

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

MARCOS PAULO CANDIDO



**RICARDO ALEIXO: POETA NA ENCRUZILHADA**

UBERLÂNDIA - MG  
2025

**MARCOS PAULO CANDIDO**

**Ricardo Aleixo: poeta na  
encruzilhada**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Conselho do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGELIT) do Instituto de Letras e Linguística (ILEEL) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa 4: Literatura, Movimentos sociais e Revisão do Cânone.

Orientador: Dr. Carlos Augusto de Melo.

UBERLÂNDIA - MG  
2025

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU  
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

C217  
2025

Candido, Marcos Paulo, 1995-  
Ricardo Aleixo [recurso eletrônico] : Poeta na  
encruzilhada / Marcos Paulo Candido. - 2025.

Orientador: Carlos Augusto de Melo.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de  
Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários.  
Modo de acesso: Internet.  
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2025.257>  
Inclui bibliografia.  
Inclui ilustrações.

1. Literatura. I. Melo, Carlos Augusto de, 1982-,  
(Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-  
graduação em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091  
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**  
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos  
Literários

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG,  
CEP 38400-902

Telefone: (34) 3239-4539 - www.pgglit.ilceel.ufu.br - secppgelit@ilceel.ufu.br,  
coppgelit@ilceel.ufu.br e atendppgelit@ilceel.ufu.br



**ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO**

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários - PPGLIT				
Defesa de:	Mestrado Acadêmico em Estudos Literários				
Data:	30 de junho de 2025	Hora de início:	9:00	Hora de encerramento:	11:00
Matrícula do Discente:	12312TLT017				
Nome do Discente:	Marcos Paulo Candido				
Título do Trabalho:	Ricardo Aleixo: poeta na encruzilhada				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 4: Literatura, Movimento Sociais e Revisões do Cânone				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	As Literaturas Indígenas como provocação à teoria e história literárias no Brasil				

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, composta pelos professores doutores: Carlos Augusto de Melo da Universidade Federal de Uberlândia - UFU, orientador do candidato (Presidente); Carlos Francisco de Moraes da Universidade Federal do Triângulo Mineiro - UFTM; Pedro Mandaqará Ribeiro da Universidade de Brasília - UnB.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Prof. Dr. Carlos Augusto de Melo, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir o candidato. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o candidato:

**Aprovado.**

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que, após lida e revisada, foi assinada pela banca examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Augusto de Melo, Professor(a) do Magistério Superior**, em 30/06/2025, às 11:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Pedro Mandagará Ribeiro, Usuário Externo**, em 30/06/2025, às 11:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Paulo Candido, Usuário Externo**, em 30/06/2025, às 11:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **CARLOS FRANCISCO DE MORAIS, Usuário Externo**, em 30/06/2025, às 12:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://www.sei.ufu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **6464363** e o código CRC **C73C44DE**.

Referência: Processo nº 23117.044161/2025-C0

SEI nº 6464363

## **DEDICATÓRIA**

Dedico este trabalho a todos que de alguma maneira contribuíram para sua concepção, mas também a todos aqueles que foram impedidos de chegar até aqui.

## **AGRADECIMENTOS**

Escrever é um ato coletivo, e a muitas pessoas, sem qualquer hierarquia de ordem, os meus mais sinceros agradecimentos: a minha mãe, que sem entender muito bem a importância deste trabalho foi apoio constante durante seu desenvolvimento; a minha companheira Isadora, uma fogueira e um acalento constante, principalmente nos momentos de cansaço; a meu gêmeo Maurício, com quem muito aprendo todo dia; ao querido amigo e orientador Carlos, pela paciência e a paz durante estes pouco mais de dois anos; ao amigo Michel pela ajuda na elaboração do pré-projeto (que muito mudou) e pelo aprendizado; ao amigo e professor Eduardo, pelo grande incentivo e orientação sobre um curso de mestrado; aos queridos Carlos e Pedro pela leitura atenta e indicações durante o processo de qualificação; aos meus professores, familiares e amigos pelo companheirismo.

¡Aquí estamos!  
La palabra nos viene húmeda de los bosques,  
y uno sol enérgico nos amanece entre las venas.  
El puño es fuerte  
y tiene el reino.  
(...)  
("Motivos de Son" de Nicolás Guillén).



## RESUMO

A presente dissertação tem como principal foco a obra do poeta e multiartista mineiro Ricardo Aleixo, buscando analisá-la a partir de uma lógica plural que abarque diversas experiências e referências poéticas. Desse modo, relacionamos poesia e encruzilhada, entendendo esta como um lugar de potência afro-diaspóricas no Brasil. Para tanto, escolhemos três obras do autor: *Festim* (1992), *A roda do mundo* (1996) e *Diário da encruza* (2022), as quais, separadas por temporalidade distinta no percurso histórico das tradições literárias, têm forte relação com as diferentes perspectivas poéticas, são obras que, ao nosso ver, exemplificam a pluralidade dentro da obra de Aleixo, possibilitando uma série de estripulias e construções muito particulares do autor. Como suporte às nossas análises, optamos por utilizar uma série de epistemologias que nascem no bojo da margem, como: *Pedagogia Das Encruzilhadas* de Luiz Rufino, *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela* de Leda Maria Martins, *Poética da Relação* de Edouard Glissant e *Pensar Nagô* de Muniz Sodré, entre outras. Nossa escolha por um *corpus* teórico que emana da margem tem forte relação com a própria construção poética de Aleixo, visto que o artista parece pensar sua obra a partir de um lugar muito bem delimitado: o de homem negro nascido e criado na periferia de Belo Horizonte. Desta maneira, em vários momentos, sua poesia é perpassada por uma série de interseccionalidades que tem origem no seu lugar enquanto cidadão, não que Aleixo se coloque no lugar de porta-bandeira de questões étnicas ou sociais, contudo, para um leitor mais atento, estas questões estão diretamente associadas à sua poesia. Assim, entendemos que para analisar uma poesia que tem forte relação com a margem, epistemes que tem mesma origem são escolhas lógicas e de diálogo propício. Acreditamos que assim foi possível demonstrar um pouco da grande diversidade de linguagens, tradições e poéticas na obra de Ricardo Aleixo, fato que abre possibilidade para pensarmos arte, literatura e sociedade de uma maneira coletiva e colaborativa, ponto fundamental em uma sociedade cada vez mais pautada pela lógica da competição e da meritocracia.

**Palavras-chave:** Literatura. Poesia brasileira. Ricardo Aleixo. Encruzilhada. Pluralidade.

## ABSTRACT

This dissertation's main focus is the work of the poet and multi-artist from Minas Gerais, Ricardo Aleixo, seeking to analyze it from a plural logic that encompasses diverse experiences and poetic references. In this way, we relate poetry and crossroads as a place of Afro-diasporic power in Brazil. To this end, we chose three works by the author: *Festim* (1992), *A roda do mundo* (1996) and *Diário da encruza* (2022), which, separated by distinct temporality in the historical course of literary traditions, have a strong relationship with different poetic perspectives, are works that, in our view, exemplify the plurality within Aleixo's work, enabling a series of antics and very particular constructions by the author. As support for our analyses, we chose to use a series of epistemologies that are born from the margin, such as: *Pedagogia Das Encruzilhadas* by Luiz Rufino, *Performances do tempo espiralar*, *poetics of the body-screen* by Leda Maria Martins, *Poetics of Relation* by Édouard Glissant and *Pensar Nagô* by Muniz Sodré, among others. Our choice for a theoretical corpus that emanates from the margin has a strong relationship with Aleixo's own poetic construction, since the artist seems to think about his work from a very well-defined place: that of a black man born and raised on the outskirts of Belo Horizonte. In this way, at various times, his poetry is permeated by a series of intersectionalities that originate in his place as a citizen, not that Aleixo places himself in the place of a standard-bearer of ethnic or social issues, however, for a more attentive reader, these issues are directly associated with his poetry. Thus, we understand that to analyze a poetry that has a strong relationship with the margin, epistemes that have the same origin are logical and conducive choices for dialogue. We believe that it was thus possible to demonstrate a little of the great diversity of languages, traditions and poetics in Ricardo Aleixo's work, a fact that opens up the possibility for us to think about art, literature and society in a collective and collaborative way, a fundamental point in a society increasingly guided by the logic of competition and meritocracy.

Keywords: Literature. Brazilian poetry. Ricardo Aleixo. Crossroads. Plurality.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1: as encruzilhadas .....	22
CAPÍTULO 2: <i>Festim</i> .....	40
2.2 Marginal?.....	48
2.3. “Poética”.....	53
2.4. “travelling”. .....	57
CAPÍTULO 3: <i>A roda do mundo</i> .....	60
3.2. “Cine-olho”.....	68
3.3. “Exu”.....	74
CAPÍTULO 4: Diário da encruza.....	79
4.2. “Meu refúgio por enquanto”.....	85
4.3. “Samba de Rizoma”.....	89
4.4. “Tarataratata”.....	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	99
REFERÊNCIAS .....	102

## INTRODUÇÃO

Ricardo José Aleixo de Brito nasceu em Belo Horizonte em 1960, é poeta, performer, ensaísta, crítico, músico, artista plástico, entre outras atividades. No campo da literatura, sua obra possui quase vinte livros publicados ao longo de uma trajetória que já se estende por mais de trinta anos: *Festim* (Oriki, 1992), *A roda do mundo* (Objeto Livro, 1996), *Quem faz o que?* (Formato, 1999), *Trívio: poemas* (Scriptum livros, 2002), *Máquinazero* (Scriptum livros, 2003), *Modelos vivos* (Crisálida, 2010), *Mundo palavreado* (Editora Peirópolis, 2013), *Antiboi* (Crisálida, 2017), *Pesado demais para a ventania* (Todavia, 2018), *Extraquadro* (Impressões de Minas, 2021), *Palavrear* (Todavia, 2019), *Sonhei com o anjo da guarda o resto da noite* (Todavia, 2022), *Campo Alegre: BH a cidade de cada um* (Conceito, 2022), *Diário da Encruza* (Organismo/Lira, 2022), além de ter anunciado seu mais recente trabalho: *Tornei de Luanda um Kota*, programado para ser lançado no segundo semestre de 2024 pela editora Lira. Toda esta produção lhe rendeu, no dia 20 de maio de 2024, a eleição e posse como novo integrante da Academia Mineira de Letras, ele irá ocupar a cadeira de nº 31, cadeira esta que foi fundada por Machado Sobrinho, tem como patrono Lucindo Filho (1847–1896) e já foi ocupada por Salles Oliveira, Manoel Casasanta, Waldemar Pequeno, Luís Carlos de Portilho e, mais recentemente, o escritor, professor-pesquisador, crítico literário Rui Mourão (1929 a 2024). Além disso, no dia 17 de outubro de 2022, Aleixo recebeu da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), o título de Doutor por Notório Saber. Estes reconhecimentos e ocupação de espaços de prestígio são importantes, em grande medida, pelos movimentos propostos na obra de Aleixo, pois nos revela uma inflação no conceito de cânone, abrangendo uma produção que, por vários momentos, funciona como uma espécie de anticânone. Por isso, os estudos acerca da obra de Aleixo tendem a se tornar cada vez mais relevantes e, conseqüentemente, estudos que investiguem distintas possibilidades de leitura de sua obra são fundamentais.

O objetivo sumário desta dissertação é tentar entender como Aleixo constitui sua obra a partir de uma lógica de multiplicidade, desta maneira, pretendemos analisar diferentes aspectos dentro de sua produção para entender como se constitui sua multiplicidade poética. É importante ressaltar que Aleixo é um poeta muito dinâmico, portanto tentar abarcar toda sua obra em uma dissertação é um trabalho muito audacioso, assim um recorte se fez necessário, a fim de podermos analisar seus pormenores de maneira mais profunda e qualificada. Assim, foram estabelecidas três obras como foco de análise, são elas: *Festim* (Oriki, 1992), *A roda do mundo* (Objeto Livro, 1996) e *Diário da Encruza* (Organismo/Lira, 2022). A escolha por estas obras implica diretamente em três linguagens

distintas dentro da obra de Aleixo: a poesia concreta, o *oriki* e o samba respectivamente.

As referências de Ricardo Aleixo são muitas, elementos do movimento concretista se misturam com a cultura afro-brasileira, a experimentação balança entre o canônico e o marginal, o prazer pela palavra é nutrido por profundas marcas de oralidade e musicalidade, fazendo o texto dançar pelas páginas ou voar afora enquanto o poeta o observa cortar o vento. Propõe-se entender Aleixo como um poeta em trânsito, não somente no campo semântico, mas também entre perspectivas estéticas, entre distintas mídias e epistemologias. Por isso consideramos importantes os horizontes deste estudo, já que ele busca abrir as possibilidades de leitura de um poeta que, de forma recorrente, vem propondo novas formas de conceber, ler e estudar literatura. Assim, estudar a obra de Aleixo torna-se interessante e relevante em um caráter macro, visto que a proposição do autor expressa uma visão singular de literatura que vai ao encontro a movimentos sociais e a revisão do cânone através de um olhar aguçado para o mundo.

Em outras palavras, Aleixo é fundamental para a literatura contemporânea, e um estudo que abra os caminhos e amplie as perspectivas de leitura de sua obra funciona como importante contribuição para a própria literatura nacional. Até porque, a tendência recente da literatura brasileira parece caminhar para um lugar de multiplicidade, e isso se comprova pela grande importância que estudos como “A cisma da poesia brasileira” de Marcos Siscar ou “Performances do tempo espiralar” de Leda Maria Martins vêm ganhando nos últimos anos. Portanto, olhar para um poeta múltiplo como Aleixo e, principalmente, olhar de forma múltipla é um movimento essencial nesta altura do século XXI, visto que essa multiplicidade representa um giro decolonial em eixos sociais como cultura e literatura, eixos esses que foram (e em grande medida ainda são) permeados por grupos sociais hegemônicos.

