injustiça, o preconceito, a identidade e a almejada mudança social.

Diante do exposto, a performance de Ricardo Aleixo contribui para a desconstrução de narrativas e discursos dominantes, além de questionar as estruturas de poder estabelecidas que cruelmente tentam silenciar a voz do sujeito negro. Nesse sentido, a vasta produção literária de Ricardo Aleixo representa uma dicção comprometida com questões profundas e críticas relacionadas à diáspora africana e posteriormente a subjugação dos negros na América. O posicionamento crítico do poeta quebra a lógica colonial, que aponta o negro como sendo “o outro”, e denuncia a violência praticada contra os corpos negros. Essa postura de Ricardo Aleixo pode ser associada aos *griôs* da tradição africana, que desempenham um importante papel social e têm compromisso com a preservação da identidade cultural africana. No tocante à questão, faz-se mister, então, abordar as possíveis aproximações da tradição *griô* com a performance de Ricardo Aleixo, que pode desempenhar com a vocalização dos poemas o papel de contador de histórias da tradição oral.

3.3. TRADIÇÃO E MOVIMENTOS DO CORPO-VOZ

A palavra *griô* refere-se a contadores de histórias, músicos, poetas e guardiões da tradição oral das culturas africanas. Os *griôs* são responsáveis por transmitir a história, os valores, as crenças e os costumes de seus povos através de narrativas, canções, provérbios e lendas. Vale dizer que o *griô* é educado na arte da palavra desde a infância e entre eles existem os que exercem o ofício de historiadores, genealogistas, contadores de histórias, poetas, músicos que cantam e tocam o tanta, o cora e os caçadores, e com isso, são capazes de improvisar e adaptar seus discursos de acordo com o contexto e o público. De acordo com Fátima Verônica Santos a palavra *griô*

foi criada pelos franceses referindo-se à tradução de dieli (Jéli ou Djéli), palavra africana traduzida por sangue e que remete o griot ao sangue, pois ambos circulam, um pela sociedade e o outro pelo corpo. Em português existem pesquisas que traduzem a palavra griot como criado, alguém que está sempre à disposição. A origem dos griots é em Mali, oriunda do Império de Mandengue, onde a língua nativa era o Malinque ou Bambará. Com a colonização francesa na África Ocidental, os griots enfrentaram muitas adversidades para manterem a história e a cultura de seu povo, pertencentes à divisão da casta nàmàkàlá, na qual os direitos e os deveres são hereditários e referem-se a ofícios na sociedade. (Santos, 2010, p. 1)

Em face disso, os griôs tradicionais ocupavam um papel importante na hierarquia social, como agentes comprometidos com a preservação da identidade cultural de uma comunidade. Dessa maneira, os griôs eram, e ainda são responsáveis por guardar e transmitir histórias e, nessa prática, “educam e encorajam seu povo, alimentando a memória, a consciência e o coração daqueles que os procuram, como um baú que guarda uma sabedoria ou um conhecimento acumulados em sua memória ao longo de sua vida” (Santos, 2010, p. 1-2). Nessa vertente, faz-se necessário acrescentar o que Prisca Agustoni aponta sobre as características dos griôs tradicionais, ao citar Palmer:

como historiadores e genealogistas, eles são os principais repositórios da história da região, seus cronistas designados. Como músicos, sua presença foi tradicionalmente exigida em cada cerimônia e ritual [...]. Entre eles, encontram-se os mais virtuosos cantores e instrumentistas. Sua educação e treinamento, exclusivamente oral, requerem uma aprendizagem demorada sob a direção de um professor [...]. É necessário estudar por muitos anos para dominar a técnica de um instrumento ou para aprender todas as canções e histórias, e dominar o conjunto do trabalho necessário para as atividades de um profissional. (Palmer *apud* Agustoni, 2009, p. 27).

Segundo as características mencionadas acima, os griôs, de fato, desempenham um papel multifacetado na tradição africana, sendo incumbidos de dominar diferentes instrumentos, técnicas e símbolos, o que propiciava consideração e reconhecimento social em virtude das habilidades e das múltiplas funções exercidas. “Para os griots tradicionais, a voz, a Kora, os gestos, os silêncios significantes, o repertório de informações e histórias que eles conhecem e relatam são todos instrumentos com os quais aprenderam a lidar” (Agustoni, 2009, p. 28). Nesse cenário, técnicas específicas eram desenvolvidas pelos griots – artesões da arte da palavra – para resgatar as histórias e o legado dos antepassados, que não devem ficar guardadas nem devem ser esquecidas.

Na tradição africana, é preciso nascer griô para ser um e sua preparação ocorre desde a infância, sendo um dever passado de pai para filho. Como cumpre

um papel fundamental na sociedade, tanto a família quanto a comunidade possuem a responsabilidade de fornecer educação e formação para esse indivíduo engajado em valorizar e perpetuar as raízes do seu povo. Não obstante, no que se refere à questão da proximidade possível entre o griô tradicional e o performer Ricardo Aleixo, cabe frisar que essa lógica não se baseia na equiparação de um e outro, até porque o poeta contemporâneo não nasceu griô, mas torna-se válida a leitura representativa do poeta-performer diante da sua evidente defesa da cultura afro-brasileira, sendo um portador de histórias que fortalecem a resistência cultural e perpetuam as raízes do seu povo.

As diferenças dos griôs são apontadas por Prisca Agustoni em sua tese de doutorado, em que analisa a poética oscilante do poeta mineiro Ricardo Aleixo. Segundo essa pesquisadora, o griô tradicional possui um traço próprio de vinculação a contextos sociais do continente africano, bem como à sacralização de suas funções, fruto de um complexo processo de iniciação. Para pontuar essas diferenças, ela se vale dos postulados de Giordani, que descreve a diferença entre o *griô* e os narradores tradicionais, ou *domas*

Não há que confundir o doma tradicionalista com os trovadores, contadores de história e animadores públicos, “que, em geral, pertencem à casta dos Dieli (griots) ou dos Woloso (cativos da casa)”. Os griots são, pois, espécie de trovadores ou menestréis que perambulam pelo país ou se vinculam a uma família”. Em alguns casos, um griot pode se tornar um doma tradicional, fato que assegura a confiabilidade de suas informações, “pois sua qualidade de iniciado lhe confere um alto valor moral e o sujeita à proibição da mentira”. (Giordani *apud* Agustoni, 2009, p. 29)

Tais características possibilitam uma aproximação entre o griô tradicional e o performer Ricardo Aleixo, apesar de ser possível reconhecer também diferenças concernentes à contextualização e à função sacralizadora que os distinguem. Nesse âmbito, na performance de Ricardo Aleixo é perceptível um sólido discurso ligado a questões sociais e culturais em defesa dos afrodescendentes, o que permite associar a fala dele à fala de outros, mostrando o seu pertencimento ao grupo social, a que não apenas faz referência, mas que apresenta-se como “a voz” iniciada que pode falar sobre e por este segmento étnico-social.

Embora os poemas vocalizados na performance de Ricardo Aleixo tenham sido *a priori* escritos e publicados em livro na sua vasta produção literária, o posicionamento social do performer, o uso da voz e o domínio de instrumentos verbivocovisuais, permitem a associação, nesta leitura, dos recursos utilizados pelo

poeta com as atividades inerentes dos griôs tradicionais. Sob esse olhar, é subjacente na atuação de ambos o uso do instrumento voz, que ganha ainda mais contornos quando é ligada à gestualidade, uma vez que “o corpo representa a mídia primária da poética oral e os seus movimentos são essenciais para a configuração da poética” (Agustoni, 2009, p. 30).

Em se tratando da *palavra*, para a tradição oral africana, a fala é uma força fundamental que emana do ser sagrado. Logo, é através da fala que se constroem as histórias e os relatos contados pelo grupo étnico-racial. A respeito disso, para a tradição do Mande – Mali

a Palavra – Kuma – é uma força fundamental que emana do próprio Ser Supremo – Maa Ngala – criador de todas as coisas [...] O mito da criação do universo e do homem, ensinado pelo mestre iniciador do Komo (que é sempre um ferreiro) aos jovens circuncidados, revela-nos que quando Maa Ngala sentiu falta de um interlocutor, criou o Primeiro Homem: Maa e, como se ensina, depositou em Maa as três potencialidades: do poder, do querer e do saber (Hampâtê Bâ, 2010, p. 170).

Os dons de poder, querer e saber são concretizados na fala, que “pode criar a paz, assim como pode destruí-la. É como o fogo. Uma única palavra imprudente pode desencadear uma guerra, do mesmo modo que um graveto em chamas pode provocar um grande incêndio”. Por esse viés, Hampâtê Bâ vale-se de um adágio malinês para explicitar o poder da palavra *Kuma*, “o que é que coloca uma coisa nas devidas condições (ou seja, a arranja, a dispõe favoravelmente)? A fala. O que é que estraga uma coisa? A fala. O que é que mantém uma coisa em seu estado? A fala” (Hampâtê Bâ, 2010, p. 173). Desse modo, para a tradição africana, a palavra é um agente duplo, pois não só possui um poder criador, mas também possui a função de conservar e de destruir.

Nessa perspectiva, é necessário relacionar a performance poética de Ricardo Aleixo com a tradição oral, que se funda na transmissão de conhecimentos, valores e saberes de uma cultura através da palavra falada. Isso porque, mesmo sem ensinar sobre a tradição, Ricardo Aleixo em seus movimentos performáticos mescla corpo e voz, questiona o poder dominante, reinventa a linguagem e descentra as linhas do significado. É possível exemplificar na performance da Flip 2017 o poder da palavra, matéria da tradição oral, com a vocalização do poema “Palavrear”, quando o poeta se vale de um jogo dialético no qual a palavra “cura, mas pode matar”, o que oportuniza aproximar a concepção da tradição oriunda do Mali, em

que a palavra sacralizada pode construir ou causar ruínas ou, ainda, pode reconstruir sobre as ruínas.

Diante disso, é possível pensar a presença de elementos diaspóricos em narrativas poéticas contemporâneas, como a performance de Ricardo Aleixo. Até porque a apresentação do poeta mineiro se constitui como um exemplo da griotização moderna e urbana, já que utiliza a palavra falada e as características da tradição oral ao vocalizar os poemas previamente publicados em livro. Dessa forma, os poemas escritos são performatizados oralmente e passam por mutações, que mudam sua natureza e funções, e nessa potencialização de signos, corpo e voz se tornam elementos indissociáveis a favor da preservação da memória coletiva e da identidade de um povo.

Fica evidente, então, a presença da tradição oral na performance de Ricardo Aleixo. Uma das razões para essa abordagem é o fato de as apresentações do poeta possuírem aberturas e liberdade, propiciadas pelo texto oral, para veicular mensagens diferentes e explorar outros sentidos. Por conseguinte, Ricardo Aleixo reúne os elementos da tradição africana, dado que “o texto oral nunca se encontra saturado, nunca preenche inteiramente seu espaço semântico” (Zumthor, 2010, p. 59). Com as aberturas artísticas ligadas à tradição, o performer não hierarquiza a oralidade e a escrita, pelo contrário, une essas duas formas para explorar os significados, registrar, transmitir histórias e resgatar memórias.

Por recuperar memórias e reconstruir a história através da menção às culturas africanas e dos afrodescendentes, Ricardo Aleixo tem como eixo norteador da sua poesia performática a palavra. Por causa disso, é um elemento fundamental em sua obra a oralidade, que faz uso da palavra de modo prudente, ao passo que transmite valores morais essenciais ao homem, através do tempo e do espaço que habitam. A respeito da cadeia transmissiva de conhecimento e sabedoria oriunda da tradição oral, Hampátê Bâ versa sobre a ligação da palavra e o homem para a perpetuação da memória,

É, pois, nas sociedades orais que não apenas a função da memória é mais desenvolvida, mas também a ligação entre o homem e a palavra é mais forte. Lá onde não existe a escrita, o homem está ligado à palavra que profere. Está comprometido com ela. Ele é a palavra, e a palavra encerra um testemunho daquilo que ele é. A própria coesão da sociedade repousa no valor e no respeito pela palavra. (Hampátê Bâ, 2010, p. 168)

No excerto acima, Hampátê Bâ destaca o poder da palavra e a importância dela na conexão de histórias de épocas e tempos distintos. Entende-se, desta maneira, que a palavra não é estática, é vida, e consegue transitar entre os homens a partir da interação contínua, que transmite conhecimento e aprendizado entre as gerações. Esses movimentos contíguos assumem descolamentos e trânsitos, mas não deixam de reafirmar e preservar a memória coletiva dos africanos e dos afrodescendentes. Pensando nisso, entende-se que a poética de Ricardo Aleixo, ao mencionar rituais e a cultura negra, revela marcas identitárias ancestrais quando integra o material e o espiritual. Tal prisma busca amparo em Hampátê Bâ, que valoriza a tradição oral africana. Assim para esse autor:

a tradição oral é a grande escola da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. Ao passar do esotérico para o exotérico, a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com o entendimento humano, revelar-se de acordo com as aptidões humanas. Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial. Fundada na iniciação e na experiência, a tradição oral conduz o homem à sua totalidade e, em virtude disso, pode-se dizer que contribui para criar um tipo de homem particular, para esculpir a alma africana (Hampaté Bâ, 2010, p. 169).

Segundo Hampaté Bâ, a tradição oral conduz o homem à sua totalidade, e em consequência disso, cria um homem novo – particular, ou seja, esculpido pela sua ancestralidade. Esse viés analítico admite a leitura de Ricardo Aleixo como um griô contemporâneo em sua apresentação performática, já que se apropria da palavra, a garantia da cadeia de transmissão e, por meio dela, explora o patrimônio cultural do povo expatriado para as terras americanas. Em relação ao uso da palavra, Hampaté Bâ (2010, p. 185) explicita ainda que, “se a fala é força, é porque ela cria uma ligação de vaivém que gera movimento e ritmo, e, portanto, vida e ação”. Desse modo, é fundamental para a preservação da herança ancestral a transmissão de histórias através da palavra, como Ricardo Aleixo faz na performance, à medida que faz uso prudente da palavra que “cura, mas pode matar”.

Para Hampaté Bâ (2010), a fala é um agente vivo, por isso, seu cunho sagrado é inferido pelo autor malinês. Nesse sentido, as palavras dos griôs e a transmissão do conhecimento ancestral representavam uma conexão com a identidade cultural, a história e a espiritualidade do povo africano. Através da palavra

sagrada, a sabedoria dos antepassados era preservada e compartilhada, mantendo vivas as tradições culturais e espirituais ao longo do tempo. Pensando nesses agentes de perpetuação da memória coletiva, Hampâté Bâ (2010) esmiúça três categorias para os griôs:

- os Griots músicos (os foli ou kosiri), que tocam qualquer instrumento (agogô, monocórdio, guitarra, cora, tantã etc.). Normalmente são excelentes cantores, preservadores, transmissores da música antiga e, além disso, compositores.
- os Griots “embaixadores” e cortesãos, responsáveis pela mediação entre as grandes famílias em caso de desavenças. Estão sempre ligados a uma família nobre ou real ou, às vezes, a uma única pessoa.
- os Griots genealogistas, historiadores ou poetas (ou os três ao mesmo tempo, também denominados Kuma), que em geral são igualmente contadores de história e grandes viajantes, não necessariamente ligados a uma família.

