

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

Vítor Ribeiro-Santos

**O Sistema Exu-Ogum:
corpo, ritmo e presença na poética de Ricardo Aleixo**

São Paulo

2021

Laroyê: sim;

Para Candeias.

Para Omolu que, em suas razões, demarcou o tempo deste percurso.

Para Zeca, mais uma vez.

A todos os alunos que têm me dado o privilégio de ser seu professor e aluno, em especial a Felipe Pandazis, Leonardo Zuim, Muriel, Rosinaldo, a turma do CEU Campo Limpo e do Teatro Popular da Periferia, o 1ºA e o 8º ano B de São Bernardo, mais tantos outros que seguem a produzir mundos diante de uns olhos espantados.

Aos amigos, que dividiram aqui esta fração de tempo e de espaço. Juan, Diego, Rogério, Juliana, Rodrigo, Jéssica, Letícia, Gabriela, Bia Cabral, Agatha: que paciência vocês tiveram.

Bia, muito obrigado.

E muito obrigado, mais uma vez, Bia.

RESUMO

RIBEIRO SANTOS, V. **Com Exu-Ogum, pelas encruzilhadas: corpo, ritmo e presença na poética de Ricardo Aleixo**. 2021. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São, Paulo, 2021.

De 2010 a 2020, a obra poética de Ricardo Aleixo destaca-se por uma articulação entre meios, linguagens e sistemas simbólicos, marcadamente entre publicações e apresentações performáticas. Neste período, o surgimento de quatro livros inéditos e a aceitação deste itinerário poético pelo sistema literário tradicional foram refratados pela criação incessante de apresentações em que estes textos se recombinaíram, fragmentaram e reconstruíram. Este processo é um indicativo de que, no sistema criativo de Aleixo, está em jogo uma forma particular de se conceber o literário, em suas origens, formas e métodos: isto que, nesta dissertação, foi balizado a partir do conceito afrodiaspórico de encruzilhada. O objetivo desta dissertação é, portanto, a partir de uma genealogia criativa como a de Ricardo Aleixo, buscar observar que tipos de pressupostos e que possíveis consequências estão em voga em uma concepção de literatura que não se basta como origem estável, campo de saber instituído ou sistema apartado do real, mas que se pretende como maneira de articular a origem sensível, dêitica e corporal desta forma de relação com o mundo. O atravessamento recíproco da experiência corporal, desta maneira, pelo eixo de constituição e movimentação da cultura, da enunciação e do signo será pensado como base para um fazer poético que não cessa de reinventar-se como atividade de dissenso com relação aos campos estético, político e cultural, e que se mostra como local privilegiado para se observar a literatura como uma atividade sempre em vias de se constituir.

Palavras-chave: Ricardo Aleixo. Teoria Literária. Poesia Contemporânea. Cultura Afrobrasileira. Poesia e Política. Literatura Brasileira.

ABSTRACT

RIBEIRO SANTOS, V. **With Exu-Ogum, through the crossroads: flesh, rhythm and presence in Ricardo Aleixo's poetry**. 2021. Dissertação. (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São, Paulo, 2021.

Between 2010 and 2020, Ricardo Aleixo's poetic can be distinguished by an articulation between means, language manifestations and symbolic systems, mostly in the relation between publications and public performances. In this period, the appearance of four inedited books and the acceptance of this production dynamics by the literary canon occurred simultaneously as the continuous creation of presentations in which these texts were recombined, fragmented and rebuilt. This process indicates that, in Aleixo's creative system, there is a particular form of conceiving the *literary* implied, considering its roots, ways and methods – a form/process/movement which was explored/approached through the afro-brazilian concept of crossroad. Therefore, given a creative genealogy like Ricardo Aleixo's, this work's aim is to observe what kinds of assumptions and what possible consequences are present in a conception of literature that can't be enough contemplated as a stable source, a established branch of knowledge or a system conceived as an independent object apart from reality; instead, this system intends to be a way through which it would be possible to articulate both synesthetic, deictic and flash-rooted origins of this kind of symbiosis with the world. The mutual permeability between the embodied experience and the path that constitutes and moves culture, enunciation and sign will be discussed as a fundament for a poetic craft that incessantly reinvents itself as an act of dissent put in perspective with esthetical, political and cultural fields. A poetic craft that appears as a privileged foundation from which literature can be observed as an activity permanently about to constitute itself.

Keywords: Ricardo Aleixo. Literary Theory. Contemporary Poetry. Afro-Brazilian culture. Poetry and Politics. Brazilian Literature.

SUMÁRIO

ABERTURA.....	10
1. A encruzilhada do tempo e do espaço (a cultura).....	26
1.1 Contemporâneo.....	29
1.2 Tradição em movimento, ancestral em progresso.....	32
1.3 Do texto criativo à literatura.....	37
2. A encruzilhada da escrita e do corpo (o livro).....	42
2.1 Ogum sem Exu.....	43
2.2 <i>Eu jogo palavra no vento e fico vendo ela voar</i>	48
2.3. Todas as correntes.....	51
3. A encruzilhada do necessário e do contingente (o signo).....	58
3.1 <i>O fogo lento de existir/ no intervalo da transformação</i>	62
3.2 O dardo de uma hipótese.....	68
3.3 A experiência ritmada.....	72
3.4 O dansarino à dansa.....	73
4. A encruzilhada das encruzilhadas (a cena)	76
4.1 Interpretar o ruído.....	77
4.2 Mastigar, falar, tocar.....	82
4.3 Ver e quase-ver.....	88
4.3.1 Tentar ler um corpo.....	89
4.3.2. Não tentar ler um corpo.....	93
BALIZA.....	97

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	102
ANEXOS	109
A – 11 Passos para Merce Cunningham.....	109
B – Rosto.....	112
C – Solo.....	115
D – Boca Também Toca Tambor.....	116
E – Rondó da Ronda Noturna.....	121
F – Meu Negro.....	122

ABERTURA

*multidão nenhuma é a mesma do dia anterior porque errar
pela cena mundo ensaio para escrever de peixe seco vejo vento
branco convivo muito bem com os cães da rua tudo brilhando nele
tudo mas em braile tudo começa e acaba na cabeça transbordar o
lábio nascer de uma metáfora construir sobre ruínas o de asas limpas
o que quanto mais roto mais inteiro dentro de mim minha só na fria
noite escura se usar escalão e gíria relaxado morte à república
acabou com canudos belo monte um ano entre os humanos você sabe
que lixam o vermelho uma língua minha linha só por força do modo
como opera produzir os termos de as palavras escritas no poemanto
foram extraídas do meu poema vi o ventre casa uma aldeia dorme
mas sempre não o alcança*

Ao enunciar estas palavras, localizáveis nos livros *Roda do Mundo* (1996), *Trívio* (2001), *Máquina Zero* (2004) e *Modelos Vivos* (2010), e aqui livremente transcritas, Ricardo Aleixo abre a apresentação performática¹ realizada no Sarau do Memorial, em Belo Horizonte, a 24 de Fevereiro de 2013². Antecedidas apenas pela enunciação dos poemas *Minha Linha* e *Mundo Palavreado* – molduras-pontos usuais nas apresentações do poeta –, essas palavras surgem sem mediação explicativa, indicação de origem ou de função: não se sabe se são versos inteiros, fragmentos, títulos, ou mesmo se o que é lido tem algum tipo de correspondência no texto que está nas mãos do *enunciador-em-cena*³: ao longo do 1m20s em que se ressignificam aos

¹ Será utilizada a denominação *apresentação performática* a qualquer evento de enunciação poética pública em contexto artístico delimitado, evitando o conflito com teorias que conceituem *performance*, como a de Paul Zumthor, e que serão abordadas sobretudo no segundo capítulo.

² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=INBBvuHZvv0>, acesso em Dezembro de 2019. O procedimento aqui descrito encontra-se entre os minutos 6 e 7 da gravação.

³ A criação do termo passa por uma preocupação em evidenciar que não coincidem, mesmo em presença, as figuras do enunciador do texto – circunstancial e irrepetível – e do *auctor* (MAINGUENEAU, 2002) Ricardo Aleixo – constructo *do* e *para* o campo literário: passa por isso, afinal, a *heterogeneidade constitutiva* (AUTHIER-REVUZ, 1990) de qualquer enunciação escrita, e não há por que ser diferente em uma enunciação oral, distinta daquela unicamente em grau. Esta distinção é crucial, enfim, para situar um enunciador diante de um enunciado e a partir de um ato de enunciação, e não antes dele. Um corpo em cena é semantizável como qualquer elemento cenográfico, sonoro ou linguístico: ele não é um dado *a priori*, pois se constitui a partir de uma não-coincidência de contextos, expectativas e procedimentos, sendo parte da deriva necessária à formação do sentido. Realizando o trajeto no sentido oposto, observar a inevitável semantização do corpo-em-cena torna-se uma forma de lançar luz à corporalização igualmente inevitável do significado como produto da escrita. Por isso, para além do contexto literal do palco, será postulado que um enunciador necessariamente deva ser tomado como um *enunciador-em-cena*: o sistema

olhos e ouvidos da plateia, os excertos são ditos de maneira totalmente justaposta, enquanto Aleixo manuseia e alterna os livros e as páginas ostensivamente, como a exhibir não um suporte para aquilo que é dito, mas uma parte integrante de qualquer significado que ali possa ser produzido. Parece haver uma deriva entre as unidades constitutivas da cena, e o eixo do sentido então oscila entre o livro e o procedimento no palco: pode-se dizer que os movimentos abruptos do corpo do *enunciador-em-cena* ecoam as letras grafadas, sendo a recíproca também verdadeira. É provável que grande parte dos espectadores não consiga fazer o caminho das palavras enunciadas aos poemas de sua aparente *origem*, e em nenhum momento parece ser essa a intenção do procedimento: um possível sentido *original* das palavras é uma presença apenas espectral em frases que ainda e/ou novamente *fazem sentido*, a despeito de possuir barrada uma de suas fontes – o público não pode consultar os livros durante a apresentação –, mesmo que sejam parcialmente acessíveis – é possível ver Ricardo Aleixo alternar os livros em suas mãos, e é possível identificá-los.

As palavras assumem, assim, uma posição dúbia entre a convencionalizada fixidez da escrita, a mobilidade da aleatoriedade posta em funcionamento pela enunciação oral e a materialidade do livro manejado pelo corpo do *enunciador-em-cena*, o que parece, de saída e como consequência, instabilizar o estatuto do *literário* ali em jogo: é a própria possibilidade de produção de significação, pois, que vem ao lume a partir dos elementos articulados no texto, tomado então como um espaço complexo de reenunciações. Se este procedimento constitui algo que pode ainda ser chamado de *literatura*, portanto, Aleixo parece apontar para a necessidade de um conceito que dê conta não de um objeto estático, mas de um procedimento dinâmico de articulação e defasagem entre elementos heterogêneos em uma obra, como cenários, gestos, corpos e letras, em suas materialidades, possibilidades e historicidades específicas colocada em diferença e relação, isto é, *em encruzilhada*. Um enunciador só pode ser, em suma, um ponto nunca coincidente dentro de um sistema de incontáveis planos. Um enunciador só pode ser, enfim, um *enunciador-em-cena*.

*

criativo de Ricardo Aleixo é, portanto, a radicalização dessa historicidade e dessa forma de presença no sentido, como se tentará aqui argumentar.

Ao longo de uma carreira artística que hoje totaliza quase 30 anos, o mineiro Ricardo Aleixo tem se valido de diferentes materialidades – como objetos, vídeos, poemas sonoros⁴, parangolés, peças de teatro, oficinas e, evidentemente, livros de poesia – como meios para produção de significação poética, sempre apresentando uma linguagem propositiva e intermídia⁵ ao longo desta trajetória. Entre os anos 2010 e 2019⁶, contudo, destaca-se um período de articulação particularmente complexa e intensa entre publicações de livros e apresentações performáticas derivadas – de diferentes maneiras – de tais publicações, implicando a necessidade de uma redefinição sobre o estatuto do livro – aqui considerado um objeto material, um local simbólico e um conjunto de poemas unidos sob uma mesma rubrica – como tipo de unidade de significação em sua obra⁷. Sintomaticamente, portanto, é neste período que o poeta passa a publicar mais intensamente – são quatro livros inéditos e uma antologia em 8 anos, sucedendo um hiato de 7 anos entre *Máquina Zero* e *Modelos Vivos*⁸ – e a manejar as apresentações performáticas como atividade simultânea à escrita de poemas.

Assim, pode-se começar a compreender a maneira em que a cena que abre este texto se situa na processualidade da produção poética de Ricardo Aleixo, e como evidencia a particularidade criativa desta fase da obra do autor. A *leitura-concerto*⁹ inicialmente prevista para ser uma apresentação dos poemas do então inédito *Impossível como Nunca ter Tido um Rosto* (2015), mas contando também com poemas de *Modelos*

⁴ Isto é, poemas montados apenas em áudio, sem correlato escrito, postados em plataformas online como o Soundcloud. A denominação é de Ricardo Domeneck (2008).

⁵ Este termo, aqui acatado em sua produtividade, é utilizado pelo próprio Ricardo Aleixo a partir das formulações do poeta e artista plástico Julio Plaza e do poeta e tipógrafo Dick Riggins. Diferencia-se da *multimídia* na medida em que esta pressupõe a mera interação entre linguagens, enquanto aquela prevê a contaminação recíproca e interseção entre meios.

⁶ A delimitação final deste escopo está atrelada à publicação de *Antiboi* e à realização de apresentações performáticas que incorporam seus poemas, além do evidente e incontornável corte promovido pelo *hoje* desta dissertação. De qualquer modo, a sinalização pelo autor de que, entre 2021 e 2022, serão lançados um livro de memórias e um livro de teoria da enunciação – ambos por grandes casas editoriais – é sintomático sobre novos desdobramentos desta genealogia criativa, que parece em vias de assumir uma nova processualidade, apostando em outros registros e em outro estatuto para si.

⁷ Se, em 2008, Aleixo afirma em entrevista que o livro ainda é *um objeto estranho no cotidiano, que frequenta pouco a casa das pessoas* (disponível em <http://jaguadarte.blogspot.com/2008/11/ceu-inteiro.html>, acesso em Maio de 2020), em 2009 o poeta chama a apresentação performática de *livro-ambiente* e, em 2014, afirma que *o livro é como um pomar, uma horta e que faz questão de mantê-lo por perto em uma relação abertamente erótica*. Sendo um *lugar de passagem* (2017, pp. 204-205), como também afirma o poeta em entrevista, o livro traz consigo largas implicações corporais, portanto. A expressão *livro-ambiente* torna-se, em 2021, título de uma *vídeo-performance* do poeta, disponível em <http://www.omenelick2ato.com/artes-da-cena/danca-e-performance/ricardo-aleixo-livro-ambiente>, acesso em Julho de 2021.

⁸ À exceção de *Céu Inteiro*, série de lipogramas lançada em plaquete no ano de 2008.

⁹ O termo e as informações subsequentes foram extraídos do antigo blog do autor – disponível em <https://jaguadarte.blogspot.com/>, acesso em Janeiro de 2020 – e de declarações presentes no próprio registro de apresentação.

Vivos, abre-se, a partir da constatação das modestas dimensões do espaço de apresentação, para a realização de diversos outros procedimentos e para a inclusão de poemas e livros não previstos no roteiro previamente elaborado. Isto aponta, assim, para uma dinâmica crucial para a leitura que aqui se proporá: a relação tensa entre *partitura* e *realização*, *potência* e *ato*, *determinação* e *indeterminação*, que se torna um eixo visível deste processo criativo no período citado e coloca em questão necessariamente o próprio conceito de obra, como se tentará evidenciar.

Tem-se, no contexto enunciativo do Sarau do Memorial – um exemplo dentre exemplos –, um complexo sistema de defasagens e sobredeterminações que, em cena, aporta diversos graus de reenvio para as unidades de significação de um texto. Em primeiro lugar, há um processo de escrita prévio que estabiliza determinada ordem de palavras sob a categoria de *poema*, para que ele então assuma uma posição em determinada sequência de folhas de papel, sob determinada rubrica e por meio de determinado arranjo gráfico¹⁰: em suma, formam-se os poemas que constituirão uma espécie de roteiro para as apresentações. Estes elementos estariam, em tese, fixados a partir do instante de sua publicação, e representam o escopo daquilo que se convencionou chamar, nos últimos séculos, de literatura. Em seguida, há a nova cena de enunciação – a apresentação performática, a *leitura-concerto* – que atua sobre o elemento previamente fixado, revelando então a fragilidade de sua estabilidade. O *enunciador-em-cena* evidencia e acopla no texto grafado uma corporalidade, uma gestualidade, entonação, melodia, repetição, altura; para além disso, ele fragmenta o texto, o recombina com outros textos, altera mesmo o roteiro que de antemão já mexeria com a ordem fixada dos poemas em livro: ou seja, o enunciador adiciona contextos a um contexto. Esta operação – característica do ciclo de apresentações e publicações aqui em jogo – evidencia como, ainda que haja uma anterioridade cronológica da escrita com relação à apresentação¹¹, ambas as práticas são colocadas em relação e continuidade,

¹⁰ Em Aleixo, a passagem da produção do poema para a publicação não é sempre óbvia: alguns poemas aparecem em mais de um livro – como *Minha Linha* – enquanto, por outro lado, alguns poemas só são publicados após anos de composição, inclusive depois de terem sido abarcados em apresentações – algo que ocorre sobretudo antes da publicação de *Modelos Vivos*.

¹¹ Há, por exemplo, poemas em *Modelos Vivos* que datam ao menos de 2004, como *Um ano entre os humanos*, que foi título de um ciclo de apresentações que se iniciou naquele mesmo período, isto é, 6 anos antes da apresentação performática *Modelos Vivos Movidos a Moedas* e do livro *Modelos Vivos*. Já *Impossível como nunca ter tido um rosto* e *Antiboi* trazem consigo uma ancoragem temporal em subtítulo: 2010-2015 e 2013-2017, respectivamente, que antecede as apresentações em que se incorporam os poemas.

redefinindo-se de lado a lado, lançando a lume uma associação de *obra a processo*: não há enunciação neste sistema que não parta de uma adição de contextos.

O interesse nesta processualidade específica, pois, emana duplamente ao longo da escrita deste texto. Primeiramente, porque ela diz respeito a uma maneira singular de articulação entre elementos culturais e referências, a relações próprias com materialidades artísticas, à internalização de uma matriz afro-brasileira como estrutura de criação artística e recriação da tradição. Mas igualmente porque dá a ver algo que, muito além – mas a partir – da singularidade desta obra, está na reflexão sobre como se constitui a significação literária, que tipo de ontologia está em jogo numa visão logocêntrica (DOLAR, 2012) ou grafocêntrica (ZUMTHOR, 2016) da significação, o que isso diz respeito a este momento de criação artística e como tem condicionado a aplicação e circulação de conceitos como *obra* e *literatura*. Note-se que ambos os interesses são simultâneos e inseparáveis, o que não significa que se delimitam de maneira estrita: a obra de Aleixo dá vazão a determinado posicionamento sobre a teoria, existindo para além e aquém dela; a teoria dá vazão a determinado posicionamento sobre a obra, lançando luz a elementos que devem – a teoria precisa ter algum grau de generalização, afinal – ultrapassá-la.

*

Na encruzilhada dos dois interesses acima descritos, conceitua-se o fluxo de encruzilhadas, em sua disposição em sistema¹², que dá norte a esta dissertação. Neste texto, é esta a expressão que resume a tentativa de caracterizar o *literário* subjacente na obra de Aleixo como um sistema de diferenças entre contextos, uma *diferença em vias de se fazer* (MANIGLIER, 2013, p.57, tradução própria), como algo que não pode ser delimitado *a priori* em suas práticas e métodos, mas que se assume como processo a partir das formas particulares em que se constrói como campo de produção de sentido.

¹² Os termos em que se concebe aqui um *sistema* podem ser resumidos pela definição de Patrice Maniglier (2008): *espaços de liberdades instáveis com delimitação equívoca*, habitados por um *tremor no qual o impossível se redefine*. Isto significa, assim, considerar que as práticas poéticas multimeios colocadas em jogo por Aleixo ao longo dos anos assumem um caráter de determinação e indeterminação relacionais, cujo sentido não cessa de se redefinir e atualizar. Pensar o projeto artístico de Aleixo como disposto em encruzilhadas é, assim, assumir outra posição de Maniglier (2013) sobre a quebra do *contrato aristocrático* que o texto literário promove ao negar qualquer tipo de liberdade indefinida à obra – fosse a partir de sua posição ou de uma posição insustentavelmente livre de seu enunciador. Um sistema é, portanto, uma articulação complexa e sobredeterminada entre liberdades e limites, algo que a própria relação topológica Exu-Ogum, em si um sistema, tentará implicar. Uma maior definição de sistema e encruzilhada será postulada em momento posterior.

A historicidade radical que rege a processualidade da obra de Ricardo Aleixo é, assim, o pressuposto mais claro da produtividade possível deste conceito particular de literatura: a obra como *todo movente* é radicalizada pelo processo e, nisso, tem incessantemente afetada a existência de todas as suas partes. Em outras palavras, ao propor uma fragmentação constante do poema a partir de suas constantes (re)enunciações, Aleixo impõe uma demanda crítica de considerar não só a oralidade, mas também a escrita como espaço não de uma permanência, mas de uma deriva, no que finda qualquer tentativa de oposição essencial entre estes meios. Foi a partir da escrita, afinal, que operou e fragmentou o texto o *enunciador-em-cena*: como seria possível assumi-la, pois, como parte do reino da racionalidade pura e da fixidez cartesiana para analisar uma processualidade como a que ali emerge?

Por isso, a obra de Ricardo Aleixo torna-se um ponto privilegiado para lidar com estas questões amplas a partir de suas particularidades irreduzíveis. Aleixo é um escritor reconhecido e premiado enquanto tal¹³, isto é, referendado pelo campo literário canônico, com inserção no mercado editorial tradicional. Porém, para além disso, sua obra parte de uma filiação estética – em todas as implicações éticas, políticas e ontológicas que isso traz – a uma matriz afro-brasileira particular que implica necessariamente uma releitura a contrapelo deste sistema, uma requisição de tudo aquilo que ele não cessou de tentar excluir ao longo de sua existência: o corpo, a voz, a diferença. Mas a própria existência deste processo criativo depõe, justamente, a favor de uma releitura do próprio literário a partir de um ponto de vista que não lhe pode ser considerado, de nenhuma forma, puramente exterior. Em outra formulação, é como se Aleixo propusesse uma síncope no conceito de literatura no instante mesmo em que (re)produz este conceito e suas formas consagradas: repensar, assim, a produtividade da letra escrita, da diagramação, da tipografia, da publicação a partir do corpo, da voz, da oralidade, do gesto, do movimento intrínseco a eles¹⁴. E, ademais, fazer o caminho inverso: repensar o local da oralidade, do corpo e das culturas orais a partir da consciência de que muitas de suas categorias são constitutivas dos sistemas que se esforçaram ao longo de milhares de anos por expurgá-las, e então assumir novas formas

¹³ Basta notar que *Antiboi* foi finalista do Prêmio Oceanos em 2018, enquanto *Modelos Vivos* foi finalista do Jabuti e do Portugal Telecom em 2011. Tem-se três dos maiores prêmios literários em Língua Portuguesa nesta lista.

¹⁴ Não à toa é a síncope uma das mais contundentes marcas da música africana a partir da diáspora, algo notado por Luiz Antonio Simas (2019) ao formular o conceito de *Culturas de Síncope* a formações derivadas destas matrizes.

de acoplagem produtiva entre modelos de conhecimento, expressão e pensamento – algo que vai além de constatar a encruzilhada como matriz simples de uma indeterminação pura, como os repisados termos *sincretismo* ou *miscigenação* tendem a fazer no debate cultural. A obra de Aleixo dá testemunho, portanto, de que um modo de existência como a literatura¹⁵, se se pretende algo além de Cultura como *sala-de-concerto* (WAGNER, 2019) ou com grafia em letra maiúscula, pode e deve ser pensado a partir de uma infinidade de pontos, sendo só assim possível dar conta de sua complexidade, suas defasagens, suas variações; como consequência, esta perspectiva traz consigo a possibilidade de se observar de que maneira têm sido traçadas as bordas ou os interditos deste sistema, e como esses limites são sempre provisórios e motivados. Neste texto se escolherá, portanto, uma mirada sobre o fazer literário a partir da matriz cultural afrodiáspórica iorubá, que Ricardo Aleixo fornece como fonte e possibilidade a partir de sua obra.

*

Quando se fala de uma matriz cultural iorubá, o contexto de referência está na denominação genérica e atualmente aceita para abarcar povos como os Ketu, Sabe, Òyó, Ègbá e Ijesa, que habitavam *o Sul e Centro-Sul do Daomé e o Sudeste da Nigéria*, na região conhecida como Yoru Baland, e que *importaram para o Brasil seus costumes, suas estruturas hierárquicas, seus conceitos filosóficos e estéticos, sua língua, sua música, sua literatura oral e mitológica, [...] sua religião* (ELBEIN DOS SANTOS, 2020, p.28). Estes povos, também conhecidos como nagô¹⁶, demarcaram decisivamente os caminhos daquilo que se convencionou hoje chamar *cultura brasileira* a partir de seu fluxo tardio como escravizados, em contraste com o fluxo mais antigo daqueles oriundos da atual região de Angola e Congo, de cultura e distribuição marcadamente diversas dos primeiros.

Assim, referenciar – já em chave afrobrasileira – esta matriz cultural significa pensar a implicação que a interação destes povos – no tempo e no espaço – teve para a constituição de subjetividades, núcleos culturais, visões sobre os fazeres artístico,

¹⁵ Isto é, um *sistema* que não pode negar *sua própria instabilidade*, cuja reconstrução passa pela definição de *eventualidades* e de *circunstâncias*, e cujo *limite se redobra em seu interior* (MANIGLIER, 2008). Ou ainda, tem-se uma instituição sem essência ou *identidade em si* e que *tende a extrapolar suas bordas* (DERRIDA, 2018, p.49). Enfim, a literatura tem em si a capacidade de representar, ela mesma, o papel de antiliteratura (RANCIÈRE, 2016, p.18) Como o título de uma seção da antologia poética de Ricardo Aleixo sinaliza, *ter escrito ainda não existe*.

¹⁶ Nagô e Iorubá serão aqui tomados como sinônimos, a despeito de suas nuances de sentido. Para discussão sobre as particularidades destes dois termos, cf. ELBEIN DOS SANTOS, 2020, pp.28-30.

político e estético no território brasileiro – nas implicações e pressupostos ontológicos ali atribuídos para seus elementos materiais. Esta leitura, naturalmente, se dará aqui a partir dos termos colocados e interpretados por Ricardo Aleixo em sua obra e a partir dela, sendo a posição do poeta mais um ponto da expansão e complexidade deste sistema, como se tentará abordar no primeiro capítulo desta dissertação.

É importante, portanto, ter em mente que este ponto de ancoragem da presente leitura está em um sistema simbólico em que cultura e religião são termos sinônimos – em verdade, em que essa distinção é inoperante: *suas formas têm o encargo de significar as múltiplas relações do homem com seu meio técnico e ético* (HOUIS apud. ELBEIN DOS SANTOS, Ibid., p.51). Cabe notar, contudo, como a leitura desta dissertação necessita uma ética de secularização dos termos e elementos que invoca – posto que, ao se falar de orixás e do mundo simbólico que os cerca, *o referente está em textos e mitos que possuem uma finalidade e uma função, ou seja, é a expressão estética que “empresta” sua matéria a fim de que o mito seja revelado. O belo não é concebido unicamente como prazer estético: faz parte de todo um sistema* (ELBEIN DOS SANTOS apud. ELBEIN DOS SANTOS, Ibid.). Há estética, há moral, há ética e há ontologia neste sistema cultural-religioso, mas há também a substância sagrada propriamente dita, causa e consequência das formas de interpretação múltiplas deste sistema.

Por isso, antes de uma demanda de simples clivagem entre contextos religiosos e não-religiosos, este processo de compreensão crítico-estética passa pela comprovação de que campos distintos de experiência podem trazer consigo convergências de ordem ontológica e epistemológica, estando, portanto, ligados por aquilo que é mais crucial para sua existência: justamente o fato de serem oriundos de uma experiência sensível. A distinção entre religioso e secular não é tratada, assim, como uma diferença de essência, mas de grau, de modos de usar a linguagem e de encarar o sensível: assim, é possível que Exu e Ogum – chaves para a leitura proposta por este texto – mostrem-se também, a partir do mundo religioso-cultural onde habitam, como conceitos e possibilidades topológicas: justamente por, em seus contextos de origem, já o serem em algum grau.¹⁷

¹⁷ Um precedente deste tipo de leitura está na obra de Roberto Calasso que, em *A Literatura e os Deuses* (2004), observa como incontáveis formas de criação linguística foram, a princípio, indissociáveis de uma experiência religiosa – com a recíproca absolutamente verdadeira –, sendo o campo literário, em sua formação, amplamente devedor de conceitos, temas, formas, entidades oriundas da vida religiosa: não havendo, portanto, como se tratar esta relação como simples diferença. No Brasil, a obra de Luiz Antonio Simas destaca-se como terreno fértil para conceitos epistemológicos mobilizados a partir da vida religiosa – como *cultura de síncope, terreirização, encantados* – para explicar sociologicamente aspectos da vida

*

A passagem pelas encruzilhadas com Exu-Ogum será, assim, um processo particular de acoplagem entre sistemas ou, mais precisamente, se dará em sua formulação como uma maneira de observar *um sistema através de sistemas*. A afecção entre estas estruturas não será unilateral, portanto, mas mútua: e é neste espaço que, enfim, se pensarão as relações entre matrizes culturais, oralidade e escrita, voz e corpo, enunciado e enunciação.

Tome-se como mero exemplo um único plano do projeto artístico de Ricardo Aleixo para evidenciar o sentido deste projeto: ao propor uma articulação complexa entre escrita, publicação e enunciação oral, seria possível dizer que o poeta mineiro atua simultaneamente – elencando-se de maneira breve – sobre a continuidade, mudança e vigência de uma matriz cultural iorubá (que é afinal recontextualizada em novos tempos e práticas), sobre a tradição afrodiaspórica que emerge da variação destas culturas no espaço e no tempo (fazendo com que ela se aproprie de campos culturais e práticas), sobre o espólio do *direito permanente à pesquisa estética* (ANDRADE, 1942) de que falavam os primeiros modernistas brasileiros (afinal, ela está na genealogia da poesia moderna brasileira), sobre *o campo relacional de funções* dos concretistas (pois também se vale de defasagens entre linguagens em suas práticas e meios particulares), sobre o espaço da literatura canônica que reconhece nesta obra sua modernidade (na qual, retornando ao princípio da lista, vive uma grande nota de arquivo e tradição). É, portanto, uma causa e uma consequência da própria variação interna de cada um desses sistemas querer relacioná-los entre si, assim como é também uma causa e consequência da significação da obra de Aleixo buscar o atravessamento de materialidades e temporalidades heterogêneas que ali circulam.

*

Exu e Ogum não são, assim, escolhidos a esmo como símbolos para a compreensão desta processualidade artística em sua radicalidade, tampouco sua presença aqui se constitui como mera metáfora de interpretação. A imagem e os modos de existência dos dois orixás iorubanos surgirá aqui como topologia da constituição da

social, atravessada por esta experiência. Com relação à obra de Ricardo Aleixo – cuja existência está em muito fundada na possibilidade de relação de essência entre literário e religioso – serão, ao longo deste texto, gradativamente abordados pontos de convergência e separação entre estes campos de experiência, sobretudo nos capítulos III e IV.

significação a partir de diferenças e realizações, a partir de gestos tomados como, simultaneamente, potência e ato.

Exu, pai das encruzilhadas, da linguagem, da comunicação, da reprodução e do jogo, é um princípio do movimento sem o qual não há sequer a possibilidade da vida, é a diferença, a alteridade latente, a instabilidade, o princípio dinâmico (KILEYI e OXAGUIÃ, 2009, p.220), a contradição, a quebra, liminar e os interstícios (RISÉRIO, 2016, p. 112), é aquele que tem o poder de quebrar a tradição (PRANDI, 2001, p.50), é o guardião da ordem e também da desordem (DA SILVA, 2013, p.1087), sem ele todos os elementos do sistema e seu devir ficariam imobilizados, a vida não se desenvolveria (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.141). Na definição de um sistema, portanto, Exu é o próprio deslocamento infinito do limite, trazendo em si a latência e a contradição daquilo que é dado e estanque apenas em aparência, mas falível e inacabado quando posto em relação, quando disposto no tempo e no espaço. Tendendo ao caos, Exu deixa claro seu caráter contraditório e ambivalente ao propor uma ordem absoluta a partir da desordem, transformando o movimento em rito e o rito em movimento.