Para tentar estabelecer um movimento mais conciso de análise, tentaremos relacionar três obras do autor, são elas *Festim* (1992), *A roda do mundo* (1996) e *Diário da Encruza* (2022). A ideia é abordar elementos estético/literários mais preponderantes em cada uma das obras, ou seja, em *Festim* pretendemos analisar a relação de Aleixo com a herança concretista, além de elementos de musicalidade e plasticidade; em *A roda do mundo* nosso foco se direcionará para questões de identidade e ancestralidade, devido ao gênero (*oriki*) proposto pelo autor; por fim, em *Diário da Encruza* a estética da encruzilhada e sua relação com o samba ganham dimensões centrais. É importante ressaltar que essas questões são apenas um ponto de partida e, à medida que as análises ganharem corpo, cruzaremos com outros elementos em profícuo diálogo. Então, não se trata de analisar os elementos que

compõem a obra de maneira isolada, nosso intuito é utilizar as obras como parâmetros para ler Aleixo por meio da multiplicidade de um artista que transita entre diferentes perspectivas e tradições literárias, ou seja, os elementos tidos como centrais em cada uma das obras não são limites, não pretendemos definir qualquer obra por meio de alguns elementos, apenas entendemos que em determinados momentos, o autor parece se aproximar mais de uma ou outra vertente. É fundamental demarcar estes aspectos iniciais, visto que pretendemos lidar com a pluralidade de Aleixo em larga escala, portanto limitar determinada obra por meio de uma ou outra característica nos parece contraditório e um desvio de percurso. A escolha pelas três obras funciona como um recorte, mas em grande medida, representa momentos distintos de sua produção, pois as duas primeiras são obras que marcam o início da carreira do poeta mineiro, enquanto a última é, uma das suas produções mais recentes. Vale ressaltar que a escolha por obras que, apresentam perspectivas diversas, é necessário para a construção de uma constelação poética, ou uma estética da encruzilhada.

Encruzilhada que é outro ponto fundamental desta dissertação, principalmente no que diz respeito a sua aproximação com a obra de Aleixo, essa abordagem nos é validada pela sua própria construção poética, no texto de orelha de *Diário da encruza* (2022) por exemplo, Jorge Augusto aponta:

A encruzilhada sempre foi um signo poderoso para a leitura de sua obra, a partir do qual propôs o trânsito, a transformação e a plasticidade que caracterizam a vida negra em diáspora como valores estruturantes para a produção de uma experiência histórica e estética que acate a liberdade como valor civilizatório fundamental. (Aleixo, 2022, s.p.).

Ou seja, nossa perspectiva de aproximação entre Aleixo e encruzilhada não é gratuita ou aleatória, pois trata-se de uma obra que, ora implicitamente e ora explicitamente se faz valer do signo da encruzilhada como perspectiva de concepção. Dessa maneira, entendemos que uma obra que se coloca em concordância com a encruzilhada é uma obra que clama pelo trânsito entre diferentes linguagens, que clama pela experimentação enquanto característica fundamental, entretanto, acima de tudo é uma obra que clama pelo valor da liberdade estética e pela possibilidade de um deslocamento semiótico constante. Em grande medida, a encruzilhada nos é cara pois:

emerge como disponibilidade para novos rumos, poética, campo de possibilidades, prática de invenção e afirmação da vida, perspectiva transgressiva à escassez, ao desencantamento e à monologização do mundo. A encruza emerge como a potência que nos possibilita estripulias. (Rufino, 2019, p.9).

É sobre os estudos de Rufino que pretendemos estabelecer esta associação, entendendo que a presença da encruzilhada na obra de Aleixo representa essa “prática de invenção e afirmação da vida”, mas por outro lado também seja estas “disponibilidades para novos rumos poéticos”, em síntese, seja potência e possibilidade de estripulias. Palavra esta que nos parece interessante para conceber a poética de Aleixo, pois para um poeta que aposta na experimentação, a “estripulia” parece ser um bom termômetro de leitura.

A primeira “estripulia” de Aleixo data de 1992, cujos textos ali dispostos foram confeccionados entre os anos de 1977 e 1992, sob a batuta de um poeta ainda muito jovem, mas com pleno domínio de seu fazer poético. *Festim* é uma obra que transita entre elementos concretos, plásticos, visuais e sonoros de uma maneira muito íntima, e, como aponta o próprio autor:

vou ter que me valer daquele chavão da unidade na diversidade, porque foi isso que procurei buscar. Uma tentativa de evolução no aprendizado da poesia, em que todas as coisas que me formaram e que me formam como poeta estivessem presentes (Aleixo, 2017, p.22).

Nesse sentido, sua obra inicial já funciona como uma espécie de prólogo de sua perspectiva poética que emana a multiplicidade e a relação interartes. No prefácio que acompanha a obra, Antônio Sérgio Bruno aponta que “*Festim* é uma sarabanda de signos, iconizado em um grande carnaval, uma parafernália plástica e sonora, nova e desorbitada, a atestar o vigor criativo de seu autor” (Aleixo, 1992, p.4). A partir disso, podemos pensar a obra de forma aberta, tentando entender os desdobramentos e as “coisas” que formam Aleixo como poeta de maneira intimista, principalmente no que diz respeito ao seu percurso no aprendizado da poesia (como aponta o próprio autor). Entretanto, na mesma medida, *Festim* se dispõe como um carnaval de referências que ecoam, ou melhor, cantam em combinado coro dissonante à luz dos movimentos de seu regente. Tanto que “há quem leia este livro como uma série de partituras. Ele tem esse princípio partitural” (Aleixo, 2017, p. 22-23). Assim, a música também assume papel fundamental na obra, e em toda produção de Aleixo.

Já em 1996, Aleixo lança em coautoria com o poeta Edmilson de Almeida Pereira a obra “*A roda do mundo*”, a qual abrange uma perspectiva completamente distinta de *Festim*, mas que, na realidade, comprova a existência de uma ambivalência dentro de sua produção. Em *A roda do mundo*, Aleixo compõe uma série de dez *orikis*, quase todos remetem a alguma entidade mítica/religiosa da matriz nagô-iorubá. O que nos releva uma amplitude distinta em sua obra, como aponta Leda Maria Martins:

O que se pode observar é que há uma diferença fundamental entre *Festim* e os poemas que integram *A roda do mundo*. Em *Festim*, fica clara a busca de Ricardo Aleixo por produzir uma poética vinculada a uma matriz textual de ressonâncias concretistas, o que ele faz muito bem. Poemas que aliam a música à pintura, às artes plásticas e à palavra; textos muito saborosos. Já em *A roda do mundo*, Ricardo vai buscar na matriz textual africana, particularmente na linhagem jeje-nagô ou iorubá, os repertórios textuais que vão servir como fontes – e ritmos, e matrizes – para a fabulação dos seus próprios orikis. Apesar da diferença nas fontes que integram as duas obras, pode-se dizer que em ambas permanece o mesmo veio instigante de Ricardo, a mesma busca por novas formas de experimentação, de invenção, de repertórios que façam da sua poesia essa poesia que nos dá tanto encanto e que demonstra, também, tanto saber. (Aleixo, 2017, p.25).

Desde o início de sua concepção enquanto poeta, Aleixo busca explorar múltiplos caminhos na página (e fora dela), preenchendo-a de maneira não uniforme e totalmente imprevisível. É um poeta da encruzilhada, onde a transversalidade propõe uma perspectiva de encontro entre mundos. As diferenças apontadas por Leda entre suas duas primeiras obras dão uma dimensão da tópica que permeia toda sua obra. Aleixo flutua entre diferentes matrizes e prismas literários, pois ainda que parta de um contexto inicial com fortes influências do concretismo em *Festim*, Aleixo desfila sua multiplicidade em *A roda do mundo* explorando textos a partir de uma tradição completamente distinta. Não que seja impossível estabelecer leituras que aproximem as duas obras. Os *orikis* de Aleixo podem ter carregado muitas influências do concretismo, e vice-versa. Perspectivas essas que se chocam, se arranham, se emaranham e, de alguma maneira, compõem um mosaico de referências, tecendo e dançando à medida que seu encontro representa uma quebra de paradigmas.

Ao relacionar Aleixo à encruzilhada, a terceira obra escolhida para analisarmos foi, *Diário da Encruza* (Organismo/Lira, 2022), pois ainda que a encruzilhada pareça entrar pelas frestas de sua poesia, esta é a única obra do poeta em que o título remete diretamente a ela. Contudo, alguns pontos são importantes e merecem ser citados sobre a obra em questão. Em primeiro lugar, é uma das últimas publicações do autor, de maneira que sua escolha se dá também por critérios de temporalidade, pois nos permite analisar a transformação de sua poesia no decorrer dos trinta anos que separam *Diário da Encruza* e *Festim*. Outro ponto que nos faz escolher pela obra é a intrínseca relação com a música, pois como aponta Jorge Augusto:

Ricardo Aleixo é músico, além de tantas outras atividades que desempenha no campo da arte, conhecido por seu diálogo intenso com a música experimental, neste “Diário” o poeta se volta para formas



populares da canção, usando estruturas rítmicas e técnicas compositivas do samba. Dentre elas destacamos a presença de refrões, pequenas partes carregadas de musicalidade, que torna quase impossível ler o poema fora do ritmo da canção, como no citado “Tempo de viajar”, mas também em “Meu refúgio por enquanto”, quando o poeta usa concomitantemente a repetição e o refrão para produzir um efeito característico do samba, que Sodré chamou de “resposta social”, a saber: o sambista compunha apenas a primeira parte da letra, deixando a segunda para ser completada pelo público, como em “Toda vez que eu chego em casa a barata da vizinha tá na minha cama/diz aí leitor o que cê vai fazer” (Augusto, 2023, s.p.).

Aqui temos um dos vários pressupostos que compõem a encruzilhada de Aleixo, a música, especificamente sua relação com o samba, pois como dito anteriormente, nosso objetivo sumário é estabelecer uma leitura de Aleixo a partir de diferentes perspectivas, linguagens, tradições e mídias. Nesse sentido, a relação com a música se concretiza como uma destas perspectivas, assim como as artes visuais, o cinema, a performance e tantas outras manifestações. Augusto busca exemplificar a relação entre Aleixo e música através do samba, mostrando como algumas técnicas historicamente ligadas ao gênero musical aparecem na obra do poeta mineiro, mas além disso, ele aponta para outros que nos são extremamente caros, segundo ele “Não se trata, pois, de narrar a encruzilhada, mas de performar as múltiplas formas que ela se materializa, enquanto texto, na cultura nacional” (Augusto, 2023, s.p.), ou ainda:

Assim, podemos dizer, sem ressalva, que o postulado afropessimista, defendido por Frank B. Wilderson III, sobre a necessidade do fim desse mundo tal como ele é, ou seja, sua destruição, começa pela quebra do monopólio sobre as formas de imaginá-lo, dito de outro modo, as formas textuais negras e indígenas precisam ocupar o campo literário, expandindo o conceito de ficção, de literário e de texto, e dessa maneira fornecendo bases para a destruição do mundo antinegro, ao mesmo tempo que traz novas bases para a fundação de outro em seu lugar. O “Diário da encruza” anuncia dessa maneira que narrar o mundo, representá-lo, pode até ser um atributo da palavra, mas sua fabulação, sua destruição e fundação é um atributo das formas (Augusto, 2023, s.p.).

Augusto conecta a obra a um movimento de ruptura com os padrões estabelecidos de imaginação e expressão artística, sua abordagem revela Aleixo enquanto um sujeito afrobrasileiro, experimentando inserir novas perspectivas poéticas em um meio dominado pela visão colonial. Isso nos é importante, já que a aproximação de Aleixo com a encruzilhada, proposto nesta dissertação, parte de um lugar afro diaspórico. Assim, a proposta de Aleixo parece emergir a partir de uma tentativa de romper com padrões coloniais, o trânsito proposto por ele é um forte indicativo dessa tendência, onde

referencias e perspectivas conflitantes se chocam provocando um curto-circuito na lógica colonial.

Aleixo não pertence a um grupo de privilégios, homem negro e periférico, ele samba com as referências canônicas na mesma medida que traz todo um arcabouço marginal para a roda, bem verdade é que nem sempre esse encontro se dá de maneira pacífica, volta e meia suas referências canônicas perdem o compasso do samba, pisam no pé de alguém ou, simplesmente, não sabem sambar. Mas é bem verdade que esse movimento faz parte de seu engenho, qualquer ruptura exige uma zona de encontro, subverter exige uma postura que transita constantemente entre o crítico e o bem-humorado, e nesse terreiro Aleixo sabe sambar e valsar, mas também sabe o peso das palavras, afinal “Aquilo é que nem remédio:/cura, mas pode matar” (Aleixo, 2018 p.109).

Entendemos que Aleixo é um referente singular, já que a partir de sua obra, é possível também desenvolver reflexões sobre a constituição das macroestruturas que dominam a poesia brasileira, tanto em termos de perspectivas estéticas quanto temáticas e sociais. O objetivo fundamental é tentar estabelecer uma aproximação de bases epistemológicas e literárias que nos permita uma associação entre a obra de Aleixo a uma lógica da encruzilhada, pelo viés do encontro e trânsito cultural. Para tanto, outro aspecto que emana deste encontro é crucial: a figura do Orixá Exu. Pois como bem aponta Rufino, Exu é: “a esfera que representa os golpes aplicados e a transgressão necessária à colonialidade. Não só simboliza, como é, em suma, um princípio e potência de descolonização” (Rufino, 2019, p.38). Segundo essa perspectiva, Exu é a potência fundamental que norteia qualquer produção anticolonial, ou seja, ler Aleixo como agente da ruptura é associá-lo, em alguma medida, ao senhor das encruzilhadas. Essa relação entre Aleixo e Exu será aprofundada ao longo do segundo capítulo, por ora, devemos nos ater a mencioná-la como forma de contextualização para uma apresentação geral da proposta.