Nessa linha de raciocínio teórico, os griôs são guardiões da palavra que emana saber. Sendo assim, os griôs tradicionais estavam incumbidos de preservar vivas as culturas africanas nos mais diversos campos das atividades humanas como a religião, a ciência, as artes, o trabalho, a família e o lazer, dentre outros. Outrossim, cada aspecto explorado pela fala por esses agentes remonta à unidade que é representativa da totalidade do sujeito, visto que se baseia na experiência, propiciando a particularização de um tipo de homem especial, capaz de representar a sua comunidade étnico-racial. Por essa razão, é válida a aproximação do griô contemporâneo Ricardo Aleixo com o griô da tradição oral, já que o agente moderno, bem como o agente do passado, considera a palavra “como a materialização, ou a exteriorização, das vibrações das forças” (Hampâté-Bâ, 2010, p.172), que em movimentos contínuos perpetuam a história e a memória dos afrodescendentes.

Sob essa vertente, a performance de Ricardo Aleixo torna possível a abordagem baseada na oralidade, quando muda a natureza e potencializa as significações dos poemas previamente escritos. As aberturas e os trânsitos da encenação entre a tradição e modernidade são presentes no trabalho do poeta, visto que ele faz uso de disk-man, video-man, microfones, projeção de imagens sobre a parede ou sobre o seu próprio corpo, além de outros recursos tecnológicos para estabelecer uma relação de empatia com a plateia para, assim, criar uma atmosfera de diálogo com o outro. Além disso, a plasticidade cênica do performer possibilita a ampliação da cadeia de valorização do corpo negro, no centro do palco, em movimentos ritmados pelo corpo e pela voz. Portanto, os procedimentos performáticos usados por Ricardo Aleixo ficam explícitos, tanto com a incorporação

de características da oralidade, quanto com os deslocamentos do corpo envolvido no “Poemanto”.

4 VISTAS DO CORPO-IMAGEM: SONS QUE ATRAVESSAM ERAS

4.1. ORALIDADE E MEMÓRIA CULTURAL EM CENA

A performance de Ricardo Aleixo é rica em explorações artísticas, cruzando poemas regidos pela estrutura neoconcretista com recursos visuais, sonoros e tecnológicos, além de recorrer ao desenho exato de contornos vocais, movimentações corporais e criação de uma plasticidade cênica singular, num ambiente que exala liberdade do novo e do renovo do poema vocalizado e modificado naturalmente dentro do roteiro variável. Esses fatores desencadeados ao longo da encenação puxam os fios da memória, das experiências, da coletividade, do repositório de histórias, de muitos homens e mulheres que lutam contra os resquícios da submissão imposta pelo colonizador. Por esse lado, a resistência, matéria-prima da obra de Aleixo, entrecruza as vozes e os corpos do passado e do presente, e, assim, contribui para a promoção da valorização das culturas africanas e dos afrodescendentes.

Nesse sentido, a poética de Ricardo Aleixo é contaminada de reminiscências, adquire formas e revela significados que marca(ra)m a história da diáspora negra. Por esse motivo, a ótica deste trabalho inclina-se para a viabilidade dialógica entre o performer contemporâneo e o griô tradicional, mesmo que seja notório que o agente da tradição oral guarda os conteúdos na memória, enquanto Ricardo Aleixo não segue exatamente a mesma rota, porque é visível que os textos são extraídos de livros e atualizados no instante da performance. Embora esse método esteja explícito para a plateia, o destaque relacional entre os griôs (contemporâneo e tradicional) é a maneira como ambos conferem valor às funções da memória, recriam vozes e reconstroem imagens perdidas na memória individual ou coletiva.

No espetáculo são latentes processos que a cada instante levam o risco de novas combinações que estimulam sensações emaranhadas no tecido manchado de sangue, conforme foi analisado no capítulo anterior acerca do poema “Na noite Calunga do bairro Cabula”. Posteriormente, projeta-se fotos dos jovens

assassinados cruelmente no Bairro Cabula – na noite trevosa e rubra, em vão de sangue – para, em seguida, Ricardo Aleixo pegar rapidamente o livro *Antiboi* (2017) e lançar mão do poema “Ogum sonha”. Essa escolha não é aleatória e mostra a sequência sagaz feita pelo performer na apresentação, pois evoca Ogum, no instante crucial para reverberar outros sentidos dentro contexto enunciativo opressor, marcado pelo racismo estrutural brasileiro, alicerçado em pressupostos metafísicos, econômicos e ideológicos. Esse aspecto enviesado na seleção dos textos, não por acaso, pode ser verificado no tom do poema escolhido:

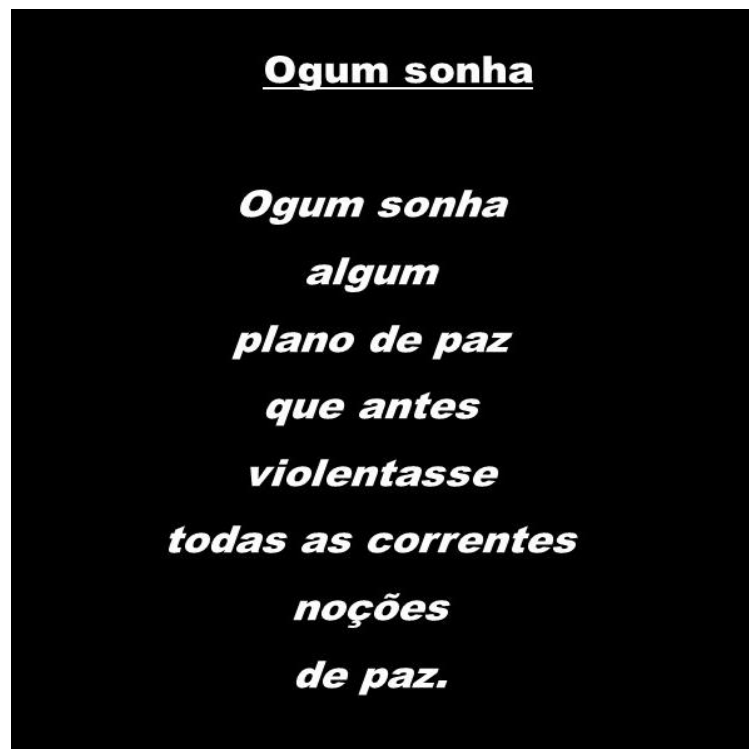


Figura 7 Poema “Ogum sonha”¹⁹

Marcado pelo teor crítico, poema “Ogum Sonha” é recorrente nas apresentações de Ricardo Aleixo, posto que se configura como uma resposta pungente contra a política de morte adotada pelas democracias atuais. Além do tom de denúncia, prevalece na encenação uma dicção modulada com entonações enunciativas que associam o sonho com a figura de Ogum, em seu ato de justiça e busca pela paz, como uma forma de subverter o discurso hegemônico da violência racial. Desse modo, parecem lógicas as oscilações e as reiteraões feitas em cada frase do poema, que ressignifica os anteriores, fazendo ressoar as vozes ancestrais

¹⁹ Poema presente no livro *Antiboi*, publicado pela editora Crisálida, em 2017.

ao encontro dos corpos e das vozes do presente. Nessa linha, é válido retomar a Zumthor (2010, p. 25),

ninguém duvida que nossas vozes carregam a marca de alguma arquiescritura; mas podemos supor que a marca “se inscreve” de outro modo nesse discurso, tanto menos temporal porque ele está melhor enraizado no corpo e se oferece mais à memória, e só a ela.

O lirismo encontrado no poema “Ogum Sonha” varia em grau e intensidade a partir do jogo enunciativo executado pela voz do poeta, que “se inscreve”, ou melhor, causa marcas no outro, em consonância com o pensamento teórico de Zumthor (2010). Nesse propósito, a voz não apenas marca superficialmente o sujeito, mas enraíza no corpo dele, sendo um recurso essencial para acionar a memória coletiva, através da poética oral – tradição viva, que reaviva as culturas de matriz africana.

De forma intencional, o poeta faz menção a Ogum, cultuado nas religiões de origem africana, atribuindo-lhe as qualidades simbólicas de força e coragem no ato performático. No poema, Ogum, como guerreiro, possui a capacidade de romper as correntes do passado e do presente, e assim, possibilitar algum sonho de paz. Para isso, essa representação simbólica é entrecortada abruptamente pelas palavras *sonho* e *correntes* marcadas no livro por quebras de versos em *enjambement*²⁰. De modo análogo à imagem do poema escrito, na apresentação Ricardo Aleixo fragmenta as palavras a partir da dilatação do intervalo, pausas, repetições e prolongamento das vogais, bem como pelas mudanças de entonação da voz que remetem ao ato de sonhar algo, paradoxalmente imobilizado pelo aprisionamento das correntes que atravessam os tempos, na contínua repetição incessante da violência que, no presente, se camufla no discurso necropolítico.

Embora a palavra *sonho* possa denotar um estado passivo do sujeito lírico, carregado pela coletividade de vozes, os vetores relacionais às culturas africanas não induzem à noção errônea de inércia, pelo contrário, a frase “algum sonho de paz” amplia as significações e potencializa a carga semântica, quando agencia o rompimento das correntes, em uma entoação mais alta desta frase do poema. Esses

²⁰ Termo francês para um processo poético que consiste no desalinhamento da estrutura métrica e sintática de uma composição, onde os versos se sucedem entre si sem pausas no final de cada um. [...]. O processo de continuação do sentido de um verso no verso seguinte produz versos corridos, característica de muitas composições da nossa lírica galego-portuguesa (não significando que seja dela exclusivo, pois desde a poesia homérica que o enjambement pode ser identificado) [...]. Os poetas românticos utilizam-no com alguma frequência, mas só a partir da poesia modernista o processo de encadeamento dos versos se vulgarizou. Hoje são raras as composições que ainda obedecem a um alinhamento rigoroso dos versos e da sintaxe do poema (E-Dicionário de termos literários).

contornos da voz e do corpo do poeta em performance, em face da dubiedade das correntes e das noções de paz, permitem a leitura de que Ogum representa no poema uma força capaz de desestabilizar a passividade desse movimento ininterrupto, e provocar a insurgência de uma nova noção de paz. Essa dimensão ampla de sentidos é suscitada na performance, devido ao uso da palavra e a voz que preenche os espaços e estabelece diálogos com o outro. Nesse sentido, para Zumthor (2010, p. 10-11),

a voz jaz no silêncio do corpo como o corpo em sua matriz. Mas, ao contrário do corpo, ela retorna a cada instante, abolindo-se como palavra e como som. Ao falar, ressoa em sua concha o eco deste deserto antes da ruptura, onde, em surdina, estão a vida e a paz, a morte e a loucura. O sopro da voz é criador. [...] Não se duvide que a voz constitua no inconsciente humano uma forma arquetipal: imagem primordial e criadora, ao mesmo tempo, energia e configuração de traços que predeterminam, ativam, estruturam em cada um de nós as experiências primeiras, os sentimentos e pensamentos. Não conteúdo mítico, mas facultas, possibilidade simbólica aberta à representação, constituindo, ao longo de séculos, uma herança cultural transmitida (e traída) com, dentro, pela linguagem e os outros códigos que o grupo humano elabora. A imagem da voz mergulha suas raízes numa zona do vivido que escapa às fórmulas conceituais e que se pode apenas pressentir: a existência secreta, sexuada, com implicações de tal complexidade que ultrapassa todas as suas manifestações particulares.

Diante desses pressupostos, entende-se que a voz é um elemento fundante da poética negra brasileira. Nessa linha é pertinente dizer que a voz na performance de Ricardo Aleixo aciona experiências, sentimentos e pensamentos de outrem, haja vista que sustenta o mergulho nas raízes ancestrais e na herança cultural do grupo, constituindo-se, dentro dessa compreensão, uma forma arquetipal, como aponta no excerto acima de Zumthor (2010).

No poema em pauta, a ressonância da voz do performer se dá pelo fato dessa construção poética explorar o ritmo e a cadência das palavras com o propósito de ultrapassar os limites do papel e, logo, abstrair experiências de significação no jogo de paz e guerra, ou inversamente, guerra e paz, afinal, Ogum pode retratar no poema uma superação da lei para instituir uma nova lei, segundo as religiões de matriz africana. Essa dimensão semântica somente pode ser apreendida na performance, em razão do silêncio abrupto, a dilatação do intervalo das palavras, o prolongamento das vogais e a mudança de entonação da voz, que emana do corpo do poeta e atinge o corpo do espectador. Por fim, a palavra, a voz e o corpo são enunciados que entrecruzam e, de modo simultâneo, constroem um bloco

de sensações, como pode ser notado na imagem abaixo, retirada da performance do poema “Ogum Sonha”:

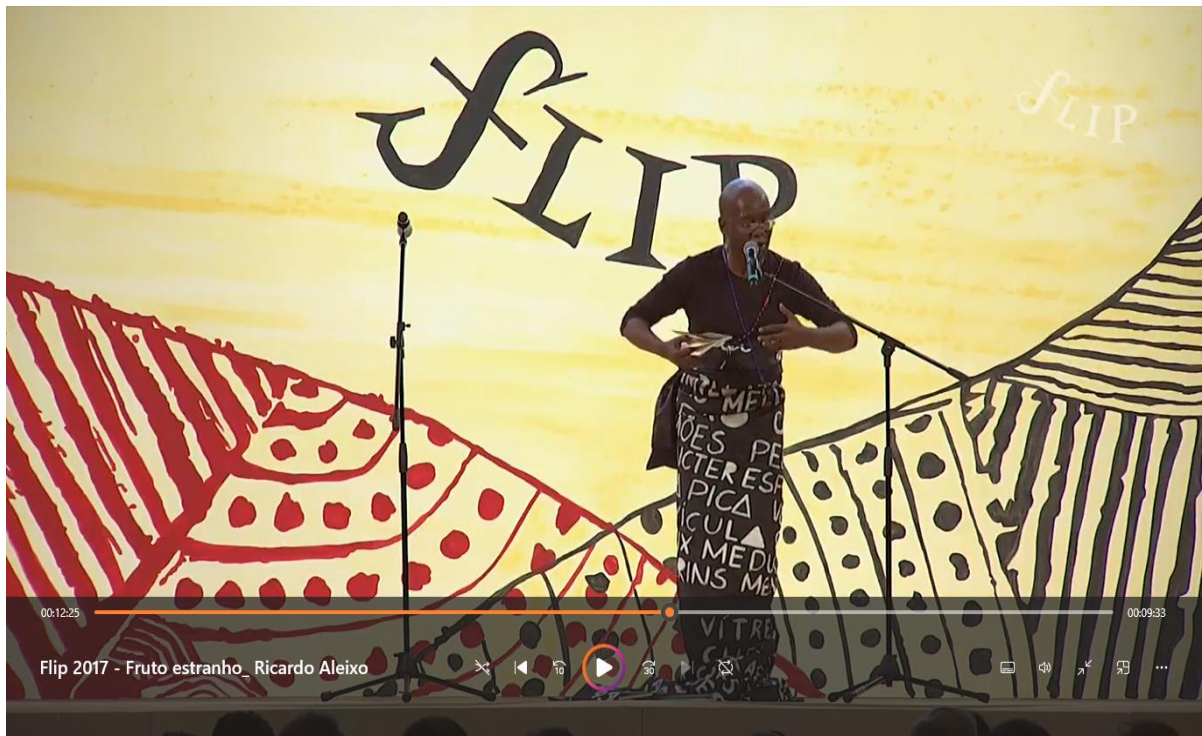


Figura 8 Performance do poema “Ogum sonha”²¹



Em conformidade com a representação imagética acima, Ricardo Aleixo une a materialidade e a abstração, o pessoal e o coletivo, e por meio de processos complexos, leva fala ao corpo do espectador/ouvinte, pois a voz habita o silêncio do corpo e imprime no corpo a incorporação das práticas e dos valores culturais transmitidos pela tradição viva. Sendo assim, mesmo nos momentos de repouso e silêncio na apresentação performática, o corpo do poeta em cena se pronuncia, recupera imagens perdidas e restauradas pelas experiências de memórias coletivas. Na extensão do corpo que oscila, a performance se torna legível e incorpora/reincorpora, a cada frase de cada poema, a vitalidade emanada pelo corpo em função dos movimentos do manto de Aleixo, que é deslocado pelo palco, de

²¹ Gravação da performance *Fruto Estranho*, hospedada no Canal Oficial da Flip, na plataforma do Youtube. Para acessar esse momento da apresentação clique no código QR acima ou no link a seguir: <https://youtu.be/We5PnoIFhv4?t=745>.

modo que atinge a amplitude de sentidos, e, como experiência visual, gera signos e sensações no espectador/ouvinte.