Ogum, irascível e terrivelmente ético, firme, reto, franco e sobretudo honesto (RISÉRIO, op.cit., p.75), é a justiça em toda sua índole enfurecida (KILEYI e OXAGUIÃ, op.cit., p.229), aquele que toma a vanguarda (ELBEIN DOS SANTOS, op.cit., p.99) a balança que pondera, o limite produtivo, a borda provisória, é a reatualização dos termos em potência a partir da força de um novo contexto que se impõe sem pressupor os anteriores. Ogum traz consigo também a ambivalência daquele que é igualmente justo e violento, podendo ser inclusive cruel em nome da paz e da liberdade. Por isso, o senhor de Irê é caracterizado por um enorme desgosto ao limite (KILEYI e OXAGUIÃ, Ibidem.) que convive com sua posição de guardião da justiça, portanto, do valor e da qualidade atribuídos às pessoas, eventos e ações: desta forma, Ogum reflete a necessidade de se pensar o valor como um conceito em movimento, retroprospectivo a partir de balizas móveis mas necessárias, de uma predicação assertiva mas maleável.¹⁸

¹⁸ Longe de esgotar a ética ou as formas de aparição e existência destas entidades, esta breve descrição – que norteará a leitura aqui proposta – tem como função de traçar a forma como seres tão diversos e dispersos no tempo e no espaço serão aqui abordados. Como sinaliza Marcio Goldman (2005), qualquer pretensão de esgotar as formas ou características de algum orixá esbarra na própria natureza dos sistemas culturais em que eles surgem e estão inseridos, posto que ali está em jogo uma experiência com complexa *textura ontológica*. Isto significa que, mais importante do que circunscrever os modos de existência de

Movimento e realização, definição e indefinição, desordem e justiça estão lado a lado, portanto, tanto nas figuras individuais de Exu e Ogum quanto na relação que estabelecem entre si, na tendência, respectivamente, a um caos que carrega a ordem como ética e a uma ordem que traz o caos por meio do ato. É sintomático e significativo, portanto, que justamente os *irmãos e grandes companheiros* Exu e Ogum (Ibidem.) surjam, na própria genealogia de procedimentos de Aleixo, em uma posição privilegiada: como evocações explícitas em poemas – *Oriki de Ogum a Beira-Mar, Exu, Ogum, Ogum Sonha, Cine-Olho, Palavrear, Minha Linha* –, a partir de indumentária – como as guias cruzadas na apresentação da Flip em 2018 – e de gestualidade e vocalidade¹⁹. *Exu é barrete de Ogum*, diz Aleixo no poema homônimo ao orixá ferreiro; com Ogum, *Bará*²⁰ *aprendeu a trabalhar* sem deixar de ser um *menino levado*, diz um dos textos coletados e traduzidos por Reginaldo Prandi em *Mitologia dos Orixás*²¹; em rituais especiais dos sacerdotes de Ogum, deve-se evitar que Exu se manifeste nos presentes, pois sua força é abstrata e *só pode ser celebrada “por meio” de Ogum, que o representa*, afirma Juana Elbein dos Santos (op.cit., p.145).

O contexto da relação entre Exu e Ogum que aqui se evoca, portanto, refere-se a *uma epistemologia afrodiaspórica em diálogo e diferença com relação a uma epistemologia ocidental* (PEREIRA, 2016, p.70), ou seja, na correlação entre contextos diversos de interpretação e modos de existência: o artístico não é o ritual, mas a ele lança luz em seus elementos constitutivos; o ritual não é o artístico, mas com ele compartilha diversos elementos sensíveis e formais. Assim dispõe-se uma genealogia

alguma entidade ou do próprio todo da religião, qualquer abordagem de elementos oriundos do candomblé deve ter em conta a *grande flexibilidade* do sistema em que ele se estrutura, necessitando observar e realizar *agenciamentos eficazes* neste campo religioso-cultural. Se, de uma nação a outra, de um terreiro a outro, de um pai ou mãe-de-santo a outro existem leituras distintas sobre a manifestação e o comportamento dos orixás, não se pode pensar que haja *identidade substancial possível* na experiência do candomblé: há relações complexas entre *fluxos contínuos e cortes*. Este ponto será reabordado sobretudo nos capítulos III e IV.

¹⁹ Esta argumentação será levada a cabo no quarto capítulo deste texto.

²⁰ Exu, Légba e Elegbara são alguns dos nomes que o mesmo orixá – em tese – assume a partir de diferentes nações (ketu para a primeira e gegê para as outras duas, neste caso), e cuja frequência varia ao longo dos territórios da diáspora. Bará diz respeito ao Exu *individual das pessoas, representando a parte física do homem* (KILEYI e OXAGUIÁ, op.cit.). Aqui, salvo em citação, se utilizará unicamente *Exu*, mais comum no Brasil e de designação mais ampla no candomblé brasileiro de origem iorubá.

²¹ A associação topológica que se proporá entre Exu e Ogum está, portanto, também fundada em uma proximidade constitutiva dos orixás no panteão iorubá. Para além dos mitos e orikis que associam as duas entidades, pode-se falar de *funções* (KILEYI e OXAGUIÁ, op.cit.) de Exu como Exu Elebara e Exu Olobé que são particularmente ligadas a Ogum; por outro lado, além de Ogum Xoroquê – da umbanda – há Oromina - na cultura do candomblé - muito ligado a Exu. Ademais, existe uma associação entre certas características – comunicação, posição de proteção da casa, ímpeto, tendência ao dinamismo e ao movimento – e símbolos dos dois orixás – como e sobretudo a encruzilhada – que aproximam definitivamente as duas entidades.

cultural incontornável para a constituição do campo artístico neste país, assim implica-se uma reflexão sobre uma possível ontologia da linguagem, como se tentará desenvolver. Esta é a encruzilhada.

*

Odé Kileuy e Vera de Oxaguiã (op.cit.) mostram como a encruzilhada é um ambiente em que Exu e Ogum se encontram simbólica e topologicamente. Enquanto Exu gosta de ser homenageado nas *divisões* das encruzilhadas por celebrar, como senhor dos percursos, o movimento, Ogum tem o *centro* da encruzilhada como lugar preferido, pois é a partir dali que seu poder se distribui a eleger os caminhos: posições complementares, portanto, que ressoam justamente este processo em que o sentido da poética de Aleixo tentará ser exposto. Ogum visa o caminho, por isso marca o centro da encruzilhada; Exu visa a encruzilhada, e para isso percorre os caminhos.

A encruzilhada será portanto, nestes termos, o modo de relação em que Exu e Ogum aqui se estabelecem em uma topologia própria, motivando-se e movimentando-se, propondo uma maneira de compreensão do sensível por meio da linguagem, e da linguagem por meio do sensível. A disposição de Exu e Ogum pela(s) encruzilhada(s) é a imagem conceitual fundamental para um sistema criativo que, a cada baliza, parece apontar para a abertura, e, a cada nova movimentação, traz consigo uma ancoragem material. Desta forma, a encruzilhada não se apresenta como a suspensão da diferença em prol da igualdade abstrata de possibilidades, mas como a radicalização da materialidade dos termos de cada possibilidade que, em determinado contexto, se apresenta como tal: limite e centro em relação.

Na obra de Aleixo, as implicações desta proposição ontológica – posto que altera os modos de existência de cada um de seus objetos criativos – encontram-se, no curso desta dissertação, na maneira como o signo, a enunciação, a presença e o corpo são concebidos. Dispostos em relação a suas próprias encruzilhadas e em relação às demais encruzilhadas, nenhum elemento da obra do poeta mineiro será tido como autocoincidente, mas sempre apontará para outro plano da experiência – que poderá ser uma nova enunciação a um enunciado, um novo valor ao signo, um novo palco ao corpo, um novo campo de referências à circulação político-social. Cada deslocamento nestes planos da experiência simbólica e sensível poderá, ademais, ser disparada a partir de qualquer ponto do sistema: um signo pode renovar a enunciação, o corpo pode aferir

o campo cultural, a enunciado pode penetrar o palco. Cada ato surgirá, portanto, como o instante de reatualização de diversas posições colocadas em relação.

O logro do fluxo de encruzilhadas Exu-Ogunícas será, portanto, um olhar composto pelo que *está* e pelo que está *em vias* de se fazer – sendo esta última expressão em nada gratuita. As posições complementarmente simultâneas dos orixás em relação à encruzilhada são o fundo de uma relação necessária para se pensar a própria historicidade dos elementos de um sistema criativo como o de Ricardo Aleixo, em seus percursos pela significação. Exu e Ogum situam-se radicalmente em um algum lugar, mas sempre a apontar a outro.

*

Mas se interpretar é motivar sentidos, como se poderia analisar uma obra que se radicaliza como sistema dinâmico? Este é um nó incontornável para este texto, que resvala justamente na relação entre ato e potência que ele mesmo tenta aplicar ao seu objeto possível: uma atualização é também uma revirtualização, isto é, a interpretação também deve se articular em uma processualidade, sob risco de desmentir na forma a própria natureza daquilo que está a afirmar. Concretamente – diante de uma obra que articula textos, apresentações performáticas e outras práticas artísticas – isto significa considerar cada manifestação particular da obra não como um objeto findo ou realizado, mas como um ponto de irrupção e relação: isso implica, portanto, um esforço de observar as particularidades de realização, as soluções ali encontradas, os contextos ali adicionados, mas também notar como estas demarcações ecoam e ressoarão em todos os outros pontos em que se constitui o sistema, instaurando sobredeterminações com relação a eles.

Cada apresentação – cada registro de apresentação²² – e cada poema publicado serão tomados, desta forma, como um ponto de superfície: contendo um significado sem encerrá-lo, repropondo uma relação entre práticas, atos e meios, como um momento a mais em um fluxo de reenvios. Por isso, qualquer pretensão de esgotar neste texto os procedimentos artísticos que Aleixo maneja ao longo dos anos seria não só impossível – dada sua multiplicidade, dispersão e dificuldade de obtenção de registros – como sequer

²² O registro de uma apresentação performática já coloca uma defasagem de contexto com relação à apresentação em si, como se tentará abordar no capítulo 4. Esta defasagem estará implícita em qualquer leitura que se faça de determinada apresentação, sendo por vezes crucial para a leitura dos procedimentos em jogo.

seria coerente com esta concepção de literatura que aqui se tenta defender: seria assumir que analisar uma obra é algo que se preceda de uma tarefa de demarcação e encerramento, como um corpo que se deva exumar e descrever. Exu e Ogum, contudo, ocupam apenas corpos vivos.

*

Desta maneira, para a leitura de uma obra que se estrutura como um sistema de encruzilhadas, serão escolhidos momentos em que se possa observar privilegiadamente a sobredeterminação entre pelo menos dois meios ou manifestações – poema escrito e apresentação, mesmo poema enunciado em duas apresentações, apresentação e seu registro – como evidência justamente disto que aqui se acredita ser determinante para a produtividade e continuidade da literatura e de seus objetos – já não *tão* objetos neste ponto de vista. Assim, será possível observar nos momentos de estrita análise como a obra de Ricardo Aleixo leva às últimas consequências suas defasagens constitutivas, assumindo-as como princípio de produtividade de sua obra.

Por isso, para se chegar à leitura das realizações estéticas particulares ao largo deste fluxo de encruzilhadas, a tentativa a ser apreendida se baseará em observar alguns dos espaços de variação em que este sistema criativo se constrói em relações e contrastes: isto é, observar como sua proposição de uma defasagem radical das unidades constitutivas de um texto ocorre simultaneamente em/entre planos e níveis diversos, e – a partir disso – como estas defasagens não poderiam ser negligenciadas mesmo em obras que se fundariam, em tese, em um único meio, ou estão concebidas dentro de uma definição canônica de literatura. O sistema criativo de Aleixo não pode ou quer ser visto como a exceção pontual em uma obra que se destaca por sua radicalidade e sua articulação entre meios, mas, no sentido oposto, para funcionar como tal, deve lançar luz ao linguístico e ao literário naquilo que lhes pode ser constitutivo, e que portanto está presente na própria radicalidade intrínseca ao fazer artístico e linguístico.

O primeiro capítulo deste texto, assim, partirá das relações entre contemporaneidade e tradição para pensar como a obra de Aleixo situa-se e movimenta-se entre estas duas amplas encruzilhadas, que não podem ser consideradas polos de uma oposição, mas termos-base para múltiplas dialéticas possíveis e indispensáveis para uma produtividade do fazer artístico. Para este intuito, se partirá de filósofos e historiadores da cultura africana e afrodiaspórica – sobretudo Felwine Sarr, Achille Mbembe, Kwame

Appiah, Edmilson de Almeida Pereira e Paul Gilroy – para se observar como o conceito de diáspora pode ser um mote para se discutir este campo relacional, que não cessa de situar obras como a de Aleixo em múltiplos lugares e matrizes culturais simultâneas, e que tampouco cessa de dar complexidade para qualquer tentativa de delimitar um campo simbólico que surja em territórios onde a diáspora tenha, a despeito da violência material que testemunha e sofre, sincopado todas as tentativas de coerência unívoca da cultura ocidental.

Em seguida, a partir das teorias de Paul Zumthor e Henri Meschonnic sobre as relações entre letra, oralidade, escrita e presença, e de Mladen Dolar sobre a voz, será efetuada uma passagem para as encruzilhadas entre a linguagem e o corpo, pela qual se tentará mostrar como a topologia de Exu e Ogum só pode ser transformada em princípio criativo por alguém como Ricardo Aleixo porque já está a operar na linguagem cotidiana, nos menores níveis de significação. Para este capítulo, o livro – este objeto físico que projeta relações corporais, ainda que raramente seja visto como tal – será pensado como *topos* privilegiado para uma teoria renovada da oralidade e da escrita, o que é levado a relevo pela posição de destaque que este objeto ocupa na cenografia das apresentações e Aleixo e em sua genealogia criativa, sobretudo a partir de 2010.

Em seguida, a partir das demandas ontológicas propostas pelo campo religioso-cultural da diáspora à linguagem, e a partir da releitura privilegiada de Patrice Maniglier sobre a semiologia e o estruturalismo, se buscará uma articulação entre oralidade e teoria do signo considerando-se os termos dispostos no sistema criativo de Aleixo. Com isso, a língua – essa forma primeira de incorporação – será concebida como campo para se pensar uma ontologia do signo em que se assume Exu e Ogum como portadores de uma relação complexa entre positividade e negatividade, presença e ausência, significado e agência: formas próprias de existir da linguagem em encruzilhada, apartada de sua redução como representação reduzida com real. Com isso, será possível observar, a partir dos próprios paradoxos e ambivalências do signo, da enunciação e da oralidade – princípios simultaneamente intrincados – como a existência tensa e disputada da literatura depende de um movimento nunca unívoco, mas pautado justamente da desestabilização incessante de diferenças e hierarquias entre suas partes constitutivas. A obra de Ricardo Aleixo é, enfim, um campo amplo para essas considerações.

Desta maneira, será possível ao cabo considerar a análise comparativa do quarto capítulo não como o fechamento de uma posição sobre um objeto dado *a priori*, mas como a observação da circulação *entre e através* dos planos qualitativos que compõem um processo criativo. A análise estrita será, portanto, uma etapa de observação dos modos em que a sobredeterminação das partes de um discurso, nos mais diversos níveis, alcança produtividade em um campo particular de relações, evidenciando como um termo como *objeto* traz em si algo de impossível. O *sistema de encruzilhadas* será pensado, por isso, a partir de pontos de relação concebidos como gestos, isto é, como relações que não se efetuam nem como fins, nem como meios para um fim, mas que sempre escapam à apreensão total e à redução à simples causalidade: é esta dimensão da significação que a arte afrodiaspórica não cessa de redimir ao ocidente, afinal.

Ao cabo deste trajeto – um dentre os vários possíveis, posto que faz jus a uma obra que desloca seu centro e suas bordas a diversas partes – espera-se que esta dissertação consiga ou possibilite evidenciar como uma processualidade criativa permite iluminar e reforçar o campo da teoria, bem como a recíproca se realize, desmentindo qualquer tipo de oposição essencial entre estes fazeres. Está claro que este texto tentará dar conta dos termos de uma obra particular, mas deve estar igualmente claro que, na adoção dos pressupostos aqui colocados, isto significa justamente olhar para a literatura como campo de relações, exatamente como olhar para a África ou para a diáspora revela a verdade sobre aquilo que o Ocidente tentou produzir nestes espaços e nestas formas de vida, bem como a maneira como, mais do que respondido a determinada configuração histórica, esta tradição a tem reelaborado e renovado.

Exu e Ogum se movimentam e agem pelas encruzilhadas entre a teoria e a obra, a religião e a poesia, a imagem e o princípio de organização, o possível e o improvável, na dobra radical entre estes falsos polos opostos: mover-se com Exu-Ogum é evocar, portanto, a própria produtividade da linguagem que permite, dentre outras coisas, a existência mesma deste texto, bem como sua circulação para além do espaço no qual se produz – na crença de que ele possa agir não só em arcabouços epistêmicos, mas no campo sensível que os atravesse. O correlato deste esforço está em uma obra como a de Ricardo Aleixo, incessante em seus deslocamentos e proposições crítico-artísticas, capazes de alterar e agir diretamente sobre a pele do mundo de onde se origina e para onde se destina simultaneamente.

1. A encruzilhada do tempo e do espaço (a cultura)

Poderia um texto acadêmico lidar com um objeto tão contemporâneo? foi uma indagação diversas vezes reiterada – em muitas formas – desde o princípio deste projeto. A questão, naturalmente, revela uma preocupação com a possibilidade de estabelecer como *corpus* de pesquisa uma obra que, no instante mesmo da produção de sua crítica, vige como processo criativo ativo²³, podendo – em tese – a qualquer momento desmentir aquele que tenta enquadrá-la, de alguma forma, como objeto²⁴.

Ricardo Aleixo, contudo, para além de um autor em atividade, é um artista que nunca se bastou, ao longo de sua carreira de – no instante da produção deste texto – quase três décadas, na produção em um único meio ou linguagem, indo desde a composição musical à direção e atuação em peças de teatro e dança, produzindo desde obras de artes plásticas a livros de poesia, e tendo em cada uma destas práticas a absoluta contaminação de outras linguagens artísticas. Escolher analisar a obra de Aleixo – neste ou em qualquer outro momento –, portanto, passaria necessariamente por observar uma instabilidade constante de registros e uma variabilidade de processos que, antes mesmo do problema da simultaneidade temporal entre crítica e produção, levaria a uma dificuldade intrínseca em conceber qualquer forma de *corpus* possível.

No entanto, quando se pensa em operar sobre um tipo de limite, a ponto de torná-lo produtivo – como sugeriu Alexandre Nodari (2013) –, a mesma questão que em diversos momentos poderia agir a limitar a existência deste projeto torna-se, então, um bom ponto de partida para a análise que aqui se pretende realizar. Entender os pressupostos deste problema de *princípios* – nos sentidos forte e fraco da palavra – torna-se, assim, algo crucial para se iniciar uma aproximação ao processo dinâmico sobre o qual se constrói este texto.

A relação entre escrita, publicação e apresentação performática de 2010 a 2019 na obra de Ricardo Aleixo exige, portanto, por seu dinamismo constitutivo, uma leitura que necessariamente assuma como pressuposto um *problema de pressuposto*. Isto significa, assim, reconsiderar necessariamente o estatuto de algo como *corpus de*

²³ Como lembra Georges Didi-Huberman (2015), o termo latino *corpus* dá origem a *corpse*, cadáver.

²⁴ Cf. *Baliza*, onde se comenta sobre a publicação de Extraquadro (2021) durante a escrita desta dissertação.

pesquisa ou *obra literária*, suas implicações no *contemporâneo* que está em questão na obra, na pesquisa, na relação da obra com a pesquisa e, enfim, postular uma historicidade radical que dê conta dos termos de um processo criativo que, para se enunciar, deve radicalizar contextos.

*

A pergunta que abre este capítulo pode ser facilmente ramificada em outras que, da mesma maneira que a inicial, questionam as possibilidades de relação entre atualidade e historiografia: *A que termos o contemporâneo se opõe?*, *Seria o contemporâneo uma questão de simples simultaneidade enunciativa?* e, por fim, a absurda *O que seria algo contemporâneo o bastante para ser posto em questão pela crítica?*

É notório, pois, como um conceito como *contemporaneidade* é recorrentemente utilizado tendo como pressuposto uma estranha estabilidade na relação entre tempos históricos, que se oporiam naturalmente e se orientariam univocamente: o passado tem seus termos dados por completo, está findado – já não pode ser contemporâneo, pois, e por isso é um objeto possível – enquanto o presente ainda não pode ser cristalizado em objeto porque permanece em formulação, é excessivamente instável para tal. A conclusão a que se chega, assim, é de que a *gestão acrítica do contemporâneo* – tomá-lo como dado, como *fixo em sua liquidez* – pressupõe uma ontologia que distinga radicalmente sujeito e objeto como única possibilidade de elaboração conceitual. O contemporâneo, como simples marcador dêitico, seria o aqui e agora de onde se fala – o que ainda não é objeto, mas apenas experiência pura –, sendo, portanto, um local barrado em qualquer relação conceitual neste sistema²⁵: não haveria corpo no *logos*, posto que o corpo é, assim, tomado como algo *excessivamente contemporâneo*. Esta relação emerge a reiterar, portanto, uma crença que, até aqui, tem sido fundamental para

²⁵ A defesa, nesta leitura, é do corpo como um *locus* privilegiado nos campos crítico e criativo, algo que atravessa qualquer tentativa de clivagem *a priori* de tempos e lugares. Neste sentido, Walter D. Mignolo (2010) falará da necessidade de *corpo-políticas* e *geopolíticas de pensamento* que redefiniriam as potências desta relação. Estas reflexões também se situam na esteira dos apontamentos de Achille Mbembe (2018) sobre como a negação da racionalidade a partir de marcas corporais conceitualmente estabilizadas - *a semiotização da segregação racial* - foi essencial para todos os projetos coloniais modernos: o corpo surgiu unicamente para barrar a racionalidade e os direitos de indivíduos e grupos, nunca para afirmá-los.

a instituição da razão ocidental logocêntrica e suas clivagens²⁶: uma separação essencial entre corpo e saber.

Estas questões não estão aqui colocadas, assim, como mero arcabouço crítico exterior à obra à qual são dedicadas estas palavras, nem resultam simplesmente do processo que antecede a escrita deste projeto. Elas surgem como *princípio* de análise e resultado do contato com uma processualidade artística que nunca se bastou nem como prática de um único meio, nem como filiação a uma única matriz cultural – requisitando e reelaborando uma herança afrobrasileira, é também poesia de invenção, é literatura brasileira, e também dialoga com seu cânone. A obra de Ricardo Aleixo opera a partir de deslocamentos, institui o núcleo da significação na própria defasagem radical entre contextos e práticas artísticas, em que não se estabilizam sequer as unidades de sentido que estão sendo agenciadas e recombinadas. É impossível, enfim, assumir como dados *a priori* tanto sua atualidade quanto suas condições de historicidade: tem-se em Aleixo a assunção do contemporâneo como processo, isto é, a radicalização do ato a partir da articulação de elementos simultaneamente heterogêneos e afins, passados, futuros e presentes²⁷.

Lidar com uma poética como esta, portanto, exige a busca de visões renovadas sobre o que é uma *obra* – que extrapolará a crença no objeto hermeticamente embalado ou puramente autônomo –, sobre o que é literatura – um campo que não pode ser meramente a estabilização de significados sobre folhas de papel em branco – e sobre em que termos *atualidade* e *tradição* se elaboram mutuamente, como princípios de *invenção da cultura* – na maneira como Roy Wagner (2017) conceitua o cultural como resultado de um movimento incessante de agência.

Esta leitura não pretende, contudo, postular uma excepcionalidade para este processo, para seus pressupostos ou suas condições de enunciação – algo que faria com que toda sua argumentação caísse por terra –, mas mostrar como Ricardo Aleixo, ao longo dos anos que separam *Modelos Vivos/Música para Modelos Vivos Movidos a Moedas e Antiboi/Antiboi*²⁸, consegue transformar as próprias condições de enunciação

²⁶ Ponto diversas vezes observado por Walter Mignolo em *Desobediencia Epistémica* e por Felwine Sarr como a reiteração do *princípio do terceiro excluído* (2017).

²⁷ Este tema será detalhado nos capítulos 2 e 3.

²⁸ Livros e apresentações performáticas a eles diretamente relacionadas. Os limites “inicial” e “final” deste recorte, contudo, são expansíveis para apresentações de anos anteriores ou subsequentes, como, respectivamente, *Emaranhado Samba*, cujo objeto central – o Samba, em seus fios coloridos – está na

literária em procedimentos, radicalizando uma tensão já constitutiva da produção de significação por meio da linguagem. Desta forma, um primeiro nível deste sistema será inicialmente delineado neste capítulo a partir da relação entre tempo e espaço na diáspora africana, e encontrará uma proposição particular a partir da topologia privilegiada oferecida pelo par Exu-Ogum.

1.1 – Contemporâneo

Há muito se discute – à luz de campos distintos como a Teoria Literária, a Filosofia Descolonial ou a Antropologia – como os conceitos de contemporaneidade e coetaneidade não podem ser estabelecidos como dados *a priori* do real, sob risco de promoção de uma visão hegemônica sobre o que seria o tempo histórico *atual*, e suas implicações sobre quem seriam e onde estariam as pessoas e locais defasados com relação a este *hoje*²⁹. Desta forma, a elaboração de um *corpus* de pesquisa acadêmica que parta da escolha de um autor vivo – e muito vivo – no instante de sua enunciação surge já no centro desta ampla discussão sobre a própria natureza dos atos enunciativos e suas éticas de instauração de mundos, de partilha de vozes e de tempos: o ponto de partida, portanto, é já uma encruzilhada: um espaço de modulação necessário entre uma enunciação *contemporânea* e as tensões históricas que a atravessam e a situam genealogicamente.

Desta forma, a escolha de um momento específico da obra de Ricardo Aleixo já traz em si uma articulação complexa entre tempos heterogêneos, o que poderia se esconder na aparente facilidade que o *contemporâneo* transmitiria. Em si, esta escolha não pode significar a elaboração de um texto que trate apenas de demandas do tempo presente a partir daquilo que se concebe como limite de sua duração: seria perfeitamente possível partir de uma historiografia específica para abordar a obra e situá-la em movimentos críticos mais amplos como o *pós-modernismo*³⁰, a *desconstrução*, ou,

própria capa de *Modelos Vivos* e é incorporado à apresentação *Música para Modelos Vivos Movidos a Moedas* (disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bnx9ZByb1NY>, acesso em maio de 2020) e & *que nunca me baste nem toda a beleza do mundo*, de 2019, que conta com um arranjo poético no contexto da exposição *Ounje, Alimento dos Orixás*, realizada no Sesc Ipiranga, na cidade de São Paulo. Nota-se que delimitar estritamente qualquer tipo de limite para o escopo do que se considera aqui como obra em processo é algo virtualmente impossível: os campos de relações entre tempos e processos não cessam de se (re)construir.

²⁹ Como em *O que é o Contemporâneo*, de Giorgio Agamben; *Desobediência Epistémica*, de Walter Mignolo; *Afrotopia*, de Felwine Sarr; *O Tempo e o Outro*, de Johannes Fabian.

³⁰ A *obsolescência dos aparatos de metanarrativa* de Jean-François Lyotard, por exemplo, ressoa uma destas possibilidades, aqui não adotadas.

ainda, nos juízos morais de uma genealogia ascendente (ou descendente, para alguns) da literatura brasileira. Tampouco pode a obra ser integrada sem mediações a uma ou outra tradição de maneira unívoca e excludente com relação a sua atualidade, já que se situa no encontro entre linhas de força da história que, neste instante, ao final de uma década e princípio de outra, não cessa de integrar e distorcer. A escolha deste *corpus possível* de análise, ou, em melhores termos, a escolha de Ricardo Aleixo em sua obra dinâmica e incessante – que, como se tentará mostrar, internaliza constitutivamente as encruzilhadas em que se situa – carece, portanto, de uma ética que assuma a heterogeneidade dos tempos, a pluralidade de movimentos que usualmente se escondem por trás de uma história única de algo que se tem chamado de cultura nacional³¹. A complexidade indisfarçavelmente histórica de sua contemporaneidade traz consigo, portanto, uma ética que não pode significar, assim, a equivalência das balizas críticas e referências diversas que ali se encontram (como na assunção do mero múltiplo, miscigenado ou diverso), mas sim que, para além de constatar a encruzilhada, tente dar conta das formas em que o heterogêneo se articula ali.

*

A obra de Aleixo, em sua contemporaneidade particular, carrega constitutivamente a marca de filiação a linhagens estéticas e culturais distintas, implícita ou explicitamente evocadas e combinadas ao longo de sua trajetória poética, como já sinalizado diversas vezes pela crítica (AGUSTONI, 2009; MORAIS, 2018; RIBEIRO, 2013; SCHERER, 2016).

Em primeiro lugar, se poderia falar de uma matriz *negra e/ou afrobrasileira*³², que traria consigo eventos, nomes e acontecimentos, mas também significantes de corporalidade, textualidade e gestualidade específicos, assumindo no conjunto da obra não só um papel de argumento crítico acerca da formação sociocultural brasileira – lançando luz para diversas presenças e lacunas ao longo das narrativas hegemônicas sobre este processo –, mas proposições ontológicas, criativas e linguísticas amplas, conduzindo, assim, um fazer e uma interpretação sobre o fazer.

³¹ Este raciocínio é base, por exemplo, para as reflexões trazidas no conceito de diáspora em uma obra como *O Atlântico Negro*, de Paul Gilroy, que adiante será abordado.

³² A solução conceitual desta adição/posição não-excludente que aqui se adota é de Edimilson de Almeida Pereira (2017). Esta resposta se insere em um amplo debate sobre a validade crítica de categorias como *literatura negra* ou *literatura afrobrasileira*, o que por motivos de escopo não se poderá aqui desenvolver. Para mais pontos de vista sobre a questão cf. Duarte (2011) e Proença Filho (1997).

Em seguida – sem que isso estabeleça qualquer tipo de hierarquia – pode-se falar no diálogo com uma tradição da poesia de invenção moderna, sobretudo a partir da herança do Concretismo e de nomes constitutivos de seu *paideuma* (John Cage, Ezra Pound, James Joyce), presentes a partir de evocações diretas ao longo desta trajetória – Aleixo cria o evento *Dia Cage* em 2002, por exemplo – mas sobretudo pela internalização de uma concepção *intermídia* da significação literária, de sua constituição como um processo, de uma filiação estética que se denota a partir do uso da tipografia, da edição, da concepção de um fazer *verbicovisual*.

Por fim – ainda sem propor qualquer maneira de ordenação quantitativa ou qualitativa – nota-se uma evocação constante a tradições e referências de diversas artes, seja a partir de referências explícitas – como o bailarino Merce Cunningham e a artista plástica Lygia Clark, evocados em poemas de *Modelos Vivos* –, seja por meio da incessante proposição de acoplagens entre linguagens – como o Poemanto³³ e sua inevitável referência aos parangolés de Hélio Oiticica –, seja na concepção do livro como espaço para a criação visual – em fotografia, tipografia e complexos projetos gráficos. Mediadas pela prática literária, e também mediando-a, essas referências interartísticas carregam uma potência tanto para o escopo dessa produção literária particular quanto para seus lugares privilegiados de elaboração – a palavra e o livro, campos de defasagens produtivas.

Assim, mais do que linhas de força isoladas que poderiam ser rastreadas e delimitariam a historicidade de uma obra, pode-se falar de sobredeterminações entre filiações éticas e estéticas, que resultam em uma obra de caráter propositivo e em uma processualidade criativa particular. A encruzilhada de temporalidades na obra de Aleixo é, portanto, o resultado de acoplagens entre eixos e procedimentos, entre espaços: é uma encruzilhada cujos termos não estão previamente dados e cujas posições não são estanques, mas que variam internamente a partir daquilo que é manejado para reatualizá-las e, conseqüentemente, revirtualizá-las. Note-se como, neste sistema que começa a se delinear, as oposições entre tradição e modernidade, oralidade e escrita, história e acontecimento não conseguirão sustentar-se comodamente, tampouco as sínteses simples – que consagram o sincretismo, a miscigenação ou o simples

³³ Um manto preto onde se leem, em letras brancas, versos do poema *Para uma Eventual Conversa sobre Poesia com o Fiscal de Rendas*, de Trívio, marcadamente partes do corpo humano enumeradas. A presença do Poemanto será posteriormente evocada no Capítulo 4 a partir da apresentação da Flip 2018.

hibridismo de raízes (WADE apud. ENGLER, 2011) como solução para a maioria dos sistemas complexos de defasagens e acoplagens entre sistemas culturais – seriam uma saída possível para se estabelecer uma baliza crítica para esta obra.³⁴

1.2 – Tradição em Movimento, Ancestre em Progresso³⁵

Para compreender melhor como a obra de Ricardo Aleixo se ergue em sua encruzilhada de encruzilhadas, torna-se produtivo partir da própria compreensão daquilo que é usualmente admitido como um dado *a priori* desta obra: sua relação com uma tradição ou uma identidade afrobrasileiras. Este dado em si, que poderia ser admitido como uma das poucas zonas de estabilidade interpretativa de uma obra que não cessa de se dobrar sobre si mesma³⁶, é justamente um dos pontos em que a heterogeneidade constitutiva do processo criativo de Aleixo torna-se mais evidente em contexto(s): *requisição de uma tradição* não pode ser um enunciado tido como evidente, ou como portador de uma relação estabilizada, seja pela forma como Aleixo a maneja em sua obra – afirmando e recusando-a simultaneamente, como formula Guilherme Gontijo Flores (2018) – seja pela dificuldade amplamente debatida pela crítica cultural e artística da diáspora africana sobre o que seria, ao cabo e a princípio, esta tradição, e de qual maneira ela circula pelos espaços em que calhou de, historicamente, se enraizar³⁷.

³⁴ A necessidade de respostas a esta demanda constitutiva do contexto de produção artística latino-americana (não exclusivamente, mas particularmente) torna-se evidente em discussões como a de Ana Pizarro, no prólogo a *La Literatura Latinoamericana como Proceso* (1985) por ela organizado. Sair da síntese apaziguadora da mestiçagem, do *criollismo* ou do hibridismo parece ser, de fato, o grande dilema também trazido pela assunção da historicidade como problema a ser resolvido, não como pressuposto a ser referendado.

³⁵ *Ancestre em Progresso* é o título de um poema publicado em *Mundo Palavreado*, a seguir livremente transcrito: *Um ancestral é, também,/ a vida que cresce meu bem,/ minúsculo peixe por entre/ as vagas do mar do seu ventre,/ neste inexato onde quando/ em que eu o contemplando,/ nele já me reconheço,/ tão sem fim e sem começo*. Como na velha fórmula de Pound *dichtung = condensare*, o poema resume perfeitamente tudo aquilo que neste subcapítulo esforça-se em provar.

³⁶ Como defende, por exemplo, Luciany Aparecida (2015) em sua leitura de *Modelos Vivos*. Segundo a autora, no *texto performático*, o escritor assume seu lugar de enunciação, evidenciando-o, o que será defendido em sua tese como *princípio de autopoiese*: uma epistemologia em que o texto se efetua como decorrência de suas condições dadas *a priori*, refletindo-as. Aqui, crê-se em um movimento distinto, como se argumentará.