Em última instância, vale ressaltar as principais epistemologias que “abraçam” esse projeto, são saberes que florescem com grande viço na segunda metade do século XX e início do século XXI. No Caribe, por exemplo, destacamos a chamada “poética da relação” de Edouard Glissant, onde o autor martinicano discorre sobre a relação entre diferentes perspectivas culturais e como elas se formam a partir do encontro, da relação como o próprio nome sugere. O autor utiliza sistematicamente a geografia local desenvolvendo o chamado “pensamento do arquipélago”; No Brasil, há grandes representantes de um pensamento cultural do encontro, Luiz Rufino, Leda Maria Martins

e Muniz Sodré são alguns, ambos operam a partir de uma lógica afro-brasileira, repensando e revisitando a cultura enquanto troca e encruzilhada, totalmente dissonantes da lógica colonial de cultura.

Nesse sentido, pretendemos evocar a encruzilhada com o objetivo de chamar atenção para elementos singulares na obra de Ricardo Aleixo, entendendo os diversos cenários que fazem parte de sua obra. Cenários estes que compõem uma diversidade de tradições e perspectivas poéticas, desde elementos canônicos a marginalizados. Aleixo tece uma obra extremamente crítica, com fricções, provocações, rasuras, ecos e vestígios que emanam de diferentes sentidos, trata-se de uma obra inquietante onde “nada é caprichoso/, nada// é garantido” (Aleixo, 2018, p.182), dessa forma, é preciso entender que essa “falta de garantia” torna o texto escorregadio, misturando elementos da poesia concreta, elementos afro diaspóricos, técnicas da fotografia, do cinema, da música, das artes plásticas entre outros.

Tudo isso compõe um mosaico, uma encruzilhada, um lugar de encontro, pois a encruza é “a boca do mundo, é saber praticado nas margens por inúmeros seres que fazem tecnologias e poéticas de espantar a escassez abrindo caminhos” (Rufino, 2019, p.3), ou seja, a obra de Aleixo busca abrir os espaços da poesia, busca uma reflexão profunda sobre os limites da poesia enquanto critica a estrutura canônica de forma não pacífica. Aleixo se coloca na encruzilhada, usa de elementos canônicos e periféricos para a constituição de sua obra, mas não estabelece uma relação límpida e cristalina com os operadores de opressões, ou seja, se assemelha à lógica de uma pedagogia da encruzilhada proposta por Rufino, onde a:

perspectiva, a invenção de um projeto poético/político/ético que opere no despacho do carregamento colonial (obra e herança colonial) e na desobsessão de toda sua má sorte será aqui cuidadosamente tecida como uma tática de guerrilha do conhecimento. Essa estratégia de luta tem como principal meta atacar a supremacia das razões brancas e denunciar seus privilégios, fragilidades e apresentar outros caminhos a partir de referenciais subalternos e do cruzo desses com os historicamente dominantes. A estratégia da Pedagogia das Encruzilhadas, como guerrilha epistêmica, é seduzi-los para que eles adentrem o mato. Lá, ofereço a todos uma casa de caboclo. Ah, camaradinhas, a mata é lugar de encantamento, é lá que serão armadas as operações de fresta que tamarão fogo no canavial. (Rufino, 2019, p.6).

Dessa maneira, o projeto poético de Aleixo parece se assemelhar a perspectiva da encruzilhada de Rufino, estabelecendo encruza como um lugar de potência e luta para a

ruptura com os padrões vigentes do colonialismo, tendo o *cruzo*<sup>1</sup> como uma perspectiva “que mira e pratica a transgressão e não a subversão, ele opera sem a pretensão de exterminar o outro com que se joga, mas de engoli-lo, atravessá-lo, adicioná-lo como acúmulo de força vital” (Rufino, 2019, p.15). Assim, nenhum dos autores propõe uma espécie de inversão dos padrões vigentes, não se trata de ascender ao poder e impor uma nova lógica colonial que opere a partir de uma perspectiva distinta, trata-se de propor uma nova concepção filosófica, uma nova abordagem para a arte e a relação interpessoal, de modo a extinguir uma série de preconceitos e violências impostas pela lógica colonial.

Por fim, nos debruçaremos sobre as diversas questões que permeiam a obra de Aleixo enquanto construção múltipla e de trânsito, tentando entender os caminhos que antecedem sua produção enquanto sujeito periférico e suas estratégias para a ruptura com os padrões ocidentais. Nessa perspectiva, a encruzilhada é elemento fundamental, pois representa um assombro ao mundo colonial, principalmente na imagem de Exu. Assim, buscaremos estabelecer uma relação próxima entre estas concepções e grandezas.

A estrutura da dissertação se desdobra em torno da multiplicidade e do encontro de diferentes perspectivas e tradições literárias, por isso, como já foi dito, nosso intuito é trazer à tona três obras do autor mineiro, são elas: *Festim* (1992), *A roda do mundo* (1996) e *Diário da encruza* (2022). Acreditamos que essas três obras incorporam elementos importantes e distintos dentro da obra de Aleixo, onde cada uma tem forte influência de matrizes diferentes: *Festim* é carregada de elementos que remetem a uma herança concretista, juntamente com elementos musicais e visuais; já *A roda do mundo* parte de uma perspectiva afrobrasileira, lançando mão (e talvez boca, olhos etc.) do gênero nagô/iorubá *oriki*; por fim, *Diário da encruza* é talvez uma espécie de materialização de nossas proposições enquanto multiplicidade, pois é uma obra que busca abraçar a encruzilhada de uma maneira mais aberta e explícita, além de ter no samba um fator estético importante.

A dissertação pretende se distribuir entre quatro capítulos. O primeiro, intitulado “As encruzilhadas” busca estabelecer as bases epistemológicas que irão nortear as leituras e análises, ou seja, buscaremos expressar no capítulo as teorias responsáveis pela aproximação entre Aleixo e Exu na encruzilhada de sua poesia. Para isso, autores que trabalham com perspectivas multiculturais são fundamentais, já que são grandes responsáveis por estruturar nossas análises. Além disso, nesse capítulo buscaremos

---

<sup>1</sup> A potência da encruzilhada é o que chamo de cruza, que é o movimento enquanto sendo o próprio Exu. O cruza é o devir, o movimento inacabado, saliente, não ordenado e inapreensível (RUFINO 2019, p.15).

estabelecer relações entre tais teorias e alguns pequenos trechos da obra de Aleixo que emanem pluralidade e dialoguem com as epistemologias apresentadas, nosso objetivo é tecer as teorias juntamente com os textos, de maneira que possamos abarcar também alguns textos de outras obras, compondo um perfil poético mais detalhado do autor. Isso configura um capítulo mais robusto que pretende adentrar profundamente em questões epistemológicas, mas que tenha como eixo central a produção de Aleixo.

Os capítulos seguintes buscam pensar os elementos de encruzilhadas, de trânsito, friccionados em cada uma das três obras escolhidas, sendo o capítulo 2, responsável pela obra *Festim*, o capítulo 3, pela obra *A roda do mundo*, e o capítulo 4 pela obra *Diário da encruza*. Esses capítulos não buscam estabelecer leituras completas das obras, mas percebê-los em suas posições plurais, poemas-chave de cada uma das produções, poemas que dialoguem com a dimensão transcultural presente na obra de Aleixo, até porque, em alguns casos, cada livro é um grande universo de pluralidade e trânsito. Pretendemos assim, conseguir trazer à tona algumas questões importantes acerca da obra de Ricardo Aleixo, explicitando melhor os trânsitos, as rasuras e, principalmente, os diálogos que compõem sua obra. Revelando desta maneira um pouco mais sobre o próprio conceito de poesia contemporânea brasileira e abrindo possibilidades de um futuro múltiplo e plural.

## CAPÍTULO 1: as encruzilhadas

Em julho de 2024, o poeta paulista Marcelo Ariel publicou pela editora Círculo de Poemas seu mais recente livro, *A água veio do Sol, disse o breu*. Na obra, Ariel busca estabelecer um diálogo direto com a obra de artistas das mais diversas áreas como Michael Jackson, Ailton Krenak, Óssip Mandelstam, Virginia Woolf, Cartola e Dona Ivone Lara. Neste estudo, o poema intitulado “Ricardo Aleixo” salta aos olhos, uma vez que, pode ser considerado como interessante pressuposto para entender a obra de Aleixo. Vejamos o poema:

### Ricardo Aleixo

É um quilombo móvel  
é a nítida sensação de estarmos ao lado de um Exu  
um feixe de forças que emanavam-emanam  
de um corpovozcorpo  
sambasaudando sempre as coisas do alto  
que caminham ao seu/nosso lado  
*cantofalado* que anuncia firme  
a ressurreição como símbolo infinito  
de todo preto/preta/prete assassinado  
Abençoada pela mirada do céu  
azul na verdade negro  
que nos vê em seu quintal perene  
em Campo Alegre  
visitado por pássaros  
e pela presença sentida geral  
da divina aura ancestral  
É a música transgressifica  
É a alegre potência que atravessa e ultrapassa o sistema literário que o  
vê com o assombro-estranheza de quem vê Yauaretê bebendo água no  
rio e depois serenamente entrando na mata. (Ariel, 2024, s.p.).

Não pretendemos aqui analisar o poema de forma exaustiva, apenas chamar a atenção para alguns pontos que nos parecem relevantes no perfil que Ariel traça de Ricardo Aleixo. Nesse sentido, o primeiro ponto diz respeito aos neologismos, o poema de Ariel figura Aleixo no plano formal/estético ao estabelecer uma relação entre o poeta e a oralidade, no campo da canção, principalmente por meio das expressões “corpovozcorpo”, “sambasaudando” e “cantofalado”. Elas apontam para uma dimensão musical da poética de Aleixo, e assim como elementos do concretismo, imagens, performance etc. constituem a imagem de um poeta como construção aberta ao múltiplo e a experimentação. Além disso, a ideia de um “quilombo móvel” nos é cara, pois busca se estabelecer uma espécie de identidade ancestral negra, em trânsito, algo

muito comum na obra de Aleixo. Contudo, esta relação entre um pensamento de quilombismo a uma mobilidade coletiva não é algo exatamente recente, essa discussão já figurava na obra do intelectual Abdias do Nascimento<sup>2</sup>, onde o autor aponta: “o quilombismo antecipa conceitos atuais como multiculturalismo” (Nascimento, 2002, p.15), ou seja, o pensamento acerca do quilombismo é uma importante passo para a constituição de uma consciência de cultura coletiva e diversa, que rompa com o padrão cultural totalizante proposto pelo regime colonial. Ariel associa a figura de Aleixo a um quilombo principalmente devido a esta dimensão presente na obra de Aleixo que parte de uma perspectiva de mundo afro centrada, mas em grande medida propõe uma série de diálogos e rasuras entre diferentes concepções e tradições artísticas/culturais.

No final das contas, o poeta mineiro figura como uma espécie de *ouroboros*<sup>3</sup>, firmando claramente seu posicionamento como homem negro, mas, de alguma forma, lutando para estabelecer a ruptura com os estereótipos e os arquétipos que foram impostos ao corpo negro. Esse posicionamento parece estar em concordância com a proposição de Abdias do Nascimento, de modo que a proposição de uma ruptura em relação à empreitada colonial parte de uma nova perspectiva de olhar o mundo e as relações étnico-culturais, nesse sentido, o pensamento de quilombismo propõe um importante parâmetro de confluência, como aponta Antônio Bispo dos Santos:

Não fizemos os quilombos sozinhos. Para que fizéssemos os quilombos, foi preciso trazer os nossos saberes de África, mas os povos indígenas daqui nos disseram que o que lá funcionava de um jeito, aqui funcionava de outro. Nessa confluência de saberes, formamos os quilombos, inventados pelos povos afroconfluentes, em conversa com os povos indígenas. No dia em que os quilombos perderem o medo das favelas, que as favelas confiarem nos quilombos e se juntarem às aldeias, todos em confluência, o asfalto vai derreter! (Santos, 2023, p.27).

Ou seja, o pensamento acerca da tópica do quilombo remete, intrinsecamente a uma consciência coletiva, um modo de existir que ultrapasse a condição de exploração alheia imposta pela empreitada colonial. O quilombo parte de uma perspectiva afro diaspórica, contudo, nas encruzilhadas além do Atlântico ele sofre rasuras na mesma medida que propõe rasuras. O que Antônio Bispo aponta como “confluência de saberes”, pode ser facilmente relacionado às experiências das encruzilhadas, um lugar de trânsito e

---

<sup>2</sup> Ver *O quilombismo*, de Abdias do Nascimento, 2002.

<sup>3</sup> Símbolo frequentemente associado às tradições ocultistas e literatura esotérica, trata-se de uma serpente ou dragão que devora a própria cauda em um movimento circular, geralmente interpretado como um símbolo de renascimento, eternidade e ciclos interpostos.

compartilhamento entre diferentes perspectivas e saberes. Por isso tais concepções nos são tão caras, pois nosso objetivo central é entender essas dimensões dentro da obra de Ricardo Aleixo, como o trânsito proposto pelo autor se configura em seus textos, em sua corporeidade e em seu modo de estabelecer rasuras e vestígios.

Outro ponto importante no texto de Ariel é a associação entre Aleixo e Exu (“é a nítida sensação de estarmos ao lado de um Exu”). Exu é o Orixá da encruzilhada, o primeiro e o último, aquele que “sempre se esforçou para criar mal-entendidos e rupturas, tanto aos homens quanto aos orixás” (Prandi, 2001, p.76), aquele que “fazia incertas todas as coisas” (Prandi, 2001, p.76). Entendemos Aleixo como importante representante da ruptura e elaboração poéticas plurais, cujos diferentes elementos estéticos compõem uma poesia de (entre)caminhos, ou seja, da encruzilhada. Nessa perspectiva, a associação a Exu é extremamente oportuna, pois, assim como o orixá, o poeta busca uma constante relação de rasuras, gerando uma série de “incômodos” às tradições ocidentais. Exu é também responsável pela comunicação e pela linguagem, é o orixá mais próximo do ser humano. Assim, entendemos que Aleixo se transfigura a partir de uma linha de pensamento que adota o espírito de Exu como mote de criação, até porque Exu está presente em toda e qualquer experiência de criação. Em outras palavras:

Exu não é mera ilustração do projeto, mas assentamento, princípio e potência (força vital) que encarna os saberes expressos. Exu emerge como lócus de produção de conhecimento. Nesse sentido, a orientação epistemológica/poética é um ato político, assim como as práticas educativas produzidas por esse procedimento (Rufino, 2019, p.91).