Segundo Gustavo Ribeiro (2017), a apresentação do poeta no festival literário, intitulada *Fruto estranho*, foi repleta da sonoridade de instrumentos improvisados, objetos que se tornaram o arcabouço sonoro da criação poética. Nesta articulação de sons, palavras, frases que se repetiam e se misturavam a canções, trechos de textos alheios, onomatopeias e silêncios, Ricardo Aleixo atua “como uma espécie de DJ de si mesmo, de sua voz”. Sobre as combinações das palavras com o corpo, Ribeiro afirma que, na encenação da Flip, uma das características mais marcantes são os

trechos de sambas cantados por ele, que acelera e recua, expande e alonga a duração das palavras de modo a desfazê-las por completo, inoculando musicalidade e outros significados ao texto antes puro recitativo, texto que passará então a habitar a fronteira incerta que, conforme o próprio Aleixo propõe, na esteira do que críticos e teóricos e outros artistas também têm feito, é o território da “poesia expandida”, aquela que se faz a partir e em direção ao livro, mas que igualmente recupera, em chave diversa e sempre surpreendente, as origens imemoriais da arte poética, que antes de ser texto impresso e leitura silenciosa era voz e gesto, corpo e presença (Ribeiro, 2017, p. 14).

Seguindo essa linha, é possível aproximar a performance de Ricardo Aleixo às linguagens africanas, cujo sistema comunicativo é baseado na transmissão da riqueza cultural através da oralidade em rodas de conversa. Nesse movimento de fala e escuta, a oralidade é materializada nos contextos de difusão do conhecimento, também se fazendo presente nela o encantamento e os recursos poéticos, que alimentam o exercício contínuo do ato de transmitir e receber dados. Dessa maneira, a oralidade contém tesouros que são transmitidos de geração em geração e sempre podem ser recuperados. A importância da oralidade para a tradição africana é apontada pelo escritor malinês Hampâté Bâ (2010, p. 39), quando afirma que “a tradição reveste de carne e de cores, irriga de sangue o esqueleto do passado. Apresenta sob as três dimensões aquilo que muito frequentemente é esmagado sobre a superfície bidimensional de uma folha de papel”.

A vocalização de poemas em performance lembra os mecanismos de linguagem ligados ao processo de oralidade, praticados por diversos grupos africanos e comunidades originárias da diáspora negra. A palavra falada, cantada ou poética dissemina narrativas que evidenciam o resgate de fontes orais da historiografia africana. Em razão disso, a oralidade é o componente cultural que

permite às comunidades tradicionais transmitirem a memória coletiva, seus valores sociais, regras e leis, crenças e conhecimentos históricos.

A memória é uma ferramenta ativa da oralidade, assim como a palavra, que não configura apenas um meio de comunicação diária, mas também um meio de preservação do conhecimento, sabedoria, costumes, tradições e cultura construídos desde os tempos imemoriais pelos ancestrais negros. Essa relação intrínseca entre o homem e a palavra nas comunidades orais é destacada por Hampaté Bâ (2010, p.168):

[...] nas sociedades orais não apenas a função da memória é mais desenvolvida, mas também a ligação entre o homem e a Palavra é mais forte. Lá onde não existe a escrita, o homem está ligado à palavra que profere. Está comprometido por ela. Ele é a palavra, e a palavra encerra um testemunho daquilo que ele é. A própria coesão da sociedade repousa no valor e no respeito pela palavra.

Com base nesse raciocínio, pode-se deduzir que as culturas de matriz africana propõem um processo baseado no fio condutor da oralidade, tendo uma relação estreita entre o homem e a palavra falada. Sendo assim, a palavra como elemento básico desse sistema possibilita a transmissão e a adesão do coletivo à memória, à cultura, à espiritualidade e à tradição afro-diaspórica. Desse modo, as operações da oralidade, além da fala, carregam gestos, sons e imagens que reverberam uma gama de significados, desdobrando-se em diversas formas e manifestações artísticas, como a música, a literatura e outras mídias/espacos na contemporaneidade.

Ricardo Aleixo, na vocalização do poema “Ogum Sonha”, apropria-se da linguagem falada aliada a gestos, sons e imagens que garantem o acesso à história dos povos africanos. A força da palavra em performance é ampliada quando se junta aos outros poemas vocalizados na apresentação do performer mineiro na Flip 2017. À vista disso, a história narrada, proveniente da apresentação de Aleixo, pode provocar no espectador emoção e cognição, sendo que o corpo é o lugar de encontro, onde a voz e os gestos se entrelaçam, e, com isso, os sentidos e as significações são múltiplos, o que lembra o termo *oralitura*, cunhado por Leda Martins (2003). Para a escritora,

A esses gestos, a essas inscrições e palimpsestos performáticos, grafados pela voz e pelo corpo, denominei oralitura, matizando na noção do termo a singular inscrição cultural que, como letra (littera) cliva a enunciação do sujeito e de sua coletividade, sublinhado ainda no termo seu valor de litura, rasura da linguagem, alteração significativa, constitutiva da alteridade dos

sujeitos, das culturas e de suas representações simbólicas. (Martins, 2003, p. 77).

Em *Afrografias da Memória* (1997), Leda Martins apresenta o termo *performances da oralidade*, através da análise dos povos do Congado do Reinado do Jatobá. Essa performance dos congadeiros oferece um amplo feixe de possibilidades, de percepção, registrando a história e a memória daquele grupo. Segundo Martins, a memória do conhecimento cultural é grafada no corpo e na voz, assim, as recordações e experiências são rabiscadas no corpo, sendo emanadas pela voz e pelas palavras na encenação performática. Além do mais, a autora usa o termo *oralitura* para se referir à oralidade, que é como uma *litera*, letra, o que possibilita no espaço da performance “uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos volejos do corpo” (Martins, 2003, p. 77).

Essa noção da performance como um lugar de intercambiar saberes, capaz de registrar e narrar histórias entre a grafia da letra performática e da gestualidade do corpo é essencial para a leitura da vocalização dos poemas de Ricardo Aleixo na performance apresentada na festa literária, foco deste texto. Assim, tendo como ênfase a ação do performer, a encenação do poema “Ogum Sonha” é marcada pelo encontro das linguagens, a palavra falada em direção a sua força motriz, o corpo, que instaura um lugar de inscrição de conhecimento, como afirma Leda Maria Martins (2003, p. 66):

não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem.

Em virtude disso, é importante mencionar que o corpo, como é apontado por Leda Martins, está sempre em uma ação performática, isto é, por um lado, o corpo pode ser entendido como território/lugar de inscrição, por outro lado, é representado como portal, ou seja, um espaço de passagem, transformação. Para compreender a amplitude extensiva e expressiva do corpo, faz-se necessário recorrer novamente a Leda Martins acerca do corpo como lugar de memória e inscrição dos saberes.

A performance ritual é, pois, um ato de inscrição, uma grafia. Nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, por exemplo, o corpo é, por excelência, o local da memória, o corpo em performance, o corpo que é performance. Como tal esse corpo/corpus não apenas repete um hábito, mas também institui, interpreta e revisa o ato reencenado. Daí a importância de ressaltarmos nessas tradições

performáticas sua natureza meta-constitutiva, nas quais o fazer não elide o ato de reflexão; o conteúdo imbrica-se na forma, a memória grafa-se no corpo, que a registra, transmite e modifica dinamicamente. (Martins, 2003, p. 78).

Embora não seja o foco dessa análise literária a performance ritual, é válido buscar interseções entre o corpo em performance de Ricardo Aleixo na apresentação, gravada e disponível no sítio do YouTube, com o hábito do poeta-performer de não apenas repetir a encenação dos poemas, mas reinterpretá-los e revisá-los. Como o “corpo é performance”, a vocalização dos poemas de Aleixo vai além da declamação, pois possui no seu âmago a “natureza meta-constitutiva”, já que o seu fazer artístico é pautado na grafia do corpo, que registra e modifica dinamicamente a memória cultural negra.

Ademais, a apresentação artística de Ricardo Aleixo, mesmo sendo gravada, possui marcas da dinâmica das performances, que narram histórias, tanto pela potência vocal quanto pela memória do gesto. Para Leda Martins (2002, p. 89), “o corpo é um portal que, simultaneamente, inscreve e interpreta, significa e é significado, sendo projetado como continente e conteúdo, local, ambiente e veículo da memória”. Num lugar encruzilhado, a memória da voz e do corpo se entrecruzam, bem como inscrevem, recriam, transmitem e revisam o conhecimento ancestral, que atravessa eras e corpos, modificando-os. Ainda, segundo Leda Martins (2003, p. 66),

[...] o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc.

Nessa perspectiva do movimento ancestral, é possível “vivenciar o tempo” e “habitar uma temporalidade curvilínea”, posto que o passado e as experiências acumulativas dele passam a habitar o presente e o futuro, sendo também por eles habitado durante a ação performática. Em função disso, a performance de Ricardo Aleixo é entendida dentro das “curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação”. Essa instância temporal, como fonte de inspiração da performance artística do performer, é denominada por Leda Martins como *tempo espiralar*, ou seja, “uma percepção cósmica e filosófica que entrelaça, no mesmo circuito de significância, a ancestralidade e a morte” (Martins, 2002, p. 79).

O retorno e coexistência de vários tempos podem ser correlacionados aos eventos do passado e do presente, o que torna provável alçar a escrita poética de Ricardo Aleixo à concepção de Leda Martins sobre o tempo espiralar, pois, durante a performance, o leitor-ouvinte é levado a habitar uma temporalidade curvilínea e acessar a memória coletiva, recorrendo ao “traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade” (Martins, 2003, p. 77). Desse modo, a performance oferece ao leitor-ouvinte muitas camadas significativas para sua apreciação.

4.2. AS MUITAS CAMADAS DA PERFORMANCE

Os diversos estratos que compõem a performance de Ricardo Aleixo propiciam ainda mais vigor as linguagens artísticas empregadas. Assim, percebe-se na apresentação que as camadas cobrem o corpo do performer, podendo ser associadas a palimpsestos. Segundo o teórico francês Gérard Genette, palimpsesto é um intertexto que se origina quando um texto é retomado e, a partir disso, se transforma num novo texto sem apagar completamente as marcas do texto de origem. Isso aproxima metaforicamente as obras literárias a pergaminhos, “cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo” (Genette, 2006, p. 05).

Em sentido figurado, os hipertextos são entendidos pelo crítico francês como sendo palimpsestos, pois “todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou imitação” remetem a sua fonte, de modo que “um texto pode sempre ler um outro” (Genette, 2006, p. 05). Sob esse viés, a cada linha, os poemas vocalizados são integrados às representações de personagens negros na performance do poeta Ricardo Aleixo, estabelecendo conexões e referências intertextuais. A poesia de Aleixo se baseia nas tradições culturais afro-brasileiras, mas também se ergue a partir de estruturas das tendências da literatura brasileira contemporânea, assim como nas nuances inerentes ao ato performático. Esses elementos sugerem que a escrita de Aleixo assume a forma de um palimpsesto, pois, além de se escrever por cima de outro texto, escreve contra ele.

Para elucidar a definição de palimpsesto como estratégia literária, é importante retomar ao conceito de Gérard Genette (2006, p. 07):

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma outra obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor.

Diante desse ponto de vista crítico, a poesia de Ricardo Aleixo pode ser entendida como um palimpsesto poético, escrito a partir de textos anteriores, mas que também irá alimentar outros textos futuros. A inscrição do outro no fazer literário de Aleixo é uma vertente polifônica e memorialística, especialmente, quando o poeta se veste do manto-poema em cena e agrega a palavra escrita a outras camadas significativas do espaço/território de expressão que remetem à experiência diaspórica do sujeito negro. A respeito da imagem de palimpsesto, Guilherme Trielli Ribeiro (2013), no artigo “Ricardo Aleixo: Outros, o Mesmo”, afirma que

A ideia aleixiana de obra como errância encontra profunda afinidade com a imagem de um incontornável e perene inacabamento da obra. Temos aí também a noção do sujeito que se forma a partir do contato com outros, sujeito que se afirma justamente por permanecer aberto ao influxo de outrem, por se ver refletido na e refletir a subjetividade de outrem. A imagem do corpo como um palimpsesto abarca a problemática do sujeito enquanto unidade complexa, posicionando-o numa zona de fronteira onde as noções de eu e outro ensaiam infundáveis papéis e permutas. (Ribeiro, 2013, p. 35)

Essa faceta da obra de Ricardo Aleixo exige que o leitor tente compreender as camadas do palimpsesto coberto de signos, conceitos, ironia e jogos de palavras. Para desvelar a rede de relações que permeou o processo de construção do palimpsesto, é preciso ir por outro caminho e perceber os rastros, fragmentos, cascos e as tensões apagadas, mas que ainda atuam de alguma forma no novo texto. Todavia, não se pode afirmar com exatidão que os poemas escritos por Ricardo Aleixo, performados na apresentação da festa literária de 2017, são baseados em textos específicos da literatura afro-brasileira, porém, de maneira arbitrária ou proposital, a poética de Aleixo pode estar ligada às redes de relações semânticas e culturais do povo negro, suscitando a memória coletiva do grupo.