³⁷ Ao ressaltar os termos específicos que constituem esta encruzilhada de encruzilhadas que é a obra de Ricardo Aleixo, tem-se aqui um afastamento da postura de Carlos Francisco de Moraes (2018) que ressalta como a *liberdade com relação a qualquer teia* leva Aleixo a *se descolar de tudo que é sólido demais*, postura de um *andarilho livre*. Crê-se que nessa leitura esteja uma solução paradoxalmente limitante para a processualidade de Ricardo Aleixo, posto que sua obra se articula e dinamiza a partir de termos específicos, em uma historicidade específica e por meio de formas específicas. Considerar que Aleixo seja um artista *livre* em relação a qualquer tradição ou *teia* significa perder de vista a historicidade dos procedimentos gestuais ou vocais, por exemplo, que ele escolhe manejar em suas apresentações performáticas, e o espaço de sobredeterminação ali produzido com um campo cultural particular: a total liberdade é, portanto, o mesmo que a *equivalência homogênea* (LUCAS, 2018) ou *poder sem pré-*

Neste sentido, é exemplar a posição de Paul Gilroy (2019) em sua refutação sobre as tentativas de síntese e estabilização de qualquer tipo de identidade autocoincidente ou meramente essencialista acerca das culturas da diáspora africana. Seu uso do conceito de diáspora, assim, volta-se contra qualquer forma de *teleologia étnica* (Ibid., p.20), assumindo que o processo de formação cultural rizomático da diáspora não pode, em hipótese alguma, ser considerado *uma via de mão única* (Ibid., p.21). Para Gilroy, portanto, tem-se um processo de *tradição em movimento incessante* (Ibid., pp.241-242): qualquer evocação do passado será uma reelaboração conceitual e formal porque envolverá uma relação entre filiações e uma mudança de contextos de recepção e expectativa: fará parte de um processo imprevisto em suas consequências, resultará em novas saídas e soluções éticas. Desta forma, o crítico inglês responde também a uma tradição teórica que tende a considerar os Estados nacionais como locais últimos de síntese e assimilação destas tradições, sempre a partir de novos princípios de autocoincidência impostos com interesses políticos e sociais bem definidos.

Gilroy considera que qualquer leitura da genealogia cultural da diáspora deve, então, considerar que este processo é uma *erupção utópica na ordem linear da política negra moderna*, em que *espaço e tempo devam ser considerados em relação* (Ibid., p.369). Esta ideia aqui interessa particularmente por dois aspectos: primeiramente, porque abre espaço para uma concepção de que sempre há *temporalidades heterogêneas* (PROVASE, 2016) em andamento que impedem qualquer tentativa de totalização ou síntese identitária unívoca³⁸, seja em uma concepção de Estado nacional como todo homogêneo, seja em uma crítica a objetos culturais e artísticos cuja pureza de matrizes é inalcançável; em segundo lugar, interessa na medida em que reforça como o andamento de qualquer tradição cultural passa pela agência de indivíduos em atos particulares e contextualizados de realização³⁹, como a obra de Aleixo amplamente testemunha, e como o uso corrente do conceito de contemporaneidade tende a ocultar.

requisitos do contrato aristocrático (MANIGLIER, op.cit.), algo que negaria a própria historicidade radical que as figuras de Exu e Ogum carregam.

³⁸ Algo que Gilroy refutará a partir do que chamou de *estrutura fractal* (op.cit. p.38) da cultura diaspórica.

³⁹ *Hoje, isso envolve a difícil tarefa de tentar compreender a reprodução das tradições culturais não na transmissão tranquila de uma essência fixa ao longo do tempo, mas nas rupturas e interrupções que sugerem que a invocação da tradição pode ser, em si mesma, uma resposta distinta [...].* (Gilroy, op.cit., p.208)

As reflexões de Kwame Anthony Appiah (2014) acerca da posição que a África deve ocupar na filosofia da cultura assumem uma posição complementar à de Paul Gilroy com relação à diáspora. Appiah condena a demanda de invenção de uma identidade africana homogênea, que se basearia no contrassenso de um nexo *a priori* entre três objetos absolutamente refratários a qualquer forma de essencialização: raça – categoria insustentável científica, ontológica ou politicamente –, cultura – cuja única essência é justamente a variação no tempo e no espaço – e grupos de indivíduos – que existem simultaneamente como comunidade e individualidade em relação e atravessamento⁴⁰.

Para o pensador afroamericano, portanto, esta demanda de aparência emancipatória – definir-se como continente em seus próprios termos, inerentes à sua existência como singularidade ou excepcionalidade puras – é uma demanda que carrega em si os resquícios de um viés tão colonialista quanto a consideração de que a África seria um *vazio metafísico*: é a própria demanda pela definição em um particularismo absoluto, algo tão antidialético quanto um universalismo absoluto, seu simétrico. Qualquer conceito de cultura africana deve partir, portanto, de uma *negociação da vida conceitual* (Ibid., p.146), pois não existe cultura *plenamente autóctone* (Ibid., p.217): as tentativas de encontrar um ponto de equilíbrio na história das nações são mera mistificação. Foi a abertura inerente às cosmologias tradicionais o que as assegurou, afinal, uma *durabilidade tão impressionante* (Ibid., p.181)⁴¹.

Edimilson de Almeida Pereira (2017) – para finalizar esta passagem inicial por teóricos da cultura –, ao manejar o conceito de diáspora na esteira de Gilroy, aponta para a necessidade de complexas relações contextuais na compreensão das dinâmicas de *retenção e transformação* de matrizes culturais como as africanas. O crítico mineiro defende, então, que a leitura dos processos formadores de um cânone pretensamente

⁴⁰ Não se pressupondo, assim, uma epistemologia ou fenomenologia estável do indivíduo como um *locus* dado *a priori* ou *a posteriori* em relação ao *mundo* ou ao *real*, mas justamente pautando-o em um movimento próprio de construção e (re)elaboração. Tiganá Santana (2019) e Fayemi Kazeem (2016, cf. Capítulo 3 deste texto) evidenciam como as culturas africanas de maior presença no Brasil - Bantu-Kongo e Iorubá - ajudam a repensar esta pretensa estabilidade através de uma visão do ser-humano como um espaço de múltiplos atravessamentos, o que passa inclusive pela conceitualização de um princípio-chave como a *ancestralidade* não como *algo pretérito, encerrado num passado com marcos temporais definitivos*, mas *sempre atualizada por uma ideia de origem [...]* (SANTANA, op.cit., p.155, grifo deste texto) em que se relacionam princípios coletivos e individuais. Não há aqui espaço para dar maior vazão a estas discussões, notando-se, contudo, como elas se mostram fundamentais para a situação do procedimento de leitura que se está tentando aqui estabelecer.

⁴¹ Algo que se nota quando Antonio Risério evoca em *Oriki Orixá* a figura de um Ogum que, para além da metalurgia, é hoje associado às ferrovias e às telecomunicações na Nigéria.

nacional passa por considerar dialeticamente os modos de existência de uma *literatura negra e/ou afrobrasileira*⁴², fonte desestabilizadora de uma epistemologia *iluminista* e *colonial* do texto literário que pretendesse reduzir seus planos de existência àqueles que o cânone reconhece como sendo seus similares.

No mesmo sentido, Edimilson de Almeida nota que a evocação de mananciais culturais africanos pode ser (e é, inclusive por Ricardo Aleixo, como o próprio crítico argumentará) utilizada diversas vezes como base para textualidades experimentais dentro de contextos culturais específicos, uma categoria que ele chamará de *Exunouveau*: um lugar de lugares, uma possibilidade estética que afirma e nega a si mesma, o manejo e a reflexão sobre modos de existência do texto para uma proposição crítica não apenas sobre si mesmas, mas sobre a linguagem e a comunicação como procedimentos que riscam a superfície da identidade. Algo desta posição que evidencia como a cultura se constrói como processo crítico de si mesma também pode ser encontrado na leitura de Paul Gilroy (*op.cit.*) acerca do surgimento de ritmos como o Jazz e o Rap, e também ecoa na leitura de Achille Mbembe sobre a suposta *falsificação à qual os negros, em seu esforço para ingerir o mundo, submeteram o mundo* (*op.cit.*, p.182), isto é, o incessante processo de entender não só o que o mundo ocidental fez com a África, mas o que a África também fez com o mundo ocidental a partir da diáspora.

Desta forma, partindo de Mbembe, Gilroy, Edimilson de Almeida ou Appiah se rejeitará uma concepção de cultura como autocoincidência ou mera conservação no tempo e no espaço: é preciso assumir uma indisfarçável encruzilhada entre permanência e mudança, repetição e inovação, afirmação e negação, nos termos da *enraizerrância*

⁴² O que, para o crítico, levaria à aceitação do *hibridismo* como procedimento de análise do estatuto destes objetos culturais. Como anteriormente afirmado, esta categoria não é considerada aqui produtiva caso seja tomada apenas como *hibridismo de raiz*, pela carga de síntese e de pretenso equilíbrio entre origens estáveis que aí se postularia, de forma que um novo objeto não pudesse significar a possibilidade de emergência de uma nova matriz cultural, mas ficasse indefinidamente ligado aos termos aos quais, autocoincidentemente, é oriundo. Tampouco será aceito o simples *hibridismo de caminhos* (ENGLER, *op.cit.*), que apontaria para a possibilidade de se pensar produtos culturais a partir de um enfoque substancial sobre a novidade e a interação social em novos contextos, com o risco de se perder a própria base material e historicidade dos objetos que se está a analisar. Note-se, pois, como tanto o *hibridismo de caminhos* quanto o *de raízes* dependem da estabilidade de origens e formas como posições em um sistema determinado. Assim, o *hibridismo* só pode surgir como uma resposta para a problemática do *contraste/síntese* ao ser observado como *hibridismo de refração* (Ibid.), em que se observa como *repetições*, *elisões* e *inversões* ocorrem dentro de um sistema, resultando em um tipo de *variação ritual*. Observa-se, então, como a agência é constitutiva à formação dos sistemas e à sua historicidade, e como a origem é colocada em variação ao longo do espaço-tempo, em que o local e o transnacional, o tradicional e o atual estão em (re)elaboração retroprojetiva em determinados contextos político-sociais.

que cita Edmilson de Almeida (op.cit.,p 99) ou da relação entre *roots* e *routes* de que fala Steven Engler (2017). Não há, portanto, espaço para binarismos ou para quaisquer tentativas de purificar algum tipo de essência de determinada cultura – foi essa afinal a tentativa colonial –, mas surge sim como tarefa crítica o entendimento das maneiras particulares como determinados elementos permanecem, são evocados, variam, transigem em sua historicidade própria e processual. Diante da obra de Ricardo Aleixo, esta tensão se transforma sobretudo na impossibilidade de base em se traçar uma linha que determine em qual ponto exato ali se desenvolve uma obra *negra e/ou afrobrasileira* e em qual ponto tem-se uma obra moderna ou de invenção: sendo tradição é inventiva, sendo invenção é tradicional, e é esta afinal uma de suas mais produtivas encruzilhadas.

Uma operação de leitura e interpretação deste recorte específico da obra de Aleixo, portanto, deverá desvencilhar-se tanto do *encantador equilíbrio do tradicional* (VIDROVICH apud. APPIAH, op.cit, p.126.) quanto das leituras que associam necessariamente o *novo* a uma genealogia que remonta unicamente a uma origem artística europeia. Os efeitos de um sistema criativo e disruptivo como o que Aleixo maneja na última década só podem ser considerados a partir do dissenso que este sistema não cessa de promover, evidenciando a fragilidade das posições estanques e das condições de *dizibilidade* (RANCIÈRE, 2016) escondidas em termos tão cotidianos como *arte* e *literatura*. Está em jogo, na encruzilhada de encruzilhadas de Aleixo, o próprio estatuto de sua enunciação⁴³, e é este o espaço que Exu e Ogum não cessam de inventar e, conseqüentemente, reinventar.

⁴³ Não à toa, será de um psiquiatra como Frantz Fanon a primeira grande leitura que evidencia como o racismo e o colonialismo são questões marcadamente linguísticas, e que, sendo linguísticas, são também corporais. *Pele Negra, Máscaras Brancas* é uma obra que mostra e performa em seu amálgama de registros como não há emancipação possível que não passe pela necessidade de ver a linguagem como instauradora de dissenso criativo e político. Assim, se em um primeiro estágio histórico a linguagem é observada por seu grau de conformação e inscrição do indivíduo em uma ordem colonial (a partir da incessante predicação à qual o sujeito é submetido na instauração da colônia), em um momento pós-colonial será assumida a própria linguagem como espaço para uma violência que se contraponha às demais violências que deram origem a esse sistema. É o ímpeto de recriar as relações do indivíduo com o Outro, consigo mesmo, com aquilo que reconhece como sua cultura – postulando-se, então, a existência de uma forma de linguagem antipredicativa – que fará com que Fanon se volte para a palavra como fonte de novas corporalidades. Se, alguns anos depois, Jacques Lacan dirá que *as pulsões são, no corpo, o eco do fato de que há um dizer*, Fanon pedirá a seu *corpo* que faça de si *um homem que questiona*.

1.3 – Do Texto Criativo à Literatura

Em *Textos e Tribos* (1993), Antonio Risério opera um passo importante na história da crítica literária brasileira: propor um processo de descrição, comparação, situação e operação de poéticas *extraocidentais* que, ainda que historicamente às margens do cânone, constituem e constituíram estéticas próprias e produtivas em si e com relação aos locais privilegiados de recepção da literatura.

Para tal, Risério afirma ter interesse não em *alargar* o conceito de literatura em sua origem europeia e logocêntrica, mas em *situar e circunscrever* este modo histórico de produção e recepção de obras a partir de seus limites constitutivos. Para além do literário, portanto, haveria possibilidades textuais que ele chamará de *extraliterárias*, que partiriam de outras premissas, de outros meios, se valeriam de processos de significação alheios aos da literatura como instituição, estando em cheque aquilo que ele chama, na esteira de Jacques Derrida, de *teologia do signo*.

Pode-se dizer que o crítico baiano, assim, parte de uma clivagem estanque entre dois modos distintos de recepção e produção da significação textual – *literário* e *extraliterário* – em seu trabalho de análise. Essa cisão tem como inegável pressuposto, pois, a existência de uma ontologia fixa do texto – e, portanto, da linguagem – no mundo ocidental, assim como sua contestação e relativização a partir de uma espécie de lado de fora cultural ou epistemológico deste mundo. Assim, ao tratar dos orikis de orixá que traduz diretamente do Iorùbá, Risério opta por afastar de si – e destes textos – a palavra *literatura*, assumindo então a noção de *texto criativo*, isto é, uma textualidade marcadamente inventiva em sonoridade e significação, mas oriunda de um lugar social distinto ao da literatura, que seria uma instituição ocidental por excelência⁴⁴.

A cisão proposta por Antonio Risério mostra-se útil na medida em que evidencia a existência de uma historicidade indisfarçável na maneira como se lê ou se interpreta uma obra, na corporalidade ali envolvida, nos locais sociais por onde um texto circula, relativizando-se, assim, a necessidade de uma ratificação crítica, sobretudo por parte dos portadores de uma historicidade hegemônica, a todas as demais formas de enunciação existentes para além dos pretensos muros do sistema literário. No entanto, pode-se

⁴⁴ Algo similar a esta leitura está na posição de Paul Zumthor (1983; 2013) sobre o termo *literatura oral*, que o crítico escolhe desconsiderar em prol de *poesia oral*, termo trans-histórico. Esta leitura e suas implicações serão abordadas no capítulo seguinte.

pensar que, na mesma medida em que critica a crença em um estatuto do literário como império indefectível da escrita, a posição de Risério vale-se da reiteração desta posição em suas categorias de análise: ele unicamente as dispõe e fixa no tempo e no espaço. Em outras palavras, o crítico não abre nenhum tipo de disputa sobre o que é, como se recebe ou onde circula a literatura – a inconsistência inegável da homogeneidade deste sistema e de suas formas de recepção, por exemplo –, mas unicamente tenta apontar – por cima do muro que, ao afirmar constatar, também ergue – a imensidão incomensurável de tudo aquilo que ele próprio afirma existir do lado de fora.

Mas uma obra como a de Ricardo Aleixo consegue, torna-se nítido, lançar luz às incongruências deste modelo de crítica que, em certa medida, parece relegar a todos os lugares e tempos não-ocidentais posições definidas em uma exterioridade já dada. Como seria possível, assim, traçar esta linha entre o *literário* e o *extraliterário*⁴⁵ em uma obra que prevê uma continuidade entre oralidade e escrita, apresentação e publicação, elaboração e reelaboração, pauta e execução, corpo e sentido? Além disso, considerando que a obra de Aleixo irrompe no encontro entre filiações estéticas e em uma redefinição tanto do novo quanto do tradicional, em que medida ela seria *literária* ou *extraliterária* em um sistema que se construísse em bases marcadamente binárias? A dificuldade de responder a essas perguntas é sintomática tanto da impossibilidade de se reiterar um estatuto do literário como instituição intransponível e acabada quanto da tarefa crítica inerente à leitura e observação de obras como a de Ricardo Aleixo: dois sintomas que, ao cabo, são o mesmo.

Neste sentido, pode-se voltar a Kwame Anthony Appiah que, em *Na Casa de Meu Pai*, ao abordar o contexto africano de criação de um projeto literário autônomo, aponta como a teoria literária cumpre – ou deveria cumprir – um papel fundamental nas condições de existência destes textos que não constituem o *corpus* de análise de nenhum dos grandes tratados pretensamente universais de interpretação. Para Appiah, a constatação de que a África produziu ao longo dos anos obras que fogem às diversas tentativas de leis gerais de interpretação e produção de sentido é a prova de que uma

⁴⁵ É igualmente sintomática a forma como o *extraliterário* de Risério ressoa o *princípio de exterioridade* e o *elo de separação* que Achille Mbembe acusa de ser um dos princípios fundamentais para a operação de clivagem e segregação de culturas e grupos de indivíduos.

epistemologia da interpretação verdadeiramente imperial (APPIAH, 2014, p. 97) tem estado em voga, aplicando sua particularidade como universalidade⁴⁶.

Assim, se a teoria literária pretende de fato existir como tal para além das possessões de uma instituição com um tipo específico de historicidade, com um lado bem definido na história da colonização do mundo⁴⁷, faz-se necessário uma visão ampliada do literário, que considere condições particulares de produção de sentido e sua circulação, buscando em um texto *modos produtivos de interpretação* (Idem., p. 106), dobras na epistemologia em busca de ontologias. Com isso, foge-se de dois principais mitos que reafirmam um lugar autocoincidente para os objetos literários: um primeiro, que crê na essencial exterioridade de textos não-europeus e, simetricamente, na absoluta homogeneidade da literatura enquanto instituição pós-iluminista⁴⁸; um segundo, que prevê que cada texto deva ser considerado nas próprias variáveis que postula, o que em última instância levaria ao abandono de qualquer teoria ampliada sobre os processos de construção de significado.

Appiah defende, portanto, que a literatura deva ser um *conceito essencialmente contestado* (Ibid., p. 106), o que leva, pois, à conclusão de que nenhum objeto possa ser sequer estabilizado definitivamente como tal: seu estatuto, seja na Europa, nos Estados Unidos, no Brasil ou na África, está sempre em tensão. Isto é particularmente produtivo porque simultaneamente contesta a suposição da superioridade cultural do ocidente⁴⁹, afirma o local de objetos culturais em seu atravessamento de múltiplos campos de

⁴⁶ Um raciocínio análogo é desenvolvido por Felwine Sarr (*op.cit.*) com relação à economia e à vida social. Povos nômades - em um exemplo extremo formulado pelo autor - não estão situados do lado de fora da economia moderna, mas compreender sua realidade material é algo que exige novos conceitos para uma formulação renovada do que seria propriamente o *econômico*.

⁴⁷ Achille Mbembe (*op.cit.*), por exemplo, é enfático ao constatar como a associação entre letra-racionalidade, oralidade-precariedade foi fundamental para o rebaixamento de determinadas textualidades, corpos e modos de vida com relação a outros.

⁴⁸ Algo presente em projetos críticos como o de Marília Librandi-Rocha (2012), que se concentram no fato de que *é o conceito de literatura ou nosso modo de pensar a ficção que deve ser continuamente alterado e repensado*, o que fará a autora *repensar o campo da teoria da literatura a partir da antropologia ameríndia*. Outro projeto a ser citado é o de Henrique Freitas (2016), que em *O Arco e a Arkhé* propõe o conceito de *literatura-terreiro* para observar como autores como Mãe Stella de Oxóssi produzem uma *literatura em diferença* por meio de *espaços híbridos*. A expansão do campo literário – em verdade, a constatação de que ele sempre foi um campo indefinidamente expansível – é, pois, um projeto crítico que tem sido buscado a partir de diversas origens e perspectivas teóricas.

⁴⁹ Uma trilha particularmente interessante que se nota em de projetos críticos tão distintos quanto, por exemplo, os de Mikhail Bakhtin, Paul Zumthor ou Georges Didi-Huberman, que evidenciam como a constituição da integridade de um conceito ocidental de cultura foi feito somente a partir de clivagens arbitrárias e de uma separação inoperável entre corpo e *logos*.

influência, e evidencia a produtividade e *contemporaneidade* do conceito de literatura, a partir de uma necessária e constante re-historicização de seu valor e de seu escopo.

Um projeto de compreensão de uma obra como a de Ricardo Aleixo, portanto, só pode aceitar as considerações de Appiah como indicadores da necessidade de uma radicalização de um conceito de literatura que passe necessariamente por uma radicalização do conceito de história, assumindo a multiplicidade de temporalidades e implicações inerentes a qualquer ato de escrita – o que se dá a ver nitidamente no desdobramento que Aleixo opera entre escrita, publicação e apresentação⁵⁰. Se há um ganho principal nesta leitura, portanto, é a reiteração da possibilidade de se observar uma obra – em verdade, de assumir esta obra em sua dispersão como *uma obra* – a partir de qualquer perspectiva que possa, literalmente, *fazer sentido* para sua interpretação crítica; mais ainda, é observar como pressupostos assumidos em processos criativos particulares podem lançar luz não só a determinado projeto criativo, mas ao processo de significação literária como um todo. Exu, Ogum e o panteão Iorubá não lançam luz unicamente a particularidades da obra de Aleixo que os evocam e os incorporam como estrutura, mas podem ser uma chave de interpretação, por exemplo, para tudo aquilo que se convencionou chamar de literatura brasileira⁵¹. Neste ponto, nota-se como a preocupação de Kwame Anthony Appiah não está apenas debruçada sobre as condições de existência do texto africano, mas também vige como preocupação pela própria existência da teoria literária como instituição pós-colonial.

Portanto, buscar um conceito de literatura que dê conta da multiposicionalidade enunciativa do ato em meio à invenção incessante da cultura significará, em última instância, colocar em relação – em encruzilhada – formas da linguagem e formas do sensível, em uma articulação complexa entre o individual e o cultural. Para isso, será necessário inoperar a distinção entre linguagem não-literária e linguagem literária,

⁵⁰ Nisto vige uma dissociação de leituras que situam Ricardo Aleixo como, acima de tudo e necessariamente, *multiartista*, em particular a de Telma Scherer (2016). A defesa que aqui se faz passa, seguindo em outra rota, por um estatuto de *escritor* que é indissociável a Aleixo diante de sua relação com a escrita, a publicação e a própria apresentação performática. Este estatuto não é neutralizado por sua atividade como artista performático, mas, em outro polo, amplificado por ela. Não há, assim, uma necessidade intrínseca de situar as práticas de Aleixo como um ponto *além* da literatura – como *algo a mais* do que escrita – mas, a partir da renovação do conceito de literário, observar como Aleixo produz uma relação com a escrita em outro grau.

⁵¹ Algo similar a esta postura está na *Antropologia do Ruído* que abre *O Som e o Sentido*, de José Miguel Wisnik. Esta contra-história da música – ou seja, esta história daquilo que ao longo dos tempos não foi chamado por este nome – diz tanto sobre o som quanto a audição atenta do cânone da música clássica europeia pode dizer.

dispô-las como diferentes não em essência, mas em grau, observando como a *forma* é simplesmente um *excesso* (MANIGLIER, 2013, p.57) daquilo que está posto como real na linguagem. Ler as encruzilhadas da obra de Aleixo, dispersas no tempo e no espaço em que diversas culturas se moldam e manifestam, passa necessariamente por considerar a literatura como *um regime de diferenciação* (Idem., p.76) que age intensiva e qualitativamente sobre os modos de existência das coisas. Isto permite, assim, observar na experiência do sentido um processo que não porta em si um exterior e um interior, mas cujo modo de existência permite expandir indefinidamente o literário para todas as experiências do linguístico, variando em contexto junto a elas.

Diante das constantes proclamações do pós-utópico ou do pós-histórico, a constelação literária de Ricardo Aleixo não cessa de lembrar, enfim, a urgente necessidade de reativar e ressignificar produtivamente tanto o conceito de literatura quanto o manejo que a historiografia até então construiu sobre conceitos como oralidade, voz, letra⁵². Reitera-se aqui, portanto, a potência de dissenso que atravessa este sistema criativo particular e que se manifesta em suas dobras sobre o tecido da língua, cuja existência se reafirma nos diversos locais – futuros, passados, presentes – de seu agora.

⁵² Torna-se interessante neste sentido, por exemplo, observar o tom lamentoso de um crítico como Antonio Candido em *O Escritor e o Público* ao constatar a falta *dum estilo realmente escrito para ser lido* na literatura brasileira do século XIX, já que *a grande maioria dos nossos escritores fala de pena em punho* (grifos do autor), o que denotaria *a adoção dos caminhos tradicionais da facilidade e da comunicabilidade imediata* que regem a literatura nacional. Para que ontologia do literário esta presença de elementos da oralidade pode ser considerada excessiva? Que literatura pode se assumir isenta de qualquer marca de oralidade? De que maneira *oralidade* implica facilidade ou comunicabilidade frágil? É possível de fato associar impostação, retórica ou verborragia à palavra oralidade? Há muitas questões possíveis que emergem, sintomaticamente, desta leitura.

2. A encruzilhada da escrita e do corpo (o livro)

Dentro do conjunto heterogêneo constituído pelas apresentações performáticas de Ricardo Aleixo, há um elemento que parece convergir mesmo antes do escopo definido para este texto, isto é, da publicação de *Modelos Vivos* em 2010 (como se observa, por exemplo, nos registros das participações de Aleixo no *Combo Artes-afins Bananeira Ciência*⁵³): a presença de um *livro-em-cena*.

Esta presença, que nunca se confunde com a posição de um simples suporte⁵⁴, é um indicativo da importância que a escrita e seu fazer crítico-criativo assumem dentro de uma genealogia particular: bastaria notar, como sintoma disso, a enorme proliferação de poemas sobre o ato de escrever, como *O poemanto: ensaio para escrever com o corpo*, *Para uma eventual conversa sobre poesia com o fiscal de rendas*, *Sobre escrever* ou *Isso que cansa de nunca ter chegado*; a criação de uma seção da antologia *pesado demais para a ventania* voltada ao tema, com o nome de *Ter escrito ainda não existe*; a utilização de tipografia e a sofisticação da publicação nas obras de Aleixo; a existência de uma apresentação performática como *Paupéria Revisitada*⁵⁵ cujo eixo principal é uma investigação crítico-poética sobre o campo literário; por fim, procedimentos como o manejo ostensivo em cena das páginas dos livros, sua alternância, seu tensionamento em objeto e gesto, como destacado no princípio deste texto.

Não é possível, portanto, ignorar que a escrita ou o literário sejam o ponto de onde Ricardo Aleixo propõe suas radicalizações de linguagem e suas acoplagens intermídia: antes de ser um multiartista, seria possível dizer que Aleixo é um *multiescritor*. É pela desnaturalização e pelo tensionamento do que pode significar escrever – e ser escritor e, ainda, ser escritor em determinado contexto – que o poeta propõe constelar o campo de influências de um projeto artístico como o seu, com todas as implicações decorrentes desta posição.

A complexidade da articulação proposta por Aleixo entre escrita-publicação-apresentação, em seus incessantes reenvios, é, assim, uma consequência e uma causa

⁵³ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=_eX1c1QmkcY, acesso em Junho de 2020.

⁵⁴ Assim em todas as apresentações performáticas a que se teve acesso para este trabalho, a saber: Sarau do Memorial, 2013; Encontros de Interrogação, 2016; Casa das Rosas, 2016; Festa Literária Internacional de Paraty, 2017; Biblioteca Mário de Andrade, 2019; Sesc Ipiranga, 2019. As duas últimas foram vivenciadas presencialmente e não apresentam registros disponíveis; a antepenúltima foi acessada em registro audiovisual que, no entanto, não consta *online*.

⁵⁵ Casa das Rosas, São Paulo, a 26 de Novembro de 2016. Sem registro disponível. Aqui se agradece a Caio Nunes Gonçalves por possibilitar o acesso a esta gravação.

simultâneas da reflexão crítica proposta pelo poeta sobre a natureza do literário como processo: se *ter escrito ainda não existe*, como afirma o próprio autor, isso ocorre porque um campo simbólico estabilizado em seus meios e significados seria uma ilusão fadada a limitar e inscrever corporalidades em uma narrativa unívoca, afirmando que há dentro da linguagem uma única forma de experiência. Duvidar da escrita não é apontar para sua superação como solo produtivo, mas, no extremo oposto, dá-la sobrevida, expandir seu espaço de existência, dotá-la de porvir, portanto.

Assim, o texto físico surgirá não como simples meio, pauta, arquivo ou suporte estável para algo que se distinguiria dele como experiência transcendental ou abstrata. O livro será, pois, assumido como *ponto pivotante* – tomando a expressão de Mladen Dolar (2012) – para uma articulação complexa em que corpo, voz, presença e signo se sobredeterminarão de maneira a revelar suas ambiguidades e multiplicidades intrínsecas, lançadas ao lume a partir de referências e processos particulares. Longe de ser um produto final de um percurso, o livro funcionará, aqui, portanto, como um terreiro: um espaço topologicamente complexo de processos de incorporação⁵⁶.

2.1 – Ogum sem Exu

Um dos grandes objetivos da crítica literária do século XX foi a redenção da oralidade e da experiência sensível da leitura⁵⁷ como resposta ao espólio da Ilustração e do Positivismo na construção dos cânones crítico e literário. Neste contexto, situam-se projetos tão distintos quanto os de Wolfgang Iser, Michèle Petit ou Hans Gumbrecht, assim como campos heterogêneos como a Literatura Comparada e a Estética da Recepção. De lado a lado, é possível observar um esforço em refutar a metafísica, a teoria do signo ou a teoria do sujeito que fundam uma concepção de campo literário como portador de uma experiência estável, homogênea, individual, passiva, o que levaria, por consequência, a uma crítica ao *locus* social em que essa concepção se

⁵⁶ Cabe aqui citar a teoria da *alterocupação* sugerida por Alexandre Nodari (2016) como uma maneira de conceber a existência latentemente real da ficção e de suas vozes: elas compõem-se simultaneamente como parte do eu-experienciador e do outro-enunciador, dilatando ou inoperando estas fronteiras no instante de enunciação. Incorporação e *alterocupação* só podem existir a partir de uma concepção do corpo como espaço de atravessamentos, de multiplicidades: Aleixo acessa esta porta também pela experiência ontológica do mundo diaspórico iorubá e de suas religiões de incorporação.

⁵⁷ Como observa Emanuele Coccia, a filosofia armou-se contra o sensível pela impossibilidade de postular uma experiência *separada e separável do sujeito cognoscente que através dele conhece a realidade*, pois *nenhum sensível é sensível por si* (COCCIA, 2018, p.12). O corpo foi abstraído em sua realidade biológica e psíquica justamente por sua irredutibilidade a esquemas erguidos *a priori*.

origina e que ela engendra como suposto portador de uma verdade única sobre o literário.

Um dos caminhos escolhidos para realizar esta crítica deu-se a partir da inscrição de contra-histórias do literário, tal como operado por Paul Zumthor em sua longa e incontornável genealogia crítica – posto que pioneira no estudo sobre as implicações da oralidade na formação histórica da letra, em seu local social e formas de recepção. O autor suíço dedicou grande parte de sua carreira de medievalista a reavaliar o papel historicamente negligenciado da oralidade dentro de sociedades cujos registros materiais remanescentes são – por motivos óbvios – escritos. Desta forma, a tentativa de Zumthor foi, ao longo de diversas obras e por meio de diversas fontes historiográficas, observar como a leitura é um procedimento essencialmente historicizado, com pressupostos que se constituíram junto às sociedades ocidentais que se balizaram no texto escrito como fundamento.

Assim, em um momento inicial desta trajetória, Zumthor defende que, diferentemente de um contraponto informal e defasado da linguagem escrita, seria possível assumir-se o oral como *origem* das demais formas sociais da representação, suprimindo-se assim qualquer ideia de que haja uma falta constituinte a ele. Desta maneira, seria possível sem maiores problemas atrelar oral a *popular* (ZUMTHOR, 1983, p.23⁵⁸), já que a *privatização da linguagem* (Ibid., p.157) e a separação entre a voz e o visível da letra (Ibid., p.12) seriam processos recentes – atrelados à ascensão burguesa nas sociedades europeias e suas formas de circulação de valor.

No entanto, essa inscrição da constituição do local social da letra em uma cronologia unívoca leva o autor a idealizar, como contraponto, a oralidade como um verdadeiro testemunho *dos idiomas arcaicos da nossa infância* (Ibid., p.13), enquanto a escrita – e, conseqüentemente, sua *instituição*, a literatura – seria uma produção artificial com diversas restrições à *espessura* e *espacialização* da oralidade (Ibid., p.27), tendo produzido, assim, uma cultura visual, muda (Idem, 2016, p.55) e interiorizada (Ibid., p.46). Zumthor então produz, para além de uma redenção do oral, uma categorização do escrito como fonte de perda e apagamento de certo tipo de ingenuidade e espontaneidade que regia a produção poética europeia ao longo da Idade Média.