As reflexões de Rufino partem da construção de “Pedagogia das encruzilhas”, de modo que entendemos as formulações de Aleixo enquanto parte deste pensamento, não pretendemos insinuar que Aleixo se apropria do conceito de Rufino para construção de sua poética (e vice-versa), apenas entendemos como epistemologias e poéticas irmãs, nascidas no bojo da experiência de diáspora africana, entrelaçadas numa espiral temporal chamada encruzilhadas. Ambos parecem ter em Exu uma fonte de potência, ambos propõem uma relação de ruptura com os padrões coloniais enquanto formulação de “outros saberes”.

A eleição de Exu como figura simbólica dentro da poética de Aleixo não é um fator aleatório, pois O Senhor da encruza é uma das figuras mais importantes dentro das religiões de matriz africana, por isso, sua imagem foi distorcida pelo colonialismo, equiparada ao próprio demônio. Este reducionismo colonial, em contrapartida, gera uma



série de imagens simbólicas que fazem de Exu um elemento essencial no combate ao colonialismo. Outro ponto crucial na aproximação entre Exu e Aleixo é o nó identitário que ata as duas pontas, pois ambos emanam uma identificação com elementos ligados a cultura afrobrasileira. Isso se torna importante para pensarmos a obra de Aleixo e o papel que a negritude ocupa dentro de sua produção.

Outras relações importantes passam pela característica que Exu carrega de “controlador dos caminhos” e “Senhor de fala fácil”, ambos remetem ao caráter mutável e à relação de Exu com a linguagem, todos estes nos são muito caros para estabelecer uma leitura em trânsito da obra de Aleixo. A aproximação entre Aleixo e Exu passa diretamente pela predileção da encruzilhada, pois ela é o lugar metafísico onde os caminhos se cruzam em uma espiral temporal epistemológica, desta maneira todos os caminhos passam por Exu, o “rolê epistemológico” proposto por Rufino passa diretamente por seus porretes. Portanto a concepção de uma poética plural, de trânsito, ranhuras e vestígios carrega consigo a essência e a benção de Exu.

Por outro lado, esta poética se materializa na linguagem, na fala, na escrita e no corpo, sob este aspecto, mais uma vez a aproximação entre Aleixo e Exu é oportuna, pois ambos são fatores da palavra e da comunicação como elemento fundamental de seus fazeres. Ou seja, em uma perspectiva afro diaspórica é quase impossível falar sobre decolonialidade e poéticas multiculturais sem passar por Exu, visto que é ele quem encaminha a rasura, os vestígios e a comunicação entre diferentes perspectivas em um balaio múltiplo.

Outro ponto que nos permite a aproximação entre Exu e Aleixo está atrelado à corporeidade e à performance enquanto presença e manifestação de saber. As performances de Aleixo têm ganhado notoriedade no cenário poético nacional. Geralmente elas são praticadas com a ajuda do seu poemanto, este que é um grande manto negro:

sobre o qual estão escritos, em branco, todos os substantivos do seu poema “Para uma eventual conversa sobre poesia com o fiscal de rendas”. O manto passa a ser chamado, em função do poema nele inscrito, de poemanto, graças a um neologismo criado pelo próprio autor. (Agustoni, 2009, p.34).

A simbiose entre Aleixo e poemanto possibilita uma série de interpretações, Agustoni 2009, por exemplo, traça um paralelo entre as performances de Aleixo na série

poemanto e a figura do tradicional *griot*<sup>4</sup> africano, uma leitura muito interessante sobre os desdobramentos da série e da figura do performer. Contudo, nos é cara a relação entre performance e Exu, acerca desta, Rufino aponta:

O corpo, princípio de Exu, é esfera mantenedora de potências múltiplas, o poder que o incorpora o transforma em um campo de possibilidades. O corpo em performance nos ritos se mostra como arquivo de memórias ancestrais, um dispositivo de saberes múltiplos que enunciam outras muitas experiências. Assim, o saber corporal, inteligibilidade e motricidade emanada dos suportes físicos revelam o elemento e núcleo responsável pelas manifestações e reproduções das sabedorias negro-africanas transladadas e ressignificadas na diáspora. (Rufino, 2019, p. 66).

Em outras palavras, o corpo em performance tem em Exu uma potência criativa capaz de remeter à ancestralidade, transformando o próprio corpo em possibilidades inacabadas de expressão artístico-poético. O chamado “saber corporal” é a dimensão arrastada pela ancestralidade para além do Atlântico. Em seu poema “O poemanto: ensaio para escrever (com) o corpo” Aleixo aponta:

(...)  
Movendo-me ali,  
na exiguidade espacial  
das efêmeras formas escultóricas  
produzidas pelas corpografias  
que improviso,  
tenho vivido situações que,  
por ultrapassarem  
a dimensão da performance  
(como gênero artístico)  
projetam-me numa zona  
de percepções expandidas,  
em nada semelhantes a  
experiências vivenciadas  
no cotidiano.  
(...) (Aleixo, 2018, p.112).

Aleixo entende a produção de performance como um local de potência capaz de transportá-lo para uma experiência quase extracorporal. Nesse sentido, o poeta se torna

---

<sup>4</sup> *Griots*: o termo denomina os responsáveis pela perpetuação das tradições, conhecimentos e cultura nas sociedades orais da África subsaariana, segundo Bâ: Os griots foram importante agente ativo do comércio e da cultura humana. Em geral dotados de considerável inteligência, desempenhavam um papel de grande importância na sociedade tradicional do Bafur devido à sua influência sobre os chefes. Ainda hoje, em toda oportunidade, estimulam e suscitam o orgulho do clã dos nobres com suas canções, normalmente para ganhar presentes, mas muitas vezes para também encorajá-los a enfrentar alguma situação difícil. (Bâ, 2010, p.196).

parte de um vetor de produção e transformação de um saber corporal, onde Exu é a principal fonte de potência e possibilidade. Mais adiante no seu longo poema, Aleixo evoca a figura de Exu: “Está mais que vista:/o poemanto tem partes com Exu, /o embaralhado/de cartas sígnicas,/o que detém controle sobre/’a infinita permutação/do que poderia ser” (Aleixo, 2018, p. 112). O poeta parte da premissa que Exu está presente no poemanto enquanto potência criativa, enquanto pressuposto que abre ou fecha caminhos, Exu é figura de “infinita permutação” e confluência de possibilidades. Dessa maneira, entendemos que a relação entre Aleixo e Exu se materializa em diferentes áreas, não só no que diz respeito ao caráter múltiplo de sua obra, mas também possibilidade e potência criativas que transcendem o papel, que se embrenham no corpo, ajudando-o a escrever por meio de corpografia espacial nas encruzilhadas além do Atlântico.

Ao evocar o corpo como potência, Aleixo emana uma perspectiva que rompe com padrões coloniais, pois, dentro de uma tradição judaico-cristã, o corpo é o local do pecado, portanto é restringido e escondido. Ao trazer o corpo para a roda, em especial o corpo negro, o poeta demarca sua presença no espaço e num tempo oscilante:

Nessas poéticas, a corporeidade negra como subsídio teórico, conceitual e performático, como episteme, fecunda as cenas, expandindo os escopos do corpo como lugar e ambiente de produção e inserção de conhecimento, de memória, de afetos e de ações. Um corpo pensamento. (Martins, 2021, p. 162).

Sob essa ótica a presença do corpo gera um curto-circuito na lógica colonial, enquanto gera potência e possibilidade de conhecimento, memória e afeto. É importante alocarmos a performance como uma possibilidade de feitura da encruzilhada, uma vez que somente nesse espaço de trânsito é possível a produção de um saber corporal. Martins é pontual ao apontar o corpo como agente capaz de “fecundar as cenas”, pois, em certa medida, abre um leque de possibilidades para a epistemologia da encruzilhada. A autora complementa que:

O corpo, assim instituído e constituído, faz-se como um corpo tela, um corpo imagem, acervo de um complexo de alusões e repertório de estímulos e de argumentos, traduzindo certa geopolítica do corpo: o corpo pólis, o corpo das temporalidades e espacialidades, o corpo gentrificado, o corpo testemunha e de registos. Um corpo historicamente conotado, que personaliza as vozes que denunciam e nomeiam o itinerário de violências de nossa rotina cotidiana, mas que, sem tréguas, escavam vias alternativas para uma outra experiência, mais plena e cidadã. Um corpo/voz inventário que limpa, restabelece, restitui, reivindica, respira e inspira, em perene processo de cura, escavando as vias alternas de outros devires possíveis, sempre desejoso

de transformações do corpo social. (Martins, 2021, p. 162).

O corpo é também fonte de uma potência reivindicatória de mudanças e povoação de espaços sociais, capaz de “escavar vias alternativas” e desmembrar a empreitada colonial. Sob a perspectiva de Martins, o corpo é um elemento coletivo e social, e colocado em performance, ele é possibilidade que tem em Exu sua fonte inesgotável de potência. O corpo é uma espécie de quilombo, trabalhando sob a égide da coletividade em favor da quebra dos paradigmas coloniais e expandindo o repertório de perspectivas e visões de mundo.

Em seu ensaio “Um corpo que oscila: performance, tradição e contemporaneidade na obra de Ricardo Aleixo”, Prisca Agustone faz uma leitura interessante sobre os desdobramentos da performance de Aleixo, principalmente diante da série intitulada poemanto. Nele, Prisca estabelece uma aproximação entre a poética de Aleixo e a figura dos lendários *griots* africanos. Segundo a autora:

A performance de Ricardo Aleixo na série poemanto, que analisaremos mais adiante, constitui um exemplo de griotização contemporânea e urbana, por reapresentar num contexto urbano, saturado de estímulos sensoriais, a prática tradicional da poesia oral e a estrutura típica de uma performance, que exige a presença de um performer (que Ricardo Aleixo chama de “performador”), de uma plateia (o público) e dos instrumentos, sejam eles: o corpo do performer, o texto proferido pela voz e a “interferência” da tecnologia. (Agustoni, 2009, p. 30)

O principal elemento que impulsiona uma leitura de aproximação entre Aleixo e os *griots* passa diretamente pela predileção do corpo, da voz e da estrutura visual como ferramentas do *performer* enquanto produtor de saberes e tradição. Contudo, vale destacar também o uso da tecnologia durante suas apresentações, pois, em certos momentos, o autor incorpora instrumentos como microfones e telas durante a performance. Essa incorporação pode parecer contraditória num primeiro momento, porém são elementos que:

Aleixo trabalha intencionalmente com estes elementos, de maneira que a partir dos recursos do corpo (...), associados a alguns aparelhos eletrônicos, se habilita a gerar, no decorrer da performance, efeitos semelhantes àqueles extraídos dos mais sofisticados aparatos da tecnologia moderna. (Agustoni, 2009, p. 25).

A presença destes aparelhos tem como principal função a amplificação de fatores corporais e orais, estimulando e aumentando a capacidade sensorial de sua performance. A performance de Aleixo parece, portanto, seguir os mesmos pressupostos de sua obra

poética, onde o autor se posiciona numa zona de trânsito, de rasura, algo que entendemos aqui como uma encruzilhada poética e epistemológica. Aleixo parte de uma perspectiva afro centrada, empregada na performance através de elementos corporais e orais, tanto que é possível estabelecer uma relação direta entre o poeta e a tradição oral dos *griots*. Outra característica apontada por Agustoni nos chama atenção:

Uma dessas características é exemplificada pelo código da duplicidade (de referências, de sentidos), que estabelece uma ambiguidade (...) explorada na *performance* do *poemanto* através da aproximação entre o uso quase ritualístico do manto (cuja inserção ocorre num palco sem adornos especiais, de modo que tudo gira ao redor do despojamento do manto e dos movimentos do corpo) e o aproveitamento da tecnologia como suporte fundamental para criar novos efeitos na voz que fala os poemas.

A combinação entre esses dois elementos, o visual e o sonoro, gera um contraste da natureza da linguagem, que encarna um jogo histriônico no qual os significantes deslizam, fogem das cristalizações e se confundem na superposição de novos signos produzidos no decorrer da *performance*. (Agustoni, 2009, p. 47).

Essa característica de “duplicidade” e “deslizamento de significantes” é importante pressuposto para a aproximação entre Aleixo e Exu, pois o orixá é aquele que “sempre se esforçou para criar mal-entendidos e rupturas, tanto aos humanos quanto aos orixás” (Prandi, 2001, p.76), aquele que aos homens “os emboscava na estrada e fazia incertas todas as coisas” (Prandi, 2001, p.76). Assim como o Exu, Aleixo busca gerar um intencional mal-entendido por meio do deslocamento de sentidos, ou melhor, por meio da intersecção de sentidos que emana de múltiplas tradições. Entendemos que esse trânsito é importante pressuposto dentro da obra de Aleixo, pois configura um deslocamento que rompe com paradigmas coloniais, como a imposição de uma cultura e/ou tradição hegemônica.

Nesse sentido, Aleixo se dispõe como um “artista alquímico”<sup>5</sup>, um poeta Exu que tem na encruzilhada um lugar confortável, ao mesmo tempo tenso e provocativo, um laboratório poético e o ponto de partida para sua experimentação que transita constantemente entre diversas expressões. Tais expressões que não detêm de uma materialidade fixa. Sua obra, na realidade, não é permeada por horizontes bem definidos, pelo contrário, Ricardo parece partir de uma lógica da errância proposta por Edouard

---

<sup>5</sup> Telma Scherer – Um exercício de alteridade radical, *in*: Ricardo Aleixo – Encontros (2017)

Glissant ao melhor estilo *errare humanu est*<sup>6</sup>.