Nessa linha interpretativa, os poemas de Aleixo existem em consequência do desenho delimitado por um outro texto, em razão dos precedentes do qual ele foi germinado. A metáfora de Gérard Genette (2006) do pergaminho raspado que deixa

marcas visíveis de sua anterioridade é interessante para pensar a relação que existe entre textos de eras distintas e como os conteúdos de linguagens diferentes podem alimentar os conteúdos de linguagens seguintes, que, geralmente, transbordam os limites das práticas artísticas, atrelando textos, imagens, sons e outras mídias tecnológicas à escrita palimpséstica.

Outro vetor da arte palimpséstica é a reapropriação da memória, que além de ser escrita sobre estruturas, materiais, objetos, personagens, práticas do passado na estrutura do novo texto, também utiliza uma dupla codificação articulada entre passado e presente. Essa articulação entre diferentes tempos é característica do palimpsesto e fornece pistas para refletir as diversas camadas que compõem o texto e os contextos de sua produção, o que inclui elementos e possibilidades de interpretação. Logo, na escrita palimpséstica, o passado colide com suas reconstruções no presente, gerando o novo e o renovo da arte literária.

Sob esse prisma, a obra de Ricardo Aleixo é analisada como um palimpsesto constituído por camadas espessas de história e memória. Carece atenção especial, nessa leitura, o corpo, um elemento fundamental na concepção do poeta e uma camada imprescindível para a compreensão da performance artística. Desse modo, texto e voz são elementos intercambiáveis nos poemas, os quais são associados ao corpo do performer em cena, somando sem apagar inteiramente as camadas anteriores. Assim, parece lógico pensar que cada frase, gesto e mídia ligados ao corpo do poeta são múltiplas camadas da performance de Aleixo, que se desdobram, se reinventam e se refazem continuamente, sendo uma típica obra aberta a várias interpretações.

Em cena, a poética de Ricardo Aleixo consegue se transformar e, ao se modificar, evoca a coexistência do “outro”, que também sempre transforma em outros. O corpo é o signo central da poética de Aleixo, ao passo que ele possibilita a desconstrução e a reconstrução sobre camadas anteriores da escrita palimpséstica do poeta mineiro. Nesse sentido, o corpo em performance aceita diversos movimentos, desdobrando-se e regenerando-se continuamente em múltiplas tradições semióticas. Por isso, o corpo do performer não pode ser delimitado e definido individualmente, mas deve ser compreendido como um corpo que carrega um conceito com profundo significado ético e estético nos espaços que transita.

O eixo central da performance de Ricardo Aleixo é abordado em várias entrevistas nas quais o poeta fala sobre o seu processo criativo, mas também de

suas escolhas políticas e culturais por um ou outro dispositivo que compõe as apresentações. Em entrevista a Sérgio Medeiros (2011), o poeta é questionado se poesia e performance são palavras sinônimas ou práticas complementares:

Tomo-as como práticas complementares, sim, Sérgio. Entendo a escrita da poesia e a corpografia, que é a definição que dou à forma particular pela qual pratico e penso a performance, como formas de leitura. Insisto na ideia de que o ato da leitura é, também, um gesto performativo, por envolver modos específicos de agenciamento do corpo na apreensão de um determinado texto. Escrevo sempre tendo em mente, mais que o “leitor Ninguém” imaginado por João Cabral, o leitor que efetivamente sou. E que continuarei a ser ao performar – lembrando que performar significa, no meu projeto poético, uma forma de dar a ler, em perspectiva ampliada (verbivocovisual, diriam James Joyce e os concretos), elementos já virtualmente presentes no texto escrito que só por meio da ação do corpo e da voz (que também é corpo) podem ser de fato materializados.²²

Nesta entrevista, Ricardo Aleixo afirma que a escrita da poesia e a corpografia são fundamentais para a composição de sua prática performática. Esse conceito de *corpografia* é cunhado pelo poeta e performer para compreender a amplitude do seu processo criativo (verbivocovisual), ou seja, a conjunção entre grafia e corpo que se fundem e se confundem em sua arte poética. Isso permite ao leitor a leitura ampliada dos elementos presentes no texto escrito, bem como a leitura do corpo em ação e da voz (que também é corpo), dentro da perspectiva do próprio poeta. Desse modo, a presença da escrita, do corpo e da voz em performance materializa a ação criativa, que é coberta por camadas do palimpsesto artístico.

Para compreender a dimensão criativa do poeta não podem ser negligenciadas as ligações intrínsecas existentes entre grafia, corpo e voz, tanto da obra publicada em livro, quanto naquela disponível em áudio e vídeo ou em diversas performances de Ricardo Aleixo. Independentemente do formato ou suporte de propagação de sua arte, o conceito de *corpografia* é notado na grafia da poesia e na ação performática das frases materializadas nas apresentações. A propósito da estreita relação da grafia e do corpo, Telma Scherer, na tese de doutorado *A performance ressoa no poema: corpografias de Ricardo Aleixo*, transcreve uma entrevista em áudio de Aleixo ao artista Traplev, com co-curadoria da professora e pesquisadora Raquel Stolf. Na abordagem sobre o assunto, o poeta-performer

²² MEDEIROS, Sérgio. “Poesia e performance: Uma entrevista com Ricardo Aleixo.” *Revista Qorpus*, edição nº 003, Florianópolis, novembro de 2011. Disponível em: <http://qorpus.paginas.ufsc.br/%E2%80%9C-a-procura-de-autor%E2%80%9D/edicao-n-003/entrevista-ricardo/>

comenta seu processo criativo e discorre a respeito da criação de corpografias em sua obra poética:

Veja a insistência com que eu falo na relação corpo-pensamento. Mas não é corpo-pensamento no sentido de que tem pensamento que se traduz no corpo. [...] Só o corpo é capaz desse pensamento a que faço menção. Aí vem a descoberta em mim do corpo como mídia primária. E a pergunta que os bailarinos aprenderam a fazer primeiro: o corpo é mídia, mas do que mesmo ele é mídia? Ele é mídia do estado em que ele se encontra. (Aleixo *apud* Scherer, 2016, p. 198)

A partir dessa perspectiva de Ricardo Aleixo, parece possível pensar que o processo criativo do poeta é centrado na relação “corpo-pensamento”, que num sentido mais amplo decorre da descoberta e importância do corpo como “mídia primária” do pensamento. O corpo é mídia, o elemento primordial da linguagem para a adição de outras linguagens, que agregam virtualidades políticas e culturais à arte poética. O corpo e as inquietações do pensamento se alargam a cada movimento do poeta na performance, através dos gestos ou de um simples olhar que favorece a fruição do conhecimento, pois, segundo Zumthor (2010, p. 25) “o discurso está melhor enraizado no corpo e se oferece mais à memória, transcendendo simultaneamente, tempos e espaços históricos”.

À vista disso, o corpo-mídia é a fonte primária da arte poética de Ricardo Aleixo e, ao mesmo tempo, é a extensão da escrita dos poemas publicados em livro. Mesmo com o uso abundante de diversas mídias, escritas sobrepostas, sonoridade e vozes corporais, as várias camadas da performance de Aleixo não anulam as conexões de sua obra com os fenômenos sociais e culturais que atravessam tempos e espaços, propiciando o encontro de narrativas históricas, fundadas na memória do grupo social que pretende realçar.

De acordo com Gustavo Ribeiro (2017), a obra de Aleixo entrega-se à impureza e às formas da contaminação criativa, além de desfrutar de um largo espaço de autonomia em relação às disputas territoriais de poder e visibilidade do mercado editorial, pois

O passeio pelo espaço incontável da rua e pela memória arcaica da diáspora africana que sua obra faz de mistura ao estudo demorado da poesia visual, dos jogos sonoros e imagéticos de extração concreta, da busca expansiva por modos de criação que passem pelo corpo em performance e pelos torneios vocais, talvez possam ser explicados por aqui, uma vez que o artista, deslocado e algo desarraigado na periferia de BH, sem o impulso e também sem os limites da vivência criativa que um grupo organizado colocam, pôde entregar-se à exploração sistemática e estudada das múltiplas tradições que lhe chegavam e a que sentia pertencer (Ribeiro, 2017, p. 12).

Frente a essa compreensão, os elementos de que Ricardo Aleixo utiliza na ação performática exigem do leitor mais atenção e imersão durante a apresentação dos poemas vocalizados. Isso ocorre porque as palavras ganham densidade, espessura e resistência quando se materializam no e pelo corpo do poeta em movimento, já que “o discurso que alguém me faz sobre o mundo [...] constitui para mim um corpo-a-corpo com o mundo [...]. O corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso. O corpo dá a medida e as dimensões do mundo” (Zumthor, 2014, p. 77). Essa observação de Zumthor é necessária para compreender que o texto poético se desdobra e se incorpora em discursos pela intervenção do corpo e, em função disso, a poesia atinge “as dimensões do mundo”. Ainda de acordo com o crítico literário suíço, a arte poética significa mundo, pois

é pelo corpo que o sentido é aí percebido. O mundo tal como existe fora de mim não é em si mesmo intocável, ele é sempre, de maneira primordial, da ordem do sensível: do visível, do audível, do tangível. O mundo que me significa o texto poético é necessariamente dessa ordem; ele é muito mais do que o objeto de um discurso informativo (Zumthor, 2014, p. 78).

Nesse sentido, a performance é o encontro de permanentes associações entre os enunciados poéticos e os movimentos corporais do performer, sendo que o dinamismo do ato permite ligações do intérprete com os ouvintes. Essa ação comunicativa da corporeidade revela a profundidade das performances poéticas de Ricardo Aleixo, posto que a imagem do corpo em cena do poeta leva o espectador-ouvinte a, simultaneamente, ver, sentir e tocar as “dinâmicas do mundo”, ou seja, todos os elementos performáticos se endereçam ao outro, modificando-os durante cada vocalização de poemas.

O corpo âmagô da arte poética suscita imagens que atingem o outro, não necessariamente em relação à visualidade e à plasticidade cênica, mas também à ideia de que o corpo carrega significados de outros, isto é, em seus gestos, a mídia – corpo – transporta histórias e memórias culturais de um povo. Nesse âmbito, o corpo carrega signos e significados, que se realizam e concretizam quando os espectadores-ouvintes reconhecem a imagem, as marcas sonoras e a visualidade do corpo em movimento.

Tratando-se, agora, do jogo das palavras e das imagens vinculadas a elas, em entrevista a Sérgio Medeiros, o poeta Ricardo Aleixo é indagado sobre a relação entre esses significantes no livro “Modelos Vivos”. Para Aleixo,

[...] palavra é imagem. Imagem em termos plástico-visuais e imagem como, digamos assim, dispositivo mental que desencadeia aquele tão rico quanto complexo processo a que damos o nome de imaginação. Desculpe-me se simplifico, mas é desse modo que vejo a coisa. Acontece com relativa frequência o seguinte: aproximo um grupo de palavras, num poema e, por exemplo, uma fotografia cujo tema nada tem a ver com o poema, o que convida o leitor a tentar buscar, ele próprio, as analogias possíveis entre uma e outra coisa. Faço isso não por amor ao conflito em si, mas por intuir que há, na raiz desse processo de aproximação de elementos aparentemente díspares, algo que já estava lá, aí, aqui, em algum lugar, e que é – para mim, e só para mim – necessário revelar.²³

A complexa relação da poesia com o corpo é apresentada ao leitor num vasto conjunto de elementos intercambiáveis na performance, em que a palavra não é menos importante que a imagem corporal, nem as formas e os suportes são dispensáveis durante a encenação. No rico processo de construção poética de Ricardo Aleixo, a imagem – dispositivo mental – aciona memórias e convida o leitor a buscar as “analogias possíveis entre uma e outra coisa”. Nesse sentido, a poética do autor dá conta da complexidade de movimentos envolvidos na recepção dos textos no ato performático e, como afirma Telma Scherer (2016, p. 199), a poesia de Aleixo está no “reino da não-cisão entre pensamento e corpo, ou seja, da presença”.

Diante disso, a performance e a poesia estão interligadas, pois, como afirma Paul Zumthor (2014), a leitura de poemas, mesmo que silenciosa, deve ser entendida como performance. Nessa perspectiva, para Zumthor a recepção é um caminho inconcluso, repleto de movimentos sem início e sem fim, proliferado de múltiplas continuações. A recepção dessa forma de arte literária requer do ouvinte-espectador consciência da amplitude da poesia, que não se restringe a uma especificidade e não se limita a um suporte/formato. Sendo assim, a recepção da poesia performática exige cuidado analítico para a percepção das camadas artísticas, históricas e culturais que integram os poemas. Em virtude disso, a recepção é o “momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial – um engajamento do corpo” (Zumthor, 2014, p.12).

²³ MEDEIROS, Sérgio. *Poesia e performance: Uma entrevista com Ricardo Aleixo*. Revista Qorpus, n. 3, Florianópolis, 2011. Disponível em: <http://qorpus.paginas.ufsc.br/%E2%80%9C-a-procura-de-autor%E2%80%9D/edicao-n-003/entrevista-ricardo/>

Em face dessas impressões teóricas sobre as possíveis associações com a obra de Ricardo Aleixo, é possível reconhecer no poema em prosa "Meu negro", enunciado e encenado pelo poeta durante a apresentação da Flip 2017, traços do conceito de *corpografia*, assim como a intensa relação entre a palavra escrita e a sua enunciação oral. O poema vocalizado foi publicado na antologia *Pesado Demais para a Ventania*, em 2018, pela Editora Todavia, e discorre em seu bojo acerca das tentativas de coisificação das pessoas negras na sociedade atual, como pode ser percebido nas frases abaixo:

Sou o que quer que você pense que um negro é. Você quase nunca pensa a respeito dos negros. Serei para sempre o que você quiser que um negro seja. Sou o seu negro. Nunca serei apenas o seu negro. Sou o meu negro antes de ser seu. Seu negro. Um negro é sempre o negro de alguém. Ou não é um negro, e sim um homem. Apenas um homem. Quando se diz que um homem é um negro o que se quer dizer é que ele é mais negro do que propriamente homem. Mas posso, ainda assim, ser um negro para você. Ser como você imagina que os negros são. Posso despejar sobre sua brancura a negrura que define um negro aos olhos de quem não é negro. O negro é uma invenção do branco. Supondo-se que aos brancos coube o papel de inventar tudo o que existe de bom no mundo, e que sou bom, eu fui inventado pelos brancos. Que me temem mais que aos outros brancos. Que temem e ao mesmo tempo desejam o meu corpo proibido. Que me escapelariam pelo amor sem futuro que nutrem à minha negrura. Eu não nasci negro. Não sou negro todos os momentos do dia. Sou negro apenas quando querem que eu seja negro. Nos momentos em que não sou só negro sou alguém tão sem rumo quanto o mais sem rumo dos brancos. Eu não sou apenas o que você pensa que eu sou. (Aleixo, 2018, p. 189)

Escrito em prosa, este poema trata da recusa do sujeito em se conformar em ser negro aos olhos de outra pessoa, que carrega o preconceito historicamente construído na sociedade brasileira. Aleixo, através de suas palavras, reivindica sua negritude, exige o direito de falar e definir sua própria realidade. Por este ângulo, intencional ou involuntariamente, o poeta liga "eras" quando discute a identidade racial de pessoas historicamente segregadas, em um país que já foi um estado escravista e ainda exclui e violenta pessoas com base na cor de sua pele.