⁵⁸ Todas as traduções de *Introduction à la Poesie Orale* foram livremente realizadas para este texto.

Desta forma, o crítico, na esteira dessas considerações, manejará duas principais categorias para analisar as criações anteriores ou paralelas à cultura do livro: *poesia oral* – trans-histórica e universal, em oposição à literatura, datada e moderna – e *performance* – o texto oral transmitido e percebido no *aqui e agora* da enunciação (Ibid., p.32), ou seja, com implicações corporais imediatas. A fatura deste primeiro momento crítico é, assim, uma recuperação do papel da oralidade – a ser pago com a idealização de suas origens – a partir da compreensão de suas características de construção e recepção, o que leva à denotação dos limites do grafocentrismo e à necessidade de se considerar a implicação corporal no ato de recepção do texto poético, algo que teria sido negligenciado na construção da sociedade burguesa em suas metafísica e epistemologia iluministas do texto.

Em um momento segundo da genealogia crítica de Zumthor, nota-se um esforço para expandir o conceito de *performance* à recepção literária propriamente dita – isto é, nos termos do autor, efetivamente escrita – observando as implicações corporais ali em jogo. Neste ponto, são mantidas as oposições estanques já sustentadas entre oralidade e letra, mas observa-se uma convergência na experiência corporal que emana da significação, admitida também no ato de leitura. Assim, pode-se falar da existência de uma performance na escrita, que implicaria uma *presença* (Idem, 2016, p.78) intensiva e *fora do tempo histórico* (Ibid., p.51), e que seria a manifestação de uma sensorialidade em jogo no fazer poético: a experiência literária segue, assim, sendo essencialmente individual, bem como o corpo é celebrado em sua *integridade* (Ibid., p.41), para onde converge o sentido. A metafísica que sustenta a oposição entre *logos* e corpo é portanto negada, havendo um atravessamento necessário entre letra e vida (ou corpo) a cada ato de leitura ou recepção poética⁵⁹: a escrita, contudo, permanecerá sendo o espaço de uma experiência de amplitude limitada, de uma gestualidade individual e imediata, situada dentro de uma instituição específica⁶⁰.

⁵⁹ Algo que o próprio Ricardo Aleixo celebrará na obra de Zumthor, como se nota no(s) poema(s) visual e sonoro feito(s) em ocasião do centenário do crítico suíço. Disponível em <http://revistamododeusar.blogspot.com/2015/08/centenario-de-paul-zumthor-com.html>, acesso em junho de 2020.

⁶⁰ Uma das críticas necessárias a este esquema está na obra de Roger Chartier, outro medievalista. Chartier aponta, assim, diversas vezes ao longo de sua genealogia crítica para uma série de tensões constitutivas em toda a história do desenvolvimento da cultura do livro. Em primeiro lugar, nota-se uma absoluta coexistência entre as práticas sociais do oral e do escrito na maior parte desta trajetória, sendo datados *somente dos séculos XIII e XIV* (CHARTIER, 1999, p. 119) os primeiros registros de documentos institucionais que impunham o silêncio nas bibliotecas e proibiam o *ruminatio* da leitura em voz alta, sendo, portanto, *a leitura silenciosa e conduzida pelos olhos* algo que se impôs *tardamente* (Ibid., p.100).

*

Dentre os conceitos manejados por Paul Zumthor em sua crítica, encontra-se um par conceitual que, mesmo não sendo sustentado na presente leitura, produz um ponto de partida produtivo – sobretudo em contraste – para as observações que aqui estão sendo propostas sobre o *livro-em-cena* na obra de Aleixo: trata-se dos conceitos de *obra* e *texto*. Zumthor define a *obra* como tudo o que é *poeticamente comunicado* no aqui e agora de uma recepção, isto é, *elementos significantes, auditivos, visuais, táteis* que permanecem irrepetíveis diante daquilo que se conceituou, enfim, como *texto*, ou seja, a letra morta de um *conjunto de enunciados* (Ibid., p.73) escritos, em estado de ausência, que *tende ao fechamento* (Idem, 1993, p. 220). Existe portanto uma dicotomia entre um enunciado com ou sem corporalização, o que alteraria propriamente o modo de existência de um significante em sua passagem o *texto* à *obra*.

Olhando-se para o sistema de encruzilhadas que é a obra de Ricardo Aleixo, torna-se nítido que todos os livros (e poemas, e apresentações) deveriam ser ali rotulados como *obras*, se assumido o sentido postulado por Zumthor: são eventos admitidos a partir de contextos produtivos que reenviam significados em *performance*, sendo por isso tomados como parte de um processo de continuidade entre meios, momentos, experiências. No entanto, e este é o ponto central da presente leitura do *livro-em-cena*⁶¹, fica claro como, ao longo deste período da genealogia criativa de Aleixo, o conceito par da *obra* – o *texto* – teria consequentemente insustentável sua existência operativa como um estado de inércia da letra. Sob qual perspectiva se poderia falar, afinal, de um enunciado sem enunciação ou ritmo, de uma letra puramente silenciosa e visual? E quando se tem um processo poético baseado no tensionamento do

Em segundo lugar, pode-se observar que *as experiências individuais* [de recepção do escrito] *são sempre inscritas no interior de modelos e de normas compartilhadas*, sendo portanto instáveis os códigos que regem e regeram a comunidade de leitores e *as técnicas de escrita e leitura* (Ibid., p.93). Chartier atenta à necessidade, portanto, de se observar a história da leitura para além de uma *coleção indefinida de singularidades irredutíveis*, algo que Zumthor parece realizar em sua crítica justa do *declínio do poder vocal e ascensão de uma escrita hegemônica* (ZUMTHOR, 1993, p.171): há também na escrita uma *história da liberdade* (CHARTIER, op. cit., p.78) latente, que deve ser observada para se conhecer todo o *processo de civilização* da leitura, nas possibilidades e limites que, ao longo dos tempos, insiste em barrar e/ou oferecer.

⁶¹ A partir da observação do livro como elemento de uma cenografia da apresentação performática, *livro-em-cena* é o conceito que traduz o fato de uma escrita localizar-se sempre em contexto e ato – portanto, *incorporada*. Isso significa, pois, pensar que a construção do sentido localiza-se difusa em formas, gestos e locais, que são indispensáveis para a existência desta experiência. Diante de uma história do logocentrismo que teve o objeto-livro como maior objeto cênico para sua ideologia, Aleixo situa este objeto como propriamente um palco para as encenações mais diversas. Para além deste capítulo, esta ideia será retrabalhada no Capítulo IV.

escrito como oral e visual e, também no sentido oposto, do oral como escrita e visualidade possíveis, onde permaneceria estanque e mudo este *texto*?

O que Aleixo parece propor ao manejar as páginas de um livro, ao alternar as partes de textos publicados ou ao fragmentar e sincopar aquilo que está aparentemente fixado é uma concepção da letra como uma vida particular e trans-individual, intensiva e extensiva, imersa em historicidades heterogêneas, portanto⁶². O *livro-em-cena* é testemunho, pois, de uma concepção do escrito como espaço de um atravessamento simultâneo de presenças e ausências, de defasagens não só entre *olhar e ver*, como Zumthor sinaliza (Ibid., p.70), mas entre olhar e ouvir, tocar e ver, tocar e ouvir, olhar e olhar, e assim sucessivamente: não há *integridade* possível nesta experiência – nem do corpo, nem do objeto, nem do sentido: toda presença traz consigo algo de ausência, e vice-versa.

Para que haja a radicalização da *obra*, portanto, é necessário que não haja mais a possibilidade do *texto*, posto que os próprios conceitos de corpo – permeável, não mais íntegro –, de experiência sensível – não mais puramente pessoal, mas composta de atravessamentos múltiplos –, de oralidade – não mais confundida com enunciação oral – de voz – não mais indicador de pura presença – e de escrita – não mais suporte, nem mais interior ou silenciosa – devem ser radicalizados.

Desta forma, se Zumthor realiza um amplo processo crítico de redenção do oral na historiografia do literário – se habilita a *obra* numa genealogia particular de formação do texto escrito –, este processo se limita a não acarretar uma desativação do *texto* – isto é, não leva a uma proposta de reescrita da história da letra *a partir da performance*, do próprio logro que vige na categoria de *obra*. Dentro da processualidade que aqui se tenta compreender, isto significa postular uma história da literatura com Ogum, mas sem Exu: isto é, com a certeza ética da positividade, da presença, da

⁶² Em um anacronismo produtivo, torna-se um exercício interessante contrastar as funções que o livro assume ao longo da genealogia de Ricardo Aleixo e a concepção sustentada por Paul Zumthor, em *A Letra e a Voz*, em um contexto crítico não-específico: *quando um poeta ou seu intérprete canta ou recita (seja o texto improvisado, seja memorizado), sua voz, por si só, lhe confere autoridade. [...] Se o poeta ou intérprete, ao contrário, lê num livro o que os ouvintes escutam, a autoridade provém do livro como tal.* Isto só pode se dar porque o livro é assumido, ali, como um *elemento fixo que freia o movimento dramático* (ZUMTHOR, 1993, p.19). Vista a partir do sistema de encruzilhadas de Aleixo, essa observação torna-se particularmente difícil: ela assume o livro como um elemento rígido e a-dramático *a priori* ao mesmo tempo em que coloca o enunciador como necessariamente pautado – limitado ou tutelado, neste sentido – pelo texto impresso.

experiência, mas sem a dúvida do que a ultrapassa, da ausência constitutiva dos objetos, da deriva do sentido, dos caminhos possíveis.

O *livro-em-cena* de Aleixo, que gira incessantemente entre ato e pauta, entre objeto físico e simbólico, entre visual, tátil e auditivo – e que portanto admite estas posições em todos os pontos da complexa articulação entre escrita, publicação e apresentação que ali se funda – exige que a remissão do papel da oralidade traga consigo uma remissão também para o papel da escrita, implodindo-se então a falsa mas insistente dicotomia entre o logocentrismo – o reino do *texto* estático em correlato à voz como descontrolo do sentido – e o fonocentrismo – a voz como presença pura em contraponto ao *texto* como mausoléu. Não havendo *texto*, portanto, não haverá espaço para esta falsa oposição.

2.2 – *Eu jogo palavra no vento e fico vendo ela voar*

Como se poderia, portanto, ir além do par conceitual *obra-texto*, buscando maior amplitude e abertura às formas de vida do texto escrito? Uma primeira resposta, já esboçada, é a radicalização da letra como espaço para experiências recíprocas de significação e (re)subjetivação: deve-se pautar uma historicidade complexa entre sujeito e sentido, em seus limites dinâmicos e incessantes. Isto significa, pois, reconhecer as maneiras em que letra e vocalização criam campos de relação complexos entre si, em como as formas particulares de expressão de cada um dos meios produzem simetrias e assimetrias produtivas, refutando, assim, *a obsessão de tornar a voz prisioneira da palavra, limitar sua força desagregadora, dissipar sua inerente ambiguidade* (DOLAR, 2012, p.184). Se *Exu é logos em fresta* (PEREIRA, 2016, p.110), deve-se pensar que a distinção evidente entre vocalização e leitura não pode servir para reiterar uma diferença essencial e estática – nem entre os meios, nem entre som e sentido, nem entre sujeito e enunciado –, mas para propor uma possibilidade de acoplagens e encontros produtivos entre diferenças, entre formas heterogêneas: a própria complexidade da enunciação e dos atos que a instauram e atravessam.

É, pois, no entre-espço entre a letra e voz que se situa o conceito de *oralidade* de Henri Meschonnic, aqui útil para dar viabilidade à *obra* possível. O *oral*⁶³, para o crítico francês, é uma espécie de teor que habita tanto o escrito quanto o *falado* [*parlé*]

⁶³ Todas as traduções de termos ou trechos de Henri Meschonnic foram livremente feitas para esta dissertação.

(MESCHONNIC, 1989, p.235) e que permite a passagem de um registro a outro através da *performance*, via Zumthor, ou do conceito análogo de *ritmo*, cunhado na obra de Meschonnic: isto é, a partir da historicidade de um corpo em relação recíproca a um discurso – nisto está, outra vez, a impossibilidade do *texto* de Zumthor, enunciado sem enunciação.

Para Meschonnic, pois, o *ritmo* é aquilo que *situa a visão diante da audição*, contrastando as categorias de uma na outra (Idem, 1982, p.299), e que carrega consigo *gestualidade, corporalidade e subjetividade* (Idem, 1989, p.246). A consequência deste ataque à *metafísica do signo* é a possibilidade de se falar, por exemplo, que a tipografia é o simétrico da entonação (Idem, 1982, p.304) ou que pode existir uma *dicção da tipografia*⁶⁴ (Idem, 1989, p.266), em vez de simplesmente constatar-se alguma forma de diferença *a priori* entre os tipos de experiência de sentido em jogo numa oposição entre escrito e oral. *Só há sentido onde há ritmo* (Ibid., p.212), pois: vê-se aí Exu-Ogum a percorrer encruzilhadas.

Assim, reencontra-se em jogo a necessidade de uma concepção de sujeito [*sujet*]⁶⁵ como espaço de atravessamentos diversos, posto que um ritmo é *uma organização cultural e semântica do discurso* (Ibid., p.236). Isto significa notar como uma concepção de obra necessita escapar tanto de uma redução do sentido ao puramente individual (no sentido forte do termo), como de uma tendência a abstrair o que está em jogo no texto como mera expressão particular de um grupo pré-formado de possibilidades. Cultura e sujeito fabricam-se simultaneamente no ritmo⁶⁶, atualizam-se em refração, tal qual a tradição no fluxo da invenção e a invenção no fluxo da tradição.

⁶⁴ Algo que encontra especial ressonância na maneira como *Modelos Vivos*, *Mundo Palavreado* ou *Antiboi* trazem em si experimentos tipográficos complexos. Algumas implicações desta dicção tipográfica na obra de Aleixo serão abordadas nos capítulos 3 e 4.

⁶⁵ O uso constitutivamente ambíguo que Henri Meschonnic faz de *sujet*, traduzível tanto por *sujeito* quanto por *matéria*, é um sintoma do que ele próprio está a defender sobre a constituição instável de qualquer ontologia da linguagem. O sujeito é a própria impossibilidade de se fixar um *corpus* e um ponto de observação a ele alheios, como discutido anteriormente: são experiências simultâneas em jogo.

⁶⁶ Uma conclusão a que se chega simultaneamente, pois, a partir das teorias da enunciação de Meschonnic e da ontologia diaspórica iorubá de onde partem e aonde chegam as encruzilhadas de Exu-Ogum, em sua modernidade tradicional. Olúkáyòdé Adésuyì (2017) observa, assim, como uma das bases de qualquer princípio de socialização a partir do mundo cultural iorubano é a absoluta convergência entre o individual e o cultural, a ponto de que *uma medida egocêntrica de mundo seja insustentável* (em livre tradução). Sendo indissociáveis vida individual e vida comunitária, a inscrição do corpo em processos de atravessamento e incorporação em cerimônias religiosas – elemento caro ao processo artístico de Aleixo a partir da citação constante de orixás, em indumentária, referências ou gestualidades específicas que dialogam com estas entidades – é um dos símbolos mais relevantes disto que se poderia chamar de uma ontologia possível para o texto, como se tentará abordar no capítulo seguinte. Note-se que, neste sentido, uma das seções da antologia poética de Aleixo é intitulada *Outros, o mesmo*.

É isto que está em voga, pois, no enunciado basilar de Meschonnic *só há poema de eu em eu* (1982, p.87). Para além de enfatizar o aspecto trans-individual do poético, o que o crítico francês afirma é que o poema também varia no tempo e no espaço com relação a si mesmo, posto que o *eu* faz um movimento análogo.

A ilusão de uma origem não desbotada na apresentação (DOLAR, 2012, p.172) está enfim comprometida, e é esta uma chave para se entender o sentido das apresentações performáticas no sistema criativo de Aleixo. As presenças do *enunciador-em-cena* ou do *livro-em-cena* não são o limite da significação do texto – como a delimitação da entonação ou prosódias ali idealizadas ou projetadas –, mas sua expansão: o contexto fará com que o poema jamais se assemelhe a si mesmo – e tampouco as apresentações são construídas como conjuntos homogêneos, mas se torcem a partir de novos elementos de cena, arranjos de repertório, temáticas, locais⁶⁷. Um corpo que diz será, portanto, a lembrança da existência de todos os corpos que ouvem, inclusive o do próprio enunciador, na dobra que faz a voz em relação ao sujeito (nos sentidos forte e fraco do termo). O que está por trás da ideia de uma obra é, assim, a assunção de uma experiência disruptiva do significado, atravessada por entonações e prosódias, meios e formas, *ritmos* e atos, *eus* e outros, contextos diversos que se insinuam e/ou manifestam.

A relação escrita-apresentação na obra de Aleixo deixa claro, portanto, na esteira dos apontamentos de Jacqueline Authier-Revuz (1990), que a heterogeneidade que permeia a enunciação é tanto um artifício como uma necessidade de qualquer discurso em que se constitua um *eu*: o *eu* sempre será, assim que enunciado, o outro do outro e também o outro de si mesmo, posto que é erguido a partir de sucessivas dobras e processos linguísticos sobredeterminados e dispersos entre sujeitos. A exterioridade está no interior do sujeito – em sua relação de constituição recíproca com a linguagem – e se transmite no espaço enunciativo como artifício e forma. Assim, diante da suposta excepcionalidade enunciativa do texto poético e da vulgata do eu-lírico como pura exterioridade de um suposto eu-não-lírico (uma subjetividade hermética, predeterminada e unívoca, portanto), as teorias do *ritmo* e da enunciação trazem uma possibilidade de, justamente, se internalizar a heterogeneidade como *princípio* de significação. A obra de Aleixo é, pois, um grande jogo de *eus* que se manifestam e se

⁶⁷ Por isso, enfim, distinguir o *enunciador-em-cena* do indivíduo ou da *função-autor*.

sobredeterminam, exploram a seu favor aquilo que é próprio à linguagem, mas que vinha sendo tratado como seu resto insimbolizável ao longo da história da literatura.

A partir disso, pode-se afirmar que a radicalidade do *livro-em-cena* numa apresentação performática de Ricardo Aleixo – algo ressaltado pela absoluta constância deste elemento dentro da enorme variação de procedimentos de apresentação ao longo dos anos – mostra-se como uma manifestação simbólica da radicalidade própria da historicidade de um ato enunciativo. A enunciação em cena é, assim, uma sobreposição de *ritmos*, no sentido de Meschonnic, posto que se sobredeterminam simultaneamente o texto escrito, sua incorporação em cena e sua recepção. É, portanto, imprescindível que a leitura do poema – mesmo em contexto distanciado do palco, mesmo em enunciação internalizada (mas *alterocupada*) – seja vista, por esse prisma, como uma maneira de jogar *palavra no vento e ficar vendo ela voar*⁶⁸, como no poema de *Mundo Palavreado*. O contato do sujeito com obra é uma instabilização – à guisa de Exu – de uma ordem falsamente cristalizada, produzindo então – à guisa de Ogum – uma nova e provisória ordem: não à toa, Meschonnic dirá que *a escritura é o presente do porvir ou o porvir no presente* (Ibid., p.237)⁶⁹.

2.3 – Todas as correntes

Ogum sonha

Ogum sonha

algum

plano de paz

que antes

violentasse

todas as correntes

⁶⁸ *Palavrear* é um dos poemas-chave nas apresentações performáticas de Aleixo, servindo tanto como moldura, ponto ou apresentação pessoal como, simultaneamente, tornando-se um princípio de participação do público da apresentação, muitas vezes convidado a modular sua voz junto à do *enunciador-em-cena*. A primeira pessoa do poema torna-se, então, diversas primeiras pessoas simultâneas, que repetem as mesmas palavras tornando-as inevitavelmente diferentes. Essa cena é uma espécie de microcosmo do sistema criativo de Aleixo, na sua passagem incessante entre determinação e indeterminação, identidade e perda.

⁶⁹ O que ressoa o clássico epíteto de Exu: *aquele que mata um pássaro ontem com a flecha que atirou hoje*.

noções

de paz.

Ogum Sonha é um poema que se torna presente em apresentações de Ricardo Aleixo a partir de 2017, ano de sua publicação em *Antiboi*, e tão logo se mostra em uma posição central tanto para o livro quanto para sua apresentação homônima. Na Festa Literária Internacional de Paraty, Aleixo – com guias cruzadas no peito – apresenta uma corporalização ostensiva e uma enunciação furiosa para um dos poemas mais enfáticos de uma 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* e *Jongo*, poemas de quatro diferentes livros separados por mais de uma década, mas que, no contexto enunciativo da apresentação, constituem uma nova e provisória unidade a partir de uma crítica ampla (em enunciação e enunciado, pois) ao racismo estrutural brasileiro, em seus pressupostos metafísicos, econômicos e ideológicos.

No livro *Antiboi*, *Ogum Sonha* encarna da mesma forma um momento crucial ao sentido de conjunto de seu contexto enunciativo: ali prevalece o teor de desobediência, de recusa à conciliação e às fáceis promessas, eixo principal da obra. No livro de 2017, nunca se será *um bom negócio* (*Jongo*), nem mesmo caprichoso ou garantido (*Antiboi*), tampouco se irá *pra jaula* (*Jângal*), ou se torcerá para o juiz (*Geral*). No entanto, para a além do tom de denúncia e a ênfase da ira que prevalecem na apresentação de mesmo nome, *Antiboi* proverá respostas a partir da derrisão (como em *Ao Sul*), da memória individual e coletiva (como em *Aquela Mulher*), do endosso e da celebração de figuras iminentes (como em *Música Mesmo*) e da reversão irônica (como em *Homens*): o teor crítico prevalece igualmente, mas não com a mesma ostensividade ou vetor do que se vê no palco de Paraty, posto que a resposta encontra-se em uma dicção modulada por outras maneiras de subverter e dialogar com um discurso hegemônico específico.

Sendo assim, pode-se dizer que *Ogum Sonha* traz consigo uma oscilação em sua dicção a partir do contexto enunciativo em que se insere. O lirismo comumente associado ao *sonho* varia em grau e intensidade a partir do tipo de enunciação ali em jogo, convergindo sobretudo a possibilidade da iminência da *reversibilidade ética* encarnada pela figura de Ogum e seu ato de justiça sem *a priori*, puramente contextual. A maior manifestação formal desta constituição de uma peremptoriedade (do sentido e

da entidade) se dá, no poema, pela transitivização abrupta de *sonha* e *correntes*, marcada no livro por quebras de versos em *enjambement* e, na apresentação, pela dilatação do intervalo entre as palavras a partir da repetição, do prolongamento de vogais e da mudança de entonação. O *sonho*, que denotaria um estado passivo, torna-se, após a hesitação, um sonhar *algo*; as *correntes*, que poderiam funcionar como substantivo portador de uma carga semântica de imobilidade e aprisionamento, assumem o caráter relacional de um adjetivo crucial para a ampliação de contextos de significação e para a agência no tempo presente. Essa suspensão sucedida por uma clivagem de sentido (e amplificada na apresentação pela repetição incessante e pela entonação furiosa⁷⁰) é, pois, a realização formal daquilo que Ogum opera no poema ao violentar um objeto para poder instituir uma nova estabilização como consequência, algo que não surge como paradoxo intransitivo, mas como imperativo ético de ação, na *posição de vanguarda* que caracteriza o orixá (ELBEIN DOS SANTOS, op.cit., p.99): tem-se uma reatualização da encruzilhada.

Nisto pode-se acessar, um plano crítico acima, um movimento típico da poesia de Aleixo: os ecos entre referências e contextos que se sobredeterminam, constituindo um discurso complexo e heterogêneo. No *sonho* de Ogum pode-se observar um resquício do incontornável *I Have a Dream*, de Martin Luther King Jr, um discurso integralmente pautado pela necessidade de novos conceitos de justiça na sociedade estadunidense, cujas bases constitucionais estão fincadas na segregação racial. Em sua proposição, Luther King – líder histórico da causa dos direitos civis – aposta em uma imagem retirada do Velho Testamento, precisamente de Amós 5:24: *justice rolls down like waters, and righteousness like a mighty stream* – em tradução livre, *que a justiça escorra como as águas, e a retidão como uma poderosa corrente*. Reencontra-se, portanto, a imagem da *corrente*, aí evocada a partir de uma fonte oriunda do cristianismo, mostrando-se, portanto, como portadora de um sentido e de seu oposto:

⁷⁰ Nas apresentações de Aleixo é possível observar, em maior ou menor grau, nestes manejos de altura, modulação e entonação de voz, um diálogo estético com o *ké* que caracteriza a presença dos orixás em algum local ou corpo: estes *gritos ou sons particulares* são marcas *de uma síntese e uma afirmação de existência individualizada* (ELBEIN DOS SANTOS, op.cit.,p.49) destas entidades em um contexto particular. Na apresentação de um poema como Ogum Sonha, em que modulação de voz consegue produzir uma desestabilização no ritmo e na entonação esperados para mostrar a existência de *algo a mais* que esteja ali em presença, como imperativo ético e demanda, o *ké* faz-se ressoar em sua constatação da sociabilidade que atravessa um corpo, de sua porosidade. A evocação de Ogum em contexto não-religioso assume então a forma de símbolo social, de ética da linguagem, de corporalidade em dissenso, demonstrando assim sua força estética.

uma corrente é algo que pode prender e fincar, mas é também algo que pode conduzir e deslocar, bastando motivar-se um dos sentidos a partir de um ato.

Tem-se, então, dois momentos distantes no tempo e no espaço em que, a partir de enunciações que convergem na racialização de seus contextos⁷¹, são discutidos conceitos de justiça e paz. Estes conceitos, contudo, a despeito da coincidência das imagens, são evocados por meio de matrizes culturais distintas, denotando a complexidade das acoplagens culturais nos territórios da diáspora africana – a própria dificuldade, afinal, de determinar onde uma *matriz* acaba ou começa. Para além disso, esses próprios conceitos, mesmo pautados em imagens similares, divergem em seu sentido: em Luther King o que está em jogo é a retidão e a continuidade da corrente da justiça rumo à paz, enquanto em Aleixo tem-se justamente a quebra enunciativa e semântica das correntes como necessidade violenta para que haja alguma estabilização futura.

Sendo assim, *Ogum Sonha* é o testemunho de como o sistema Exu-Ogum propõe articulações entre contextos e dados históricos a partir de uma ética própria de evocação e superação, estabilização e instabilização. Em comum entre Aleixo e Luther King, a partir do poema e de suas enunciações, os fluxos (as correntes) da diáspora, a urgência política da justiça em um contexto de violência racial; por outro lado, a divergência ética das soluções propostas, a mudança no teor das referências culturais, a dissonância na maneira de se lidar com a linguagem. No centro dessas relações, o signo da *corrente* – do rio e de Ogum, ferreiro do panteão iorubá, afinal – sendo motivado e remotivado, arremessado entre campos e referências a partir de uma ética em que a retidão diz pouco, posto que a ambivalência é a chave – menos cristã e mais afrobrasileira – para se propor e constatar a existência de *alguma coisa* ainda sem nome.

Ogum Sonha é trazido aqui, a partir destes eventos enunciativos particulares, por expressar – e constituir – um dos momentos cruciais da teoria da enunciação em que as encruzilhadas de encruzilhadas de Aleixo, via Exu-Ogum, se baseiam como princípio de produção de sentido. Ogum age, no poema, antes e a partir dele, como entidade que precisa de uma superação da lei para instituir uma lei nova: ele precisa da hesitação para

⁷¹ Algo amplificado na apresentação da FLIP a partir de projeções de imagens feitas pelo próprio Aleixo no Bairro do Cabula, em Salvador, em um ato que protestava contra o assassinato premeditado de 12 jovens negros pela Polícia Militar baiana.

a decisão, da violência para a paz, da intransitividade para a transitividade⁷². Mas antes de se constituir um estágio para uma conclusão, este processo se reatualizará numa nova enunciação em que novamente a lei precisará ser superada, a hesitação enfim resolvida, e assim infinitamente: tudo em nome da lei. Por isso Ogum e *seu parceiro* Exu, como diz Aleixo em outro poema, atuam em um mesmo processo de superação e circulação do *já dado*, mas dando ênfase a pontos distintos dele⁷³: Ogum faz em nome da lei, da resolução abrupta; Exu faz em nome da transgressão da lei, da pretensão ao paradoxo⁷⁴.

O que está em jogo neste sistema de relações é, portanto, a ideia de *obra* e de *ritmo* como experiência de sentido, o que coloca enlevo, uma vez mais, no papel simbólico e crucial assumido pelo *livro-em-cena* nas apresentações de Aleixo. O texto publicado é trazido à cena como uma espécie de lei a ser ultrapassada pela experiência subjetiva (portanto cultural) da enunciação ritmada: a pauta é o limite móvel do dizer, o poema é um portador de sentidos, a defasagem entre enunciado e enunciação é constitutiva da *variação de contextos* (ZULAR, 2018) pela qual o sentido se espria. Com isso, o livro, como elemento pivotante, ecoa uma voz e porta-se como objeto físico, carrega uma hesitação, como em *Ogum Sonha*, mas não se traduz linearmente ou causativamente em formas determinadas de manifestação (ou não) desta hesitação. O livro, invertendo o polo da interpretação clássica sobre sua função social, trabalha *contra* uma *ficção da acessibilidade universal* (DOLAR, 2014-B, p.197) do sentido ou

⁷² E nisto vige, como bem observou Eduardo Francisco Jr. em comentário livre sobre o poema, a dimensão que a relação fonético-semântica *Ogum/algum* propõe. Este par paranomástico deixa claro como Ogum surge no poema como marca de uma passagem do informe ou contínuo para o discreto ou preempatório, isto de é, para o *algo*. Diante do fluxo das correntes – presentes e contínuas, em sua semântica dubiedade – noções de paz, Ogum propõe a desestabilização da passividade deste movimento e a estabilização de uma nova noção de paz em resposta às anteriores. Da continuidade que tende ao sem forma, surgirá – a partir da agência que se insinua – um *algo* ou *alguma coisa* que será isolável como entidade discreta, conceito, forma.

⁷³ Cf. Abertura, nesta dissertação.

⁷⁴ Olúkáyódé Adésuy (op.cit.) também mostrou como a estrutura de *atualização de possibilidades* é crucial para a experiência social e epistemológica da sociedade iorùba (algo, portanto, transmutado em sua diáspora), podendo-se notar no oráculo de Ifá/Orunmilá a maior expressão desta infundável transformação de *potências* em *atualidades*: a inscrição da vida humana no tempo, ou seja, na historicidade, ocorre simultaneamente à sua inscrição no Orì, nos destinos, nos oráculos, na disposição dos 16 *nomes, nozes de dendê, mulheres, filhos, livros* (PRANDI, 2016) – algo que varia de mito a mito, de oriki a oriki. Isto significa que há uma sobredeterminação incessante entre aquilo que se escreve antes ou fora dos tempos e aquilo que emerge em ato e na vida social, alterando a própria lógica de determinação no fluxo dos acontecimentos. Por isso, Adésuy poderá falar de um *existencialismo* iorùba: uma radicalização da experiência temporal a partir de uma complexa rede sobredeterminada entre Orun e Aiyê: não há determinismo possível nesta epistemologia, não há fixação de posições ou identidades, posto que elas estão em relação, em encruzilhada. Algo que as teorias da enunciação, por outros caminhos, convergiram em constatar a outras realidades, sob outros pressupostos. A diáspora apenas encurta – ou melhor, desmente – qualquer distância *a priori* construída entre tipos de conhecimento. Este ponto será retomado no capítulo seguinte.

do indivíduo, e carrega uma *ruptura no núcleo da autopresença* (Idem, 2012) em que é determinante a existência de um resto não dito ou não representado – que não se nega, mas se assume como verdade do dizer, e que se manifestará, como se verá no capítulo seguinte, como deriva do signo e de seu valor.

Desta forma, por mais contraintuitivo que soe a uma epistemologia logocêntrica, o caminhar com Exu-Ogum pelas encruzilhadas tem como resultado a própria possibilidade do resto. É no resto imprevisito, no contexto futuro, na hesitação latente, na flecha que atingirá o presente a partir do amanhã, que se mantém a vigência do sistema e a própria possibilidade de articulação indefinida de poemas em publicações⁷⁵ ou apresentações distintas em teor, tom, sentido. A voz, o ritmo, a performance não são abstraíveis das palavras do poema, mas são *restos centrais* – síncopes, portanto – para qualquer experiência de significação que ali possa estar em jogo: nisto vige, afinal, a historicidade do texto, a *letra órfã* de que falava Jacques Rancière (2016) ao vislumbrar no mundo da escrita não uma simples estabilização do sentido disruptivo do oral, mas uma indeterminação na circulação e amplitude contextual daquilo que pode ser enunciado por meio de sinais gráficos.

Não se pode pensar, enfim, como determinada metafísica quis pregar, que um livro possa se produzir contra sua própria matéria constitutiva: as palavras, os signos. Se a experiência do sentido é a circulação entre planos heterogêneos em suas manifestações próprias e o atravessamento recíproco de sujeito e ritmo, não é possível assumir que haja núcleos de autoevidência possíveis: nem no corpo, nem na palavra. O ciclo de apresentações performáticas, assim, ao propor uma relação tensa justamente entre livro e sujeito enunciator, evidencia como a superação de leis (e sua reatualização) constitui um ciclo fundamental no movimento que um texto faz de si a si – e que um indivíduo faz de si a si, no ato de dizer: experiência essa cortada por contextos diversos e por uma

⁷⁵ Para além da complexa passagem da escrita à publicação – como a existência de poemas em mais de um livro ou a distância de anos da escrita à publicação de um poema –, a antologia *Pesado demais para a Ventania* evidencia a performatização (no sentido de uma apresentação performática) da publicação: antes de mera organização de poemas por livro, data ou tema, Aleixo apresenta uma obra articulada de maneira complexa a partir de textos já publicados, (re)articulando-os em seções como *Outros, o mesmo, Multidão Nenhuma, O Coração, meu limite* em que não se evidencia um objetivo de mera catalogação (a antologia sequer traz o livro de origem dos poemas), mas de proposição de nova experiência contextual. Torna-se interessante, pois, olhar a partir do sistema criativo de Aleixo para a mais ilustre precedente desta empreitada - a antologia de Carlos Drummond de Andrade organizada pelo próprio poeta em vida - como uma manifestação disto que aqui se encontra radicalizado: a capacidade indefinida de rearticulação de contextos na própria escrita. Exu e Ogum também se mostram parte do cânone em seu espaço de existência e circulação.

consequente historicidade radical. A encruzilhada traz esta ética consigo como pressuposto e como implicação, enfim.