Vale ressaltar que não se trata de pensar a encruzilhada como lugar de finitude. O eurocentrismo ao longo dos séculos estabeleceu a encruzilhada como um ponto de escolhas onde o sujeito deve tomar um rumo e seguir firmemente sem olhar para trás. Aleixo explora a encruzilhada pela perspectiva das intersecções e da possibilidade de abarcar quantas experiências e referências possíveis. Nesse sentido, o conceito de errância proposto por Édouard Glissant é um diálogo muito feliz, pois o autor martinicano entende tal conceito como um fragmento do que ele chama de poética da Relação, onde a “identidade se desdobra numa relação com o outro” (Glissant, 2021, p.31).

Aleixo parece se apropriar disso à medida que estabelece sua obra com consciente amplitude. Ao falar de sua primeira publicação *Festim* (1992), ele a define como “Uma tentativa de evolução no aprendizado da poesia, em que todas as coisas que me formaram e que me formam como poeta estivessem presentes” (Aleixo, 2017 p. 22). Desde a *gênesis* de sua produção, parece haver uma clara preocupação com a pluralidade, tanto que, na obra em questão, o poeta estende homenagens a diversos poetas como Oswald de Andrade, Haroldo de Campos, Affonso Ávila, Ezra Pound e Paul Valéry, referências essas que possuem semelhanças, mas que, de forma geral, emanam de diferentes poéticas, tempos histórico e geográfico.

A encruzilhada de Aleixo é, antes de tudo, o local de trânsito, de rasura, de ecos, de negociação e de Exu, afinal “ninguém pode mais passar pela encruzilhada sem pagar alguma coisa a Exu” (Prandi, 2001, p.41). Para tanto, evocamos a figura do último e primeiro orixá, aquele que “sempre se esforçou para criar mal-entendidos e rupturas, tanto aos humanos quanto aos orixás” (Prandi, 2001, p.76), aquele que aos homens “os emboscava na estrada e fazia incertas todas as coisas” (Prandi, 2001, p.76). Nesse sentido, o diálogo entre a figura de Exu e a obra de Aleixo é uma leitura pertinente, pois sua poesia foge de estereótipos, reducionismos e adequações acadêmicas, de uma forma que “nada é caprichoso/, nada// é garantido” (Aleixo, 2018, p.182). Exu, dessa maneira, emerge como princípio cosmogônico que se fundamenta em todo e qualquer ato criativo. Logo no início de sua mais recente obra “Sonhei com o anjo da guarda o resto da noite: memórias” (Aleixo, 2022, p.15), Aleixo aponta, em um gesto de reverência e cordialidade, “Que Exu me dê bom texto” (Aleixo, 2022, p. 15), pouco antes ele afirma “tornei-me, como digo num poemacanto, um poeta de rua/de lua e de encruzilhada” (Aleixo, 2002, p. 12). A

---

<sup>6</sup> Jorge Bem Jor - A tabua de esmeralda (1974)

utilização do termo “encruzilhada” nos parece muito oportuna, pois, não somente em suas performances, Aleixo desfila uma pacata inquietude, o trânsito e o movimento, logo, tudo que é movimento vem de exu.

A partir de uma prerrogativa decolonial, Aleixo e Sodré parecem questionar a prerrogativa de que “só se é possível filosofar em alemão, língua supostamente sucessora do grego clássico” (Sodré, 2017, p. 6). Ou seja, o direito à filosofia é destinado a um grupo específico. Essa alegação tem uma vontade intrínseca de legitimar o europeu como o único ser humano capaz de refletir racionalmente acerca da realidade e condição humana. Ela opera como um fator excludente para outros povos, desqualificando qualquer outra manifestação e caracterizando-a como não filosofia.

A filosofia de nagô como uma linha de pensamento genuína, se mostra como um novo modelo de concepção da filosofia e realidade sociocultural. Segundo Sodré, a filosofia nagô apresenta uma proposta libertária que:

a busca emancipatória que conduza a formas diversas e moleculares de soberania individual ou coletiva. No âmbito brasileiro, por via da comunicação transcultural, sugerimos a possibilidade de um novo jogo de linguagem: uma filosofia “de negociação” (os nagôs, como os antigos helenos, sempre foram grandes negociantes), sem entender “negócio” apenas pelo vazo moralista das trocas comandadas pelo capital e sim como também a troca simbólica do dar-receber-devolver, aberta ao encontro e à luta na diversidade. É precisamente o que queremos dizer com “pensar nagô” (Sodré, 2017, p.26-27).

Sodré propõe uma visão afro centrada, uma filosofia que durante a história foi silenciada, ou como aponta:

A liturgia dos africanos e de seus descendentes prestou-se a objeto de ciência (antropológica, sociológica, psiquiátrica, psicanalítica) no panorama dos estudos brasileiros. Nenhum deles deu a palavra ao negro. Este, na Modernidade assim como na antiguidade europeia, sempre foi tido como aneu logon, isto é, sem voz. Como várias outras formas de conhecimento submetidas ao colonialismo ocidental, o saber ético e cosmológico dos africanos sempre experimentou o silêncio imposto pela linguagem hegemônica. (Sodré, 2017, p.13).

O autor propõe um trânsito da perspectiva colonial que estabeleceu o cerne da filosofia ocidental. Ele estabelece um resgate do negro nagô em uma espiral de temporalidade, pois ordenar a realidade a partir da filosofia nagô é desconsiderar os limites do tempo e espaço. Outro ponto importante das proposições de Sodré passa pela forma como suas proposições são colocadas, diferentemente da filosofia ocidental. A proposta de uma filosofia de nagô passa objetivamente pela questão dos afetos em uma

realidade material. Entender a filosofia de nagô é se abrir para perspectivas e concepções distintas, em um movimento de aceitação sensível das pluralidades do ser humano em harmonia. Dessa maneira, o trânsito para uma concepção plural das culturas passa por uma política dos afetos, o sensível como sujeito disposto a ser afetado por novas possibilidades de pensamento. Ou ainda, nas palavras de Sodré:

Há um abismo entre o abstrato reconhecimento filosófico do outro e a prática existencial de aceitação de outras possibilidades humanas – o acolhimento da diversidade, num espaço de convivência. Sem esta prática, ideias grandiosas podem omitir-se diante de realidades desumanas como os gulags e os genocídios. (Sodré, 2017, p.19).

Dessa maneira, o reconhecimento e a aceitação assumem trajetórias distintas na proposição de uma filosofia nagô, pois a aceitação envolve um processo mais amplo, onde a diversidade não é o recebimento formal do diferente. Ela é, na verdade, a aceitação sensível do outro no seu espaço. A hipótese de uma nova forma de se pensar e conceber as relações humanas passa diretamente por uma lógica (Inter)pessoal, uma reinvenção, a derrubada dos muros estabelecidos entre o “eu” e o “outro”, ou melhor, entre o “nós” e o “eles”. Para tanto, uma metodologia transcultural assume um papel fundamental, já que estabelece um estremecimento na forma de se relacionar com as pluralidades do ser humano, saindo de uma lógica que opera “entre” culturas, para uma lógica que ultrapassa as barreiras culturais em uma relação que vai “através” de tais barreiras. Em outras palavras, não se trata de uma metodologia e filosofia de “portas e sim de pontes ou de transição para correspondências analógicas, que não são necessariamente conciliatórias ou harmônicas, mas que abrem caminho para novos termos das disputas de sentido” (Sodré, 2017, p.24-25).

Esta perspectiva filosófica é relevante para entendermos parte das concepções que atravessam os sujeitos e suas identidades na encruzilhada da pós-modernidade. Há aqui uma discussão muito intensificada, existe principalmente um argumento mais contundente que defende a fragmentação do sujeito pós-moderno, onde os lugares de segurança que balizavam e enquadravam os sujeitos em determinados grupos sociais foram rompidos a partir de uma espécie de crise de identidade. Nesse sentido, é muito comum encontrar textos e produções literárias em que o eu-lírico ou o protagonista apresentem uma certa identidade em trânsito, ou plural, ora abraçando, ora rechaçando determinados rótulos e concepções impostas, seja por características físicas, de gênero, de orientação sexual etc. A identidade, principalmente enquanto negro passa, atualmente, por um processo de questionamento, tendo como finalidade a discussão sobre os efeitos e desdobramento da percepção de ser negro no mundo, essa percepção traz à tona uma série



de rasuras e arquétipos, de modo que:

esse termo (negro) foi inventado para significar exclusão, embrutecimento e degradação, ou seja, um limite sempre conjurado e abominado. Humilhado e profundamente desonrado, o negro é, na ordem da modernidade, o único de todos os humanos cuja carne foi transformada em coisa e o espírito em mercadoria (Mbembe, 2018, p.14).

Contudo, a prerrogativa colonial gera, em contrapartida, um movimento contrário, de desassociação à esta prerrogativa, assim:

numa reviravolta espetacular, tornou-se o símbolo de um desejo consciente de vida, força pujante, flutuante e plástica, plenamente engajada no ato de criação e até mesmo no ato de viver em vários tempos e várias histórias simultaneamente. Sua capacidade de fascinação, ou mesmo de alucinação, não fez senão se multiplicar. Alguns nem sequer hesitariam em reconhecer no negro o limo da terra, o veio da vida, por meio do qual o sonho de uma humanidade reconciliada com a natureza, com a plenitude da criação, voltaria a ganhar cara, voz e movimento (Mbembe, 2018, p.15).

De forma similar ao termo negritude, o termo negro passa de um “xingamento” do regime colonial ao status de termo de orgulho que representa resistência e contestação da estrutura colonial enquanto produtora de preconceitos por meio de arquétipos. Este movimento de questionamento do arquétipo passa diretamente por uma reviravolta no plano da autoavaliação, de modo que isso é relevante para pensar uma concepção transcultural, pois esta, só é possível a partir de uma revisão das formas de conceber os afetos e o próprio conceito de diversidade, pois “sem o reconhecimento no plano dos afetos não se cria a solidariedade imprescindível à aproximação das diferenças” (Sodré, 2017, p.20-21). Nesse sentido, uma reinvenção dos afetos torna-se imprescindível, uma vez que toda materialização de uma filosofia nagô parece passar diretamente por uma (re)imaginação das formas pelas quais as culturas e os sujeitos se relacionam, pois “é a diversidade dos processos de compreensão e inteligibilidade que faz aparecer as coerências internas de cada cultura para em seguida torná-las comunicáveis” (Sodré, 2017, p.190).

A obra de Aleixo é, em grande medida, atravessada pela questão identitária, de modo que o poeta reafirma, em diversos momentos, a sua dimensão afrobrasileira. Os *orikis*, os orixás, o clamor pela oralidade e por processos culturais historicamente desenvolvido por negros como o samba são uma prova de sua perspectiva afro diaspórica. Contudo, em contrapartida, o poeta não se define a partir de questões étnicas e rejeita

qualquer limitação, seja ela no âmbito da identidade étnica ou literária:

Classificar ou rotular é simplificar, dando de ombros para a complexidade do mundo – que é, de certa forma, iconizada na poesia. Poesia, como a vejo, é reduplicação, se não prefiguração, da crise, não sua resolução. Não serve como consolo a nada, não edifica, não redime. Meu caso é exemplar, quanto às tentativas de classificação: como nunca neguei a herança da vertente experimental, me rotulam como “concretista”, ou “pós-concretista”. Já quando escrevo orikis, ou poemas que tematizam o desastre da vida nas megalópoles, sou transformado em “poeta negro”, ou “etnopoea”. A confusão ganha novos contornos a partir de 1998, ano em que poemas meus foram incluídos, com destaque, no livro *Esses Poetas – Uma Antologia DOS Anos 90*, organizada por Heloísa Buarque de Hollanda. Fui classificado por ela, em entrevista, como exemplo da “poesia negra contemporânea”, mas por que só eu fui “enquadrado”, se na própria antologia foram publicados dois outros poetas de pele preta? Paulo Lins foi escalado para representar a poesia escrita nas periferias; Valdo Motta foi apresentado com um “poeta gay”. Ora, por que diabos Lins seria mais “pobre” do que “negro”? E Motta – sua orientação sexual pesa mais, em sua poesia, que sua condição de “negro”? [...] Poeta negro, como tenho dito à exaustão, é aquele que se considera como tal, sabendo que suas motivações quanto ao uso da palavra poética, são extra-poéticas. E nem deve ser pretexto para esse reducionismo o fato de eu ter escrito os orikis ou poemas anti-racismo – que não constituem nem mesmo uns 20% da minha obra publicada (Aleixo, 2017, p. 50-51).

Nosso objetivo aqui, não é, portanto, tentar lançar mão de um reducionismo para enquadrar a poesia de Aleixo em determinadas convenções poéticas e sociais, e sim exemplificar a multiplicidade de sua obra, escancarando a complexidade de seu mundo. Nesse sentido, sua identidade é uma crise constante, já que, durante muitos anos a negritude (principalmente em sua fase heroica), foi tida como um elemento de afirmação recorrente entre muitas comunidades negras, hoje esse processo sofre inúmeras fissuras, não se trata obviamente de negar sua negritude e ancestralidade, mas de entender o “entre lugar” em que muitos negros se encontram. Assim, se colocar em um lugar de “poeta negro” é reafirmar todo um arcabouço de signos (positivos) representativos para um negro enquanto sujeito, por outro lado, é também uma aceitação passiva do enquadramento em um lugar específico de sujeito racializado, “cuja degradação é sua marca preponderante e cujo atributo inerente consiste em pertencer a uma humanidade à parte” (Mbembe, 2018, p. 169) ou, especificamente, em uma literatura à parte.