Na primeira frase do poema "Sou o que quer que você pense que um negro é", Ricardo Aleixo parece criar um ponto de tensão racial para pensar a relação entre negros e brancos. Quando a identidade do ser negro é atribuída por aqueles que o dominam, o homem negro vê a sua cultura e suas tradições abolidas, de modo que o sujeito deixa de existir para si, tornando-se uma construção do outro. Esse vetor da poética de Aleixo — movimento inverso de reapropriação da negritude e demarcação da própria identidade — não camufla as camadas palimpsésticas da performance, de maneira que apenas enfatiza a hipótese de leitura da profundidade,

largura e extensão da palavra poética impressa no corpo negro do performer em cena, que reflete a condição de ser negro, ontem e hoje.

A chave temática do poema prossegue evidenciando que ser negro não se resume ao olhar do outro, pelo contrário, ser negro é existir para si mesmo, para sua cultura, sua tradição; é a legitimação de seu direito de estar em um universo que exclui e impõe circunstâncias para ser aceito. Essa linha de interpretação é baseada nas frases do poema: “Serei para sempre o que você quiser que um negro seja. Sou o seu negro. Nunca serei apenas o seu negro. Sou o meu negro antes de ser seu. Seu negro. Um negro é sempre o negro de alguém”. A ideia deste excerto de pertencimento a alguém leva os ouvintes-espectadores à ligação da dor de uma história marcada por sofrimentos e resistência dos negros, assim como o peso da negrura, dos muros construídos para segregar e impedir a passagem para outros extratos sociais. Essas relações históricas e culturais presentes na performance de Ricardo Aleixo comprovam que a escrita e as vocalizações dos poemas possuem camadas de uma escritura sobre a outra, sem apagá-la por completo.

A escrita da poesia performática de Ricardo Aleixo não ocorre apenas no papel, já que o corpo também carrega uma escritura de si e do outro. Por conseguinte, é possível pressupor que a escrita de Aleixo à maneira de um palimpsesto se funda em escritas plurais e indica o respeito pela pluralidade cultural, do mesmo modo que aponta para a compreensão das inúmeras manifestações artísticas que compõem a sociedade brasileira. Nesse sentido, a escrita do poeta subjaz a metáfora de um palimpsesto, pergaminho raspado, defendida por Gérard Genette (2006), assim como a vocalização dos poemas em performance pode ser entendida como um palimpsesto, graças às camadas espessas de história que cobrem o corpo do poeta em movimento.



Figura 9 O “Poemanto” cobre o corpo do poeta na vocalização de “Meu Negro”²⁴



A foto mostra a performance de Ricardo Aleixo na Flip 2017, nela o manto-poema que cobre o seu corpo negro pode ser lido como palimpsesto, visto que se nota camadas significantes escritas no manto e também no próprio corpo do performer. Assim, a apresentação possui signos linguísticos que perpassam as palavras vocalizadas, atravessam o manto-poema e o corpo de Aleixo, o que leva à associação da performance como um palimpsesto de múltiplas camadas intersemióticas, que explicitam sentidos dessa unidade complexa, permitindo o contato direto do eu poético e o outro a partir de infindáveis trocas e permutas.

É importante ressaltar que a camada histórico-cultural é espessa no palimpsesto poético criado por Ricardo Aleixo na performance em foco, de modo que se torna válido retomar as reflexões de Leda Maria Martins acerca da herança cultural, da tradição e dos registros contidos na literatura brasileira sobre os povos africanos e indígenas, cujas narrativas e repertórios poéticos foram negligenciados pela cultura europeia dos colonizadores. Para Martins (2013, p. 66), o corpo em

²⁴ Gravação da performance *Fruto Estranho*, hospedada no Canal Oficial da Flip, na plataforma do Youtube. Para acessar esse momento da apresentação clique no código QR acima ou no link a seguir: <https://youtu.be/We5PnoIFhv4?t=1035>.

estado de performance não se limita apenas ao sentido de expressão ou representação de uma ação, mas atua também como lugar de inscrição do conhecimento, que se grafa pelo gesto, pelo movimento, na coreografia; nos intervalos vocais, bem como nos adereços que cobrem o corpo e recobrem todo ato performático. Nesse sentido, na superfície da pele está presente uma inscrição histórica, o que se repete constantemente como hábito, técnica, método e procedimento de grafar, recriar, transmitir e revisar o conhecimento inscrito na memória, em espaços e tempos diversos, pois remetem aos rituais afro-brasileiros e de matrizes indígenas. Assim, a *corpografia* do poeta mineiro em performance documenta e salvaguarda narrativas pertinentes, que costumeiramente foram esquecidas pelos discursos eurocêntricos.

As frases “Quando se diz que um homem é um negro o que se quer dizer é que ele é mais negro do que propriamente homem” reiteram a invenção da diferença como base que legitima a desigualdade estruturante da sociedade colonial moderna, para, assim, garantir a hegemonia epistemológica da modernidade europeia e dos grupos dominantes posteriores. Sob essa ótica, o corpo negro no centro da cena provoca discussões sobre como o sujeito negro é visto em uma sociedade que agregou marcas históricas e o peso das correntes que foram/ainda são sentidas na pele.

Partindo disso, a inscrição no corpo e pelo corpo é a essência da poética palimpséstica de Ricardo Aleixo, o que permite lembrar do conceito de *grafia*, estudado pela pesquisadora Leda Martins atrelado ao corpo, assim como Aleixo autodenomina a sua arte poética, *corpografia*. Segundo Martins (2003, p. 77), *tanga*,

designa os atos de escrever e de dançar, de cuja raiz deriva-se, ainda, o substantivo *ntangu*, uma das designações do tempo, uma correlação plurissignificativa, insinuando que a memória dos saberes inscreve-se, sem ilusórias hierarquias, tanto na letra caligrafada do papel quanto no corpo em performance.

No momento que Ricardo Aleixo vocaliza na performance as frases: “O negro é uma invenção do branco. Supondo-se que aos brancos coube o papel de inventar tudo o que existe de bom no mundo, e que sou bom, eu fui inventado pelos brancos. Que me temem mais que aos outros brancos”; evidencia não apenas a potência da voz e do conhecimento individual, mas a articulação coletiva de interações sociais que revelam uma gama de perspectivas e histórias distintas. Inevitavelmente, a partir da performatividade da voz e dos movimentos corporais do performer,

forçosamente, o ouvinte-espectador acessa as camadas nuançadas da poética de Aleixo, levando-o à compreensão das diferentes linguagens e repertórios artísticos presentes na encenação. Para além disso, as frases acima tecem redes de interação com o interlocutor, à medida que conduzem essa reflexão sobre a invenção do homem negro, por intermédio do olhar do homem branco, colonizador. Assim, a vocalização do poema “Meu negro” discorre sobre a construção simbólica do ser negro, que se apodera da carga histórica que existe em sua cor de pele.

Neste aspecto, o conhecimento desta literatura produzida por Ricardo Aleixo é importante porque, apesar da força da oralidade na performance, há uma vasta produção escrita em livro e saberes ancestrais acessados no corpo e pelo corpo do performer em cena. Sob esse viés, a visualidade, oralidade e corporeidade são entendidas como possibilidades de escrita/leitura, pois o ato experimental da performance em si aponta caminhos conceituais e abordagens ao conhecimento tradicional, à história, à literatura, à antropologia. Todo esse conhecimento relacionado à vocalização dos poemas eleva o poder interpretativo da performance, como também contribui com a emancipação do leitor que ficará inquieto com frases sutis ou diretas contidas na apresentação.

Em face disso, Leda Maria Martins explicita a importância do corpo como um local de memória, criação e recriação artística e cultural, haja vista que com o corpo se ensina e aprende. O olhar sobre o corpo como local/portal é uma metáfora, já que o corpo negro, camada palimpséstica da performance poética, é um lugar por excelência da memória, pensando não apenas em repetições mecânicas dos atos performáticos, mas também na dimensão de reinvenção de que esses corpos são capazes. Como o corpo não é uma mera extensão de um saber representado, uma cristalização estática, deve ser compreendido em performance como “local de um saber contínuo, movimento de recriação formal, remissão e transformações perenes do corpus cultural” (Martins, 2003, p. 78).

Com base nisso, a vocalização do poema “Meu negro” é mais um exemplo da escrita palimpséstica e do corpo-grafia em performance que combina camadas artísticas, históricas, culturais em várias apresentações de Ricardo Aleixo, não apenas nesta encenação na Festa Literária Internacional de Paraty. Em vista disso, a performance de Aleixo faz pensar na capacidade de metamorfose do corpo, na troca de saberes e na construção de vínculos que se fazem com a presença, com a vivência. Sendo assim, a arte poética de Aleixo possui singularidades porque o ato

de conhecer se dá em movimento e na relação do corpo imbricado nesse fazer artístico, que são sobrepostas por camadas distintas e significativas que levam o eu poético a não se conformar em ser negro aos olhos do outro, mas para si e para a coletividade que o cerca.

4.3. “PALAVRAS NO VENTO” E NO CORPO-TELA

Sob o prisma da escrita palimpsésica, a performance de Ricardo Aleixo está envolvida em camadas artísticas, tecnológicas, culturais e memórias que narram histórias, sem apagar inteiramente as camadas anteriores. Essa concepção é imprescindível para a compreensão da performance, cujo termo não tende à especificidade nem a demarcação de territórios, pois não entra no jogo da classificação. Nesse sentido, a performance do poeta mineiro tem o caráter de ampliar os significados anteriormente atribuídos à abertura de possibilidades dentro de várias linguagens artísticas.

Embora não se pretenda categorizar a obra de Aleixo em uma área específica da arte e da literatura brasileira, é importante nesta seção discutir a escrita performática²⁵ do poeta, vinculada aos elementos constitutivos de sua expressão, mas, sobretudo, se faz necessário mergulhar para sentir, para buscar significados e conviver/apreender tudo que narram, que encontram relevância no corpo e na voz do performer. Para tanto, fundamentará a análise do poema “Palavrear”, vocalizado na parte final da apresentação de Ricardo Aleixo na Flip 2017, os movimentos da voz, em Paul Zumthor, e a vocalidade do corpo, segundo Leda Maria Martins.

A princípio, segue abaixo o poema “Palavrear”, publicado no livro *Pesado demais para a ventania*.

Palavrear

Minha mãe me deu ao mundo
e, sem ter mais o que me dar,

me ensinou a jogar palavra
no vento pra ela voar.

Dizia: “Filho, palavra
tem que saber como usar.

²⁵ A escrita de Ricardo Aleixo pode ser considerada performática, já que os poemas publicados são selecionados pelo poeta para serem remontados na performance *Fruto Estranho*.

Aquilo é que nem remédio:
cura, mas pode matar.

Cuide de pedir licença,
antes de palavrear,

ao dono da fala que é
quem pode lhe abençoar

e transformar sua língua
em flecha que chispa no ar

se o tempo for de guerra
e você for guerrear

ou em pétala de rosa
se o tempo for de amar.

Palavra é que nem veneno:
mata, mas pode curar.

Dedique a ela o respeito
que se deve dedicar

às forças da natureza
(o animal, a planta, o ar),

mesmo sabendo que a dita
foi feita pra se gastar,

que acaba uma, vem outra
e voa no seu lugar.”

Ainda ontem, lá em casa,
me sentei pra conversar

com as minhas duas meninas
e desatei a lembrar

de casos que a minha mãe
se esmerava em contar
com luz de lua nos olhos
enquanto fazia o jantar.

Não era bem pelo assunto
que eu gostava de escutar

aquela voz que nasceu
com o dom de se desdobrar

em vozes de outras eras
que voltarão a pulsar

sempre que alguém, no vento,
uma palavra jogar.

Gostava era de poder
ver a voz dela criar

mundos inteiros sem quase

nem parar pra respirar
e ganhar corpo e fazer
minha cabeça rodar,
como roda ainda hoje,
quando, pra me sustentar,
eu joga palavra no vento
e fico vendo ela voar
(jogo palavra no vento
e fico vendo ela voar)
(Aleixo, 2018, p. 109-111)

O poema “Palavrear” é organizado com ritmos marcados, pausas regulares e rimas que se assemelham muito às estruturas tradicionais, além de outros elementos rítmicos encontrados na poesia que sugerem semelhanças com o canto popular baseado em contos e histórias. Paralelamente, as estruturas dos poemas “Meu negro” e “Palavrear” são completamente distintas, o primeiro é escrito em prosa poética, já o segundo pode ser comparado à poesia contida na canção. Embora os poemas tenham sido publicados no mesmo livro, essas características confirmam a ideia de abertura e multiplicidade das experimentações na obra de Ricardo Aleixo, que produz poemas com estilos diferentes e recursos gráficos, poemas curtos, poemas-cinema e poemas-canção.

Nesse âmbito, no poema “Palavrear” o poeta utiliza uma grande variedade de técnicas e opta pela adoção de uma forma simples, uma rima cotidiana, um tema popular. Além de frases curtas e rimas simples, compostas majoritariamente por terminações nominais de verbos no infinitivo – AR, cuja sonoridade causa efeitos sonoros interessantes e musicalidade no poema vocalizado. Essa característica da composição poética não nega os múltiplos caminhos criativos de Ricardo Aleixo e permite que as “palavras no vento” do poema se aproximem de um poema-canção, pois existem semelhanças dele com uma canção de ninar.

Porém, essa leitura não se baseia apenas na estrutura do poema, na aparente simplicidade, nas rimas consideradas pobres e na temática popular. Para além disso, o poema-canção produzido pelo poeta mineiro traz um tom mais brando e sereno, sendo desenvolvido inicialmente com a presença da voz da mãe como iniciadora das artes da poesia. A figura materna acompanha todo o processo de descoberta do mundo das palavras do eu lírico, transmitindo conhecimentos e conselhos, pois “palavra tem que saber como usar”. Dessa maneira, o dom da fala é

algo recebido dos mais velhos, o que remete ao respeito pela tradição oral de transmissão de conhecimentos de uma geração para outra.

Dentro desse contexto, na infância o eu poético teve que pedir licença ao “dono da fala” para palavrear, ou seja, esse pedido indica respeito e humildade do falante. Nessa direção, o poema possui nuances de pertencimento à cultura raiz, a afro-brasileira, ao passo que o poeta usa experimentações e não atenua a força da palavra demarcadora da construção de sua identidade. O respeito aos mais velhos na tradição oral é fundamental, haja vista que por meio dela ocorre a transmissão dos conhecimentos herdados da cadeia dos ancestrais, repassados de uma geração a outra, garantindo o testemunho verbal da palavra transmitida e o armazenamento de saberes na memória coletiva.