3. A encruzilhada do necessário e do contingente (o signo)

Em *11 Passos para Merce Cunningham* (Anexo 1), publicado em *Modelos Vivos*, Ricardo Aleixo apresenta uma sequência de onze páginas em que se lê – a partir de uma *manuscritura com tinta acrílica para artesanato sobre papel fotográfico* (ALEIXO, 2010, p.155) – a seguinte sequência, aqui livremente transcrita a partir de um correlato gráfico aproximado: *de/vol/ver/o/dan/sa/ri/no/à/dan/sa*, em que cada separação de sílaba marca uma troca de página, totalizando assim os onze passos propostos pelo título. Os desenhos das letras estão traçados em indisfarçável caligrafia manual, algo que se aclara a partir das marcas do pincel e das falhas da tinta ao longo do traço, e ocupam partes distintas da folha em que se apresentam – alguns centralizados, outros localizados nos cantos, mas todos em tamanho grande com relação à página. Ademais, cada uma das sílabas está disposta verticalmente em relação ao eixo de leitura ocidental, diferentemente da maioria dos textos de *Modelos Vivos*.

O poema de Aleixo – ou a *peça*, tal qual sugere Reuben da Rocha (2011) –, apresenta três intertextos principais: o primeiro, como sugerido por Luciany Aparecida em sua leitura (op.cit., p.186), ocorre com *Eleven*, peça do coreógrafo estadunidense Merce Cunningham, que contava com onze dançarinos dispostos em oito partes do palco, e que estreou em 1988⁷⁶; o segundo se dá com o poema de W.B. Yeats *Among School Children*, em que se tem o famoso verso/questionamento *How can we know the dancer from the dance?*, que ecoa profundamente o enunciado disperso por Aleixo; o terceiro ocorre com um aspecto particular da escrita de João Guimarães Rosa: a grafia *dansa*, tal qual ocorre no poema, é presente ao longo de toda a obra do escritor mineiro, sugerindo uma (re)motivação intensa entre aspecto visual e carga semântica da palavra.

Assim, pode-se dizer que *11 passos* já apresenta, de saída, um encontro entre referências da literatura canônica e da dança contemporânea a partir de uma gestualidade marcada pela escrita caligráfica. A implicação corporal em jogo na escrita é um efeito, pois, de dilatação de um ato de produção em uma experiência de leitura, algo irradiado também a partir da necessidade da participação física do leitor na recepção do poema – dada a necessidade de se virar o livro ou se inclinar para ler aquilo

⁷⁶ Informação que consta no próprio site da fundação do coreógrafo, como observado também por Luciany Aparecida. Disponível em <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/eleven/>, acesso em Julho de 2020.

que se mostra e esconde a partir da caligrafia, de sua posição e de seu gesto⁷⁷. A centralidade do *ato*, pois, parte da dança contemporânea e atinge em cheio os cânones das literaturas ocidental e brasileira não para simplesmente negá-los, mas para explorar uma potencialidade intrínseca a eles, tanto no poema de Yeats – que questiona justamente os limites entre o corpo e a racionalização da experiência, entre o símbolo e realização dispersa dos afetos – quanto na escrita roseana – cuja proposição de uma motivação entre grafia e imagem é radicalizada pela visualidade do gesto, da mão que simultaneamente *dansa* e escreve, da palavra que faz e diz⁷⁸.

Devolver o dansarino à dansa é, portanto, reinscrever uma história do corpo na história do dizer, isto é, não permitir nenhuma forma de clivagem metafísica que aprisione a experiência e suas formas em uma oposição simples entre fazer e ideia, existência e sentido – ideia presente também no poema de Yeats. Em *11 passos*, este ato de *restituição* passa, pois, por duas principais dobras constitutivas à *peça*: a da enunciação e a do signo, que se retroalimentam.

Na dobra da enunciação, o gesto tensiona contextos e atos – de produção e recepção – para propor uma historicidade complexa, valendo-se para tal da própria essência mutável e dinâmica do signo, em um movimento crucial entre planos de significação, nisto que aqui se vem chamando de encruzilhada de encruzilhadas. A dilatação do instante de escrita proposta pela reprodução da caligrafia e sua reverberação na instabilização da recepção do texto escrito produz camadas enunciativas que sobredeterminam o enunciado – são a obra posta em circulação visível,

⁷⁷ *Gesto* pode ser pensado aqui em seu significado corrente – o movimento corporal em sua citacionalidade – mas também a partir da definição de Giorgio Agamben (2018) de *uma pura medialidade e em sua pura comunicabilidade, uma finalidade sem fim*. Trata-se, portanto, de uma ontologia modal em jogo, isto é, de uma maneira de compreender que resista um resto simbólico do ato sobre a potência ou sobre o sentido, ou seja, pensar que não se reduzem de lado a lado o dito e a maneira de dizer – algo não secundário, mas essencial e irreduzível: a compreensão é, afinal, uma atividade sensível. O gesto é, portanto, a própria maneira de manifestação de um ser: o corpo, afinal, implicado na linguagem. Dentro do sistema literário canônico, a omissão do gesto pode ser atribuída à tentativa de naturalização do sentido como atividade intelectual pura, teleologia do sentido. Por isso, a categoria do gesto assume relevância no poema de Aleixo como aquilo que contém o dizer – a mão que caligrafa – sem o esgotar, mas sem tampouco poder ser abstraído deste dizer. Surge, portanto, um argumento sobre o lugar da presença do corpo no ato linguístico, inerente a qualquer concepção do literário que pretenda fazer jus aos modos de dizer, em sua síntese impossível.

⁷⁸ Neste ponto, Ricardo Aleixo ilustra aquilo que Edmilson de Almeida Pereira (op.cit.) descreve como marca da literatura negra e/ou afrobrasileira: sua relação tensa, de *referência e ruptura*, com posições canônicas. Aqui, como um autêntico escritor *Exunouveau* – categoria crítica manejada por Edmilson em seu livro –, Aleixo consegue obter relações simultâneas de quebra e acoplagem com relação a este sistema cultural específico, lançando luz inclusive a potencialidades a ele latentes.

assumida como método de produção de sentido. *11 passos* funciona, pode-se dizer, como uma apresentação performática colocada em livro – sua cena, portanto.

Já a dobra do signo, núcleo do presente capítulo, mostra-se no poema a contrapelo da primeira dobra, sobretudo a partir da fragmentação imposta pelo gesto às palavras, resultando em uma instabilização constante daquilo que se poderia tomar como unidade constitutiva possível do texto. A (re)acoplagem do *dansarino* à *dansa* passa, pois, pela quebra daquilo que se poderia considerar estabilizado como unidade mínima ou principal de significação do poema, posto que o gesto – em cada um dos *passos* – traz consigo a necessidade de desmembramento e reconstrução da palavra para que se imponha como imperativo ético, para que se transforme em uma maneira de dizer que não abstraia o corpo que diz, mas o situe com relação ao dizer. Nisto se evidencia mais uma vez como a dobra enunciativa e a dobra do signo são necessariamente implicadas, o que, em outra via, leva à constatação de que não existe possibilidade de uma teoria da enunciação que abdique de uma teoria do signo.

Observar que palavras, letras, sílabas, fonemas são unidades instáveis e voláteis – portanto fragmentáveis e sobredeterminadas – torna-se, pois, uma necessidade para que este sistema criativo encontre formas de trabalhar na *superação da lei* e em uma nova *legislação radical e contextual*, nos termos evocados no capítulo anterior. Assim como em *11 passos*, Aleixo constantemente propõe em sua genealogia criativa operações de remotivação semântica, tensionamento sonoro ou desdobramento visual sobre um signo linguístico de forma a continuamente agir em suas bordas e explorar sua existência sobredeterminada.

Não se trata, portanto, de se criar um campo de exceção para o signo em um contexto poético ou em relação a um procedimento específico: a experiência do signo pelas encruzilhadas é a radicalização daquilo que já existe como instável e heterogêneo em si, como se tentará apontar. A proposição de uma dobra no signo como consequência e causa simultânea de uma dobra na enunciação traz consigo, assim, uma visão particular sobre a língua como espaço de experiências de dissenso e de modos de existência e de agência, propondo-se também neste plano uma contestação sobre determinada visão hegemônica do sentido como campo a ser acedido por aqueles que

possuam determinado conhecimento instrumental ou corporalidade desejável. O lado de fora do sentido não é sua falta, mas sua possibilidade⁷⁹.

Nisto entende-se, pois, como Henri Meschonnic, ao postular sua teoria da enunciação, precisou forjar como contrarresposta um ataque a determinada *metafísica do signo* (1982, p.75) na qual *a língua [langue] vem primeiro que o discurso* (Ibid., p.70), em que *o signo seria um universal que não conhece história ou historicização* (Ibid.). Meschonnic está preocupado justamente com a necessidade de a enunciação – a partir do *ritmo* ou da *oralidade* – ser uma manifestação subjetiva e cultural *contínua na ordem do discurso*, e não *descontínua* como seria *no signo* (1989, p.246), nesta acepção logocêntrica que o autor está a criticar. Desta forma, estaria implicada uma possibilidade, enfim, de inserção do sujeito como polo produtivo e incessante de significação: *o sujeito não é uma unidade na mesma medida que um poema não é feito de signos* (1982, p.81), uma enunciação é já uma travessia. A necessidade é, portanto, pensar uma negatividade para o sujeito e uma positividade para o signo ou, noutros termos, uma descontinuidade para o sujeito e uma continuidade para o signo. Nisto está outra encruzilhada da historicidade nos caminhos presentes de Exu-Ogum.

Existe, portanto, uma implicação entre uma teoria da enunciação e uma teoria do signo: ambas unificadas pela necessidade de se conceber uma teoria do sujeito e uma teoria da história. Este sistema de Exu-Ogum localiza-se necessariamente nesta encruzilhada de encruzilhadas, e sua teoria do signo colocará em jogo também o funcionamento próprio desta ética em um processo de criação poética. Um signo não poderá ser considerado, portanto, uma abstração pura, tampouco poderá ser esgotado em uma definição de negatividade ou arbitrariedade sem lei: a presença o sujeito enunciador é, em si, um indicador de um resto não simbolizado – como se tentou expor a partir da teoria do ritmo – que insere o signo em uma cadeia simbólica e experiencial complexa, heterogênea e sobredeterminada: em uma lei que sempre está a se constituir em contexto. Não se pode pensar, assim, o signo sem corporalidade, matéria e enunciação, posto que sua própria posição dentro de uma cadeia é dada a partir de relações motivadas.

⁷⁹ Como Edimilson de Almeida Pereira também observa, a partir de Exu *não há enfim nonsense, mas probabilidades na construção do sentido* (PEREIRA, op.cit. p. 109). É no intervalo entre o dito e o interdito, entre o excepcional e o corrente que Exu mexe sua *máquina da comunicabilidade*.

Desta forma, enunciação e signo se constituirão mutuamente, tecendo então o solo da *oralidade*, onde se tomarão como partes recíprocas que, somadas, não totalizam uma unidade hermética. Para o funcionamento deste sistema de encruzilhadas é necessário, pois, observar como se operam simultaneamente no plano do signo, no plano da enunciação e *entre* esses planos a lógica de *superação da lei e de legislação em contexto*, que até aqui tem sido caracterizada como própria do princípio de criação poética de Ricardo Aleixo.

11 passos para Merce Cunningham é, assim, um momento privilegiado para se observar em funcionamento os termos da discussão que aqui se tentará pautar: por um lado, ali está o *gesto* enunciativo da caligrafia e da *dansa* a fragmentar e tensionar visualmente o signo, repondo suas unidades, inserindo o resto como parte indispensável de uma estrutura, denotando a presença de um corpo; por outro lado, ali está o signo que emerge do gesto e no gesto, que coloca contextos em movimento, que traz o cânone da literatura consigo, que se funda como campo de sobredeterminação da mão que se flagra a grafar. É na própria distância do *dansarino à dansa* – do gesto ao sentido, do enunciado à enunciação, do insimbolizado ao símbolo – que vivem Exu e Ogum, abolindo e decretando limites, percorrendo inúmeras vezes a distância que se imaginava irre recuperável entre o ato e a imagem, entre a experiência sensível e o sentido.

3.1 – O fogo lento de existir/ no intervalo da transformação⁸⁰

As formas de existir de um orixá são particularmente difíceis de serem descritas. Sendo divindades, orixás se valem da incorporação dos homens para se pronunciarem em um contexto ritual; simultaneamente, no entanto, os orixás transcendem a existência terrena e corporal, remontando ao processo de criação e povoamento do universo, antecedendo o homem e seu corpo. Para além disso, os orixás se desdobram a partir de existências intensivas e singulares (ANJOS, 2008), constituindo-se de forma diferente para cada um de seus filhos como *orixá singular*, intensidade distinta diante de uma estrutura simbólica geral, constituída de momentos múltiplos e dispersos; e como se não bastassem estas formas de presença, os orixás ainda *compõem e habitam* determinadas cores, formas, matérias e objetos, existindo efetivamente em diversos lugares ao mesmo

⁸⁰ Verso retirado de *As Únicas Coisas*, poema de Ricardo Aleixo.

tempo⁸¹. Como se nota de saída, não é possível descrever ou dialogar com estas entidades sem esbarrar, ao longo do percurso, em desvios, ambivalências, paradoxos a eles constitutivos, em sua forma de ser (no sentido forte do termo) e em sua ética de vida.

Odé Kileuyi e Vera de Oxaguiã resumem em um sintagma este aspecto da vida dos orixás: eles serão *energia pura e palpável* (loc.cit., p.80) quando incorporados. Estão, portanto, no corpo e fora do corpo, no tempo e fora do tempo: trazem em si uma materialidade qualitativa e intensivamente marcada⁸². Por isso, a experiência do orixá emerge, do ponto de vista do homem, de maneira ontologicamente complexa: o orixá é um ser sensível que se manifesta *imediatamente* no corpo, mas que em muito o ultrapassa como portador de uma história transcendente e de códigos de comportamento e ética próprios e sociabilizados. Assim, na continuidade das coisas mundanas, o orixá é um teor e uma ética de vida que imprime palavras, vozes e gestos sobre objetos, formas e atos; por outro lado, também é o orixá que faz com que situações triviais ultrapassem o plano do imediato e sejam lançadas em uma cadeia de significantes ampla, com sua história, suas formas de ser e seus conceitos. Este movimento se estrutura a partir de um atravessamento complexo entre o particular e o absoluto, o intensivo e o extensivo.

Por isso, o ato de nomear – em suas implicações corporais, sociais e históricas – assume um lugar particularmente relevante neste tipo de relação com o sagrado. Novamente Odé Kileuyi e Vera de Oxaguiã afirmam que *o nome tem a força que faz a distinção de um ser entre vários outros e é também a aglutinação de suas características e particularidades* (Ibid., p.82), por isso, determinadas figuras, práticas

⁸¹ Como também observa José Carlos dos Anjos (op.cit.) e Márcio Goldman (2005), o que está em jogo na vida dos orixás pelo curso dos objetos e das formas não é uma relação de *representação*: Irocô não está presente ou é representado pela gameleira, Iansã não possui os raios ou se pronuncia por meio deles: os orixás efetivamente estão nas coisas e são as coisas, como estão nas pessoas, e como, por fim, estão em outros lugares não pronunciados. Isto quebra com uma das principais lógicas do sistema logocêntrico, que está justamente na distância entre substância (única, não-simbólica e irrepetível) e representação (derivada, simbólica e enfraquecida). Note-se como a mera descrição da lógica de funcionamento deste sistema cultural-religioso consegue, ademais do contexto ritual, mostrar-se como aparato privilegiado de uma crítica da cultura.

⁸² O uso de *energia* na definição do modo de manifestação dos orixás, assim, implica uma complexidade particular sobre a materialidade em jogo nesta experiência: a despeito de *ser algo quantificável*, a energia traz consigo um tipo de manifestação de materialidade distinto ao da massa, ao qual é atrelada, postulando de saída um problema ontológico fundamental (PETRÔNIO, 2014). Postular que orixás sejam *energia palpável* é, portanto, adentrar ao tipo de problema fundamental que a física moderna não cessou de encarar: a necessidade de pensar planos quantitativos que se relacionem a planos qualitativos da experiência. Ser *energia palpável* é, assim, dobrar uma vez mais a intrincada relação da energia e da matéria no campo sensível da experiência. Todos os agradecimentos a Juliana Kaori Ido pela sugestão de leitura.

ou imagens não devem ser evocadas a esmo: as palavras portam em si um estatuto transcendente e uma carga sensível e histórica complexa, efetivamente *agindo* no presente a partir de sua matéria, encravada no real e com *função dinâmica* derivada da *maneira e do contexto determinados* (ELBEIN DOS SANTOS, loc.cit., p.49) em que são enunciadas⁸³.

Evocar e nomear tornam-se, assim, processos que agem sobre a matéria/energia por serem também matéria/energia simultaneamente: são atos, assim, responsáveis pela inserção de objetos e gestos em determinada genealogia, pois *o som implica sempre numa presença que se expressa* (Ibid.) se pronunciado com *hálito, com a saliva, a temperatura*⁸⁴, e então se tornará uma palavra *acompanhada das modulações, da carga emocional, da história pessoal e do poder de quem a profere* (Ibid.,p.48). Note-se que se está diante de um sistema de *formas não-rostificadas* e dotadas de *nomadismo* (ANJOS, loc.cit.): não há uma estrutura de *representação* à guisa de *como se*, mas que parte do que *é* e do que *está*, estando a palavra no cerne das identificações e clivagens possíveis entre *isto* e *aquilo*, portadora de formas complexas de *agenciamento* (GOLDMAN, loc.cit)⁸⁵ entre o ser e as coisas a se constituir como tais.

Torna-se, assim, imprescindível observar com João Carlos dos Anjos (op.cit., p.85) como, nesta experiência ontológica, *o eu torna-se residual e múltiplo*, isto é, como é necessário um conceito de identidade que dê conta da variação de formas assumidas por entidades que, ao mesmo tempo, são o mesmo *e* outro, sendo o eu também outro *e* o mesmo. Seja pela formação de cabeça, seja pelo orixá individual em relação ao coletivo, seja pelo próprio ato de incorporação que, de saída, pressupõe um rompimento na noção de indivíduo, a diáspora iorùbá propõe e difunde um conceito particular de sujeito como espaço de atravessamentos, estando a palavra no cerne da articulação entre as relações

⁸³ Cf. *Todas as correntes* no capítulo anterior, em particular o modo em que a nomeação de Ogum em *Ogum Sonha* desata todo um campo e um modo de significação, recontextualizando todos os enunciados a partir de um imperativo ético.

⁸⁴ Note-se que nesta linhagem cultural-religiosa, a palavra sempre é emitida *a partir* de um corpo – de um sistema fonador vivente. Não à toa, ela está sempre combinada não só a uma enunciação, mas a alimentos, ao ato de mastigar algo, como está também Exu, portador da palavra. No próximo capítulo este ponto será novamente discutido.

⁸⁵ O uso de *formas* está aqui pensado de maneira similar ao manejado por Patrice Maniglier (2013) em sua contraleitura do formalismo. Uma *forma* não é nem um espaço puramente autônomo, nem um espaço funcional que se resume a sua instrumentalidade. Uma forma é uma *realidade instrumental* não determinada *nem por sua função, nem por sua matéria, mas pelo devir de seu objeto*. Uma forma não é, portanto, *reduzível à vontade individual ou coletiva* – mesmo trafegando por elas: ela será uma *parte em excesso*, que faz com que se derive uma experiência *a despeito de nós*, sendo a própria deriva o núcleo dessa experiência. O que está em jogo, portanto, é uma maneira particular de existência dos objetos: uma forma dotada de real.

qualitativas destas formas de vida – algo que, uma vez mais, entra em choque com visão eurocêntrica da *representação* como dissonância entre mundo e sentido.

É por este caminho, pois, que Marcio Goldman proporrá a necessidade de se ultrapassar o particularismo exclusivista de se traçar uma *metafísica* do candomblé em direção ao postulado de uma verdadeira *textura ontológica* (op.cit.,p.3) de seus elementos constitutivos. Observa-se então como, a partir de uma relação de afetos particularmente complexa, em que o uno e o múltiplo se articulam no curso de uma relação construída em fluxos e cortes (Ibid.,p.5) constantemente reatualizados dentro de limites contextuais, se constitui de fato uma tradição *enraizerrante*, retomando o termo de Edimilson de Almeida Pereira, capaz de absorver e atuar sobre elementos que lhe seriam, em tese, exteriores. Por este motivo, não se poderia falar de um *lado de fora* do sagrado, posto que seus elementos estão presentes como latência ou teor do real, bastando uma clivagem ou corte para que se revelem como entidade, forma e sentido, transformando o grau de experiência com relação ao mundo.

Nisto está, assim, o fato de que as encruzilhadas de Aleixo situam-se na convergência de uma teoria do signo e de uma teoria da pessoa a partir da cosmogonia diaspórica iorùbá: este processo criativo se encontra na necessidade de se chegar a uma *ontologia* que possa dar conta da *experiência sensível* onde se desenham incessantemente as estruturas de tradição e variação. A partir de Goldman e Anjos, o sistema cultural-religioso diaspórico é visto como uma estruturação em fluxos e clivagens, em agenciamentos entre *atos* dispersos no tempo e no espaço, que reatualizam e revirtualizam a estrutura de significação – também movente – em que se encontram. Estes gestos também atuam sobre o real, sendo também o real o que produz, por sua vez, estas estruturas por meio de uma experiência sensível que ali se espraie: incorporar um poema, por exemplo.

*

Torna-se neste ponto, então, inevitável evocar a teoria do signo de Patrice Maniglier (2006, p.17) para se postular qual seria a maneira na qual as unidades de significação de um texto conseguem trazer em si a iminência de sua incorporação, isto é, uma passagem de palco a palco: qual é a substância que, afinal, permite que um signo transite entre tipografia, apresentação performática, recepção, sendo outra e, ainda assim, a mesma. Nesta teoria do signo deve-se observar, portanto, como o

acontecimento linguístico precisa dar conta de um novo tipo de positividade, em que se possa observar uma estrutura de *descontinuidades reais sobre continuidades aparentes*⁸⁶. As semelhanças de premissa e de implicação são indisfarçáveis: o que se pretende, de lado a lado e necessariamente, é buscar uma maneira de observar como o *acontecimento* se dá, simultaneamente, na ordem do sensível e do estrutural, em partes que, somadas, se tornam maiores que o todo; em um todo que, fragmentado, escapa à realização das partes, formando uma topologia que a obra de Ricardo Aleixo deixa nítida a cada (re)enunciação.

A existência de um corpo sensível e histórico é, portanto, o principal ponto em que a teoria do signo deste sistema criativo se ancora – e é onde ocorre sua dobra necessária sobre a enunciação. Um signo deve ser, neste sistema, tratado como um ponto de tensão entre continuidade e descontinuidade, clivagem e fluxo, positividade e negatividade, língua e ato: um ponto mediado pela experiência sensível e que gera, por sua vez, outras *possibilidades de sentir*⁸⁷ (Ibid., p.193). Por isso, deve-se apontar como, a despeito das tentativas de se traçar cisões entre substâncias sonoras e conceituais, o signo deslocado pelas encruzilhadas de Exu-Ogum é uma entidade dupla e de existência complexa, em que estão articulados de lado a lado – e articulados diferentemente a partir de onde se observa – estes dois elementos constitutivos: o som é a qualidade de um conceito, o conceito é a qualidade de um som. O resultado desta operação será conceber o significado ou o sentido como um *efeito de superfície* (Ibid., p.172), uma *secreção* (Ibid., p.28), algo *relativamente aleatório* (Ibid., p.427).

Nisto está, portanto, a grande questão de uma teoria do signo que exista diante da variação promovida pela experiência ontologicamente complexa que pauta este sistema criativo: como se obtém uma unidade ou uma singularidade diante da deriva incessante do contínuo e do fluido, uma *descontinuidade na experiência contínua* (Ibid., p.279). Diante desta questão, um primeiro ponto é reafirmar a existência de sistemas de *equivocidade controlada*, no termo caro a Viveiros de Castro (2004) – uma outra forma de dizer Exu-Ogum, afinal – em que, a partir da posicionalidade, dos atos e da motivação lançada contra o estável produza-se um ponto de sensibilidade, um resíduo

⁸⁶ Todas as traduções de *La Vie Énigmatique des Signes* foram realizadas para este texto.

⁸⁷ Esta maneira de observar o signo como um espaço em que o dizível e o indizível constantemente reatualizam suas posições e suas bordas faz com que a palavra esteja no centro da experiência política do *dissenso* proposta por Jacques Rancière (2015-A), efetivamente agindo na construção do campo social. Este ponto retornará no próximo capítulo.

na experiência do real. As bordas serão, portanto, locais decisivos que determinam provisoriamente o espaço de *liberdade instável e objetiva* (MANIGLIER, 2008, p.276) onde ocorrerá a variação: os sistemas devem trazer em si, pois, esse paradoxo constitutivo, à guisa de Exu, em que postular o limite significa afirmar a condição para a variação, inclusive, à guisa de Ogum, para que as próprias bordas se locomovam.

Assim, pode-se falar que é *a igualdade da equivocidade* (LUCAS, 2019) que torna possível se falar aqui em encruzilhadas. Surge, pois, o outro ponto fundamental para responder à demanda incontornável sobre a relação entre o contínuo e o discreto: a necessidade de se observar a impossibilidade de hierarquização definitiva ou *a priori* dos planos sensíveis de experiência. Em um signo, disposto entre cadeias heterogêneas de oposições e diferenças, haverá sempre possibilidades em vias de se fazer. O movimento de *atualização das possibilidades*, pois, faz-se crucial para a vida das línguas, implica que a experiência do sentido se dilate no espaço-tempo indefinidamente. A estabilização provisória do sentido de um signo está condicionada à estabilização de uma baliza – ou de uma *lei*, na nomenclatura utilizada aqui anteriormente⁸⁸ – que situe a certo momento seus campos de existência: o que ocorre, contudo, é que o pressuposto deste movimento é justamente sua própria incapacidade de anular a posição do signo em todas as demais e incontáveis cadeias de oposições e diferenças em que se insere, bastando-se um deslize ou um choque – cruciais para a experiência poética, afinal, cuja necessidade de variação entre planos garante vida ao texto – para que se instabilize o signo – se reatualizem as possibilidades – uma vez mais.⁸⁹

Se o inteligível nasce de uma tentativa de encontrar a ordem no sensível por meio do sensível (MANIGLIER, 2006, p. 427), torna-se indispensável pensar como a

⁸⁸ Algo que se observa também na teoria política de Jacques Rancière sobre o realismo como abordagem do literário. Para Rancière, o desaparecimento do espaço do litígio se dá quando a principal tarefa política passa a ser a *contagem dos possíveis* para uma operação de sondar aquilo que pode se tornar *um problema a ser prevenido pela lei* (2016, p. 280) Tenta-se aqui, portanto, sob o regime de Ogum, tornar enfim produtiva a relação entre possibilidade e lei a partir de um jogo contextual e posicional, e não pela diminuição e submissão do *real à categoria do possível*. Como se tentará apontar no próximo subcapítulo, falar de possibilidades concretas não significa falar do esgotamento dos possíveis, mas de sua inscrição em regimes provisórios que são perpetuamente atualizados pela contingência disposta a partir dos atos. Se *o capitalismo desconhece contingências*, como lembra Vladimir Safatle, é porque seu funcionamento se pauta por um *princípio geral de equivalência* (2016, p.311-312), ou seja, pela estabilização das posições do possível e do impossível, que seriam asseguradas pela lei: ali se está, portanto, muito distante da inerência de Exu à infinita redeterminação da lei por Ogum.

⁸⁹ Cf. nota 74 sobre o oráculo de Ifá/Orunmilá e a gênese da atualização de possibilidades em que se pauta os modos de existir da palavra a partir da diáspora iorubá. Uma vez mais, o sistema criativo de Aleixo mostra-se como palco de uma convergência de princípios.

experiência do sensível precisa trazer consigo necessariamente a marca constitutiva de seus limites; por outro lado, são esses próprios limites que dotarão de potência e de acaso o espaço em que um signo se dilata por entre incontáveis sistemas: há *possibilidades concretas*. Contra qualquer teleologia ou gênese progressiva em que a fala particular só pudesse reproduzir aquilo que seria possível, gramatical ou dizível *a priori*, esta visão sobre o signo – e portanto sobre a língua, o sujeito e a cultura – enxerga a necessidade de pensar o *ato* como uma iminência de um novo possível, havendo portanto uma incontornável positividade no ato de dizer na própria *experiência da negação*, dada por um *evento sensível particular* (Ibid.,p.219-220).

Por isso, ampliadamente, essa teoria do signo reitera, uma vez mais, o lugar indispensável do corpo no ato de formação do sentido, algo que uma epistemologia colonial não cessou, até hoje, de negar. Particularmente, esta teoria mostra-se fundamental para observar como a relação entre publicação e apresentação performática em Aleixo situa-se como continuidade dentro da descontinuidade inevitável dos contextos, dado que suas unidades de significação são, em si mesmas, dúbias e relacionais.

3.2 – O dardo de uma hipótese⁹⁰

Esta teoria moderna e diaspórica do signo, assim, impõe ao ato literário uma forte carga ética. Diante da heterogeneidade dos planos de significação que são ou podem ser evocados e motivados por um signo em contexto, o ato poético é uma *decisão sobre o indecidível* (MANIGLIER, 2008, p.285), isto é, ele é tomado como uma espécie de régua qualitativa que mede distâncias não entre elementos iguais *a priori* que estariam dispostos de forma estanque, mas entre coisas incomensuravelmente distintas que estão pontualmente ligadas pela experiência radical do dizer-sentir⁹¹: nesta visão, a diferença entre o literário e o não-literário é unicamente de grau, posto que qualquer ato de fala está dentro de um sistema de continuidades e descontinuidades, heterogeneidades e assimetrias, estando algumas relações unicamente mais estabilizadas que outras.

⁹⁰ Verso retirado de *Fora o Corpo*, poema de Ricardo Aleixo.

⁹¹ Cf. nota 12 sobre a literatura como quebra do pacto aristocrático, ficção em que se teria um poder sem pré-requisitos. Mais uma vez, um conceito de *justiça* está sintomaticamente em jogo como necessidade de repensar como se desenha a relação entre texto, leitor e sentido.

É no espaço das decisões impossíveis que se situa, assim, o ato de criação poética. Estar diante de um signo em um poema – nas mais diversas cenas enunciativas ali possíveis – é observar a radicalização de um movimento inerente à circulação da língua, em que se tem uma incessante passagem de diferenças a oposições, de uma experiência positiva a uma relação negativa, modificando-se então o *valor* que determinado signo pode assumir na encruzilhada dos sistemas. Este é um processo que se atualiza em qualquer ato enunciativo, mas que o ato poético precisa tensionar ao máximo para que perdure, produzindo então uma hesitação que o possa prolongar (LUCAS, op.cit., p.930).

É, portanto, a partir de um ato – isto é, um gesto que *faz desmoronar uma ordem, que permite a instauração de outra* (SAFATLE, 2020, p.123)⁹² – que ocorre o que, citando Lévi-Strauss, Patrice Maniglier chama de movimento de *dessistematização e resistematização* (2008), mais outra forma de dizer Exu⁹³ – *em seu poder de quebrar a tradição, por as regras em questão, romper com a norma e promover a mudança* (PRANDI, 2001, p.50) – Ogum – a instauração da lei uma vez mais. O *ato* é aquilo que faz com que a relação entre necessário e contingente ganhe profundidade e se componha de forma retroprojetiva⁹⁴, posto que não está em voga uma visão teleológica em que potências convertem-se em resultados previstos: na encruzilhada, a contingência é admitida como fonte de produtividade, é tomada como pressuposto do movimento composicional em sua incessante variação em todos os níveis, e entre todos os níveis. A contingência faz com que as encruzilhadas se abram às encruzilhadas.

⁹² O contexto da citação refere-se ao ato analítico, mas aqui – *mutatis mutandis* – serve perfeitamente à discussão suscitada. No ato linguístico o que está em jogo é, justamente, uma relação com o que causa *destituição*, sendo necessariamente um *gesto dramático* que *apaga, nem que seja por um momento, a vida como fora até então, tendo em vista novas formas de existência*. A necessidade de se pensar uma teoria da linguagem como uma teoria política do sujeito ressurge uma vez mais pela convergência sintomática de termos, objetos e pressupostos.

⁹³ Exu está implicado, portanto, como fluxo verdadeiramente destituente, e não apenas como *princípio destabilizador*, como defende Prisca Agustoni (2019-A) a partir da obra de Aleixo. Situar Exu em uma função de mera desestabilização significaria colocá-lo à margem dos verdadeiros movimentos do sentido, estando portanto incapaz de repropor e alterar radicalmente os termos em voga na constituição não só da língua, mas da experiência. *Bará chega fungando/ O povo pensa/ que é o trem/ partindo*, como vetorialmente define Aleixo em seu poema *Exu*, livremente transcrito.

⁹⁴ É também Safatle que observa, a partir de Georges Canguilhem, como qualquer teoria da experiência corporal-biológica necessita de um lugar para o erro como manifestação sem *valor em si* e de um *acaso intrínseco* ao corpo, capaz de produzir *novas formas de vida* (2016, p.311). Torna-se, portanto, sintomático pensar de que maneira e por quais motivos a vida do espírito que regeu a empreitada colonial teria abstraído, como condição de sua pretensa autonomia, algo que se mostra essencial para a própria vida biológica dos corpos vivos.