Consequentemente, o debate acerca da identidade tem ganhado força e dimensão “em essência, o argumento é o seguinte: as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e

fragmentando o indivíduo moderno” (HALL, 2020, p. 5), ou seja, a identidade foi um elemento fundamental no que diz respeito a própria organização social, de modo que assumir uma determinada identidade era fazer parte de uma organização e estrutura social, por isso a negritude foi (e ainda é) essencial em diversos aspectos, pois ela por si só tem a capacidade de ascender a uma tomada de consciência enquanto sujeito explorado e violentado num processo que Achille Mbembe chamou de “alterocídio”. Processo esse que em diferentes medidas permeia a obra de Aleixo, estabelecendo uma relação de morte a partir do reconhecimento de grupos sociais como negros e pobres por parte de um sistema que mantém forte relação com o colonialismo. Um bom exemplo do tema na sua produção se encontra no livro *Trívio* de 2002, no poema em questão lê-se:

q	uanto +
p	obre +
n	egro
q	uanto +
n	egro +
a	lvo
q	uanto +
a	lvo +
m	orto
q	uanto +
m	orto +
u	m

(Aleixo, 2002, 69).

Este é um poema que revela um dos lados mais críticos de Aleixo, estabelecendo uma relação muito objetiva entre elementos sociais e o violento processo de alterocídio, algo que parece ser a gênese do termo “necropolítica” também proposto por Mbembe. Trata-se de um poema visual, sonoro e corporal, um poema para os olhos, os ouvidos e para o corpo, pois é produzido pelo corpo e para ele. Não pretendemos aqui estabelecer uma análise exaustiva do texto, apenas mostrar como o processo de alterocídio permeia a obra de Aleixo, revelando um dos lados mais potentes de sua composição enquanto poeta. Num primeiro momento, chama a atenção a estrutura visual do poema, o fato de o poema ter as cores invertidas desdobra uma série de leituras possíveis, desde uma relação com seu

chamado “poemanto” até a materialização de elementos racistas como forma de dominação e nomenclatura. O poema em que a página ganha a tinta preta como padrão, o papel torna-se pele, torna-se corpo, e onde há corpo negro existe todo um arcabouço léxico e psíquico imposto pelo branco. A subversão das cores é assimilada como uma forma concreta de exemplificar a dominação e o processo de racialização do corpo negro. A utilização de símbolos e a fragmentação do texto na página também chama a atenção, já que o símbolo “+” pode ser visto também como miras apontadas para sujeitos negros e pobres. Em última instância, o “+” de alguma maneira nos remete a estatísticas cotidianas de fragilização desses grupos sociais.

Este é um poema que mostra a dimensão política/social de Aleixo, de modo que, podemos ver uma identidade que se configura como negra, mas que também coloca em debate outras instâncias sociais, de modo que sua “negritude não é uma torre nem uma catedral” (Césaire, 2012, p.65), ou uma edificação inabalável no processo de construção de identidade. Para Aleixo, ela parece uma das ilhas que compõem o grande arquipélago de sua obra, uma vez que “o sujeito previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias e não resolvidas” (Hall, 2020, p.9).

Aleixo demonstra um domínio de sua negritude, ela é centro e periferia de sua poesia enquanto tenta estabelecer um elo com a África plena, em liberdade, por isso, a escrita de *orikis* ou o constante clamor por uma literatura que extrapole os limites do livro, enquanto oralidade, assumindo papel fundamental em sua obra. Dessa maneira, os muros das “raças” tornam-se escombros, pois o mesmo diálogo que Aleixo estabelece com padrões canônicos, ele estende a África em liberdade, tendo no horizonte aquilo que ambos os lados têm de maior potencialidade, a cultura. Trata-se de um pleno resgate daquilo que sua ancestralidade cultural tem de melhor, sem hierarquizações, uma concepção que busca estabelecer relações rizoma, sem sobrepor ou colonizar, um nagô na encruzilhada de Exu.

A Poética da Relação, de Glissant, parece ser um modo apropriado aqui para se pensar Ricardo Aleixo e suas produções poéticas. Glissant se apoia no chamado *pensamento de rizoma*, cuja origem da relação dicotômica entre rizoma e raiz emana de autores como Gilles Deleuze e Félix Guattari. Segundo Glissant, esses autores “criticaram as noções de raiz e, talvez de enraizamento. Sobre a raiz é estabelecida uma metáfora para o comportamento colonial em relação à cultura, onde os autores entendem a raiz como única, um tronco cultural único que toma tudo para si, matando outras possibilidades de

enxergar a cultura, ou seja, ela é responsável por um alterocídio do que está ao redor; eles a pensaram em oposição ao rizoma que é “uma raiz ramificada” (Glissant, p.31).

A partir dessa noção, o autor vai se desdobrar sobre a proposição de sua *Poética da Relação*. Segundo ele, o “pensamento do rizoma estaria no princípio do que eu chamo de poética da Relação, segundo a qual toda identidade se desdobra numa relação com o Outro” (Glissant, p.31). Ou seja, a espinha dorsal de sua teoria se encontra na relação entre sujeitos e culturas num processo de troca e (re)imaginação, diferente do multiculturalismo proposto pelo ocidente, onde a lógica do contato emana posse ou síntese do encontro entre diferentes concepções. A teoria da relação de Glissant se dá por meio da errância e da consciência da pluralidade do ser humano, onde “tudo colide, e que, sem se fundir, sem se dissolver, projeta uma nova perspectiva” (Glissant, 2023, p. 80).

Glissant é de origem caribenha, mais especificamente da ilha da Martinica, um departamento ultramarino da França, aspecto muito importante para o entendimento de sua obra, pois parte de seu pensamento vai se desdobrar a partir da lógica material de sua realidade com o arquipélago. Segundo ele:

Os continentes nos oprimem. Eles são largos e suntuosos. Os arquipélagos possuem a propriedade de difratar, eles produzem a diversidade expansividade, são espaços de relação que admitem todas as incontáveis particularidades do real. Estar em harmonia com o mundo por meio dos arquipélagos significa habitar esta difração e, ao mesmo tempo, unir litorais e aproximar horizontes. Eles abrem caminho para um mar de errâncias: para a ambiguidade, a fragilidade, a deriva – que não é o mesmo que futilidade (Glissant, 2023, p.22).

Dessa maneira, sua obra nasce a partir do arquipélago, pensar o chamado Todo-o-Mundo como um local de intersecção, ou seja, o arquipélago como uma passagem, não como muro. Uma barca aberta para as pluralidades do ser humano onde o Todo-o-Mundo como local “no qual todas as culturas têm a possibilidade de entrar em contato umas com as outras” (Obrist, 2023, p.17). Os estudos do autor parecem emanar alguns pontos em comum: a constante referência a um processo cultural que tem na pluralidade e na não hierarquização seus principais pilares; o entendimento da cultura como um processo de constante construção; o diálogo entre culturas como vetor primordial da existência humana. Tudo isso parece ecoar em conceitos-chave como pensamento Rizoma, poética da Relação, arquipélago cultural e até mesmo a Crioulização, esta que é vista pelo autor por meio de uma perspectiva cultural, e não racial. Glissant afirma que a “crioulização, uma hibridização de culturas, não somente de organismos, é um *métissage* que gera um

produto *inattendu* – um resultado inesperado” (Glissant, 2023, p. 27), ou ainda a “crioulização não é um estado de identidade. É um processo que nunca cessa” (Glissant, 2023, p. 27). Por fim, a crioulização, assim como boa parte de seus conceitos, direciona a cultura para um abismo de conexões, um turbilhão de relações (inter)culturais capazes de provocar algo completamente novo e imprevisível, revelando assim a pluralidade da experiência humana, reinventando as culturas sob uma perspectiva não colonial ou hierarquizante. A poesia de Aleixo nos parece se desdobrar para essa encruzilhada de arquipélagos, de modo que ela se embrenha com outras mídias, dimensões e perspectivas. É impossível passar por sua obra e não se deparar com algum elemento que transcende a poesia unicamente como texto escrito, seja no âmbito da imagem, do som e da concretude do texto. É de nosso interesse tentar enxergar os ecos dessas dimensões dentro de sua poética. Muitos são os autores que, recentemente, têm estabelecido leituras de Aleixo a partir de diferentes mídias, em relação à imagem como processo de *écfrase* na obra de Aleixo, destacamos os trabalhos de Morais (2018) e Sherer (2016), no âmbito da performance, Agustoni (2009), além disso, na relação entre Aleixo e teatro destacamos o estudo de Ribeiro (2024). Para além do vínculo entre diferentes mídias, uma série de distintas tradições também ecoa por sua obra, o concretismo e o *oriki*, por exemplo, são responsáveis por atar as duas pontas do Atlântico. Portanto, a partir destes e de outros elementos que pretendemos compor uma leitura que chamamos de encruzilhada, um lugar de trânsito e pluralidades, onde as referências se misturam num processo de simbiose poética e multiartística.

Aleixo é um poeta que ultrapassa os horizontes da poesia escrita, cuja obra tem dimensões que incorporam elementos da fotografia, do cinema, do teatro, da música e das artes plásticas. A obra dele é uma massa disforme, a palavra ganha conotações não lineares e translúcidas. A imagem por exemplo é um elemento importante, não somente como concretude e forma visual, como aponta Morais em relação ao poema Giro do livro *Antiboi*:

Giro é um poema em forma de pião: roda na página, diante dos olhos do leitor, para que ele veja (mais do que leia) que, na poética de RA, não há um ponto fixo que sustente todo o edifício, em todos os momentos, quer dizer, em todos os poemas. O mundo gira, a Lusitana roda e o caminho desta dança é feito de tal forma que nunca se volta a uma posição original (Morais, 2018, p. 108).

Morais estabelece uma espécie de mote para a leitura da obra de Aleixo, entendendo os caminhos que entrelaçam do poeta como não compostos por linhas retas,

muito pelo contrário, é a multiplicidade, a encruzilhada que norteia sua perspectiva poética. Entretanto, chamamos a atenção para um trecho específico de Moraes: “para que ele veja (mais do que leia)” (Moraes, 2018, p.108). Esse trecho é uma pontuação muito sensível de Moraes, porque figura de maneira muito significativa a experiência de contato com a obra de Aleixo. Trata-se de uma poética que propõe um texto sendo mais que texto, para os olhos lerem, verem e entenderem toda dimensão concreta e visual que o carrega. Nessa perspectiva, Aleixo se aproxima de uma tradição concreta, ou pós-concreta, já que, muitas vezes, sua proposta poética está intimamente ligada a uma poesia para “ouver”<sup>13</sup>, “uma expressão que já estava presente na poesia concreta desde os primórdios e em formulação clássica através do artigo de Haroldo de Campos ‘A obra de arte aberta’, no qual ele enuncia o princípio verbivocovisual” (Sherer, 2016, p.215). Esse termo, “ouver” foi trazido pelo poeta a partir da leitura de um texto (publicado em algum lugar por nós desconhecido) que informava o fato de que os crocodilos ouvem através das fissuras que existem em seus olhos. (Sherer, 2016, p. 215). Em outras palavras, Aleixo propõe uma poética experimental, incorporando elementos muitas vezes extratextuais, como técnicas cinematográficas, concretas e fotográficas. Sherer aponta que:

existe uma complexidade de possibilidades e procedimentos de abordagem da imagem na poesia de Aleixo, entre as quais escolhemos quatro casos que não formam um conjunto unívoco, mas trazem à tona um processo construtivo experimental, mutante, não aferrado à reiteração de princípios rígidos, mas aberto ao diálogo com múltiplas tradições e empreendedor de sucessivas reconstruções resultantes de encontros. Ricardo Aleixo nos mostra as virtudes do poeta que vê seu fazer como errância, ou seja, movimento. (Sherer, 2016, p. 203).

A autora possui um olhar aguçado sobre a produção poética de Ricardo Aleixo, estabelecendo leituras que buscam entendê-lo como um poeta “da errância” e do movimento, de maneira que, mesmo se tratando unicamente da relação entre texto e imagem, percebemos uma pluralidade de recursos écfrásticos. Ou seja, segundo as reflexões de Sherer: “São muito diversas as situações e os modos de acontecer desse jogo entre imagens e palavras dentro da obra do poeta” (Sherer, 2016, p.202).

## CAPÍTULO 2: *Festim*

*Festim* foi a primeira publicação de Ricardo Aleixo e data de 1996. Trata-se de um livro importante para entender a obra do poeta mineiro, pois representa uma forte ligação com uma série de tradições poética. Percebe-se que já se exercita a proposta de uma poética multidimensional. Desta maneira, entendemos a escolha de Aleixo em dialogar com o movimento concretista e outras perspectivas literárias como uma materialização do vigor da encruzilhada, na qual o autor busca estabelecer relações com diversas tradições, linguagens e estilos, deixando-se transpassar pelas intersecções que permeiam sua existência e concepção poética.

Quatro anos após sua publicação, Aleixo concede uma entrevista, originalmente, publicada no programa *Vereda Literária* da TV Minas, na qual o poeta faz alguns apontamentos sobre *Festim*. Segundo ele:

O *Festim* reúne poemas escritos entre 1977 e 1992 – que foi quando eu o editei. Vou ter que me valer daquele chavão da “unidade da diversidade”, porque foi isso que procurei buscar. Uma tentativa de evolução no aprendizado da poesia, em que todas as coisas que me formaram e que me formam enquanto poeta estivessem presentes. O apelo à visualidade, à carga sonora da palavra, são formas de atualização do princípio poundiano da interrelação das artes. Pound dizia desconfiar que poesia não é bem literatura, que ela estaria entre a música e as artes plásticas. Como eu sou também músico, isso fica evidenciado. Há quem leia este livro como uma série de partituras. Ele tem esse princípio partitural, que não é nada novo – Mallarmé, no contexto do ocidente, é o primeiro a pensar isso. É isso, em síntese, o *Festim*. É o resultado de quinze anos de trabalho poético. (Aleixo, 2017, p. 22-23).