Quanto a essa ligação com a tradição oral, é preciso acrescentar que o “dono da fala” desempenha um papel vital na manutenção da cultura popular. Esse indivíduo versátil é responsável pela repetição de histórias que são mantidas vivas e atravessam eras, na multiplicidade e no colorido das manifestações artísticas e culturais de um povo. De modo semelhante, o “dono da fala”, na leitura do poema, não é o dominador do discurso nem detém autoritariamente o tempo/espço da fala, pelo contrário, entende-se que esse indivíduo é responsável pela fala e narra suas histórias generosamente, dividindo-as, a fim de ensinar e guardar a essência de seu povo.

No poema “Palavrear” a voz da mãe transita entre tempos e lugares, apontando para a ancestralidade, a repetição de histórias e a passagem delas dentro de um processo cultural complexo e contínuo. O eu poético recebe da mãe conselhos para lidar com as palavras, porque “palavra é que nem veneno: / mata, mas pode curar. / Dedique a ela o respeito/ que se deve dedicar”. Tal conselho da figura materna sobre os perigos do uso das palavras envolve o eu lírico na infância, numa relação profundamente íntima, afetuosa e amorosa que faz com que histórias e saberes sejam transmitidos em canções ou cantos que encantam, mas também formam o público ouvinte.

Dentro desse eixo, a voz desempenha um papel fundante e criador, provocando uma “ruptura da clausura do corpo”, ao passo que ultrapassa o limite do corpo sem rompê-lo, o que contribui para que o sujeito não seja reduzido a sua localização pessoal, mas se insira numa projeção coletiva (Zumthor, 2014, p. 84). Desse modo, a voz é uma representação aberta ao devir, atravessadora de séculos,

uma possibilidade simbólica, que cria e restaura a herança cultural transmitida e perpetuada através da linguagem ou de outros códigos criados pelo homem, que se manifesta e agrega valor a sua vida. Dessa maneira, nas tradições africanas a voz, a palavra falada, adquire valor simbólico e está ligada à memória.

Ora, a voz é querer dizer e vontade de existência, lugar de uma ausência que, nela, se transforma em presença; ela modula os influxos cósmicos que nos atravessam e capta seus sinais: ressonância infinita que faz cantar toda matéria... (Zumthor, 2010, p. 9).

Para Zumthor, a voz carrega uma ressonância infinita que faz cantar toda matéria. Logo, a vocalidade presente na poética de Ricardo Aleixo traz consigo vozes do passado, que são analisadas do ponto de vista da experiência contemporânea dos espectadores-ouvintes da performance artística. Na vocalização do poema “*Palavrear*”, a voz da mãe que aconselha, evoca e une-se às vozes de outras mães, numa ressonância histórica e cultural, pois a palavra possui papel transformador ou curativo.

O reconhecimento da palavra viva neste poema de Aleixo, na figura da voz materna, relaciona-se com o material ligado à tradição africana, porque durante a performance ocorre o resgate e a atualização cultural no ato de enunciação da palavra falada. Nesse sentido, o passado não é mais um elemento estagnado, mas é constantemente renovado pela visão do “eu”, a voz que cria um retorno crítico a esse passado, à voz perdida. Uma voz que não se restaura na sua completude original, como elemento acabado, porém, uma voz em movimento, em construção e em refazimento. Para Zumthor (2010, p. 28), essa mistura ao longo do tempo e em vários espaços percorridos por outras vozes fazem parte de “um sistema de comunicação” que marca toda sociedade humana.

Nessa perspectiva, as palavras ao vento do poema de Ricardo Aleixo são dotadas de saber e conhecimento ligados à tradição cultural africana. Na realização da performance a memória coletiva é acionada através da palavra vocalizada jogada no vento. Esse ato de jogar e ver a palavra voar remete à tradição oral, caracterizada pela movência, por um movimento amplo, de um lugar e tempo para outro, da expressão oral para a escrita e também da escritura para a oralidade. Desse modo, o palavrear de Aleixo em performance carrega marcas da oralidade, a partir da qual se faz presente a voz poética que emana conhecimento e atinge o ouvinte. Sobre isso, Zumthor diz que a palavra vocalizada

interpela o sujeito, o constitui e nele imprime a cifra da alteridade. Para aquele que produz o som, ela rompe uma clausura, liberta de um limite que por aí revela, instauradora de uma ordem própria: desde que é vocalizado, todo objeto ganha para um sujeito, ao menos parcialmente, estatuto de símbolo. O ouvinte escuta, no silêncio de si mesmo, esta voz que vem de outra parte, ele a deixa ressoar em ondas, recolhe suas modificações, toda argumentação suspensa. Esta atenção se torna, no tempo de uma escuta, seu lugar, fora da língua, fora do corpo (Zumthor, 2010, p. 15-16).

De acordo o autor, a palavra penetra profundamente o sujeito que escuta a voz daqueles que vêm de longe, de outra parte, sendo instauradora de uma ordem própria e um estatuto de símbolo. Essa capacidade da voz está presente na poética performática de Ricardo Aleixo, quando cria o verbo *palavrear* e confere à palavra a importância para a preservação da memória coletiva afro-brasileira. Esse fio na textura do poema exhibe a oralidade na performance e a memória suscitada a partir dela, isto é, a palavra viva, no dizer de Zumthor, que alicerça a voz poética. Partindo disso, a escrita da poesia de Aleixo, provavelmente, inicia com o olho que inscreve a voz poética, traduz para o ouvido e a libera pela performance do corpo e, num movimento ininterrupto, devolve a voz outra vez, já transformada, para a tradição oral.

Não obstante, na poética de Ricardo Aleixo a movência da voz duplamente atravessa o seu fazer literário e emana da escrita dos poemas, assim como ocupa um espaço fundamental durante as apresentações performáticas, que alimenta da voz e do corpo para exprimir sentidos e valores. É assim que, na performance do poeta mineiro, a voz e o corpo estão sempre carregados de conteúdos em sentido vivencial, histórico, ideológico e cultural, não se tratando de um produto de autoria individual. Todavia, a voz é coletiva, então, as vozes em sentido plural estão sobrepostas, aglutinadas e se conectam através do tempo e do espaço. Portanto, o eu poético no poema “Palavrear” reúne a voz de uma coletividade e, através da vocalidade do texto em performance, se desdobra em outras vozes quando encontra com os receptores na plateia.

A palavra performática é o foco da cena, o princípio ativo das relações humanas e fonte de sabedoria. Por causa disso, aqueles que precisam usar as palavras, dentro das tradições africanas, devem fazer uso delas com profundo respeito. Seja por meio do canto ou da vocalização poética, a *palavra* associada à memória viva contribui para a preservação da identidade do grupo social do qual faz

parte o indivíduo portador da voz enunciadora de sons, ritmos e valores culturais. Entretanto, segundo Zumthor é necessário entender o poder da palavra, até porque

[...] nem toda palavra é Palavra. Existe o tempo da palavra-jogo, comum, banal ou superficialmente demonstradora, e o tempo da palavra-força. Mas esta última pode ser destruidora: equívoca à maneira do fogo, uma de suas imagens. Daí uma série de ambiguidades, até mesmo de contradições, na prática. Opõe-se à palavra popular – inconsistente e versátil-, uma palavra mais regulamentada, enriquecida com seu próprio acervo, arquivo sonoro cujo manejo, em certas etnias, cabe a ‘pessoas da palavra’ e como tal socialmente definidas: assim os griôs da África ocidental. Mas ao mesmo tempo, a palavra é fêmea, uma conaturalidade liga-a à mulher; um aro fixado no lábio assegurará sua inocuidade... É no seio deste mundo fantasmático que a voz da poesia africana se levanta, menos obra que energia, trabalho do ser em sua eterna repetição (Zumthor, 2010, p. 67).

Diante disso, a palavra exala poder, energia e força, ela é fêmea e seio deste mundo, base para a voz da poesia africana. Esse modo de percepção e dimensão da linguagem transmite a ideia de que a palavra ancestral habita o ser, transformando-o, renova o presente, e, ainda, promove o sentimento de pertencimento a um grupo cultural. O reconhecimento de si e do outro, numa dinâmica que entrelaça voz e gesto, engaja os participantes do ato performático para que reconheçam a história e a cultura de sua gente, através da palavra poética.

O rito de passagem da palavra está presente no poema “Palavrear”, quando a mãe do eu poético lhe transmite outras vozes de outros tempos, levando-o a conhecer a si mesmo e a outros. Essa tessitura da tradição oral no poema também é abordada por Telma Scherer em sua tese de doutoramento. Em sua análise, a pesquisadora vai além, associando a fala da mãe do eu lírico às falas das narradoras da época colonial. As senhoras negras desse período visitavam as fazendas, cantando e encantando as crianças, com histórias que seduziam os ouvintes.

Para alicerçar esse cunho histórico na análise do palavreado de Aleixo, Scherer (2015) cita o livro *Literatura Oral no Brasil*, de Câmara Cascudo, que diz:

O predomínio negro nas estórias populares explica-se pela solidariedade do narrador, seu interesse supremo no enredo, a gesticulação insuperada e a mobilidade fisionômica, encarnando, personalizando os sucessivos personagens, gente e bicho, ocorrentes. (Cascudo apud Scherer, 2015, p. 109)

A narradora negra no período colonial é uma figura importante para a preservação da cultura por meio da oralidade. As vozes, cheias de gestos, destas mulheres alimentavam a vida incerta da população daquela época. Em comparação,

a voz da mãe contadora de histórias no poema “Palavrear”, de certa maneira, traz o “arquétipo dessas narradoras: conhecedora de um sem número de estórias maravilhosas, usa a sua voz em prol do prazer – e também da formação – do seu público ouvinte” (Scherer, 2015, p. 110).

Sendo o poema marcado pela ancestralidade africana e pela tradição oral, convém ressaltar que a voz performada na escrita e durante a performance do intérprete passa pelo corpo, que é um intermediário essencial para a transição entre esse passado ancestral e a performatividade do presente. Através da simbiose com o corpo, a voz da mãe ganha ainda mais energia vital e o eu poético, ao ouvir essa voz, aprende a respeitar as palavras que farão parte de sua vida. Assim, o fazer da voz é mais que um relato subjetivo, é, na verdade, um feixe de vozes capaz de romper as fronteiras artísticas e o suficiente para demolir discursos hegemônicos e raciais. Nesse âmbito, Zumthor (2014, p. 86-7) esclarece que

Quanto à presença, não somente a voz, mas o corpo inteiro está lá, na performance. 2 O corpo, por sua própria materialidade, socializa a performance, de forma fundamental [...] A performance é uma realização poética plena: as palavras nela são tomadas num único conjunto gestual, sonoro, circunstancial tão coerente (em princípio) que, mesmo se distinguem mal palavras e frases, esse conjunto como tal sentido.

Paul Zumthor estudou as possibilidades da voz não só em si, mas em conjunção com o corpo, pois segundo ele o corpo é a materialização daquilo que nos é próprio, a realidade vivida e a relação do ser humano com o mundo. Por conseguinte, o ato de fala na performance pode ser analisado como uma voz poética, que é principalmente uma memória. À medida que a ação performática de Aleixo prossegue, o poema projeta uma espécie de memória vocalizada que faz da palavra a criação não de um indivíduo, mas de uma tradição apoiada na passagem da voz. Em tradição e tradução contínua, encontra-se uma variedade de construções lexicais de raízes culturais na palavra, que torna palavra artística, poesia, a materialidade de objeto concreto, um objeto em si mesma.

No poema “Palavrear” a voz da mãe é carregada de significados, contudo, a voz do poeta ao vocalizar o texto escrito em livro potencializa os sentidos em performance, pois, ao encontram-se com outros corpos, ocorre com a voz o fenômeno da ressonância e continuidade. Paul Zumthor entende que a palavra é indissociável do gesto, quando afirma que “na fronteira entre dois domínios semióticos, o *gestus* dá conta do fato de que uma atitude corporal encontra seu

equivalente numa inflexão de voz, e vice-versa, continuamente” (Zumthor, 1993, p. 244).

A presença da voz e a sua permanência podem ser entendidas no presente da performance, como um meio em que a memória é compartilhada, valorizada e possivelmente aceita. Assim, o poema depende da presença ativa do corpo, do sujeito em sua plenitude psicofisiológica concreta, projetando seu próprio modo de existência no espaço e no tempo. O texto poético só existe quando esboça alguma forma de prazer no corpo do ouvinte/leitor. Isso ocorre na vocalização do poema “Palavrear” de Ricardo Aleixo quando leva o espectador-participante da performance a escutar os sons do corpo, saborear a voz e sentir a gestualidade do performer em cena.

Portanto, quando se trata de narração oral é comum a presença dessa sinestesia, corpo e voz. A relação estabelecida entre intérprete e ouvinte, totalmente dialógica, é perceptível na performance de Aleixo, dado que a vocalização dos poemas conecta os dois sentidos e permite à memória registrar histórias e, assim, entrelaçar a cultura por meio da oralidade. Tal importância cultural de ressonância e continuidade relaciona-se com a percepção do poeta no poema “Palavrear”, pois “aquela voz que nasceu / com o dom de se desdobrar / em vozes de outras eras / que voltarão a pulsar”.

Como o poema não é apenas uma peça escrita em frases, mas a abertura especular do próprio fazer criativo em palavras, a poesia de Ricardo Aleixo pode ainda coincidir consigo mesma e ser relacionada ao significante *oralitura*, cunhado pela ensaísta Leda Maria Martins. O termo refere-se à palavra falada característica da África, marcada pela transmissão oral de conhecimentos que continua até hoje, graças aos vestígios deixados por séculos de diáspora negra nas Américas. Com isso, os poemas escritos e vocalizados por Ricardo Aleixo formam um dos elos da corrente que liga as duas pontas do Atlântico. Esse tipo de escrita marcada pela diáspora recebe o nome *oralitura*.

O significante *oralitura*, da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição verbal, mas especificamente, ao que em sua performance indica a presença de um traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade. (Martins, 2003, p. 77)

Nessa perspectiva, a etimologia do termo *oralitura* comunga o valor semântico de letra (*littera*), literatura, e a oralidade, dois constituintes culturais de inscrição da grafia no corpo em movimento. Dentro desse conceito, a performance de Ricardo Aleixo traz à tona mitos, histórias sobre rituais e atividades cotidianas, conhecimentos que formam a estrutura cultural de um determinado coletivo. Nas performances do poeta mineiro, percebem-se as múltiplas possibilidades, processos e repertórios que se revelam na escuta, na palavra criada e transformada, que em cena inscreve na e pela memória o conhecimento.

Assim, ao invés de “jogar palavras no vento”, o poeta joga na performance poética as palavras que são como veneno, matam, mas podem curar, no corpo do ouvinte-participante da apresentação. A grafia do corpo está presente na performance do poema “Palavrear”, haja vista que os espectadores dela têm a oportunidade de sentir e apreender mais sobre a ancestralidade negra, escrita, nesse caso particular, não apenas nas palavras lançadas ao vento, mas registradas nos territórios-terra e nos territórios-corpo.