Se o modo de operação de Ogum não implica conotações morais, e se a ação levada a cabo é positiva ou negativa de acordo com a avaliação do seu contexto, não com base numa definição a priori de bem e mal (RISÉRIO, 2016, p.75), torna-se nítido como, dentro do sistema criativo de Aleixo – onde a teoria do signo que se está aqui a postular transforma-se em pressuposto e fatura de um processo criativo – cada ato enunciativo é dotado de uma demanda ética incontornável e urgente. No movimento de incessante destituição e novo regramento, as consequências, unidades, valores e eixos não estão dados de antemão, mas sempre estão em vias de alterar-se em função de um novo elemento que, eis o paradoxo, a lei assume como imprevisível⁹⁵ – algo observado, por exemplo, a partir do fluxo dos deslocamentos proposto pelo gesto da caligrafia em *11 Passos para Merce Cunningham*: ali, o procedimento foi concebido e idealizado, mas seu resultado – isto é, o traço efetivamente colocado no papel – é inevitavelmente imprevisível nas suas falhas, borrões e espaçamentos que ali se imprimirão.

Neste ponto, cabe observar como, ao citar mais uma vez Lévi-Strauss, Maniglier (2008) manejará o termo *coragem* como teor daquilo que o ato propõe dentro de um sistema, isto é, sua abertura a outros sistemas, àquilo que é sua própria instabilidade, sua disposição em encruzilhada. Um ato requer *coragem* na medida em que um sistema precisa assumir-se como constituído por limites, marcado por um contexto, aberto por eventualidades e pela possibilidade concreta do que é outro⁹⁶. Assim, a coragem versa justamente sobre aquilo que é uma decisão sobre o indecível, uma posição em um sistema cujas escalas se alternam a todo o momento: isto significa, pois, pensar no ato como um evento de perdas irreduzíveis e de ganhos incomensuráveis, posto que sua reverberação encontra-se nas estruturas de todo o sistema.

⁹⁵ É sintomático que, em muitas passagens deste capítulo, pareça haver uma zona de indistinção entre as discussões sobre o signo, sobre a literatura em geral e sobre o sistema criativo particular de Ricardo Aleixo. Patrice Maniglier (2013) deixa nítido que esta convergência se dá justamente porque se está lidando com objetos que apresentam um *modo de existência* similar: estão fundados em um mesmo problema ontológico – sua forma particular de materialidade no espírito, de abstração encravada no real – e em um sistema de relações similar – sua incessante oposição aos seus próprios termos, sua instabilização produtiva, suas relações entre virtualidade e atualidade: de lado a lado, tem-se *uma diferença em vias de fazer*. Essa convergência, pois, evidencia como entre literatura e língua cotidiana está em jogo unicamente uma diferença de grau para um tipo de experiência.

⁹⁶ Note-se como Exu e Ogum são dois dos orixás do panteão iorubá mais notoriamente marcados pela característica do destemor, ligada à própria necessidade de movimento que povoa sua mitologia. Sua coragem em mover-se é proporcional a sua coragem em *agir*.

Sendo assim, pode-se considerar sistema criativo de Aleixo – como se tentará abordar no capítulo seguinte – como um espaço privilegiado para se observar o ato e sua capacidade de reatualização. Neste sistema, ao invés de se tentar naturalizar uma percepção do sentido como a anulação da diferença engendrada pelo ato – algo em jogo na experiência histórica da recepção em epistemologias coloniais como a retórica e a hermenêutica –, o que está proposto é justamente uma internalização produtiva do ato como parte de um sistema sempre em vias de se fazer: nisto encontra-se sua articulação complexa entre escrita, publicação e apresentação performática, nisto está a posição que o livro ocupa em cena, nisto funda-se – e disto extrai-se – a teoria do signo e da enunciação em voga nesta processualidade.

Nisto, o signo encontra-se como elemento indefinidamente instabilizado, sempre exposto a uma nova camada possível de motivação – e, por conseguinte, a uma desmotivação de determinado elemento antes central na recepção em determinado contexto. A cada nova apresentação performática, a crença de que o signo está encravado no contínuo do real – propondo então uma nova experiência sensível quando evocado – renova-se a partir da deriva do corpo, da necessidade ética de se expor o sentido à paradoxal lei do contexto, da contingência, da eventualidade⁹⁷.

Voltando-se à cena que abre esta dissertação – como um procedimento possível dentre diversos outros em que estas tensões irrompem⁹⁸ – nota-se como a irrepetibilidade daquele enunciado produzido a partir dos fragmentos dos livros manejados no palco é algo que, mais do que denotar um final definitivo para uma sequência de palavras que *tende* a não mais se repetir, depõe justamente pela abertura do sistema em um próximo enunciado em vias de se constituir como, *possivelmente*, irrepetível. O que permanece dos sons (palavras? frases?) que se articulam é a matéria em vias de ser segmentada por um *ato* de seus experienciadores em cena – enunciadore

⁹⁷ Uma consequência possível desta leitura é observar como o papel do leitor, do crítico e do espectador está implicado no tipo de demanda que o Sistema Exu-Ogum impõe ao signo, ao sentido. Postular que a ética radical da *coragem* esteja em funcionamento unicamente como intencionalidade é reduzi-la a uma idiossincrasia, a uma maneira particular de se lidar com o todo estático: assim, aquilo que está proposto por Aleixo como ética torna-se – a partir de seus termos particulares – uma reflexão necessária sobre as formas de circulação dos enunciados, signos, textos literários. Negar esta implicação seria circunscrever as consequências desta leitura afrodiaspórica a um *corpus* que se identificasse intencionalmente a ela.

⁹⁸ Outros momentos privilegiados para se observar este processo serão descritos no capítulo seguinte, em particular o gesto de amassar papel e internalizar seu ruído à cena e as variações entre forma e deformação propostas pelo Poemanto. O risco da perda como início do *algo* é uma nota fundamental para se entender as apresentações performáticas de Aleixo em sua *coragem* intrínseca.

e ouvintes –, e o imperativo ético da *coragem* que busca contestar uma vez mais os limites entre o simbolizado e o não-simbolizado, negatividade e positividade, lei e possibilidade. Se Aleixo não hesita em combinar e recombina poemas ou suas partes, em sobrepor elementos visuais ou auditivos aos textos, em expor o verso ao risco da contingência e do contexto, é porque está em jogo ali uma ética radical em que o próprio ato poético assume o valor da *coragem* como intrínseco a seus modos de fazer sentir e fazer existir.

3.3. A experiência ritmada

A este ponto da presente argumentação, torna-se evidente que as encruzilhadas das teorias do signo e da enunciação são profundamente sobredeterminadas, a ponto de se reengendrarem mutuamente a cada tentativa de delimitação de seu campo. Se um signo se manifesta como um efeito qualitativo de uma motivação, e se sua identidade é fruto de sua cisão constitutiva, o testemunho da existência de uma subjetividade em contexto – *em cena* – está em voga a cada ativação do signo, ao próprio modo como ele ganha corpo. O *eu em eu* de Meschonnic é o próprio movimento do signo no espaço-tempo de sua diáspora – utilizando um termo caro a esta análise – e na produção de sentido que se observa ao longo deste processo, como resíduo de um atrito entre os planos de sensibilidade (MANIGLIER, 2006, p.280) atravessados por estas entidades enigmáticas: o que já deixa claros os limites da intencionalidade como fonte deste processo – algo que Exu, portador simultâneo da fala e do erro, já sabe há muito tempo.

Por isso, Patrice Maniglier, indiretamente retomando o termo mais caro à obra de Meschonnic, poderá dizer que o signo é uma *experiência ritmada*, ou uma *escansão na experiência*, uma *descontinuidade na experiência*, uma *passagem de uma experiência contínua ao mundo descontínuo em que nós vivemos* (Ibid., pp.277-280). Isto significa, já retomando a teoria de Meschonnic, que existe um ritmo – uma *lei* pontual, parcial e efêmera – a se ativar no processo de evocação do signo e na passagem de sua positividade concreta à negatividade das cadeias em que será inserido, algo que denota como a enunciação é indissociável do movimento de atrito entre planos qualitativos heterogêneos. Pensar em ritmo, neste ponto, é pensar como, na visão de Anjos e Goldman antes evocada, o sistema cultural-religioso da diáspora iorubá apoia-se no mundo sensível e, pela disposição de um teor intrínseco a este sistema, produz a

partir do *agenciamento* incessante de seus elementos sensíveis – matéria, forma, posição, relação, cor – uma ritualidade capaz de espalhar-se indefinidamente, posto que ancorada em um regime que extrai do real os seus termos: nisto se caracteriza, afinal, tanto sua porosidade quanto a dos indivíduos ali produzidos.

O ritmar da experiência é, portanto, o movimento em que se constitui a *textura ontológica* do signo, uma demanda intrínseca a este sistema de encruzilhadas. O ritmo assume sentido, portanto, como a passagem incessante *da* indistinção à forma a partir do ato, que não pode ser abstraído neste processo – não podendo, portanto, ser desconsiderada a existência de um *enunciador-em-cena* em nenhum ponto do trajeto de (de)formação da significação. Nisto, evoca-se uma vez mais a ligação proposta por Meschonnic entre historicidade e ritmo, posto que estão em jogo nesta dobra ontológica justamente as passagens sucessivas que constituem o movimento de construção do sentido, e de suas indisfarçáveis destruição e reconstrução.

A identidade entre ser e existência é uma tarefa histórico-política (AGAMBEN, 2017, p.156), ou seja, o ritmo constitui-se *como* e *em* contexto – constituindo também o contexto – sendo a ontologia – essa dobra, portanto, do signo à da enunciação – uma questão de primeira ordem: estão em jogo, afinal, formas de existência, de *visibilidade* e *dizibilidade*, nos termos de Rancière, para cada coisa que possa, afinal, assumir esta textura ao ser denominada e sentida. No movimento de Exu-Ogum, os modos de existir e viver – e daquilo que se está em vias de fazer e transformar – surgem como textura ontológica do próprio ato de dizer, no estatuto que se dá à palavra, na agência atribuída a ela como instauradora – e destituidora – de mundos: nisto vige não só o contexto ritual, mas o fazer poético, afinal.

3.4 – O dansarino à dansa

Devolver o dansarino à dansa é, portanto, a tarefa mais urgente desta travessia pelas encruzilhadas e, por consequência, da crítica que pretenda abordá-la e constituí-la. Diante das demandas impostas do signo à enunciação e, de maneira distinta, da enunciação ao signo, recolocar o *dansarino* em seu lugar no palco é, uma vez mais, considerar o sentido como local recíproco para a manifestação do corpo, de formas de dizer que não podem ser abstraídas, que fazem parte indissociável daquilo que é dito: [a dansa] *é simplesmente uma poesia geral da ação dos seres vivos* (VALÉRY apud. MONTEIRO, 2020), ou seja, o *ritmo da experiência* é aquilo que está

em jogo na busca das acoplagens entre *dansa* e *dansarino*, na densidade ontológica que a ação estabelece por meio do gesto, de sua clivagem do contínuo em descontinuidade.

Por isso, *11 Passos para Merce Cunningham* é, uma vez mais, um texto privilegiado para se observar o cerne dos problemas e proposições do sistema criativo de Ricardo Aleixo. A dissociação do *dansarino* à *dansa* é um testemunho claro do processo de construção de uma metafísica que, ao longo de milhares de anos, postulou um *princípio de exterioridade* para grupos com determinada *maneira de estar no mundo* (MBEMBE, 2018, p.92), isto é, com um sistema cultural pautado por uma outra relação ontológica entre ser, mundo e suas manifestações recíprocas: dentro de princípios de razão pura, foram postulados primados pretensamente universais para categorias radicalmente particulares, situando no corpo o próprio limite da inteligibilidade – justamente o lugar de todos os diacríticos em que se pauta, ainda hoje, o discurso racista mais tacanho.

Ao deixar visível o gesto da mão disperso na caligrafia, e ao replicar esse gesto na posição das sílabas e em sua dispersão pelas páginas, o que Aleixo deixa nítido é como a escrita testemunha uma presença dispersa no espaço-tempo, sendo incessantemente reenviada do futuro ao passado e ao presente à guisa de Exu: no gesto existe uma temporalidade situada em um lugar impossível, com uma duração limitada e com um fim parcialmente determinado (tem-se, afinal, um texto impresso em livro), mas que é capaz de se reiniciar a cada novo contato, a cada tentativa de reencenação da presença: justamente o maior logro de se falar, portanto, de uma *dansa*.

Por isso, *11 Passos* é, muito além de uma expressão da exceção, um argumento com a força de reformar a regra: o que está em jogo é o desvelamento da passagem de um corpo na escrita, um trajeto tortuoso mas indissociável para se pensar como se pode ultrapassar o sentido em direção à experiência sensível. A (re)fragmentação do signo proposta em *11 Passos* é, portanto, justamente a marca de uma instabilidade essencial na experiência linguística, naquilo que há de incomensurável entre a continuidade do mundo e a clivagem das unidades semânticas, a necessidade produzida nesses sistemas e a contingência de onde eles se originam, a marca da diferença tornada então oposição, a heterogeneidade colocada em circulação e choque por meio do ato. A fragmentação do fluxo do enunciado – entre o arbitrário de uma baliza (o 11) e a necessidade que ela inventa radicalmente como contexto – é a

crença na existência de um resto positivo que escapa no gesto, e que faz com que a experiência do dizer seja inesgotável e esteja sempre *em vias de se fazer*.

O *dansarino* está localizado na *dansa*, assim como a *dansa* se situa no *dansarino*, simultaneamente. Ato e potência são portanto mutuamente engendrados e se retroalimentam, e nisto Ricardo Aleixo parece apontar para uma dinâmica do dizer que não pretende partir de ilusões de origem, de teleologias, de movimentos unívocos. *11 Passos* mostra-se, portanto, como um testemunho privilegiado de um processo artístico que não se furtou em instabilizar-se e reorganizar-se incessantemente, lançando à luz, como procedimento, aquilo que estabelece como pressuposto ético e político: a crença de que esteja na dobra da existência, na própria cisão interna do signo e da enunciação, a verdade do que o literário pode vir a ser, e que mundos ele pode erigir.

4. A encruzilhada das encruzilhadas (a cena)

Este derradeiro capítulo tem como intenção observar, relacionar e contrastar momentos específicos da produção poética de Ricardo Aleixo dentro do escopo aqui traçado. Para tal, as questões até então levantadas como premissas de um sistema de procedimentos criativos e poéticos dilatado em formas, linguagens e gestos devem ser não só aplicadas, mas reengendradas pela genealogia de criação do poeta: deve-se observar, portanto, como pode um sistema *se pronunciar*, e como se está, aqui, diante de um projeto crítico-criativo.

Existe, assim, um desafio incontornável à leitura do/no sistema de encruzilhadas que é a obra de Ricardo Aleixo, e que pode ser resumido na necessidade de se postular interpretações sem assumir a existência de algo que se assemelhe a um *corpus*, tal que se observou nos primeiros capítulos desta dissertação: desta forma, as partes e o todo devem ser tomados como entes moventes, e a leitura se constrói a partir de relações particulares e concretas em momentos específicos, em uma dialética entre teoria e referente – sendo então a teoria algo poética e o referente algo crítica.

Pouco adiantaria, pois, observar a complexidade teórica e referencial engendada por Ricardo Aleixo em seu processo crítico-criativo para, ao cabo, restringir-se aplicá-la como remate da obra, limitando portanto o seu alcance e circunscrevendo o texto poético como produto pura e autonomamente estético – isto é, desconsiderando suas formas de agência no mundo. No entanto, por outro lado, furtar-se à análise seria incorrer na ideia da falsa equivalência abstrata como solução meramente representativa para a comparação do incomparável: assumir apenas os deslocamentos de Exu sem observar a lei baixada subitamente e uma vez mais por Ogum, esquecer a existência da *régua qualitativa* que tem sido tão cara a esta leitura, desprezar que há centro e bordas na encruzilhada: faz-se necessário lançar os dardos das hipóteses.

Como pode a interpretação, então, não apenas se debruçar sobre o sistema, mas deixar-se contaminar por seus termos e proposições? Não se pode desprezar o imperativo ético e político da encruzilhada como modelo topológico de contestação particular de um sistema já *essencialmente contestado* como a literatura, tampouco se pode desconsiderar sua crítica e sua defesa de uma *arkhé* do sentido e da própria interpretação. Por isso, pode-se dizer que o projeto artístico de Aleixo demanda uma espécie de leitura como obra-crítica, enunciando-se, então, como portador de uma ética

de interpretação própria – trazendo consigo seus conceitos de linguagem, de literatura e, para além disso, de espaço, tempo e pessoa, inter cruzadamente.

Assim, diante desta dialética tensa entre amplitudes particulares e expandidas, a solução formal aqui proposta é a observação de *encruzilhadas de encruzilhadas*, isto é, de aproximações entre elementos, formas, procedimentos – termos que, por si só, dão conta de *campos de relações* – em determinados contextos de produção poética. Neste movimento de interpretação, estas aproximações podem ser construídas entre duas apresentações do poema sob a mesma rubrica, entre dois elementos em jogo em uma mesma apresentação, entre a apresentação e seu registro – não se pretendendo esgotar de maneira alguma as *possibilidades de relação* em jogo. É a sobredeterminação, portanto, que poderá lançar luz a um sistema pautado em sobredeterminações. Noutras palavras, é a partir da observação de *possibilidades concretas* que a atividade crítica pode se situar não como fechamento, mas como baliza, como aqui se quer propor. É a partir desta visão que esta dissertação não se pretenderá uma leitura particularista, mas sim uma visão expandida sobre a linguagem e o literário a partir de um ponto privilegiado como a obra de Ricardo Aleixo.

4.1 – Interpretar o ruído

Dentro da 9ª edição dos chamados Encontros de Interrogação, a 11 de Outubro de 2016 em São Paulo, Ricardo Aleixo apresenta-se após um ciclo de debates sobre literatura e crítica. O repertório de sua apresentação – com os limites em que se pode falar aqui de um repertório – pode ser identificado e resumido na sequência *Rosto (Impossível como Nunca ter Tido um Rosto)*, *Cine-Olho (Roda do Mundo)*, *Labirinto (Máquina Zero)* – com um interstício, que se comentará – *Labirinto* novamente, *Cabeça de Serpente (Modelos Vivos)* e *Conheço Vocês pelo Cheiro (Impossível como ter Tido um Rosto)*. Nessa apresentação, Aleixo se vale de dois microfones dispostos lado a lado, que promovem um efeito de eco e *delay* para aquilo que está sendo enunciado: existe uma espécie de divisão entre os dois microfones: um com o texto como amparado no livro, outro com o ruído como amparado no texto, o que faz com que o *enunciador-em-cena* Ricardo Aleixo tenha que se mover constantemente entre os dois microfones. Por suas mãos, passam dois livros físicos, através dos quais ele evoca e refrata os poemas.

No registro de gravação da apresentação, tal qual disponível na internet, torna-se notório um recurso manejado pela edição do vídeo: a escolha de se colocar a intérprete

de Libras e poeta Érika Mota como destaque visual, estando ela proporcionalmente maior do que o próprio Ricardo Aleixo em grande parte do vídeo. Com essa escolha, o registro torna-se uma experiência marcadamente visual, ganhando um plano a mais de significação a partir de uma lógica de montagem de uma cena enunciativa.

Aleixo começa a apresentação com *Rosto* – poema que também abre o livro *Impossível como Nunca ter Tido um Rosto* e contém o verso homônimo à obra. Sua enunciação do poema é intercalada pelo uso de efeitos vocais no microfone com *delay*, em lugares/momentos correlatos – na forma escrita do poema – aos parênteses, elementos determinantes para a leitura do texto (Anexo 2). Com isso, cria-se uma diferença significativa de ritmo entre estas duas versões do (mesmo?) poema: na versão escrita, além da marcação dos parênteses, que funcionam como separação para sentenças independentes – e que, além disso, sugerem um componente visual que se remete ao referente do *rosto* em iminente formação que permeia o texto –, há ainda a construção do poema a partir dísticos e versos marcados por *enjambements*, que são atravessados pela pontuação gramático-visual. Na versão oralizada em apresentação, prevalece o ritmo proposto pelos parênteses a partir de suas marcações de sentenças independentes, a despeito da quebra de versos e estrofes no livro; há, ademais, uma dilatação espaço-temporal dada pelo movimento do enunciador a mudar de microfone e produzir efeitos sonoros a partir desta oscilação corporal.

Existe, portanto, uma relação distinta com fluxo de enunciação e com seus meios, que se encontram sob a rubrica do poema *Rosto*. Existindo uma precedência do texto escrito sobre o momento de enunciação – o livro está, afinal, em mãos do *enunciador-em-cena* –, pode-se falar de uma sobredeterminação de manifestações do poema, que se constelam a partir de suas diferenças e mostram maneiras distintas de viver determinada experiência poética – algo dado, como aqui se estabeleceu, pela própria natureza indisfarçavelmente sensível do elemento linguístico. O movimento de Exu-Ogum se espraia, tão logo se nota, nestas encruzilhadas compostas por contextos heterogêneos, em que a partir das mesmas rubricas – dos mesmos poemas? – cria-se uma relação de diferença, instaurada como variação em grau da experiência da palavra – através da visualidade, da oralidade, da corporalidade – disposta em ato, dispersa de si em si, de *eu em eu*.

Olhando-se para a cena enunciativa do Encontro de Interrogação tal qual se dispôs no registro disponível na internet, a presença ostensiva da intérprete de Libras no registro de apresentação surge como uma manifestação – e uma dobra – desta ética de criação poética proposta por Aleixo. Segundo Tathiane do Prado Barros (2015), a tradução de poesia de Língua Portuguesa para Libras depende de uma consideração sobre o tipo de *culturas sensoriais* envolvidas: na Libras, deve-se ter em mente que existem modalidades distintas de articulação e percepção (p.51), que se manifestam de forma *visuoespacial* (p.63), através de expressões manuais e expressões não-manuais (como movimentos da face, olhos, cabeça e tronco). Este tipo de expressão é importante para estruturar marcações de flexão de intensidade dos adjetivos e flexão de grau dos substantivos (p.38).

A tradução de Érika Mota para a apresentação de Ricardo Aleixo nos Encontros de Interrogação vale-se de uma forte variação de expressões não-manuais, particularmente aquelas articuladas por meio do *rosto*: estas expressões contrastam com a placidez das feições de Aleixo – sua correlação está, portanto, com o teor do texto e da performance corporal (portanto, visual) do enunciador-em-cena – trazendo um aspecto enfático que se pode encontrar na entonação dos poemas em sua enunciação oral, e no teor de obras como *Conheço Vocês pelo Cheiro*, de tom interpelativo e acusatório, que sucede *Rosto* na apresentação.

Contudo, nas enunciações de *Rosto* e, particularmente, de *Labirinto*, torna-se produtivo observar como se manifesta de forma tensa a relação entre a apresentação de Ricardo Aleixo e a tradução de Érika Mota: o espaço pontuado pelos efeitos vocálicos em *delay* é, em *Rosto*, preenchido pela intérprete por um prolongamento da gesticulação intensificada em grau e, em *Labirinto*, não preenchido pela tradutora com gestos. Não se considerando que o procedimento de Aleixo teria algo de puramente intraduzível – pois a comparação aqui é justamente entre sistemas heterogêneos construídos por/sobre culturas sensoriais distintas, portanto, literalmente inigualáveis – ou que a tradutora tenha feito uma escolha que não tenha dado conta do processo composicional da apresentação – não há aqui elementos para se avaliar este ponto, nem é este o objetivo deste texto – torna-se interessante se debruçar nesta escolha particular da intérprete, assumindo-se que *a apresentação poética em língua de sinais é um evento único porque se trata de uma presença in vivo* (BARROS, op.cit.,p.86) – algo que se poderia dizer, afinal, de qualquer gesto poético.

A opção da tradutora refrata, assim, um movimento de Aleixo sobre o texto poético: seu ímpeto de distensão do significado em suas unidades constitutivas possíveis. A apresentação dos Encontros de Interrogação deixa nítido como o processo criativo de Aleixo manifesta-se como diáspora do texto poético, não se fincando numa relação de pauta (texto escrito) e execução (apresentação): há na estrutura das apresentações performáticas algo de irrepetível, justamente aquilo que aqui se chamou de *ritmo*, e que constitui inerentemente a experiência linguística e corporal – aqui radicalizada. Os efeitos vocálicos de Aleixo não são, portanto, um além-texto, mas são o próprio texto em movimento, derivando em experiências sensoriais diversas que, ao mesmo tempo, estão presentes e ausentes, de diferentes maneiras, em seu correlato escrito.

O que está proposto na apresentação dos Encontros de Interrogação é, assim, uma experiência limite do ruído e do sentido. Tomado em sua acepção corriqueira, o ruído seria *o som que desorganiza outro, sinal que bloqueia o canal ou desmancha a mensagem, ou desloca o código* (WISNIK, 2017, p. 35). Seria, assim, o não-sentido: o limite do sentido – o puramente Exu. No entanto, como também define José Miguel Wisnik, o ruído é, em verdade, a margem de instabilidade de qualquer sistema ordenado, sendo portanto uma virtualidade subjacente a qualquer *arkhé* – aqui se encontra a teoria do signo de Patrice Maniglier uma vez mais, e aqui o par de Exu, Ogum, é novamente trazido. Na ecologia do signo construída pela apresentação – isto é, em *ato* – o texto poético não pretende disfarçar suas margens, mas, impossivelmente, enunciá-las: justamente por isso propondo um problema de tradução: como seria possível, afinal, traduzir aquilo que o texto *quase é, pode vir a ser ou pode ter sido?*⁹⁹

Se a experiência do signo é a de *uma requalificação sonora a partir do fato de que ela está associada a um conceito, e a requalificação de um conceito como conceito sonoro, resultando em uma experiência acústica e sonora* (MANIGLIER, 2005, p.253), a inserção dos momentos de ruído como constitutivos da enunciação do poema é a proposição de um deslocamento a partir da evidência desta lógica. O ruído, dentro da proposta de *Rosto*, surge como evidência do movimento evocado pelo sentido do

⁹⁹ O apreço de Ricardo Aleixo por John Cage parece, portanto, ecoar aqui. Wisnik define Cage como um músico que situa o ritmo na flutuação entre a métrica e a não-métrica: *fases e defasagens alternam-se ao sabor do próprio acaso em som, ruído e silêncio* (op.cit., p.54). Algo similar parece estar na atitude do sistema criativo do poeta, em que a falta de ordenação espalha-se numa ordenação súbita, que é uma vez mais desordenada. O signo está sempre distendido ao limite do não-signo, a partir justamente daquilo que o constitui *como signo* – som, imagem, sentido, contexto.

poema, na constituição inevitável de um objeto, mesmo que a partir de um *resto* da experiência: por isso algo pode ser *impossível como nunca ter tido um rosto* – havendo ato, haverá resto/rosto, ainda que como uma identidade passageira, resíduo sensível da experiência. Em *Labirinto*, o ruído surge como interstício e revela um sentido latente no verso *conheço a cidade como a sola do meu pé*: o fato de que só se pode conhecer algo por percorrê-lo, isto é, em movimento, em ato – e há nisso forte ressonância nas figuras de Exu e Ogum, entidades afeitas ao movimento e ao gesto – sendo o ruído a expressão deste percurso sobre algo está em vias de ser estabelecido, nomeado. Assim, ao criar contextos para enunciar o ruído, ao evocar sentido para ele, Ricardo Aleixo parece propor a iminência – ao menos, a possibilidade sensível – de uma correlação conceitual para aquilo que poderia ser entendido como *apenas* ruído ou *apenas* som sem correlato semântico: ao desestabilizar a cadeia de signos dos poemas, o ruído as requalifica, as redimensiona qualitativamente.

Aqui se está, enfim, situando uma dobra em que as oposições *phoné/logos*, natureza/cultura são enfraquecidas. Ao lembrar que o sentido é uma experiência limite, Aleixo aponta para o fato de que o lado de fora da linguagem não é um local absoluto, por isso a língua é uma contínua atualização de possibilidades: considerando-se que o sistema criativo do poeta mineiro seja também uma insurreição contra uma *arkhé* logocêntrica ou tipocêntrica – justamente aquelas que mais reiteraram as divisões entre voz significante e voz sem logos, palavra e balido, sentido e ruído –, está na intervenção vocálica de Aleixo o cerne de um argumento político. O ruído, como bem descreveu Wisnik, é um dos pontos onde *se produz sociedade* a partir de seus interditos, rompe-se o *continuum da natureza* por meio de divisões regulares e arbitrárias: cria-se o lado de fora da cultura – seja ele o *natural* ou o *outro*, em suas inumeráveis formas. O movimento de desrecalque do ruído, visto primeiro na música e agora na literatura, é o retorno de tudo aquilo que sempre existiu sem possuir um nome – sem que um nome fosse ali permitido. Mas não ter um rosto é algo impossível quando esta demanda é enunciada, posto que ela produz – por si mesma – uma forma de existência.

Por isso, os instantes de *espera* da intérprete de Libras na apresentação de Ricardo Aleixo dão conta da proporção da encruzilhada ali proposta e atravessada. O ruído situa-se ali como *quase-signo* e *além-signo*, como signo possível: está, ainda, motivado em sentido porque traz consigo um contexto marcado por um poema, por um livro e por uma apresentação performática, cada qual em sua rubrica, em sua noção de

conjunto. O ruído irrompe como força do acaso – Aleixo não o escreveu antes de executá-lo – para logo tornar-se parte do sistema – seus intervalos inserem-se em lógicas que o antecedem, do poema ao sistema criativo em que está proposto – até que o ato altere o sistema uma vez mais – não foi possível aqui transcrever o que disse Aleixo disse em *delay*, mas a partir disso o sentido do poema lido foi alterado, remotivado, transmutado em lei.

Os instantes em que os gestos de Érika Mota se suspendem diante do ruído são, portanto, os instantes em que seu corpo torna-se visível como potência de nova sistematização, passagem a uma reatualização de uma *cultura sensorial*: ali está um outro lado de fora para um outro lado de dentro. Como o negativo de uma fotografia, o ruído e o silêncio – ali correspondendo à espera – são inseridos na cenografia da enunciação como parte do real, testemunho do corpo que não cansa de inscrever-se na linguagem quando se perde qualquer tipo de hierarquia entre o simbólico e o não-simbólico. O resultante deste trajeto é, de fato, um rosto.

4.2 – Mastigar, falar, tocar

Boca também toca tambor/Solo é (são?) um poema com uma trajetória difícil de ser rastreada. Datado ao menos de 2010, o poema foi inicialmente incorporado ao livro *Modelos Vivos* sob a rubrica de *Solo* (Anexo 3) e à sua *performance-irmã*¹⁰⁰ *Modelos Vivos Movidos a Moedas*; em um segundo momento, o poema aparece no livro *Mundo Palavreado*, três anos depois, em uma versão estendida, na qual a frase título transforma-se em uma espécie de refrão a ser repetido entre estrofes (Anexo 4).

Essa matriz irrastrável do poema é um movimento significativo, torna-se nítido, dentro da lógica constitutiva destas encruzilhadas de encruzilhadas: o aparecimento da obra não pode ser tomado como seu ponto culminante, mas como baliza relacional da elaboração crítico-criativa, cujo centro não cessa de mover-se no tempo e no espaço. Por isso, *Boca também toca tambor/Solo* caracteriza-se como uma constelação de reenvios em que os procedimentos criativos manejados alteram-se e criam novas dimensões para o texto, a partir do texto, aferindo-se mutuamente: a própria unidade textual está comprometida de maneira tão radical a ponto de o próprio título do poema alterar-se em função dos procedimentos criativos ali manejados para produção de um

¹⁰⁰ A expressão é do próprio Ricardo Aleixo, disponível em <http://jaguadarte.blogspot.com/2010/08/boca-tambem-toca-tambor.html>. Acesso em 18 de dezembro de 2020.

dizer. A potencial variação inesgotável dos textos torna-se possível, portanto, a partir da potencial variação inesgotável das cenas de produção e recepção: ambas as experiências se balizando em atos de reenunciação e recepção específicos – Exu e Ogum, portanto.

No registro da apresentação *Modelos vivos movidos a moedas*, realizada em Itajaí a 9 de Agosto de 2010¹⁰¹, Ricardo Aleixo apresenta *Boca também toca tambor/Solo* a partir de uma enunciação baseada no uso do *delay*, diante de uma projeção com imagens do Poemanto. Durante os quase dois minutos de registro, Aleixo enuncia a frase-título do poema a partir de alterações de altura, duração e tom, enquanto mexe incessantemente seu corpo e maneja seus braços de forma sugestiva ao movimento percussivo, a intervalos ritmados¹⁰². A partir do efeito de *delay*, as enunciações sobrepõem-se de modo a criar uma relação temporal articulada, na qual o ato enunciativo presente é atingido por um ato enunciativo passado presentificado pelo efeito sonoro: com isso, tem-se um efeito de quebra da ilusão da univocidade da presença daquele *enunciador-em-cena*, contestada pela relação de síncope entre enunciados dispersos no tempo, a constituir-se em defasagem mesmo diante de um enunciador visível. Com isso, a apresentação performa um sentido para sua frase-título ao propor a experiência da palavra como intrinsecamente musical – e, neste caso, marcadamente musical dentro de uma tradição afrodiaspórica, na qual justamente a síncope caracteriza-se como maior procedimento criativo – e corporal – o tambor é, afinal, um instrumento que precisa de um gesto ostensivo que antecede o som – posto que necessariamente rítmica.

Solo, publicado em *Modelos Vivos*, faz parte de um conjunto de poemas ostensivamente pautados em recursos visuais – como tipografia, disposição na página, sobreposições, presença de imagens – que encerra o livro, ele próprio articulado como uma espécie de música sincopada para uma fotografia do autor com seu pai, que intercaladamente é recortada até se deixar ver inteiramente na última página da obra. No

¹⁰¹ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=LALA_0GbQg&ab_channel=RicardoAleixo. Acesso em 20/12/2020.