O poeta nos parece apontar para alguns caminhos fundamentais da concepção poética de sua obra. Em primeiro lugar, vale ressaltar que, embora sejam poemas redigidos ao longo de 15 anos, não se trata de uma coletânea. É uma obra que contém o princípio da “unidade da diversidade” como aponta Aleixo. O livro não é feito de recortes em que cada poema tende a apontar para um rumo individual. Embora dissonantes em alguns momentos, os poemas flutuam a partir de uma única direção em sua pauta musical e visual. É uma obra que se constitui a partir de uma multiplicidade de referências e influências literárias, diretamente, mencionadas no âmbito nacional e internacional: Mário de Sá Carneiro, Paul Valéry, Elza Soares, Ezra Pound, Sergio Fantini, Mary Vieira, Affonso Ávila, Haroldo de Campos e Rufo Herrera.

Além disso, é possível enxergar referências que não são citadas diretamente, mas que entram pelas frestas, como Augusto de Campos, Décio Pignatari, José Lino Grünwald,



Ronaldo Azeredo, Edgar Braga e Wladimir Dias Pino. Todos esses autores entre outros, em diferentes medidas, representam um emaranhado de referências intertextuais que compõem a formação poética multifacetada relacionada a diferentes linguagens artísticas. São poetas, romancistas, escultores, músicos, tradutores, ensaístas, críticos etc. Elas se revelam a partir de uma experiência multissemiótica, incorporando e deslocando uma série de elementos visuais, sonoros, textuais e corporais para construir o que temos considerado como uma encruzilhada poética.

Em grande medida, o autor escolhe evocar referências como a de Pound, o “princípio poundiano” como o chama, o que “arreda” a poesia de um lugar de concepção puramente semântica e textual. Desse modo, *Festim* nasce como um livro para ser lido não somente com os olhos, mas também para ser lido com a boca e as mãos. É um livro desinquieto, que inquieta o leitor, esculpido nas páginas, é um livro que se baseia fundamentalmente no princípio da experimentação, da experiência e do prazer pela palavra. A palavra como signo amplo, não somente como função semântica. Aleixo a explora de maneira fonética, sólida e visual. Nas próprias palavras do autor:

Linguagem, para mim, não é apenas um meio de comunicação. Ela é uma fonte ilimitada de prazer. Mesmo no texto mais crítico, no texto mais denso, essa dimensão gozo da linguagem deve estar presente. É a coisa que orienta a minha conversa cotidiana, que orienta a relação com a minha filha de um ano e oito meses, que orienta qualquer tipo de texto que eu viva. Porque tem, sobretudo, isso: a ideia da vivência do texto. (Aleixo, 2017, p.26).

A relação entre poeta e palavra se desenvolve numa simbiose poética, cuja concepção é um espiral de experimentação e prazer, servindo-se dela da maneira que melhor lhe convir. O poeta mineiro parece buscar um caminho que aproxima a língua e a fala como formas uníssonas dentro de sua poética. A concepção de Aleixo, em *Festim*, o signo é mutável, em vários momentos, a imagem acústica se torna o próprio conceito, inversamente também é possível enxergar momentos em que o conceito atua como imagem acústica. Essa concepção é representada, principalmente, por uma herança pós-concretista que examina o signo de múltiplas formas para além de seus efeitos semânticos.

Em grande medida, esse jogo de inversões passa pela sua adesão ao chamado “princípio poundiano de interrelação das artes”. Segundo Aleixo, “Pound dizia desconfiar que poesia não é bem literatura, que ela estaria entre a música e as artes plásticas.” (Aleixo, 2017, p. 22-23). Assim Scherer completa:

Hoje esta afirmação ganha uma dimensão ainda mais densa, já que as práticas contemporâneas tanto em poesia quanto na prosa, a exemplo da própria obra de Aleixo, redimensionam a noção de

literário e sugerem a complexidade de uma poesia “em campo expandido”, para utilizar a já clássica expressão da crítica Rosalind Krauss acerca da escultura. (Scherer 2016, s.p.).

Essa “poesia em campo expandido” é, de certa maneira, uma maneira apropriada de pensar a obra de Aleixo, uma poesia que não possui um cercado limitante e que “derrama” a outras formas de linguagens, abraçando um caráter multisemiótico. Já em *Festim*, a poesia de Aleixo (sob a batuta de Pound) assume contornos que remetem à música e as artes plásticas, tanto que o próprio poeta aponta:

Como eu sou também músico, isso fica evidenciado. Há quem leia este livro como uma série de partituras. Ele tem esse princípio partitural, que não é nada novo – Mallarmé, no contexto do ocidente, é o primeiro a pensar isso. É isso, em síntese, o *Festim*. É o resultado de quinze anos de trabalho poético. (Aleixo, 2017, p. 22-23).

Mallarmé que, inclusive é outra referência importante para pensar a obra de Aleixo, em grande medida por ser quem inaugura essa perspectiva partitural no contexto do ocidente, contudo outras referências também são fundamentais, Scherer aponta que:

O princípio partitural, que nasce com as reflexões de Mallarmé, irradia-se e reverbera também nas formas mais livres de composição verbal do início do século XX, como os poemas sonoristas de Hugo Ball e Kurt Schwitters, ou a escrita de John Cage, entre outros exemplos. Cage, ao lado de Augusto de Campos, é a principal referência de Ricardo Aleixo. Além de ter criado mesósticos e múltiplos textos a partir de procedimentos de acaso e apropriação, Cage reinventou a própria partitura, lançando sobre o criador que se dedica a essa pesquisa, especialmente no final do século XX e início do XXI, uma nova complexidade de entendimentos do princípio partitural. A música de que trata Aleixo em seu livro de 1992 é a plástica, uma música em desconcerto, já considerada de modo expandido. (Scherer, 2017, s.p.).

Portanto, Aleixo inicia sua produção a partir de uma multiplicidade de referências, nesse sentido sua fala é muito coerente quando aponta *Festim* como um “uma tentativa de evolução no aprendizado da poesia, em que todas as coisas que me formaram e que me formam enquanto poeta estivessem presentes.” (Aleixo, 2017, p. 22). Em grande medida, Mallarmé, Pound, Augusto de Campos, Cage etc. estão presentes em *Festim*, são parte estruturante da obra no seu caráter estético/formal e temático. Em última instância, vale ressaltar que não se trata de uma imitação. Aleixo busca uma “atualização do princípio poundiano da interrelação das artes” (Aleixo, 2017, p. 22). Ou seja, sua relação com tais autores não é estática e solidificada, como aponta Morais: “o circular de seus versos de um tema a outro, de uma forma a outra, de uma arte a outra o inscreve num percurso em que sua voz lírica se descola de tudo o que é sólido demais; em outras palavras, o seu transitar constante é a sua própria contemporaneidade” (Morais, 2018, p.113).

A herança africana também é um forte indicativo de Aleixo de estabelecer uma aproximação muito sensível entre língua e fala, seja em seus *orikis*, em seus poemas concretos, em suas performances ou em qualquer outro tipo de manifestação poética. Aleixo vincula-se à palavra por meio da voz e do corpo; de maneira que língua e fala tornam-se medidas imprescindíveis na elaboração de sua poesia; de maneira que a poesia emana como uma aproximação quase intrínseca com a oralidade. Essa dimensão será desenvolvida com mais precisão no capítulo 3, entretanto vale chamar a atenção para a concepção de uma literatura que emerge como oralitura.

Essa concepção de uma poesia que emana da multiplicidade de uma encruzilhada de referências e estruturas já está disposta no próprio título da obra. No prefácio que acompanha a obra Antônio Sérgio Bruno aponta que:

Uma observação sobre o título: *festim* é uma pequena festa íntima, em termos de dicionário. Mas este *Festim* é uma sarabanda de signos, iconizando um grande carnaval, uma parafernália plástica e sonora, nova e desorbitada, a atestar o vigor criativo de seu autor. (Aleixo, 1992, p.4).

*Festim* é a materialização de 15 anos de aprendizado de poesia. Aleixo busca estabelecer uma espécie de festejar aos poetas que contribuíram para sua formação, é uma grande festa na encruza. Vale destacar a definição de Antônio Sérgio “é uma sarabanda de signos, iconizando um grande carnaval, uma parafernália plástica e sonora” (Aleixo, 1992, p.4), é uma definição que, assim como a poesia, condensa uma série de significados. Ao consultar o termo sarabanda em um dicionário, podemos encontrar definições como: “antiga dança popular de origem espanhola, de andamento rápido, com meneios desvoltos e enérgicos, acompanhada por castanholas, surgida no século XVI.” Contudo, ao mesmo tempo, encontramos definições como: “dança nobre, de andamento lento e elegante, comum nas cortes barrocas dos séculos XVII e XVIII.”<sup>7</sup> Ou seja, é uma palavra de caráter amplo, pois, ao mesmo tempo, se refere a manifestações rápidas ou lentas; nobres ou populares. Claro que existe uma correspondência entre as duas manifestações, porém, a princípio, são duas danças muito distintas entre si. Não nos convém especular à qual delas Antônio se referia, pois, no carnaval que é *Festim*, ambas referências são bem-vindas, ambas podem ditar o ritmo da dança em sua encruzilhada poética, inclusive de forma simultânea. Pensar o carnaval da obra de Aleixo é se deparar, constantemente, com um movimento de harmonia e desarmonia, ou melhor, em um movimento paradoxal de desarmonia harmônica onde os signos dançam simultaneamente no ritmo de diferentes

---

<sup>7</sup> "sarabanda", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008, 2024, <https://dicionario.priberam.org/sarabanda>.

sarabandas.

Contudo, ao pensarmos na fala do próprio poeta sobre a obra “Uma tentativa de evolução no aprendizado da poesia, em que todas as coisas que me formaram e que me formam enquanto poeta estivessem presentes.” (Aleixo, 2017, p. 22), podemos interpretar o título na contramão das proposições de Antônio Sérgio. Pois assim colocamos *Festim* sob o campo semântico da intimidade, um celebrar de suas referências de formação, um pequeno banquete à Pound, Mallarmé, Augusto de Campos e outros poetas que contribuíram e influenciaram em sua construção como poeta. Vale ressaltar que são leituras não excludentes, a celebração que Aleixo propõe pode ser, ora carnavalesca, ora íntima. O ponto central destas leituras é que abarcam a obra de maneira plural, quase coletiva, em diversos momentos, a partir das rasuras presentes no texto, *Festim* parece um livro composto por diversas mãos, em outras palavras, “como todo poeta da modernidade baudelairiana, Aleixo sabe que ninguém escreve sozinho” (Moraes, 2021, p.100). A coletividade de Aleixo se dá não somente pela sua escrita que, constantemente revela um caráter plural, mas também pela concepção da obra em si, a arte que acompanha a capa do livro, por exemplo, é do artista Jorge Luiz dos Anjos, amigos de longa data e parceiros de trabalhos, parceria que corroborou em trabalhos como “*infinito instante*” que foi exposto na Galeria de arte BDMG Cultural em 2017.

Outro ponto que gostaríamos de chamar a atenção sobre a colocação de Antônio se encontra na confluência entre sua definição (uma parafernália plástica e sonora) e o subtítulo (quase esquecido) da obra *Festim: um desconcerto de música plástica*. Ambas as alcunhas nos revelam uma dimensão sonora e visual na qual o plástico e o sonoro coabitam o mesmo espaço, revelando muito da proposta poética de seu autor. No entanto o festim de Aleixo é, antes de tudo, um desconcerto, o que aponta para um evento, um acontecimento que busca subverter a chamada “música plástica”. Pensar em um conceito de “música plástica” já se trata de uma subversão, uma vez que a música como expressão sonora ganha dimensões físicas e visuais.

É um subtítulo que soa confuso e “suga” o leitor por meio de um espiral de subversão e confusão, nesse sentido podemos até evocar a ambiguidade sonora do termo “desconcerto”, que foneticamente também remete ao seu homônimo “desconserto”, já o que o subtítulo e a obra em geral coloca o leitor num lugar de estranhamento e desconstrução do signo linguístico e da poesia de forma ampla. E esta é sumariamente a maneira e a estética de Exu, visto que ele: “sempre se esforçou para criar mal-entendidos e rupturas, tanto aos homens quanto aos orixás” (Prandi, 2001, p.76), aquele que “fazia

incertas todas as coisas” (Prandi, 2001, p.76). Exu é uma simbologia forte e constante dentro da obra de Aleixo, ele atua como um elemento constitutivo e símbolo de subversão e encruzilhada, como aponta o próprio poeta:

Mas aceito isso, que é Exu, mensageiro da relação entre os deuses e da relação dos deuses com os homens. Já não bastasse eu gostar dessa associação com Exu, eu tenho um nome que a prosódia manda pronunciar com “al-êixu”, e que tem o “x”. No *Mil Platôs*, o Deleuze fala do demônio como aquele que vai à frente ou ao lado do bando, nunca se misturando... Eu me identifico profundamente com isso. Uma amiga que me lembrou: “Ó você vai aqui” – o anômalo.

Eu tenho total fascínio por esse entrelugar, que é o de Exu, que é o de Hermes, que é o de Mercúrio, que é o de Hélio Oiticica também, para não ficar num plano etnopoético somente [...] esse é um lugar que me agrada, sim, porque não é um lugar. (Aleixo, 2017, p.225).

Evocamos Exu como forma de pluralidade e exercício de subversão. Exu é, antes de tudo, uma metáfora estética para entender como Aleixo se expressa enquanto poeta. No trecho, ele reivindica essa mesma dimensão na figura do orixá. A aproximação entre Aleixo e Exu já se inicia no campo da prosódia, na qual a pronúncia do nome do poeta possui uma espécie de Exu inteiro, mas as aproximações se estendem para além do campo formal e fonético. Aleixo destaca dois pontos importantes: Exu enquanto mensageiro e Exu enquanto (não) lugar. Entender Exu como mensageiro é uma abordagem fundamental, pois permite estabelecer leituras mais próximas entre Exu e a literatura, principalmente se pensarmos em como poeta e Exu expressam sua mensagem: geralmente de maneira não linear. Exu vêm sendo cada vez mais reivindicado como um símbolo estético para uma ampla gama de poetas inseridos no contexto afrobrasileiro, já que ele representa essa comunicação. Em outras palavras, Exu é: “o princípio da existência diferenciada em consequência de sua função de elemento dinâmico que o leva a propulsionar, a desenvolver, a mobilizar, a crescer, a transformar, a comunicar” (Santos apud Martins, 2021, p.52-53).