Na dança dos sons, nas modulações da fala e nos gestos do corpo, Ricardo Aleixo traz elementos de reservas mnemônicas, constituindo-se como um corpo vivo que se torna um meio de criação e preservação de saberes. O conceito de *oralitura* amplia, confunde e transforma a dimensão da escrita e da oralidade, funciona como um suplemento que evidencia as escritas raspadas, conservadas entre as camadas do palimpsesto²⁶ poético. Essa concepção de escritas apagadas também está presente na performance de Aleixo, à medida que o corpo do poeta-atuante se funde com as intermédias, tensiona as frases, modula a voz e reverte a palavra-texto em imagem, carregada de conhecimentos ancestrais. Partindo desse prisma, o poema palavreado de Ricardo Aleixo em performance pode ser associado a outro conceito da pesquisadora Leda Maria Martins, *Corpo-Tela*. Essa autora afirma que

Geralmente, adereçamos as imagens na sua qualidade visual, privilegiando o olhar, a janela da alma, como evocavam os gregos. Mas as imagens podem ser também sonoras e cinéticas e essas suas qualidades são contíguas. Em muitas das realizações estéticas e criativas aqui evocadas, o convite a ver é precedido pelo convite de a escutar, pois também nos revelam a formações e o registro de imagens; mas imagens que se apresentam aos nossos olhares e à nossa escuta. Essa interdependência é relevante e convida à capacidade de ouvir e de toda a nossa percepção sensorial, pois a escuta das imagens é uma das entradas para o universo

²⁶ Segundo Martins, os gestos, as inscrições e palimpsestos performáticos são grafados pela voz e pelo corpo. Essa é uma enunciação do sujeito e de sua coletividade, rasura da linguagem, enquanto palimpsesto, que altera o significante, desdobrando-se na alteridade dos sujeitos (2003, p. 77).

em que os movimentos, os sons, as luminosidades e os aromas têm cores e desenham paisagens de saberes, âmbito privilegiado das oralidades (Martins, 2021, p. 76-77)

Nesse sentido, o corpo-tela, imagem em movimento, vincula cantos, movimentos, danças e vestimentas em conhecimentos percebidos por órgãos sensíveis. De maneira expandida, Martins entende a corporeidade como uma imagem agenciadora, articuladora e transmissora de saberes, já que as “imagens também podem ser sonoras e cinéticas e essas qualidades são contíguas [...]” (Martins, 2021, p. 77). Esse jogo de espelhamento estético vale-se da linguagem em toda a sua teia de símbolos, ao passo que as expressões artísticas criam políticas de reconhecimento e memória, e, nessa comunhão performática, transmite aspectos culturais comuns aos negros e reforça os laços de pertencimento racial.

A partir da concepção de Leda Martins (2021, p. 78-79), o corpo-tela é, então, uma imagem material e mental, no fundo, na superfície, no volume e no relevo das inscrições artísticas, nos adornos corporais e nas poéticas da visualidade, que evoca, através da sonoridade, a ativação intensa de registros auriculares e provoca o olhar, através da experiência da imagem, sensações que enraízam no corpo. Esse corpo-imagem alia-se às vibrações do ser, portando e postulando pensamentos. Ainda, na visão da autora, o corpo é um impulso cinético, uma condensação significativa, de excelência performática, com uma vasta gama de hábito, conduta, léxico e ideograma. Para Martins (2021, p. 79), o corpo ideograma é

complexo, poroso, investido de múltiplos sentidos e disposições, esse corpo, física, expressiva e perceptivamente é lugar e ambiente de inscrição de grafias do conhecimento, dispositivo e condutor, portal e teia de memórias e de idiomas performáticos, emoldurados por uma engenhosa sintaxe de composições.

Por esse percurso, o conhecimento é concebido como “memória incorporada” através do corpo, como uma imagem em movimento, que se atualiza no próprio momento do ato performático. Os saberes e valores ancestrais semeados são revisitados – a memória é construída e transmitida – à medida que avança, visa a construção do conhecimento futuro dos presentes e mesmo dos que virão, formando, assim, a identidade cultural de um povo, de um grupo. Dessa forma, as práticas de memória incorporada são percebidas como não reproduzíveis ou efêmeras e, ao mesmo tempo, representam um repertório, um inventário móvel de práticas, saberes e memórias que faz parte da dinâmica cotidiana e funciona como

formas pelas quais os seres humanos se relacionam, integram em uma cultura e se atualizam em conjunto.

O corpo como fonte de linguagem pulsante, clivado em descontinuidades, reversibilidades e giras temporais, é evidente na leitura do poema “Palavrear”, no momento em que o eu poético recebe a voz da mãe e transmite para as suas “duas meninas”, e desata a lembrar dos casos que a mãe se esmerava em contar, enquanto preparava o jantar. Essa imagem suscitada no poema da mãe nos afazeres cotidianos a contar histórias de outros tempos pode representar um acontecimento corporificado, um corpo-tela com ondas sonoras e rítmicas, que inclui a memória individual e coletiva do povo negro.

O poema vocalizado por Ricardo Aleixo é como um vitral, irradia e reflete “experiências, vivências, desejos, percepções e operações da memória”. O corpo do poeta sendo como corpo-tela, “torna-se *locus* e ambiente privilegiado de inúmeras poéticas entrelaçadas no fazer estético” (Martins, 2021, 79-80). O circuito de ressonâncias na performance de Aleixo ocorre com a presença da voz que “[...] nasceu / com o dom de se desdobrar / em vozes de outras eras, / que voltarão a pulsar”. Desse modo, o corpo do performer em cena é emissor sonoro e refletor de outras vozes, um signo que ressoa a imagem que fala do homem e do mundo de que fala.

Dito isto, a voz, o corpo de pensamento e sentimentos contam as histórias no poema “Palavrear”, ativam afetos familiares, das histórias contadas desde a infância, mas também tensionam os fios da memória de experiências coletivas, que agenciam sentimentos de pertencimento cultural. Assim, o fazer poético de Ricardo Aleixo suscita a imagem do corpo em tela, que não para de veicular gestos, sons, códigos e sistema capazes de perpetuar saberes que atravessam gerações. Afinal, o palavreado do poeta em performance estabelece a continuidade da tradição, pois o eu lírico, ainda menino, ouviu esses ensinamentos de sua mãe, que os repassa às meninas, em outro momento, projetando no futuro a continuação desse rito: o encontro das vozes além do tempo e do espaço, junto ao corpo que se faz tela, espelha o passado e projeta o futuro.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura realizada da performance *Fruto Estranho* de Ricardo Aleixo na Festa Literária Internacional de Paraty, em 2017, percorreu vários caminhos analíticos²⁷, sem intenção de abranger nem delimitar o território desta poética rica em sentido artístico e cultural. A cada caminho, curva, esquina e fronteira que a obra de Aleixo leva, foi possível examinar a relação aberta que este poeta plural cultivava com os materiais que utiliza, a sua não hierarquia de referências e tecnologias, a sua experimentação de procedimentos e as suas pontes (construídas e atravessadas) de vivências, experiências e memória coletiva.

A investigação proposta neste trabalho teve como objetivo explorar a densa obra poética de Aleixo em performance, desafiadora e instigante como construção artística, até porque o poeta continua ativo na publicação de novos poemas, livros e apresentações, que atuam e atuaram sobre a performance da Flip, em 2017. A cada corpo-palavra da encenação, os termos, os modelos e os sistemas de criação foram redefinidos, seus procedimentos recontextualizados e novas leis instauradas na poética por meio do movimento corporal e das vozes que ressoam eras distintas nos atos performáticos futuros.

A partir da análise do vasto itinerário poético de Ricardo Aleixo, é perceptível que o movimento infundável dos elementos artísticos, recursos tecnológicos, gestualidades e vocalidade tornam a obra do poeta mineiro um objeto artístico sempre atual, capaz de desfazer e refazer em performance. Na construção textual dessa poética, a linguagem é repleta de rupturas sintáticas e exploração de recursos verbivocovisuais. Sob esse prisma, constatou-se, então, que a arte de Aleixo revela diferentes estratégias de criação poética, não negligenciando a integração e reapropriação dos signos da diáspora negra.

Ao longo da análise da poética performática de Ricardo Aleixo, apresentada na festa literária, foi possível perceber os constantes diálogos sustentados entre a arte, o corpo e a poesia, entre a voz e a palavra escrita, entre a poesia e a performance, bem como as relações entre estes elementos e as culturas do passado e do presente. Essas articulações na obra do poeta multimídia atravessam processos criativos que se desdobram continuamente, ao mesmo tempo que

²⁷ A performance *Fruto Estranho* foi analisada como um exemplar da arte expandida, emancipadora de leitores, remontável, ponto de encontro de épocas distintas e composta à maneira de um palimpsesto.

conduzem os ouvintes a novas figurações, relações políticas e estéticas, mediadas por um ato em que a identidade assume formas plurais, de modo a desenvolver no palco um simulacro para encenar, reencenar e ressignificar o passado.

Sendo um poeta, é caminhante e transita entre mundos e atravessa tempos com sua voz potente e corpo cantante. Os poemas de Ricardo Aleixo se constroem através de uma espécie de corpografia sonora, pelo ritmo, pelo gesto e pela sonoridade dos textos em performance. Este trabalho baseou-se, então, na observação desses signos linguísticos explorados pelo poeta, ampliados no processo de construção de sentidos, em constantes aberturas de experimentação, onde o performer se alimenta no processo criativo e alimenta outros corpos durante a apresentação. A performance em foco se constitui, assim, em um processo de criação de sentido mútuo, com a participação ativa do poeta e do leitor, do performer e do espectador.

Nesse sentido, nota-se nos poemas analisados a tensão das linguagens, formados na experiência da oposição, à margem e/ou metaforicamente ocupantes de espaços pouco prestigiados na história da literatura e da cultura brasileira. Essa arte singular traça novos caminhos poéticos, percorrendo experiências e descobrindo mundos. Nesse percurso, Aleixo procura e se depara, em seu canto, com o passado dos mestres da cultura oral, como também com o futuro que se desdobra a partir de cada um dos seus poemas. Com isso, sua arte literária ensina que é possível construir o velho no novo, o novo no velho, bem como sentir a presença ancestral através dos tempos na poesia.

Além disso, a poética de Ricardo Aleixo apresenta o deslocamento da palavra escrita para outras esferas intersemióticas, quer relacionadas com a performance (na qual o corpo todo se envolve no “Poemanto”), quer expressas através da exploração visual. Nesse jogo criativo, foi perceptível que a poesia de Aleixo cria fissuras, sulcos, brechas, fendas, frestas e lacunas na vida e na linguagem poética, ao mesmo tempo em que se acomoda em dobras e desdobramentos da realidade. Entre as camadas dessa escrita à maneira de um palimpsesto, as fronteiras das artes são atravessadas, à medida que o poeta-performer navega por temáticas que revelam o que significa ser um cidadão negro brasileiro.

Conforme a abordagem desta pesquisa, a poesia brasileira contemporânea passa por transformações que transpassam as estruturas dos poemas, fazendo-os transbordar em formas híbridas, que combinam, de maneira singular, elementos

artísticos com aparatos tecnológicos e/ou ligados à tradição. A articulação artística, fruto da processualidade dupla de formas literárias híbridas e da recriação da tradição, é marcante na materialização da arte poética de Ricardo Aleixo, que se torna um artefato artístico original. Diante de tais transformações, Garramuño (2014, p. 36) defende “a ideia de uma literatura que se figura como parte do mundo e imiscuída nele, e não como esfera independente e autônoma”, assim, poetas como Aleixo, fogem ao aprisionamento do verso tradicional, na busca por um lugar fora e ao mesmo tempo dentro de sua própria poesia.

Considerando essa visão híbrida da literatura contemporânea, a pretensão desse trabalho não foi delimitar a arte poética do performer mineiro para além ou aquém das múltiplas significações possíveis do objeto artístico, mas – e principalmente, foi proposta uma leitura baseada na ideia de *inespecificidade* à luz do postulado de Florencia Garramuño (2014), já que a obra de Aleixo dá vazão para o entrecruzamento de meios, suportes, mídias e textos, fato que favorece o envolvimento do leitor/espectador que aprecia a performance artística.

A linha de interpretação pautada no conceito imbrincado de realidade e ficção (Josefina Ludmer), levou em consideração a força da palavra poética e a potência dos gestos do poeta durante a performance, que desencadeiam significados ligados à condição do negro no corpo social excludente. Dentro dessa perspectiva, os elementos que o poeta comunga na apresentação podem propiciar a emancipação do leitor-espectador, levando-o a questionar as estruturas sociais de dominação e sujeição, pois, como assinala Jacques Rancière (2014), a emancipação do espectador começa quando o mesmo observa, seleciona, compara, interpreta e se questiona.

Nesse prisma, a performance de Ricardo Aleixo possibilita a ativação e a transformação do olhar estereotipado do sujeito negro na sociedade, dado que o corpo negro em cena, como foi visto no primeiro capítulo, é capaz de intercambiar histórias, sejam elas lidas, sonhadas, vividas ou inventadas por alguém, já que a performance em foco oferece diálogos entre o presente e o passado.

É oportuno também recordar as interseções entre a literatura e os novos meios de comunicação social, posto que são notáveis as contribuições e trocas que surgem na conjuntura atual a partir do desenvolvimento da tecnologia digital. Pretendeu-se, portanto, explicitar outro vetor da obra plural de Ricardo Aleixo: a vinculação da arte da palavra à outras linguagens e meios de comunicação, que

contribuem significativamente para a composição do ato performático. Para Claus Clüver (2006), os escritores sempre tiveram a tendência de atravessar as fronteiras das mídias e dos suportes, e assim, as interligações entre pelo menos duas mídias, com variadas formas de associação dialógica, permitem a dilatação e ampliação dos sentidos dos signos, ou vice-versa.

Ademais, a performance poética de Ricardo Aleixo, embora seja um fruto estranho, é capaz de contar histórias e intercambiar experiências (Benjamin, 1987), porque o poeta alude à cultura afro-brasileira e transforma o ato poético-performático em fonte de narrativas daqueles cujas vozes foram silenciadas. Sendo assim, no segundo capítulo, buscou-se estabelecer o encontro das vozes do presente e do passado, já que é possível promover diálogos, a partir da poética de Ricardo Aleixo, com tempos e eras distintas, e também caminhar nas trilhas do passado, refletir criticamente sobre o presente e vislumbrar um futuro baseado na equidade social e racial.

A narrativa performática e os encontros de vozes ressoaram notas políticas, que deram a entrever os posicionamentos críticos de um artista consciente e generoso com o seu tempo. O resgate da história e da memória coletiva, mas também a violência contra a população negra e as facetas do racismo permanente na sociedade brasileira, foram explorados na leitura feita do poema “Na noite Calunga do bairro Cabula”, vocalizado na performance. Esta análise foi alicerçada pelos estudos de Achille Mbembe (2018) sobre a necropolítica, uma norma racial assassina de anulação da vida, que naturaliza e legitima a morte de pessoas negras. Para pintar o quadro desses fenômenos socioculturais, tornou-se significativa, ainda que parcial, a atuação do poeta-performer na sociedade pós-colonial, bem como seu engajamento e a reverberação de sua voz na performance artística (Zumthor, 2014), como instrumento de apoio à desconstrução de narrativas dominantes e segregacionistas.