¹⁰² Cabe-se aqui citar novamente as palavras de Juana Elbein dos Santos (op.cit., pp. 48-49) sobre a natureza de uma teoria do signo na diáspora iorubá: ali, cada repetição constitui uma *resultante única* porque o contexto é fundamental para entendimento do simbolismo e da valência da palavra, de seu asé. Por isso, a oralidade – portanto, o som – é um *instrumento a serviço* desta estrutura sociocultural, *colocando em movimento* o sistema. Note-se como a repetição como instrumento da diferença é um símbolo da modernidade artística – em figuras como a do dramaturgo Tadeusz Kantor e seu teatro da morte – e da tradição iorubá: ambas correntes evocadas formal e tematicamente por Aleixo em sua sequência em *Solo/Boca Também Toca Tambor*.

poema, lê-se o enunciado *boca também toca tambor* a partir de uma fonte grossa, sobre o fundo branco da página. O poema está inscrito em uma espécie de quadrado não traçado, que recorta algumas das letras que – projetando-se uma hipótese – o ultrapassariam; dentro do quadrado, algumas letras mesclam-se ao contato recíproco, há ainda um espaçamento significativo entre algumas palavras; por fim, nota-se que algumas palavras são quebradas pela margem do quadrado, continuando abaixo, sem que haja qualquer tipo de sinalização quanto a esta divisão súbita.

Solo parece sugerir, assim, uma experiência do pulso rítmico a partir de uma escolha visual – algo que retoma o caráter marcadamente sensorial da poesia de Aleixo. Sendo o espaço do quadrado um elemento delimitante para o enunciado, sendo também as palavras e letras pautadas em um espaçamento, nota-se uma espécie de argumentação musical do poema visual, como que regido por diferentes intervalos sobrepostos e cindidos através do espaço-pulso. Longe de serem regulares, estes intervalos do poema resultam em uma música sincopada – as letras e palavras são cortadas pelo intervalo arbitrário, que também as obriga à mescla – que dá testemunho àquilo que é dito pelo poema. A experiência da palavra pauta-se em cisões e continuidades relacionadas, constituindo-se em movimento como sentido: em *Solo*, o enunciado o diz e está assim disposto, o poema aparece como pulso percussivo, recorte no livro, na página, na linha, na letra, intervalo irregular, música visual: é um testemunho da textualidade que Paul Gilroy (op.cit., p.164) observa na história da música afrodiaspórica, verdadeira *estrutura de sentimento* que se expandiu a partir da difusão mundial da síncope e da percussão.

Na versão publicada em *Mundo Palavreado*, *Boca também toca tambor/Solo* transforma-se em um poema extenso, ocupando cinco das grandes páginas do livro. A estrutura geral do poema é de quadras intercaladas pelo título-refrão repetido duas vezes, formando então dísticos; internamente, os versos do poema funcionam como instáveis redondilhas maiores, muitas vezes tendendo a oito sílabas, havendo também fortes deslocamentos de acentuação (*faz com que a luz seja luz*): o ritmo do poema é, assim, ele próprio, sincopado, algo também observável em sua estrutura espalhada em estrofes novas e no retorno constante do refrão duplicado, como a marcar um pulso em um intervalo.

Em princípio, o poema é construído na reverberação do tom proverbial de seu título, com enunciados que ecoam um tipo de sabedoria predicativa que passa pela saudação a Exu a princípio (*boca saúda o dono da fala*), considerações sobre as possibilidades sociais da palavra (*fala do tempo e do amor*), sobre o *locus* físico da boca (*morde a mão do agressor*), sobre papéis assumidos pela voz (*urra de gozo e de dor*) e sobre enganos e sanções possíveis (*a perdição do falador*). A voz do poema surge, a princípio, como a voz de um *griô* ou *akipalô* – citados no poema – a reverberar em uma enunciação particular um tipo de saber coletivo.

Quando é quebrado um dos principais padrões do poema – a repetição de *e também toca tambor* no último verso das quadras – assume-se então um novo campo de relações: tal qual os tambores, objetos privilegiados dentro e fora, antes e depois dos discursos da modernidade – como afirma Paul Gilroy (Ibidem) uma vez mais – Aleixo passa a evocar figuras associadas às vanguardas artísticas – Hugo Ball, James Joyce, Kurt Schwitters, Antonin Artaud, Nicolás Guillén – e à cultura popular moderna – James Brown e Clementina de Jesus – como articuladores daquilo que foi trazido como fruto de um tipo de sabedoria consolidada: nisso assume-se uma argumentação – válida também para o próprio trabalho do poeta mineiro – sobre os processos múltiplos de elaboração das tradições, de construção de matrizes. Essa experiência de reinvenção das *funções do aparelho fonador*, como fala o próprio poema, pode ser acedida simultaneamente por múltiplas correntes culturais, críticas e criativas em relação de continuidade e corte, e constitui-se como eixo fundamental para se compreender a própria invenção da modernidade artística como amplo movimento de *desrecalque do ruído*, retomando-se o termo de José Miguel Wisnik.

Desta forma, *Boca também toca tambor/Solo* é um testemunho múltiplo e articulado de dois pontos fundamentais na compreensão da poesia a partir do sistema criativo de Aleixo: a palavra como atividade intrinsecamente corporal – afinal, boca também toca tambor – e a disposição contínua e vária em grau possibilitada pela palavra, em sua vida sensível.

Sobre o primeiro ponto, pode-se remeter ao fato de que o que está em jogo no poema (nos poemas?) é, para além (e aquém) do sentido ou do signo, a boca que opera a articulação entre corpo e significado – onde gira o *núcleo pivotante* da voz. A experiência poética é vista, neste saber proverbial evocado, como inerente à matéria

corporal, ao órgão onde é produzida: não há espaço para a abstração racionalista que relegou textualidades corporais à inferioridade histórica. Ademais, a boca surge como portadora de um gesto, e não só como mero receptáculo ou fonte para algo que a ultrapassasse à guisa de sentido ou semântica: a imagem do tambor é justamente a do gesto que não só *invoca* o pulso rítmico, mas que o *constitui*: a boca faz, portanto, parte da palavra, o que se dá a ver na apresentação performática como as consoantes oclusivas (b, t, c) enfaticamente pronunciadas que marcam um pulso percussivo sobredeterminado pelo delay.

Partindo de Exu, o poema parece, assim, promover uma evocação de algo que está amplamente disposto em sua rede cosmogônica: sendo uma entidade da palavra, Exu é também uma entidade da boca – ele fala, traduz, confunde e nomeia, mas ele também mastiga, come, devora, é representado com flautas e cachimbos como símbolos de sua relação de *absorção e expulsão, ingestão e restituição* (ELBEIN DOS SANTOS, op.cit., p.185). Um dos mitos reunidos por Reginaldo Prandi dá testemunho do intrincado momento em que Exu efetivamente engole todas as coisas do universo, para depois regurgitá-las (PRANDI, op.cit., p.46): neste processo, torna-se Exu, segundo o mito, também o primeiro orixá a comer em qualquer ritual, após uma tensa negociação com Orunmilá¹⁰³. *Abrir a fala* a partir do ato de mascar ou mastigar algum elemento específico é algo essencial no mundo religioso da diáspora iorubá (ELBEIN DOS SANTOS, op.cit., p.48). A *boca* evidencia, portanto, como comer e falar são atividades orgânicas e sociais simultaneamente.

Já segundo ponto supracitado sobre *Boca também toca tambor/Solo* está no fato de que o poema refere-se especificamente a um instrumento que carrega uma gramática complexa na música moderna e, simultaneamente, do mundo religioso africano e afrobrasileiro: o tambor. Associar a boca ao tambor é, por extensão, situar o ato enunciativo numa encruzilhada entre o sagrado e o profano, no ponto nevrálgico em que

¹⁰³ Há outro procedimento manejado por Aleixo que se mostra análogo a esta relação necessária entre palavra e movimento corporal, e que se pode observar na apresentação da Casa das Rosas: ali, logo a princípio de uma apresentação cujo teor principal é de uma crítica ao campo literário tradicional e canônico, o *enunciador-em-cena*, simultaneamente ao ato de dizer os poemas, amassa reiteradas vezes uma grande folha de papel, produzindo com isso um ruído através de um deslocamento físico. Assim, a materialidade do texto – revelada a partir do movimento do corpo a interagir com uma folha, historicamente tratada como mero suporte do sentido – é como desrecalcada do próprio poema enunciado, colocada em cena no primeiro plano: existe nisso uma radicalização do que promove o *livro-em-cena* no conjunto das apresentações do poeta, neste caso contando com a manifestação sensível do ruído causado pelo ato de se amassar a folha.

a diáspora faz-se cultura moderna e tradição, *identidade e não-identidade* (GILROY, op.cit., p.171): sendo um articulador de ritmos que efetivamente invocam os orixás em contexto ritual¹⁰⁴, o tambor é também a marca da síncope que toma de assalto a música contemporânea e deságua em ritmos como o soul, o funk e o rap, ou mesmo como o ijexá e o congo de ouro, que estão situados em ambos os polos deste *continuum*. Nisto encontram-se justamente as figuras citadas como tocadores de tambor no poema de Aleixo: Joyce e Clementina de Jesus, James Brown e Antonin Artaud, Exu e Hugo Ball estão separados em grau e dispostos em ética, mas unidos pela experiência sensível da boca que produz a palavra – sendo a palavra uma dentre as demais coisas que a boca engole, expele e manifesta – e pela dramaticidade que *envolve o nascimento do som e da palavra* (ELBEIN DOS SANTOS, op.cit., p.49). O tambor soa diferentemente não só pela maneira como é tocado, mas a depender do local onde se situa.

Por isso, ao cabo, a constelação de *Boca também toca tambor/Solo*, nos três momentos aqui evocados, mostra-se como processo característico do sistema criativo de Aleixo: está em jogo, justamente, uma deriva balizada em pontos firmes, em contextos que redefinem o valor do conjunto, sem encerrá-lo. Com isso, torna-se evidente que tomar o sentido como um *efeito de superfície* possibilita observar como é possível que um poema espraie-se por meios e formas distintos, evocando de maneira distinta um sentido afim, ao mesmo tempo em que, por outro lado, a partir da mesma rubrica ou do mesmo enunciado mostre-se, ao cabo, como outro poema. A visualidade de *Solo* em nada está presente no conjunto pouco coerente de ilustrações de *Mundo Palavreado*, onde está *Boca também toca tambor*; nada em *Solo* remete-se ao Poemanto que é projetado na apresentação *Modelos vivos movidos a moedas*, tampouco a James Brown e Antonin Artaud citados em *Mundo Palavreado* – e assim indefinidamente: no entanto, o deslocamento no tempo-espço pelas encruzilhadas faz com que o sentido do poema (dos poemas?) possa manifestar-se e alterar-se a partir dos contextos que invoca e constitui, os signos ligam-se a novos signos por meio de novas experiências sensíveis, qualitativamente distintas, desafiando sua integridade, sendo estética e crítica, simultaneamente. O poema, portanto, sincopa a si mesmo.

¹⁰⁴ Diz Francisco Wellington Pará dos Santos (2010): [os orixás] *para manter esse contato com os humanos são chamados através do toque dos tambores. O toque das mãos ao percutir os tambores vai propiciar uma relação com o sagrado.*

4.3 – Ver e quase-ver

Um dos elementos mais característicos da apresentação de Ricardo Aleixo na FLIP 2018 é a utilização do Poemanto durante todo o tempo no palco. Como dito anteriormente, o Poemanto se caracteriza por ser um manto preto no qual se leem, em letras brancas, trechos do poema *Para uma Eventual Conversa sobre Poesia com o Fiscal de Rendas*, de Trívio: o poema, um diálogo com *Conversa sobre Poesia com o Fiscal de Rendas*, do poeta soviético Vladimir Maiakóvski, constitui-se sobretudo em partes do corpo humano enumeradas como bens deste que interpela a autoridade; entre um e outro poema, cria-se uma ligação entre um enunciador que pleiteia, na constituição de sua poética, uma ética imprópria ao mundo burocrático: nos termos aqui usados, uma pretende-se buscar uma régua qualitativa diante de uma ordem social que insiste em postular réguas quantitativas aos sujeitos que produz.

O Poemanto tem uma longa trajetória na genealogia criativa de Aleixo. Segundo o próprio poeta, no poema-ensaio *O poemanto: ensaio para escrever (com) o corpo*, aqui livremente transcrito, o artefato foi criado em 2000, a partir de *mãos alheias/ das cantoras/atrizes/ que integravam, em junho 2000,/ a primeira formação/ da Sociedade Lira Eletrônica Black Maria*. Assumindo o atual nome apenas em 2005, o manto viajou com o poeta para apresentações nos Estados Unidos e na Europa, tornou-se parte de um poema visual em 2007¹⁰⁵, fez-se elemento central no livro *Modelos Vivos* através do poema-ensaio e de fotografias, e foi incorporado a um número significativo de apresentações que se estruturaram desde a publicação da obra. Ademais, o poema-base do Poemanto tornou-se instalação visual, *paisagem poético-sonora*, na FUMEC em 2007¹⁰⁶ – onde se ecoaram as relações levadas a cabo na construção do manto – e, além disso, transformou-se em peça para a ocupação GIL70, realizada no Itaú Cultural em São Paulo, sendo ali recriado a partir de trechos de canções do compositor baiano¹⁰⁷.

Desta forma, torna-se nítido como o Poemanto é ele próprio um produto e um meio de promover o movimento de ressignificação incessante dos elementos que constituem a genealogia criativa de Aleixo. Trafegando entre meios, locais e momentos, e neles propondo diferentemente os termos do seu movimento, o manto preto do poeta

¹⁰⁵ *des(contínua)(des(#1*. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=O5qinkqcr9U&ab_channel=RicardoAleixo, acesso em Janeiro de 2021.

¹⁰⁶ Disponível em <https://elmcip.net/node/5578>, acesso em Janeiro de 2021.

¹⁰⁷ Informações disponíveis em <https://www.youtube.com/watch?v=oNdko2x1Rds>, acesso em Julho de 2021.

mineiro constrói-se como uma relação tensa em sentido e presença, assumindo determinados valores a partir dos meios mobilizados em contexto: em um poema visual como *Poemanto & Labirinto*¹⁰⁸, o giro do corpo sob o manto está associado ao movimento da câmera, à escolha de ângulos como *contra-plongée*, aos cortes e ao uso da aceleração e do *slow motion*; em palco, o Poemanto torna-se parte de um jogo relacional com a cena da apresentação performática e com os poemas ali evocados, assumindo-se, por um lado, como *locus* para um corpo simultaneamente presente e ausente, na esteira – como o próprio Aleixo afirma – de obras como as de Bispo do Rosário e Hélio Oiticica, e, por outro, como *livro-em-cena* possível, dada a construção de uma materialidade complexa para a palavra disposta em ato, escrita mas não feita para, propriamente, ser lida.

Nota-se no Poemanto, portanto, um ponto privilegiado para observar como a construção dos elementos do sistema criativo de Aleixo depende radicalmente de uma leitura em contexto. Um mesmo elemento material – um manto preto com letras brancas – torna-se objeto e varia em grau seu diálogo com sistemas culturais distintos a depender da maneira como é convocado à cena enunciativa. A deriva exusíaca proposta pelo movimento – visível e topológico – do Poemanto tem suas balizas em atos de enunciação concretos, situados em uma maneira, em um momento e em um local específicos, ogunicamente: é em uma contemporaneidade, afinal que se situa um corpo vivo, como aquele que se mostra e se oculta pelo Poemanto.

4.3.1 Tentar ler um corpo

Na apresentação da FLIP, o Poemanto ocupa a cena ao longo de toda a duração do registro, estando relacionado às projeções de imagens feitas pelo próprio Ricardo Aleixo no bairro do Cabula, em Salvador, no que ele define como um *rito de celebração e protesto contra o extermínio da juventude negra no Brasil*: naquele bairro da periferia soteropolitana, *doze jovens negros foram cruelmente assassinados pela polícia militar baiana*, nas palavras do próprio Aleixo em palco. No registro da apresentação, a escolha da edição do vídeo foi por sobrepor as imagens registradas pelo poeta à performance de palco, replicando ali a relação vivenciada pelos espectadores em cena, que dividiam –

¹⁰⁸ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=BgsZuz_6_Q&ab_channel=ChicodePaula, acesso em Julho de 2021)

cada qual a seu modo, em sua clivagem – sua atenção entre estes dois planos de significação sobredeterminados.

Desta forma, o manto coloca em cena na apresentação da FLIP, em primeiro plano, aquilo o próprio Aleixo definiu, em seu poema-ensaio, como a relação entre *corpo (negro)/ [sob] pedaço de pano (preto)/ coberto com palavras grafadas/ com tinta (branca)*: aí está a *dialética efetiva* entre corpo e mundo na qual se opera uma *lenta construção do eu enquanto corpo, no seio de um mundo espacial e temporal*, nas palavras de Franz Fanon (2006, p.104). A tensão entre *esquema epidérmico racial* (Ibid., p.105) – em sua pretensa *objetividade esmagadora* (Ibid., p.103) – e a experiência de mundo construída em ato e em sensação, preenhe de sentido, assume forma na relação entre preto/negro, branco/branco mediada pela presença do manto neste contexto específico. Se a raça ergue-se historicamente como *estrutura imaginária que escapa às limitações do concreto, do sensível e do finito*, e se sua força conceitual vem da *capacidade de produzir incessantemente objetos esquizofrênicos, de povoar e repovoar o mundo com substitutos, seres a designar, a anular* (MBEMBE, 2018, p.69) – exatamente como ocorrido no bairro do Cabula – o Poemanto emerge como uma desestabilização deste circuito marcadamente predicativo: justamente como as partes do corpo enumeradas no manto não formam o corpo que está ali abaixo, justamente como as cores com as quais se escrevem as partes do corpo não são as mesmas dos corpos que as podem portar.

Torna-se, assim, notório como as presenças de *Rondó da Ronda Noturna* (Anexo 5) e *Meu Negro* (Anexo 6) nesta apresentação amplificam esta potencialidade específica do Poemanto – sendo o último poema, inclusive, um dos momentos em que o elemento torna-se o maior destaque no palco, cobrindo totalmente o corpo do *enunciador-em-cena*, que gira e põe-se de costas aos espectadores. Ambos os poemas, em sua versão publicada, parecem estruturados em uma relação análoga à estabelecida pelo Poemanto em cena, e particularmente nesta apresentação: carregados de uma significação ligada a um contradiscurso da raça, são publicados com um destaque significativo no conjunto dos livros em que se inserem a partir de escolhas de tipografia e impressão, ocupando páginas pretas com letras brancas, destacando-se uma inversão – ou ao menos uma

desnaturalização – entre os termos de fundo e frente como comumente dispostos nesta forma de publicação historicamente¹⁰⁹.

Em *Rondó da Ronda Noturna*, poema que surge na esteira da visualidade concretista, o uso do espaço entre as letras enuncia-se como mimese do processo de extermínio, separação e apagamento, também presente na orientação das letras isoladas (*u* é a última e única orientada para baixo), na repetição do + (signo tensionado em múltiplos planos, que soa como *mais* e mostra-se como mira e como cruz) e na impossível dialética do *quanto mais preto, mais alvo/ quanto mais alvo mais morto*, em livre transcrição, na qual o signo expõe-se à radicalidade do contexto, barrando um significado insustentável no poema e no contexto social a que se refere (*alvo* como *branco*) que, ainda assim, se realiza na dobra de outro sentido, ali inevitável (*alvo* como *destino*).

Na apresentação da FLIP, *Rondó da Ronda Noturna*, situado no contexto evocado pelas imagens do bairro do Cabula, é enunciado a partir de três repetições em que gradativamente se acelera o ritmo dos versos e se sobe sua altura de enunciação, como a se mimetizar a iteração do processo de violência ali descrito – igual e sempre distinto em seus *alvos* –, utilizando-se também uma corporalidade ostensiva; as letras isoladas apresentam-se refratadas em cliques e estalos que clivam as palavras, pontuando seu sentido por algo que está ali cravado, que neste instante soa como ruído, como marca de um estranhamento. Por fim, a palavra *um* refrata-se em um rosnar (ou em uma reminiscência de *ké*, ecoando a leitura aqui proposta de *Ogum Sonha*, que também compõe o conjunto da apresentação) que se mostra, ele próprio, como resposta possível ao processo de violência estatal ali narrado: o signo *um* que, no poema escrito, é a constatação da repetição da violência manifestada na singularidade daqueles que a sofrem (*mais um*) assume, na apresentação, uma potencialidade de reversão do quadro ali exposto, à medida que é deslocado seu lugar no sistema simbólico a partir da enunciação. Este *um* que soa como natureza e cultura, signo e ruído simultaneamente, quebra a ilusão de qualquer pureza ou ordem estável na qual e pela qual ocorrem feitos como os do bairro do Cabula: narrar este tipo de acontecimento deve levar à contestação de suas formas próprias de enunciação e produção de sentido. A proposição de uma

¹⁰⁹ Zózimo Bulbul, em *Alma no Olho* (1974), oferece um importante precedente a este campo relacional, estruturando seu curta-metragem a partir da tensão e desnaturalização da relação fundo-frente pressuposta no discurso racializado. Ricardo Aleixo também opera este procedimento no poema *Branco* e em *Língua Lengua*.

saída deve estar fora, portanto, da *arkhé habitual* em que se sustenta a ordem *habitual* das coisas – isto é, o apagamento de grupos sociais específicos.

Meu Negro, cuja enunciação no palco da FLIP vale-se ostensivamente do Poemanto, é um poema disposto sem quebra de versos, e também construído a partir de um fundo preto sobre (sob) grandes tipos brancos. São frases curtas e diretas, pontuadas na apresentação por um ritmo cadenciado, marcadamente argumentativo e irônico. O poema em si traz, assim como *Rondó da Ronda Noturna*, a marca de uma dialética irrealizável, resumível na frase *Sou o seu negro*, isto é, no fato de que a predicação – como também exposto com relação ao Poemanto – é uma atribuição de uma posição no mundo a partir daquilo que, alegadamente, seria intrínseco ao objeto/sujeito que se está a pregar, desconsiderando-se a própria natureza do ato linguístico neste movimento, quebrando-se qualquer crença de que a fala efetivamente aja sobre o mundo material e o constitua.

Nisto, o jogo proposto pelo Poemanto em cena – no qual se oculta o corpo a partir das palavras que pretendem dizê-lo como *um* corpo – encontra especial ressonância como projeção por meio da língua: a língua barra e, ao mesmo tempo, diz: o Poemanto oculta, mas, de seu furo, sai uma voz que enuncia e denuncia a violência de se barrar: há um furo na linguagem, há um furo no real, e é necessário então ter olhos para ver o palco em suas defasagens constitutivas, na complexidade em que se opera a construção de um contexto. Se no circuito do colonialismo e do racismo *o branco está fechado em sua brancura, o negro em sua negrura*, como diz Fanon (op.cit., p.27), o Poemanto faz lembrar, na apresentação da FLIP, como a falsa dialética da raça é, ao cabo, um não-ver, um não-dizer nada: a tautologia de Fanon, uma vez mais: *o negro é um homem negro*, ou, como diz Aleixo em *Meu Negro*, *não sou negro todos os momentos do dia*.

Nisto se observa como o ciclo retroalimentado da predicação é o mesmo que o travamento do Sistema Exu-Ogum: é a negação da historicidade da língua e do corpo, e resulta na igualdade absoluta entre os termos *absolutamente distintos* que formam o sentido. O Poemanto, ao agir neste escopo de poemas e no contexto da apresentação da FLIP, opera como um curto-circuito nestas relações tautológicas, não cessando de promover uma deriva àquele enunciador-em-cena que ali se está a quase observar.

4.3.2 Não tentar ler um Corpo

Pode-se dizer que o Poemanto convoca o espectador ao palco da apresentação performática, ou melhor, expande este palco indefinidamente a partir de um ato. A relação ali estabelecida entre movimento e imobilidade, corpo e letra, ocultamento e exibição lança o público ao centro da tensão pulsional que situa o desejo de ler como desejo de ver, e o desejo de ver como desejo de ler: o signo é jogado ao real do corpo em movimento, estando simultaneamente como inscrição semântica e não-semântica, natural e cultural – este espaço arbitrário e metafisicamente insustentável que é o corpo humano, *irredutivelmente teso e dividido entre animalidade e humanidade* (AGAMBEN, 2017, p.25). Em um contexto em que estão politicamente motivadas em primeiro plano as relações raciais¹¹⁰, como se tentou aqui articular, esta distância do signo ao corpo – ou do racional ao sensível – ressoa justamente a distância clinicamente alargada ou encurtada do corpo biológico à raça ao longo dos tempos, em processos de clivagem sociocultural que, como no Cabula, não cessam de deixar suas consequências¹¹¹.

Mas há ainda um plano a mais de significação motivada pelo Poemanto na apresentação da FLIP, e que é também sugerida também no poema-ensaio homônimo ao manto: *enquanto tento grafar com o corpo/ no espaço: deixar para trás/ os cadáveres, se não for possível/ enterrá-los com dignidade,/ ou incinerá-los/ e espalhar suas cinzas ao vento*: uma relação com aquilo que emerge contextualmente como impronunciável e insimbolizável. Se há, por um lado, na FLIP, uma rubrica que associa e sobredetermina os poemas enunciados a um projeto de visibilização de acontecimentos e demandas políticas – portanto, à sua simbolização –, por outro lado esta mesma apresentação surge como elaboração de um luto, no limite do déficit de experiência que este processo

¹¹⁰ O Poemanto é utilizado, por exemplo, na apresentação visual *POEMANTO & LABIRINTO* sem a mesma conotação, estando relacionado muito mais à movimentação pelo espaço que rege o poema *Labirinto*. O mesmo ocorre na intervenção proposta por Ricardo Aleixo à mostra GIL70, no Espaço Itaú Cultural.

¹¹¹ Na apresentação visual *Meu Negro* (disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Fy0JianxCJc&ab_channel=todavia, acesso em 16 de Julho de 2021), Ricardo Aleixo e Aline Motta propõem uma tensão ainda maior entre o enunciado e o *enunciador-em-cena* sob o Poemanto: neste vídeo, tomado em P&B, o Poemanto aparece em destaque absoluto em seu contraste entre letras brancas e pano preto – que se expande à fotografia e torna-se *fade-out* ao fim do vídeo, transferindo sua relação de cores para os próprios créditos da apresentação. Aleixo aparece visualmente – sua voz enuncia o poema *Meu Negro* – por alguns breves segundos, contrariando a expectativa que poderia haver em um vídeo de divulgação como este. A apresentação tem, assim, o logro de quebrar o circuito da representação do enunciador (marcadamente do autor, em um contexto de lançamento de livro) ao enunciado, tal qual o poema propõe como resposta política mais ampla.

representa a quem o vivencia, tanto quanto vítima, testemunha ou enunciador de um acontecimento desta ordem.

Assim, a dialética proposta pelo Poemanto se dá em dois movimentos simultâneos e complementares: a necessidade de se ver o real em seus termos concretos e sensíveis – a partir e resultando em um discurso de ataque ao racismo, afinal – é respaldada pela necessidade de se assumir o limite das experiências contadas e evocadas, justamente pela própria existência de um real que escapa ao discurso: são as bordas do sistema, afinal, que permitem que ele esteja sempre em movimento de reatualização e revirtualização em suas encruzilhadas. O Poemanto guarda um lado de dentro, um verso para as palavras que ali se escrevem, o imóvel para o movimento, uma zona de indistinção para os traços do sujeito que ali se oculta, um rosto barrado para uma voz que se deixa ouvir: sua relação se espraia entre visibilidade e ocultação – afinal é impossível não ter um resto –, mas a experiência do corpo é marcadamente intotalizável.

Nisto nota-se a ressonância de algo que José Carlos dos Anjos (op.cit., p.91) definiu como a *não-rostificação* característica dos processos de simbolização da diáspora iorubá, e que aqui retorna por esta fonte do campo de referência da obra de Aleixo. Anjos observa que o fato de este sistema sociocultural não ser baseado em *representação* mas na internalização da alteridade (seria possível dizer, uma vez com Alexandre Nodari, *alterocupação*) faz com que ele atinja alguns logros como *o não privilegiamento de um fenótipo, um vínculo estrito entre humanos, não humanos e o sagrado e a construção da pessoa como multiplicidade*: elementos que se encontram presentes na relação do Poemanto com os processos de exibição e ocultamento da forma humana¹¹², com a quebra na correlação entre autor e *enunciador-em-cena*, com os graus que distanciam entre o que é lido e o que é visto.

Com o contexto político motivado pelas escolhas na apresentação da FLIP, torna-se assim incontornável a associação do Poemanto com o manto de Egúngún, ainda que o poema-ensaio análogo de Aleixo se defenda dizendo que *o poemanto, observam/ alguns dos “que sabem”,/ lembra o mito dos Eguns./ Concordo em parte*, ressaltando então o poeta a presença de Exu como influência decisiva à concepção do manto e de

¹¹² Este que é também um tema recorrente na obra de Aleixo, como no poema *Um Ano entre os Humanos*, também apresentado na FLIP, em que se questionam os limites da forma humana a partir de uma enumeração de sujeitos ou objetos que poderiam ou não ocupar esta *posição* em determinados contextos.

sua necessidade de se atrelar vida a movimento¹¹³. Nota Juana Elbein dos Santos (op.cit., p.129) que os mortos do sexo masculino em contexto de invocação, na mitologia iorùbá e em sua diáspora, manifestam-se inteiramente recobertos *sob panos coloridos, que permitem aos espectadores perceber vagamente formas humanas de diferentes alturas e corpo*. Muitas vezes, esta forma pode estar relacionada a um ente específico, ou à morte em abstrato, *como ancestres coletivos que simbolizam conceitos morais*, sendo essencial para a compreensão do contexto relacionado à morte a não identificação da pessoa, sua não-rostificação ou representação.

A cisão inevitável à experiência da morte está, no palco da FLIP, como verso da experiência de simbolização do acontecimento a partir do discurso. O Poemanto passa a encarnar, então, esta distância da forma ao informe, da presença à ausência, do significado à falta de significação. O ato de se ver o informe já faz com que o *nada* transforme-se em *isto*, mas, por outro lado, não há nome ou contorno definível para aquilo que se insinua – e as palavras no poema escrito no manto, amarrotadas e em movimento, são a maior expressão desta tensão, sempre *quase* dando-se a ler. Na apresentação da FLIP, a borda está no centro no palco: e note-se como uma das definições de Egun é justamente o *que não era mudo, mas só podia falar com uma voz inumana* (ELBEIN DOS SANTOS, op.cit., p.130), ou seja, aquele que fala e não fala, tem forma e não tem forma simultaneamente¹¹⁴. Está em jogo o próprio movimento da significação, em que os limites do impossível ao necessário estão turvados de maneira definitiva.

Da experiência da morte chega-se então à experiência da presença – e à experiência da morte mais uma vez. Na *Noite Calunga do Bairro Cabula e Ogum Sonha*, evocados neste contexto da apresentação, ressoam os princípios da Asèsè da diáspora iorùbá – *o princípio dos princípios e os mortos que permitirão o renascimento permanente* (Ibid.,p.74) – a partir, no primeiro, da crença de que a morte levará a um novo tipo de presença (*de mim e sou tantos /que um dia eu faço/a vida viver*), e do segundo na ideia de que a injustiça se transformará em uma nova forma de justiça. A relação entre forma e informe mostra-se então, mediada pelo Poemanto, na relação que

¹¹³ A sugestão de observar no Poemanto uma relação com manto de Egúngún veio de Edimilson de Almeida Pereira, um dos *que sabem*. A ele aqui se agradece uma vez mais.

¹¹⁴ Juana Elbein dos Santos também lembra que, em certas tradições de terreiro, os assentamentos dos mortos localizam-se justamente no limite da casa, isolados por cercas naturais, guardadas sobretudo por Ogum e Oxossi, orixás caçadores.

se constrói na repetição como diferença – o enunciador que se pergunta *quantas vezes morri*, como em *Na Noite Calunga do Bairro Cabula*, é justamente aquele que, por consequência, infinitas vezes também renasceu em novas formas e em novos contextos, e cuja enunciação já dá testemunho da presença.

No Poemanto está, por fim, uma experiência limite para o funcionamento deste sistema disposto em encruzilhadas: o limite tenso entre a forma e o informe é percorrido por meio de um ritmo, que reconstrói essas fronteiras no instante em que as expõe, em ato e gesto, através do movimento do corpo. O corpo torna-se, então e uma vez mais, o *locus* desta experiência do sentido, tal qual se mostra essencial para as formas de recepção da poesia dentro deste sistema: nele se articula a própria experiência do significado, na defasagem de planos em que ela está essencialmente constituída. Colocadas em cena pelo Poemanto, estas relações do silêncio com palavra, da vida com a morte, do agora com o ontem, do natural com o cultural são situadas em contexto, virtualizadas por Exu e atualizadas por Ogum a cada instante/local em que aquele *enunciador-em-cena* se dá a ver, a cada forma que ele assume para então dissolver. Nascer e morrer são posições relacionais e interdependentes, atos que testemunham – em um sistema simbólico – o próprio processo de dissenso que rege a formação e deformação da experiência do sentido, em seus renascimentos que jamais compensam, mas sim operam, o fato incontestável que é a perda.

BALIZA

Em julho de 2021, no instante em que este texto é concluído, Ricardo Aleixo publica *Extraquadro*, seu primeiro livro de poemas desde *Antiboi*. Com a rubrica 2013-2020, o livro – publicado de modo independente junto à editora Impressões de Minas – apresenta cuidadoso projeto gráfico, com indisfarçável trabalho de sobrecapa, imagem, textura e diagramação, além de experimentações formais como o poema em diálogo, algo então inédito na obra publicada do autor. Além disso, está ali publicada uma incorporação e reelaboração do texto que deu origem ao projeto *Houve casos em que o passado veio mais de uma vez*, experimento cênico realizado com a atriz Grace Passô em 2019.