A poética de Ricardo Aleixo reflete o seu posicionamento crítico em relação à desigualdade racial, embora a intenção desta pesquisa não tenha sido reduzir sua produção artística a um nicho da literatura nacional. Por isso, no segundo capítulo, pretendeu-se aproximar a postura do poeta em cena com as funções desempenhadas pelos griôs tradicionais. Os estudos de Prisca Agustoni (2009) e Hampâtê Bâ (2010) contribuíram para a compreensão das interseções entre a figura

do griô da tradição africana com o performer, que se vale do poder da palavra, em referência à cultura oral, para perpetuar a história e a memória do povo negro.

Em performance, a obra de Ricardo Aleixo está permanentemente em obra, aberta ao porvir, em contínua improvisação, movimentos e desdobramentos tendo como ponto de partida e chegada à poesia. Nas frestas da palavra escrita ou vocalizada foram detectadas camadas, o que tornou possível aproximar a apresentação *Fruto Estranho* à metáfora de um palimpsesto. Isso permitiu ler as camadas que recobrem o corpo do artista como inscrições que se sobrepõem a outras sem anulá-las, pois “um texto pode sempre ler um outro”, como diz Gerárd Genette (2006). Dessa forma, os elementos reunidos na performance poética de Aleixo consentiram uma leitura dentro e entre camadas, sem grau de generalização, conduzindo o leitor-espectador a uma fonte inesgotável de leituras possíveis baseadas na transposição, na transformação, na multiplicidade e nas camadas que cobrem o corpo e poética do trovador contemporâneo.

Entre as camadas desse palimpsesto poético estão fontes relacionadas às línguas africanas, cujo sistema de comunicação se baseia na transmissão da riqueza cultural por meio da oralidade em rodas de conversa. Como a oralidade contém tesouros que são transmitidos de geração a geração e sempre podem ser recuperados, é preciso lembrar que a oralidade, segundo Hampâté Bâ (2010), está ligada à tradição africana, pois nela a linguagem “reveste de carne e de cores, irriga de sangue o esqueleto do passado. Apresenta sob as três dimensões aquilo que muito frequentemente é esmagado sobre a superfície bidimensional de uma folha de papel”. (Hampâté Bâ, 2010, p. 39).

Sob essa ótica, foi analisada a vocalização do poema “Ogum sonha” apresentado na performance, visto que sugere, por meio dele, uma releitura do espólio da diáspora africana, enquanto as frases do poema se desdobram no palco. O movimento do corpo e a modulação da voz enfatizam a necessidade de repensar a atividade crítica da/sobre a obra, mas ao mesmo tempo permitem que o poema em performance seja lido dentro dos processos de oralidade de vários grupos e comunidades originárias da diáspora negra. Esse componente cultural ressalta mais uma vez – e realça outra camada palimpsesta dessa poética – a tradição e a transmissão de valores sociais, regras e leis, crenças e conhecimentos históricos, inclusive aqueles ligados ao passado e à memória coletiva.

Nesse âmbito, foi (tem sido) o intuito desta dissertação compreender os trânsitos entre as linguagens operadas na performance *Fruto Estranho* do poeta Ricardo Aleixo, coberta por camadas e imersa em um campo de referências culturais que marcam a materialidade de sua poética performática. Sendo assim, na parte final deste texto houve a pretensão de observar “as palavras no vento” lançadas por Aleixo, que estão situadas no corpo e encontram outros corpos, para que possam sempre ser contextualizadas, reincorporadas e reatualizadas pelo ouvinte-espectador.

Dentro desse eixo, no poema “Palavrear” observou-se o papel da voz como elemento fundante e criador, que provoca a “ruptura da clausura do corpo”, sem rompê-lo (Zumthor, 2014, p. 84). No palavreado de Aleixo, a voz da mãe que aconselha, evoca e une-se às vozes de outras mães, numa ressonância histórica e cultural, uma vez que a palavra possui papel transformador ou curativo.

Nesta análise parecia impossível não associar o palavreado de Ricardo Aleixo ao conceito de *corpografia* ou *corpo-tela*, de Leda Martins (2021, p. 78-79). À vista dessa concepção, o corpo é uma fonte de linguagem pulsante, clivado em descontinuidades, reversibilidades e giras temporais. A leitura crítica do poema procurou, então, estabelecer tais relações do corpo – imagem material e mental – com a sonoridade que dele emana, posto que ativam registros que enraízam em outros corpos, graças aos confrontos com a voz que se desdobram em ecos, suspiros, ritmos, movimentos, passos, sincronias, cores e texturas na experimentação poética.

Nesse sentido, entende-se que o jogo de espelhamento estético utiliza a linguagem em toda sua teia de símbolos, para os quais as expressões artísticas criam políticas de reconhecimento e de memória, pela sua potência rompedora de paradigmas, sendo fonte transmissora de aspectos culturais às pessoas negras. Longe dos reducionismos de categorias literárias, que limitam a arte afro-brasileira, o corpo negro no centro do palco na performance revelou travessias, forçadas ou não, que se constituem como epistemes veiculadas pelas expressões artístico-culturais frente aos ditames e discursos racistas presentes na sociedade.

Dito isto, esta dissertação é uma leitura baseada nas várias facetas da performance poética de Ricardo Aleixo. Espera-se que este trabalho contribua para a fortuna crítica e abasteça outras leituras acadêmicas sobre a obra intersemiótica do poeta, na tentativa de repensar os conceitos e as delimitações dentro do cenário

literário, que definem a escrita de um escritor negro apenas pelo rótulo de poesia negra, afro-brasileira ou afro-descendente. Considerar, então, esse cenário mais amplo foi a intenção analítica desse texto, que transcende esses limites da arte literária, já que a poética de Aleixo pode estabelecer ou romper signos, corpos e objetos, além de recompor e propor a partilha de vozes dentro de um sistema movente, que não permite qualquer caráter estanque à criação. Portanto, as frestas e as fendas desta poesia estão abertas a outros ouvintes-espectadores, “em campo expandido”, para que pesquisas futuras a respeito dessa estética ampliem a análise das imbricadas relações de arte e vida, vida e arte, que se completam, encarnam, materializam a obra de Ricardo Aleixo no tempo e no espaço, valorizando os trânsitos e deslocamentos, desvios e contrapontos de sua pluralidade artística e cultural. Afinal, “a palavra é que nos cria, não o contrário. Nos fala. Nos multiplica e, ao mesmo tempo, nos singulariza. O mundo só existe porque existe a palavra *possível*, a palavra *possíveis*. A palavra (*grifos do autor*)” (Aleixo *apud* Ribeiro; Mencarelli, 2022, p. 130).

6 REFERÊNCIAS

- AGUSTONI, Prisca. Um corpo que oscila: performance, tradição e contemporaneidade na poética de Ricardo Aleixo. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, p. 25-49. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4846183.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2023.
- ALEIXO, Ricardo. Dendorí: uma poética-muitas. In: RIBEIRO, Mônica Medeiros; MENCARELLI, Fernando (Orgs.). *Mundos possíveis: Culturas em pensamento*. Belo Horizonte: Incipit, 2022. p. 129-138.
- ALEIXO, Ricardo. *Pesado demais para a ventania*. São Paulo: Editora Todavia, 2018.
- ALEIXO, Ricardo. *Modelos Vivos*. Belo Horizonte: Crisálida: 2010.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro. Chapecó: Argos, 2009.
- AMADO, Janaína. O grande mentiroso: tradição, veracidade e imaginação em história oral. In: *História* - São Paulo, n.14, p. 125-136.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Dilemas do Brasil moderno: a questão racial na obra de Florestan Fernandes. In: MAIO, Marcos Chor; SANTOS, Ricardo Ventura. *Raça, ciência e sociedade*. Rio de Janeiro: Fiocruz/CCBB, 1996. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001184092>. Acesso em: 19 out. 2022.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2006.
- GEGE - Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso. *Palavras e contrapalavras: glossariando conceitos, categorias e noções de Bakhtin*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BEIGUI, Alex. Performances da escrita. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, n. 1, vol. 21, p. 27-36, jan-abr. 2011.
- BEIGUI, Alex. Guimarães Rosa ou o narrador como performer. *Recorte*, v. 10, 2, p. 1-13, jul. - dez., 2013.
- CERQUEIRA, Daniel. *Atlas da Violência 2021*. São Paulo: FBSP, 2021.
- CLÜVER, Claus. Intermidialidade. *Pós*. Belo Horizonte, p. 8–23, 2023.
- CLÜVER, Claus. Intermidialidade e estudos interartes. In: NITRINI, Sandra *et al* (orgs.). *Literaturas, artes, saberes*. São Paulo: ABRALIC/Aderaldo & Rothschild/HUCITEC, 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. V. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Revisão técnica e introdução de Evando Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

DINIZ, Thaís Nogueira *et al.* Intermedialidade e referências intermediárias: uma introdução. *Revista Letras Raras*, Campina Grande, UFCG, v. 9, n. 3, p. 11-23, 2020. Disponível em: <https://revistas.editora.ufcg.edu.br/index.php/RLR/article/view/1198>. Acesso em: 15 nov. 2022.

DOMENECK, Ricardo. Ricardo Aleixo. *Modo de Usar & Co.*, s/p., 20 out. 2008. Disponível em <<http://revistamododeusar.blogspot.com/2008/10/ricardo-aleixo.html>>. Acesso em: 24 mar. 2022.

E-DICIONÁRIO de Termos Literários. Disponível em: <https://edtl.fsh.unl.pt/encyclopedia/enjambement>. Acesso em: 13 dez. 2023.

FABIÃO, Eleonora. *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*. *Sala Preta*, Revista de Artes Cênicas, São Paulo, Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, n.º 8, p. 235-246, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>. Acesso em: 02 nov. 2022.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. São Paulo: Rocco, 2014.

GENETTE, Gerard. *Palimpsesto: a literatura de segunda mão*. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia R. Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2006. Disponível em: <https://rl.art.br/arquivos/6176952.pdf?151756965>. Acesso em: 01 dez. 2022.

GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Portugal: Porto Editora, 2011.

GONÇALVES, M. B.; CASTILHO, T.; GABARDO JR., J. *Corpos dançantes na escola: diálogos entre a educação performativa e a perspectiva bakhtiniana*. *Bakhtiniana*. Revista de Estudos do Discurso, v. 14, n. 3, p. 136-155, jul.-set. 2019. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/37810/29160>. Acesso em: 01 dez. 2022.

HAMPATE BÂ, A. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (Ed.). *História geral da África: Metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010. p. 169-185.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autónomas. *Revista de Crítica Literária y de Cultura*, n. 17, jul. 2007. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/literaturas-postautonomas-2-0-de-josefina-ludmer/>. Acesso em: 27 abr. 2024.

MARTINS, Leda Maria. Performance do tempo espiralar. In: RAVETTI, G.; ARBEX, M. (Orgs.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002. p.69-91.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/636497939/Performances-do-tempo-espiralar-poeticas-do-corpo-tela-Leda-Martins>. Acesso em: 14 dez. 2023.

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

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. [Editorial]. *Letras*, n. 26, p. 63-81, jun. 2023 – Língua e Literatura: Limites e Fronteiras. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>. Acesso em: 15 jun. 2021.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte*. São Paulo: N-1 edições, 2018.

NATALI, Marcos Piason. Um ano entre os humanos: Ricardo Aleixo e a etnografia do humanismo. *Literatura e Sociedade*, v. 26, n 34, 2021, p. 198-225. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/lis/article/view/194301>. Acesso em: 01 dez. 2022.

NUNES, Aline Nunes de Oliveira. *A palavra-corpo: um estudo das vozes que compõem a discursividade do ator*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, SP: 2015. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalle/944745>. Acesso em: 22 jul. 2023.

PREDOSA, Célia *et al.* *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

RAJEWSKY, Irina. Intermedialidade, intertextualidade e remediação: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidade e Estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. v. 2. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-46.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: EXO experimental; Editora 34, 2005.

RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Pós-Lit, Faculdade de Letras/UFMG 2002. p. 47-68.

RIBEIRO, Guilherme T. Ricardo Aleixo: Outros, o Mesmo. *E-Lyra*. Revista da Rede Internacional Lyracompoetics, v. 1, p. 25-38, 2013. Disponível em: <http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/download/9/8>. Acesso em: 10 ago. 2022.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. Uma obra pesada demais para a ventania. *Suplemento Pernambuco*, nº. 141, 2017. Disponível em: https://issuu.com/suplementopernambuco/docs/pe_141_web#google_vignette. Acesso em: 25 jan. 2024.

RODRIGUES DE MIRANDA, F. Dição e emparedamento na literatura de autoria negra brasileira. *Organon*, Porto Alegre, v. 37, n. 74, 2022. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/organofn/article/view/125597>. Acesso em: 13 dez. 2023.

SANTIAGO, Silviano. *Uma leitura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Luciany Aparecida Alves. *Modelos vivos em uso: Poesia e performance de Ricardo Aleixo (em) um exercício crítico de literatura contemporânea*. 2015. 254 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/8524?locale=pt_BR. Acesso em: 19 out. 2022.

SANTOS, Taiane Almeida. *Jovens negros e necropolítica: a chacina do cabula em Salvador - BA na mídia*. Disponível em: <https://juventudebr.emnuvens.com.br/juventudebr/article/download/204/198>. Acesso em: 05 abr. 2023.

SANTOS, Luís Ferreira dos; OLIVEIRA, Eduardo. Poética da ancestralidade: filosofia africana e educação antirracista. *Revista Espaço Acadêmico*, v. 20, n. 225, p. 14-24, nov.-dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/54002/751375151154>. Acesso em: 05 abr. 2023.

SANTOS, Fátima Verônica. Contar histórias a partir da tradição do griot. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 6., 2010, Belo Horizonte. *Anais ABRACE*, Campinas, v. 11, n. 1, 201. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3406>. Acesso em: 18 jul. 2023.

SCHECHNER, Richard. "O que é performance?" Tradução de R. L. Almeida, publicada sob licença creative commons, classe 3, abril de 2011. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/378/o/O_QUE_EH_PERF_SCHECHNER.pdf. Acesso em: 02 nov. 2022. [De: What is performance? In: *Performance Studies: an Introduction*. 2. ed. New York, London: Routledge, 2006. p. 28-51.]

SCHERER, Telma. Ricardo Aleixo, o poeta em trânsito. *Organon*, Revista do Instituto de Letras da UFRGS, Porto Alegre, UFRGS, v. 31, n. 61, 2016. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/65517>. Acesso em: 15 nov. 2022.

VARGAS, Tatiane. *Dia da Consciência Negra: Por que os negros são maioria no sistema prisional?* Publicado em 19 de novembro de 2020. Disponível em: <https://informe.ensp.fiocruz.br/noticias/50418>. Acesso em: 15 nov. 2022.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: A "Literatura" Medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.