Extraquadro não havia sido publicado quando esta dissertação começou a ser escrita, seus poemas – salvo o texto supracitado – eram até então inéditos, seu projeto gráfico ainda não havia sido visto: as ideias desta dissertação não foram gestadas a partir do contato com a materialidade desta obra. Ademais, as apresentações que serão originadas em relação a *Extraquadro* têm procedimentos, contextos, ordem de enunciação imprevisíveis com relação ao que foi dito nesta dissertação – e não se pode sequer imaginar se Aleixo optará por seguir outro caminho criativo depois que esta dissertação tenha sido publicada, talvez nem mesmo realizando mais este tipo de procedimento poético doravante. E o mesmo campo de incertezas ocorrerá a partir dos próximos livros que se publicarão, dos procedimentos que se originarão daquele solo e da recepção crítica que se irá produzir ali.

Estes são os termos indisfarçáveis da tensa contemporaneidade da obra de Ricardo Aleixo, e não haveria por que aqui dissimulá-los. Este projeto foi – é – pensado justamente como uma proposição crítica simultânea a um processo de incessante construção artística: os novos poemas, livros e apresentações agem e agirão retrospectivamente sobre o sistema, redefinindo seus termos, recontextualizando seus procedimentos, instaurando novas leis ao movimento, que destituirá a lei uma vez mais. Ademais, mesmo quando eventualmente finde o itinerário poético de Aleixo, tampouco haverá por que imaginar que o movimento de atualização dos termos de sua obra cessará: havendo corpo e ritmo, haverá movimento; havendo contexto, haverá defasagem; havendo recepção, haverá enunciador. O movimento estruturante à obra é portanto externo e interno, e assim se tentou definir aqui a topologia de uma

encruzilhada: um local de inexorável falibilidade, em que a contradição não atua como gesto de falsidade, mas movimento de reatualização e relação.

A obra de Aleixo é *contemporânea* por seu processo de operação crítico-criativa com a linguagem, portanto: seus procedimentos artísticos estão situados no cerne da construção de operações de dissenso na atualidade dos corpos que atravessam este circuito, e que são ali afetados sensivelmente. É a partir da dobra política, ontológica e estética que se inventam excessos que *desfazem qualquer lei de correspondência entre a ordem das palavras e das coisas* (RANCIÈRE, 2016, p.18) e se quebra o circuito estéril da predicação – esta operação colonial por excelência, como se tentou aqui definir. Nisto uma obra assume-se, portanto, como uma portadora de uma operação literária, na qual se instaura uma *diferença por vir*, em um movimento que independe do lastro do *auctor* ou daquele que se presentifica no ato de enunciação: esta é a própria vida do sentido, em sua própria historicidade constitutiva, na relação tensa entre lei e movimento, onde a significação emerge e submerge.

Não há, portanto, uma excepcionalidade na obra de Aleixo – ou na dos demais autores vivos – que não seja simplesmente material e ética, como ocorre, portanto, na obra de quaisquer autores, estejam eles na condição física que estiverem. O atravessamento do/no texto pelo *eu*, pelo ritmo, pelo gesto é o próprio processo de construção do sentido através da linguagem, do signo – levado às últimas consequências no campo literário, onde a heterogeneidade dos planos de significação é posta em incessante relação. A consequência imediata desta visão sobre o literário e a enunciação é a assunção deste deslocamento com Exu-Ogum, como aqui se defendeu, como um procedimento *crítico-dêitico*: situado em um lugar, em um momento, em um campo particular de relações, em uma posição, em um contexto. Ele está, portanto, consciente de suas bordas e, mais do isso, precisa delas, como um òkòtò¹¹⁵, para expandir-se: para demarcar a radicalidade das decisões ali tomadas, e aguardar pelo próximo estágio de relação que eventualmente venha surgir. Não assumir este processo crítico nestes termos seria desmentir seus próprios pressupostos: suas teorias da enunciação, da cultura e da

¹¹⁵ O òkòtò é uma das figuras topológicas privilegiadas na representação de Exu: ele é *uma espécie de caracol que consiste numa concha cônica, cuja base é aberta*, representando sua *história ossificada e refletindo a regra segundo a qual se deu o processo de crescimento* (ELBEIN DOS SANTOS, op.cit., p.143). O movimento de abertura do caracol é, portanto, expansivo a partir de um ponto arbitrário; além disso, traz consigo a marca de sua historicidade, que sobredetermina a forma futura deste ente. A borda, no òkòtò, é a marca da instabilidade do ente – a constantemente se expandir – e de sua historicidade – é ali, afinal, onde ele começa a contar sua futura trajetória.

linguagem produzem uma deriva, são resultado de uma deriva e aguardam as derivas que lhes sucederão.

Mas estas derivas devem se construir a partir de termos concretos, nunca se confundindo com a igualdade abstrata entre pressupostos e posições, com o cinismo que iguala o diferente apenas por ser diferente, essencializando os corpos a partir da supressão de seu movimento, bastando-se no circuito da representação sem resto. As noções de *gesto*, de *ato*, de *coragem* – Ogum, afinal –, aqui neste texto, tentaram justamente dar conta da materialidade da diferença, da forma como um sistema pode se pronunciar, a partir de relações sensíveis em que o mundo se manifesta e é alterado pela linguagem.

Por isso, cabe-se notar e aclarar uma vez mais como, no Brasil de 2021, a obra de Ricardo Aleixo está a operar um gesto litigioso que se insere em uma encruzilhada política particular com alguns grandes caminhos, que se encontram e se espraiam nesta obra e a partir de suas proposições particulares, e que ajudam a situar o instante em que este texto foi – tem sido – construído.

Tem-se, em um plano, a radicalização das condições de enunciação e pensabilidade sobre o literário, manifestadas por novas formas de enunciar e posicionar-se através deste sistema, por uma reconsideração sobre o que seria o propriamente estético e qual sua relação com as margens deste conceito, desdobrado em ontologia. Este processo, que *se repete como novidade* na história da literatura, e que é uma das marcas de sua unidade contestada, está no presente deste texto a mirar novas linguagens, buscar a internet, materializar-se em estéticas periféricas, fundir campos de referência, atingir mesmo o cânone deste sistema em sua pretensa hegemonia. Aí está a obra de Aleixo também, a se tensionar por linguagens, a mirar um processo de formação situado na experiência da oposição, da margem e da negação, a buscar a literal e metafórica ocupação de espaços pouco prestigiados na história da cultura brasileira.

Ademais, tem-se neste momento uma ampla releitura da crítica de arte a partir da incorporação do gesto, do ritmo, da enunciação, da historicidade radical do signo, da produção do corpo e da imagem como marcas constitutivas e centrais para a experiência do sentido. Também aqui está Ricardo Aleixo a impossibilitar o conceito de *corpus*, a totalização dos elementos compositivos de uma obra, a delimitação de seu alcance futuro e de sua recepção, a propor então a reelaboração incessante como marca da

própria criação literária, em seu fluxo incessante de recontextualização e disposição topológica em encruzilhada.

E, ainda, é possível citar-se como elemento primordial para se entender o instante desta leitura – do palco em que se situa sua enunciação – o amplo contexto de releituras crítico-artísticas do espólio do processo de formação cultural, étnica e racial do Brasil, em que se nota um imenso esforço em compreender e reelaborar o campo de influências que compõe e instabiliza qualquer conceito estanque de identidade nacional. No atravessamento de matrizes africanas *e/ou* afrobrasileiras, encontram-se atualmente obras como as de Vitor Araújo, Alessandra Leão, BaianaSystem e Metá Metá – em seus processos de composição musical sobre bases da música de terreiro e mesmo em idiomas africanos –, a recepção musical e a quebra de conceitos como autoria e obra operadas pela cultura Hip-Hop, a releitura da crítica cultural *e/ou* estética feita por Luiz Antônio Simas, Edimilson de Almeida Pereira, Henrique Freitas e Nei Lopes, o cinema de diretores como Glenda Nicácio, Ary Rosa, Grace Passô e Allan Ribeiro, o trabalho gráfico feito por artistas como Rosana Paulino e Marcelo D’Saete, dentre diversos outros exemplos possíveis. Este movimento disruptivo na arte e em sua crítica atuais tem reestabelecido uma posição para a influência africana *e/ou* afrobrasileira sobre a própria concepção do fazer artístico, de seu gesto, de sua recepção, de suas manifestações formais e de suas influências, justamente em um contexto de radicalização da repressão social e política a estes campos do saber e do dizer – algo que manifestou e se incorporou no próprio contexto de escrita e produção deste texto.

Sendo assim – e este, mais uma vez, foi (tem sido) o intuito desta dissertação – é possível observar no presente momento a obra de Ricardo Aleixo como um campo de reenvios entre incessantes itinerários sobredeterminados, colocados em relação e diferença a partir de atos particulares: sendo esta, afinal, a *materialidade deste sistema*. Um poema como *Ogum Sonha* propõe uma releitura sobre o espólio da diáspora iorubá – colocando os orixás no centro da cena – ao propor uma crítica ao campo literário – desdobrando o poema *em* palco – e ao situar uma necessidade de se repensar a atividade crítica – obrigando uma mudança na concepção de obra –, simultaneamente. A poesia de Aleixo está a requerer, portanto, uma ética e um *locus* de interpretação que precisa estar situado no corpo, para que possa ser sempre reatualizado, reincorporado, contextualizado: é possível iniciar o processo de leitura a partir de qualquer ponto, mas não em quaisquer termos. E estes corpos que sentem e produzem esta obra, no ano de

2021, estão marcados sobretudo pela intensificação de demandas políticas por reconhecimento e dissociação, autonomia e heteronomia, simultaneamente.

Em um momento e em um país que pretendem retomar à voga tanto os *pressupostos metafísicos da colonização* quanto os *pressupostos coloniais da metafísica* (VIVEIROS DE CASTRO apud. ZULAR, 2019), o gesto de Aleixo em dispor Exu e Ogum a circular entre racional e sensível, centro e margem, *logos* e *phoné*, *roots* e *routes* traz consigo uma forte ética e uma urgência responsiva ao retorno de uma *arkhé* colonial e, em última instância, puramente racista que pretende aprisionar o real ao possível, o visível ao pressuposto, as causas simples às consequências previstas, o sentido ao incorpóreo, *a animalidade ao cálculo* (MBEMBE, op.cit., p.67), minando assim o corpo como um espaço privilegiado para uma ocupação – esta que parece ser a grande lição dada ao mundo ocidental pelo sistema religioso da diáspora iòrubá, essencialmente poroso e permeável em seus sistemas e seus sujeitos.

O que Exu e Ogum provam, afinal, é que a relação da arte com os elementos sensíveis do real dispõe-se em grau, e não em essência, o que de fato mina uma forma de ver o literário como abstração ou exceção, como clivagem com relação ao real: a ética é disposta apenas em movimento, continuidade, gesto. Estes seres, que estão indefinidamente espreitados no real como teor e como latência, evidenciam-se como marcas da radicalidade que há na invenção de um ponto de vista, na relação súbita que se pode estabelecer ou romper entre signos, corpos e objetos. O gesto poético está a repropor os termos da partilha das vozes, a deslocar e inoperar o regime do *próprio*, modificando o grau de experiência com relação ao mundo: no país e no instante em que está agora a soar a voz de Ricardo Aleixo, tem-se um gesto que produz uma diferença, um resto no cálculo cínico do normal e da ordem pacientemente reenunciados em baixa-voz. Mas Exu e Ogum ensinam que a lei deve ser porosa, vária, absurda, para ser, enfim, justa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEIXO, Ricardo. **Antiboi**. Belo Horizonte: Crisálida/Lira, 2017.

_____. e PEREIRA, Edimilson de Almeida. **A Roda do Mundo**. Belo Horizonte: Objeto, 2004.

_____. **Impossível como nunca ter tido um rosto**. Belo Horizonte: Lira, 2013.

_____. **Extraquadro**. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2021.

_____. **Modelos vivos**. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

_____. **Mundo Palavreado**. São Paulo: Peirópolis, 2013.

_____. **Pesado demais para a ventania**. São Paulo: Todavia, 2018.

ADÉSUY, Olúkáyòdé. Epistemic Relevance of Time in African (Yorùbá) Philosophy of Existentialism. In: **Ajaphil: Akugba Journal of Applied Philosophy**, Akugba-Akoko, v.1, n.1, Jan-Jun, 2017, p.61-95.

AGAMBEN, Giorgio. **O Aberto: O Homem e o Animal**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

_____. Por uma Ontologia e uma Política do Gesto. In: **Caderno de Leituras**, n. 76, Abril de 2018, Edições Chão da Feira.

AGUSTONI, Prisca. O desejo de dizer ou a performance de exu na poética de Ricardo Aleixo e Edmilson de Almeida Pereira. In: **Terra Roxa e Outras Terras**, Londrina, n. 17-A, p. 102-112, dez, 2009-A.

_____. Um corpo que oscila: performance, tradição e contemporaneidade na poética de Ricardo Aleixo. In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 33. Brasília, p. 25-49, jan-jun, 2009-B.

ALEIXO, Ricardo. **Bananeira diamantina**. Youtube, 2009. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=_eX1c1QmkcY>. Acesso em: jun, 2020.

_____. **Boca também toca tambor**. Disponível em <http://jaguadarte.blogspot.com/2010/08/boca-tambem-toca-tambor.html>>. Acesso em: dez, 2020.

_____. **boca também toca tambor**. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=LALA_0GbfQg&ab_channel=RicardoAleixo>. Acesso em: dez, 2020.

_____. **Centenário de Paul Zumthor, com homenagem de Ricardo Aleixo**. Revista Modo de Usar & Co, 2015. Disponível em <<http://revistamododeusar.blogspot.com/2015/08/centenario-de-paul-zumthor-com.html>>. Acesso em: jun, 2020.

_____. **des(continuada)des(#1**. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=O5qinq cr9U&ab_channel=RicardoAleixo>, Acesso em: jan, 2021.

_____. **emaranhado samba**. Youtube, 2011. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=bnx9ZByb1NY>>. Acesso em: maio, 2020.

_____. **Em busca de uma poética da performance**. Revista Cult, 2017. Disponível em <<https://revistacult.uol.com.br/home/em-busca-de-uma-poetica-da-performance/>>. Acesso em: out, 2019.

_____. **Flip 2017 - Fruto estranho: Ricardo Aleixo**. Youtube, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=We5PnoIFhv4>>. Acesso em: set, 2020.

_____. **Jaguarde**, c2007. Página inicial. Disponível em: <http://jaguarde.blogspot.com>. Acesso em: Jul, 2018.

_____. **Livro Ambiente**. Revista O Menelick 2º Ato, 2020. Disponível em <<http://www.omenelick2ato.com/artes-da-cena/danca-e-performance/ricardo-aleixo-livro-ambiente>>. Acesso em: jul, 2021.

_____. **Meu Negro**. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Fy oJianxCJc&ab_channel=todavia>. Acesso em: jul, 2021.

_____. **Para uma eventual conversa sobre poesia**. Disponível em <<https://elmcip.net/node/5578>>. Acesso em: jan, 2021.

_____. **POEMANTO & LABIRINTO**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_ BgsZuz 6 Q&ab_channel=ChiccodePaula>. Acesso em: jul, 2021.

_____. **Ricardo Aleixo - GIL70**. Youtube, 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oNdko2x1Rds>>. Acesso em: jul, 2021.

_____. **Ricardo Aleixo: Impossível como Nunca Ter Tido um Rosto - Encontros de Interrogação**. Youtube, 2017. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=wmUxjc-Elis8>>. Acesso em: abril, 2020.

_____. **Sarau do Memorial - Ricardo Aleixo - Registro**. Youtube, 2013. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=INBBvuHZvv0>>. Acesso em: dez, 2019.

ANDRADE, Mario de. O Movimento Modernista, 1942. In: SCHWARTZ, Jorge (org). *Brasil 1920 - 1950: da Antropofagia à Brasília*. SP: Cosac Naify, 2002.

ANJOS, José Carlos dos. A Filosofia Política da Religiosidade Afrobrasileira como Patrimônio Cultural Africano. In: **Debates do NER**, Porto Alegre, n.13, p. 77-96, jan-jun, 2008.

APPIAH, Kwami Anthony. **Na Casa de Meu Pai: a África na Filosofia da Cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997-2014.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Heterogeneidade(s) Enunciativa(s). In: **Cadernos de Estudos Linguísticos**, Campinas, jul-dez, 1990.

ALEIXO, Ricardo. **Jaguadarte**, c2007. Página inicial. Disponível em: <http://jaguadarte.blogspot.com>. Acesso em Julho de 2018.

BAUGH, Bruce. Prolegômenos a uma estética do Rock. In: **Novos Estudos**, São Paulo, nº38, mar, 1994.

BARROS, Thatiane do Prado. **Experiência de Tradição Poética em Português/Libras: Três Poemas de Drummond**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

CALASSO, Roberto. **A Literatura e os Deuses**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CANDIDO, Antonio. O Escritor e o Público. In: **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CHARTIER, Roger. **A Aventura do Livro: do leitor ao navegador**. São Paulo: Editora da Unesp, 1998.

COCCIA, Emanuele. **A Vida Sensível**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

DERRIDA, Jacques. **Essa Estranha Instituição Chamada Literatura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DOLAR, Mladen. A Ética da Voz. In: **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 19, nº18, p. 151-166, 2014-A.

_____. A Política da Voz. In: **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v.19, nº 19, p. 192-206, 2014-B.

_____. O Objeto Voz. **Prometeus**, nº10, Aracaju, jul-dez, 2012.

DOMENECK, Ricardo. **Ricardo Aleixo**. Disponível em <http://revistamododeusar.blogspot.com/2008/10/ricardo-aleixo.html>. Acessado em: jul, 2019.

DUARTE, Eduardo de Assis e FONSECA, Maria Nazaré Soares (Orgs.). **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

ELBEIN DOS SANTOS, Juana. **Os Nagô e a Morte**. Petrópolis: Editora Vozes, 2012-2020.

ENGLER, Steven. Umbanda e a Glocalização. In: **Debates do NER**, n.20, Jul-Dez, 2011, p.11-44.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FABIAN, Johannes. **O Tempo e o Outro**. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

FLORES, Guilherme Gontijo. **Antologia Temática Reforça Força Poética de Ricardo Aleixo**. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/06/antologia-tematica-reafirma-forca-poetica-de-ricardo-aleixo.shtml>. Acessado em: jul, 2021.

FREITAS, Henrique. **O Arco e a Arkhé**: Ensaios sobre literatura e cultura. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2016.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. São Paulo: Editora 34, 2012.

GOLDMAN, Márcio. Formas do Saber e Modos de Ser: Observações sobre multiplicidade e ontologia no candomblé. In: **Religião e Sociedade**, n.25, 2005, pp.102-120.

GONÇALVES DA SILVA, Vagner. Exu do Brasil: tropos de uma identidade afro-brasileira nos trópicos. **Revista de Antropologia**, [S. l.], v. 55, n. 2, 2013. DOI: 10.11606/2179-0892.ra.2012.59309. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/59309>>. Acesso em: dez, 2020.

KAZEEM, Fayemi Ademola. Time in Yorùbá Culture. In: **Al-Hikmat**, v.36, Punjab, 2016, pp.27-41.

LIBRANDI-ROCHA, Marília. Escutar a Escrita: por uma teoria literária ameríndia. In: **O Eixo e a Roda**, Belo Horizonte, v.21, n.2, 2012, p.179-202.

LUCAS, Fábio Roberto. A Modulação Hesitante dos Signos: Valéry e o Simbolismo relido por Maniglier. In: **Remate de Males** : Campinas, v.39, n.2, jul-dez, 2019, pp.925-951.

LYOTARD, Jean-François. **A Condição Pós-Moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

MAINGUENEAU, Dominic. **O Contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

MANIGLIER, Patrice. A Bicicleta de Lévi-Strauss. In: **Cadernos de campo**, n. 17, 2008 pp. 275-292.

_____. Du Mode de Existence des Objects Littéraires : Enjeux philosophiques du formalisme. In : **Les Temps Modernes**, n.676, 2013/15, pp.48-80.

_____. **La Vie Enigmatique des Signes** : Saussure et la naissance du structuralisme. Paris : Éditions Leo Scheer, 2006.

_____. L'ontologie du negatif. In: **Methodos**, jul. 2007.

_____. **Surdétermination et duplicité des signes**: de Saussure à Freud. In: **Savoirs et Clinique**, n. 6, 2005/1, p. 149-160.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. São Paulo: n-1, 2018.

MERCE CUNNINGHAM TRUST. **Eleven**. Disponível em <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/eleven/>. Acesso em: jul, 2020.

MESCHONNIC, Henri. **Critique du Rythme : Anthropologie historique du langage**. Lagrasse: Verdier, 1982.

_____. **La Rime et la Vie**. Lagrasse: Verdier, 1989.

MIGNOLO, Walter. Desobediencia Epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010.

MONTEIRO, Isabel Ramos. **Ao Fim da Dança**. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. *No prelo*.

MORAIS, Carlos Francisco de Moraes. O Passaporte Diplomático de Ricardo Aleixo. In: **InterTexto**, v.11, n.2, 2018.

NODARI, Alexandre. Limitar o limite: modos de subsistência. In: **Os mil nomes de Gaia**, Rio de Janeiro, set. 2014.

_____. **Alterocupar-se**: obliquação e transicionalidade ontológica. In: Simpósio “Física e metafísica das artes verbais e gestuais: pesquisas para uma redefinição do literário”, XV Congresso da ABRALIC (UERJ, 7 a 11 de agosto de 2017).

OXAGUIÃ, Vera de. **O Candomblé bem Explicado** (Nações Bantu, Iorubá e Fon). Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Entre Orfe(x)u e Exunouveau**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2017.

PIZARRO, Ana (Org). **La Literatura Latinoamericana como Proceso**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985.

PETRÔNIO, Rodolfo. Epistemologia da Matéria: algumas reflexões sobre sua representação e estatuto ontológico. In: **Revista Brasileira de Ensino de Física**, n.36, Dezembro, 2014.

PRANDI, Reginaldo. Exu, de Mensageiro a Diabo: Sincretismo católico e demonização do orixá Exu. In: **Revista USP**, São Paulo, n.50, p.46-63, jun-ago, 2001.

_____. **Herdeiras do Axé**: sociologia das religiões afro-brasileiras. São Paulo: Hucitec, 1996.

_____. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PROENÇA FILHO, Domício. A trajetória do negro na literatura brasileira. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 25. (Org. Joel Rufino dos Santos), 1997.

PROVASE, L. **Lastro, rastro e historicidades distorcidas**: uma leitura dos anos 70 a partir de Galáxias. 2016. 149 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**. São Paulo: Exo e Editora 34, 2015-A.

_____. **O Desentendimento**. São Paulo: Editora 34, 2015-B.

_____. **Políticas da Escrita**. São Paulo: Editora 34, 2016.

RIBEIRO, Guilherme Trielli. Ricardo Aleixo: Outros, o Mesmo In: **eLyra**, n.1, Março, 2013, p.25-38.

RISÉRIO, Antônio. **Oriki Orixá**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. **Textos e tribos**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

ROCHA, Reuben da. **Ricardo Aleixo e as Grafias da Movência**. Disponível em <http://www.semeiosis.com.br/ricardo-aleixo-e-as-grafias-da-movencia>, acesso em julho de 2021.

SAFATLE, Vladimir. **O Circuito dos Afetos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

_____. **Maneiras de Transformar Mundos**: Lacan, Política e Emancipação. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

SANTOS, Francisco Wellington Pará dos. **Formação Teatral e o Encantamento da Ancestralidade Africana** – Caminhos e Encruzilhadas para uma formação assentada na cultura de matriz afrodescendente: culto Egungun e maracatu de Fortaleza. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010.

SANTOS, Luciany Aparecida Alves. **Modelos Vivos em uso**. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. **A Cosmologia Africana dos Bantu-Kongo por Bunseki Fu-Kiau**: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil. Tese (Doutorado em Letras Modernas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SARR, Felwine. **Afrotopia**. n-1 edições: São Paulo, 2019.

SCHERER, Telma. **A Performance Ressoa no Poema**: corpografias de Ricardo Aleixo. Tese (Doutorado) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

_____. Ricardo Aleixo, o poeta em trânsito. In: **Organon**, Porto Alegre, v. 31, dez, 2016.

_____. (Org). **Ricardo Aleixo**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2017.

SIMAS, Luiz Antonio. **O Corpo Encantado das Ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation. **Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America**: v. 2: Artigo 1, 2004.

WAGNER, Roy. **A Invenção da Cultura**. São Paulo: Ubu, 2017.

WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ZULAR, Roberto. O que fazer com o que fazer? Algumas questões sobre o me segura qu'eu vou dar um troço de Waly Salomão. In: **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v.1, n. 8, pp. 46-55, 2005.

_____. Ficção como variação de contexto. In: Galle, Helmut; Perez; Juliana; Pereira, Valéria (Org). **Ficcionalidade**. São Paulo: FFLCH/USP, 2018.

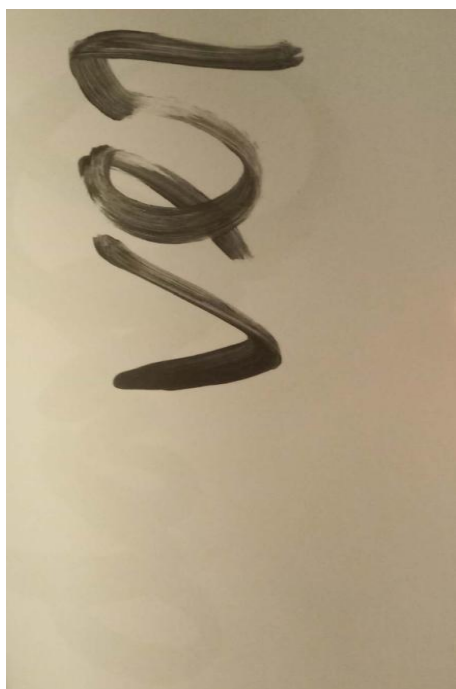
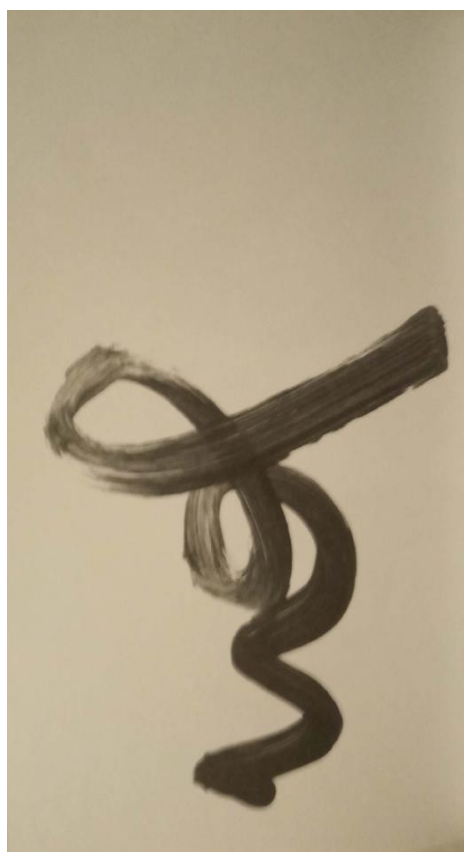
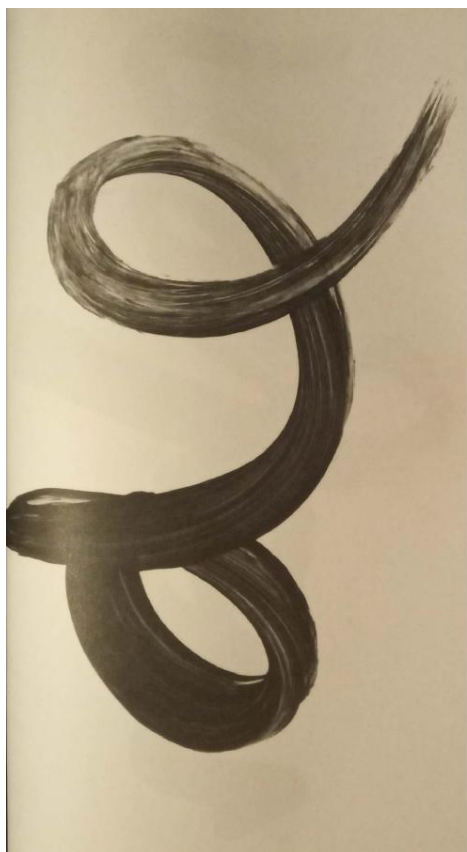
_____. O Núcleo Pivotante da Voz. In: **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v.39, set-dez, 2019, p.372-402.

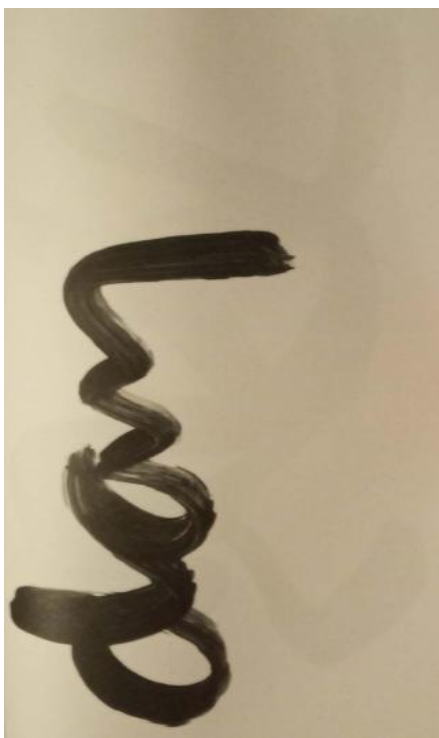
_____. Prefácio para **Poesia+**, de Edimilson de Almeida Pereira, 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2019.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz**: a literatura medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Introduction à la poesie orale**. Paris : Les Éditions du Seuil, 1983.

_____. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

ANEXOS**Anexo A – 11 Passos para Merce Cunningham**





Anexo B – *Rosto, de Impossível como Nunca Ter Tido um Rosto*, em livre transcrição

Rosto

) Um rosto que só se pode ver como recusa

ao fardo que é ter um rosto (Um rosto que ninguém jamais

viu sem ter sido no mesmo instante tomado pelo puro horror)

Um rosto vazio (Sem voz)

Um rosto no vazio (Que se nutre da espuma

que a branca escuridão

de seu silêncio produz)

Um rosto confinado à ausência

de contornos que o define (

Um rosto indefinível)

Frio (Um rosto que escava sua própria superfície

noturna) Um rosto muito lento (Alheio

a tudo em seu entorno) Deserto por dentro (

Interrompido (Um rosto (O menor rosto (

O maior) Algo que poderia ser tomado
por um rosto caso alguém o visse de relance

numa tarde pluviosa (Um rosto
que se desdobra em muitos outros)

Um deserto frio que se assemelha a um rosto (Um
rosto que se descola de outro)

Um/o não-rosto (
Que a luz do sol não toca)

Que na direção de nenhum outro rosto
se volta (O mesmo outro

rosto da noite anterior)

O rosto mais estranho (Uma falsa impressão

de rosto

) O rosto possível, dadas as

circunstâncias (

Impossível como nunca ter tido

um

rosto)

Anexo C – *Solo*, em *Modelos Vivos*, em livre reprodução

Solo

POCA
tam
ta
mbor

Anexo D – *Boca Também Toca Tambor*, em *Mundo Palavreado*, em livre transcrição

Boca Também Toca Tambor

boca saúda o dono da fala
fala do tempo e do amor
das guerras da vida da morte
e também toca tambor

boca também toca tambor
boca também toca tambor

boca procura outra boca
bebe água se faz calor
come o que a mão lhe oferta
e também toca tambor

boca também toca tambor
boca também toca tambor

boca cospe no inimigo
morde a mão do agressor
agride agrada agradece
e também toca tambor

boca também toca tambor
boca também toca tambor

boca engole palavras
por cautela medo horror
faz com que a luz seja luz
e também toca tambor

boca também toca tambor

boca também toca tambor

boca oculta segredos

urra de gozo ou de dor

mente descaradamente

e também toca tambor

boca também toca tambor

boca também toca tambor

boca revela mistérios

é mestra em espalhar rumor

diz o que vem à cabeça

e também toca tambor

boca também toca tambor

boca também toca tambor

boca avisa terra à vista

embala o canto do cantor

cumpre o que o coração manda

e também toca tambor

boca também toca tambor

boca também toca tambor

boca pode até causar

a perdição do falador

pede perdão tece loas

e também toca tambor

boca também toca tambor

boca também toca tambor

boca é que faz a fama

do griô e do akipalô

ambos mestres da palavra

que ecoa como um tambor

boca também toca tambor

boca também toca tambor

boca que um dia herdou

da boca do criador

o mais imprevisito dos dons

soar como um tambor

boca também toca tambor

boca também toca tambor

boca tambor que só toca

direito se o tocador

ouvir no fundo do peito

o som de outro tambor

boca também toca tambor

boca também toca tambor

a boca de hugo ball

um idioma dadafro criou

por toda Zurique se ouvia

“jolifanto bambla ô”

boca também toca tambor

boca também toca tambor

schwitters com sua ursonate

“böwörētääUu pô”

monossilabatucando

a língua de goethe entortou

boca também toca tambor

boca também toca tambor

a palavra-trovão com 100 letras

que james joyce inventou

fez tremer a terra toda

tal qual o alujá de xangô

boca também toca tambor

boca também toca tambor

“orkata ona izera”:

o urro stacatto de artaud

ainda hoje reverbera

como um solo de tambor

boca também toca tambor

boca também toca tambor

“like a sex [drum] machine”:

james brown nos ensinou

do que é capaz a boca

contra o tédio o ódio e a dor

boca também toca tambor

boca também toca tambor

clementina no terreiro
foi outra que fez furor
reinventando as funções
do aparelho fonador

boca também toca tambor
boca também toca tambor

no mar do caribe a boca
de guillén – o seu tambor –
cobre o som das ondas com
um grito ancestral: “yambambô!”

boca também toca tambor
boca também toca tambor

Anexo E – *Rondó da Ronda Noturna*, de *Trívio*, em livre reprodução

rondó da ronda noturna

q uanto +

p obre +

n egro

q uanto +

n egro +

a lvo

q uanto +

a lvo +

m orto

q uanto +

m orto +

u m

Anexo F – *Meu Negro*, de *Antiboi*, em livre reprodução**Meu negro**

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

194

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 escarpelariam 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.

195