Outro ponto importante dessa comparação se dá pelo fato de Aleixo se estender para referências que emanam de outras raízes e tradições, trazendo à tona as figuras de Hermes, Mercúrio, deuses da mitologia grega e romana, além do artista brasileiro Hélio Oiticica. Tudo compõe uma espécie de panteão de estéticas da comunicação que emana de diferentes lugares e que abraça uma pluralidade de possibilidades. Em grande medida, esta é a grande encruzilhada de Aleixo, o trânsito entre diferentes perspectivas, o preto e o branco, o sublime e o grotesco, o canônico e o periférico. Trata-se de uma poesia que não possui fundamentos fixos, tudo é incerto, “nada é caprichoso/, nada// é garantido” (Aleixo, 2018, p.182).

Um ponto fundamental na obra de Aleixo é, sem sombra de dúvidas, sua relação com

as chamadas vanguardas, principalmente no que diz respeito ao concretismo. Nesse sentido, o poeta não esconde sua admiração pelos poetas tidos como grandes expoentes do movimento:

Os concretas me ensinaram a ler – se é certo que já aprendi a fazê-lo. Augusto de Campos, mais que todos os outros poetas, concretos ou não, me fez e faz crer na possibilidade de ir além das demarcações prévias de território. O único território que conta para o poeta, parece me dizer a todo tempo a poesia de Augusto, é o da movência, da instabilidade, do trânsito, da “pergunta que repregunta”, incomoda e incontornável. Eu me entrego a práticas estéticas que não cabem no paideuma concreto (como a série de *orikis*, por exemplo, ou o poemanto, arte vestual), mas deixo claro que só cheguei a tais hipóteses criativas por ser, como me defino, um “discípulo indisciplinado” do maior poeta brasileiro vivo. Amo, acima de tudo, em Augusto, o que é pura recusa. Sua radicalidade. Sua música de tão difícil beleza. Sua insistência em nos mostrar que ler é aprender, a cada novo poema – nosso ou de outros poetas –, aprender a ler. (Aleixo, 2017, p.166).

Em grande medida é extremamente difícil pensar a obra de Aleixo sem a rasura provocada pelos concretistas e, principalmente por Augusto de Campos. Como aponta o próprio Aleixo, a presença de Augusto representa parte de seu modo de ler e conceber poesia. Nesse sentido, é importante ressaltar que parte dos pressupostos que nos permite a aproximação entre Aleixo e a Encruzilhada emergem de sua relação com Augusto. Pressupostos como “a movência”, “a instabilidade”, “o trânsito” e da “pergunta que repregunta” são fundamentais para entender a obra de Aleixo e, em parte, são elementos herdados de Augusto. Contudo, é importante ressaltar que Aleixo utiliza desses pressupostos assim como lança mão de uma série de engenhos vindos de outros caminhos, onde todos culminam na encruzilhada de um poeta experimental. Aleixo não se propõe a revisitar a obra de Augusto simplesmente, sua postura é antropofágica, pois revela, na mesma medida, uma revisitação ativa e uma devoção (in)disciplinar.

Em relação à Décio Pignatari, outro grande expoente do movimento concretista, Aleixo disserta:

A Décio Pignatari também devo muito, principalmente no que diz respeito ao trânsito entre os códigos. Livros como o fabuloso *Contracomunicação* fizeram com que eu, muito novo ainda, comesse a me interessar por semiótica. Para dizer o mínimo, é a partir da definição que ele dá do poeta como um “designer da linguagem” que eu organizo os fundamentos da minha pesquisa interartes, da minha “obra permanentemente em obras”, como gosto de dizer. E há, claro, os poemas: “Terra”, “Life” e “Organismos”, além de muitos dos pré-concretos, são exemplos inquestionáveis da excelência poética de Décio. (Aleixo, 2017, p.166).

A ponderação de Aleixo é sensivelmente importante já que nos revela à natureza de partes fundamentais de sua obra: semiótica e interartes. Aleixo é um poeta que, a todo

momento, parece se interessar por uma proposta poética que dialogue com distintas linguagens, pois, além de poeta, é também músico, artista plástico e curador cultural. Além disso, linguagens que emanam de outras áreas constantemente permeiam sua escrita, como a fotografia e o cinema. Tudo isso ecoa vastamente em sua produção e, em parte, se trata de uma herança de Décio, a semiótica e a dimensão interartes são, inclusive, alguns dos elementos responsáveis por estabelecermos uma ideia de errância em sua obra.

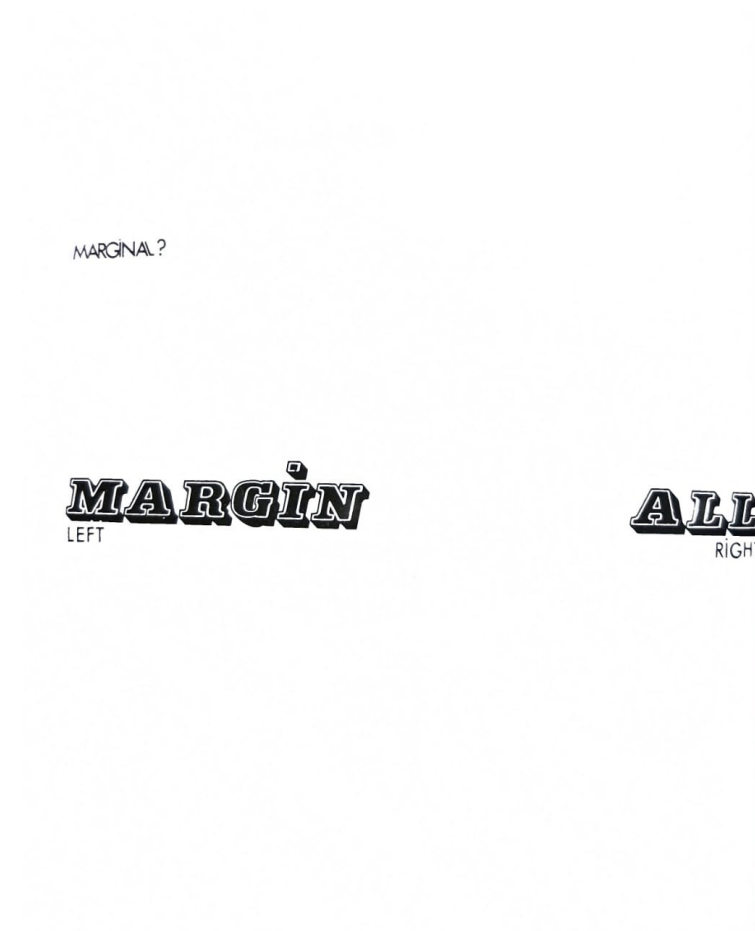
Em relação à formação concretista, outra figura importante foi Haroldo de campos. Aleixo pondera:

Haroldo me marca menos, embora eu seja, ainda hoje, leitor de toda sua vastíssima produção. Gosto especialmente do barroquismo das *Galáxias*, sobretudo quando os escuto na estupenda série de vocalizações que o poeta gravou nos anos 1990. Admito que poemas meus que se organizam por meio da adoção de um princípio permutacional, como “Para eventual conversa sobre poesia com o fiscal de rendas”, do livro *Trívio*, e alguns outros, devem respostas a Haroldo – e também a Affonso Ávila, outro maior da poesia de invenção, que soube compor sua obra em diálogo aberto e crítico com os concretos, sem se render à ortodoxia da fase “heróica” do movimento. Também reviso sempre as obras de José Lino Grünewald, Ronaldo Azeredo e Edgard Braga – deste me veio o gosto pelas manuscrituras, que pratico desde meados da década de 1980 – e sou entusiasta da obra de Wladimir Dias Pino, um ex-concreto que, dos grandes poetas experimentais surgidos no mundo dos anos 1950 em diante, talvez seja o mais desconhecido. Quero muito poder colaborar para retirar a obra de Wladimir da invisibilidade em que se encontra. (Aleixo, 2017, p.166-167).

Além de Haroldo, Aleixo menciona uma série de outros poetas que, em diferentes medidas, estabelecem alguma relação com o movimento concretista e/ou tangenciam a proposta do movimento. Vale ressaltar que Aleixo, de algum modo já estabelece uma espécie de autocrítica de sua obra, buscando visualizar alguns vestígios e rasuras que compõem sua poética. A todo momento, Aleixo busca abrir suas referências, é um poeta que não teme explorar e expor aquilo que o forma como artista.

*Festim* é uma obra que, a todo momento busca estabelecer uma relação direta com o movimento concretista, que se dá pela formação de Aleixo enquanto sujeito, leitor e poeta, afinal, ele mesmo aponta que: “os concretos me ensinaram a ler”. Contudo, deve-se ressaltar que não se trata de limitar Aleixo enquanto poeta concreto, mas enxergar vestígios e rasuras da poesia concreta dentro de sua produção, com o intuito de estabelecer leituras que apontem para diversas linguagens, matrizes e perspectivas poéticas na encruzilhada de sua obra. Para isso, é possível visualizar parte de sua formação concretista no poema “marginal?”.

## 2.2 Marginal?



(Aleixo, 1992, s.p.).

Trata-se de um poema que possui um apelo à visualidade muito evidente, desde as distintas tipografias utilizadas à disposição dos signos diante da página, à fragmentação das palavras e aos vazios que também exercem um papel fundamental na construção de possíveis sentidos ao texto. Antes de qualquer elemento semântico, salta aos olhos o grande destaque aos termos “*margin*” e “*all*”, que carregaram uma tipografia mais densa, dando contornos e peso ao texto. Rodrigues aponta:

o que queremos é destacar a palavra como imagem a serviço do poema. A tipografia usada na escritura de “*margin*” e “*all*” dá um peso gráfico à estrutura e à forma do poema: nele percebemos que a imagem tipográfica não designa a palavra, mas dá à própria uma imagem para ser usada como um direcionamento de leitura, como se observa no poema. (Rodrigues, 2013, p.157).

É bem verdade que as palavras são, antes de tudo, imagens, e como tal sua interpretação passa diretamente por seus traços visuais. Nesse sentido, a tipografia e o tamanho da fonte são elementos fundamentais, pois são eles os grandes responsáveis por estabelecer concretude e peso para o texto. A fonte utilizada preenche os espaços com uma



materialidade distinta das demais, já que, além de ser maior, é mais larga, mais densa e o preto se destaca no fundo branco da página. Além disso, o sombreado é outro elemento importante, visto que por meio dele, o poema ganha profundidade e contornos tridimensionais. Tudo isso faz “margin” e “all” ofuscar os termos “left” e “right” que se encontram abaixo respectivamente. Há também uma clara contradição entre os dois conjuntos de termos, uma vez que os que se encontram acima são, visivelmente maiores e grafados em letras maiúsculas, já os termos abaixo são menores, sem negrito, também com letras maiúsculas.

Outro elemento importante para a construção da imagem é o espaçamento do texto, palavras que “se espalham” sobre a página de uma forma distinta, fugindo às características do verso poético. Essa fuga proporciona um auxílio na construção da imagem presente no texto, na qual os termos “margin” e “all” são alinhados horizontalmente, mas distribuídos entre os extremos da página, sendo “margin” à extrema esquerda e “all” à extrema direita. Somam-se a isso os vazios presentes na imagem, uma vez que são esses vazios os grandes responsáveis por separarem os dois “antagonistas” que dividem a atenção do leitor. A fragmentação do signo também é outro ponto crucial, os principais termos do texto “margin” e “all”, são derivados diretamente da fragmentação da pergunta inicial “marginal?”. Isso corrobora na sonoridade do poema, pois, mesmo se tratando de termos de diferentes línguas, há uma correspondência sonora que passa por uma série de aliterações e rimas. Trata-se de um poema para os olhos, entendê-lo demanda uma evocação direta ao que se vê, e seus possíveis elementos sonoros são derivados diretamente da imagem que o texto cria. Acerca desta dimensão múltipla de linguagens Scherer aponta que:

A criação de Ricardo Aleixo explora, desde *Festim: um desconcerto de música plástica*, a vizinhança entre o poema impresso e a partitura, porém o transcende para um entendimento da poesia em sistema de errância, promovendo trânsitos constantes entre linguagens, suportes e locais de atuação. (Scherer, 2016, s.p.).

Ou seja, Aleixo propõe um deslocamento de sua poesia em um diálogo constante com outras formas de linguagem, imagem, sonoridade e peso assumem contornos importantes na construção de sentido do texto. De forma que “marginal?” é um texto em que “Aleixo abre o espaço da página para instalar uma reflexão que abrange desde o significado da palavra título, passando pelo uso poético da mesma no contexto construtivo e completando-o na visualidade da concepção” (Rodrigues, 2013, p.157). Ou seja, toda e qualquer reflexão acerca do texto imagem, parte originalmente da pergunta inicial, mesmo os elementos estruturais que compõem o texto são constituídos a partir da fragmentação do

questionamento. Ao refletir sobre os possíveis desdobramentos do texto. “Sabemos que as possibilidades de leituras que decorrem desta obra são diversas e podem ser desenvolvidas a partir de cada leitor” (Rodrigues, 2013, p.157).

Essas múltiplas possibilidades de leituras advêm, principalmente, do próprio termo marginal que possui uma ampla gama de bifurcações. Marginal pode designar um fenômeno social de exclusão, mas também pode referenciar o movimento literário proveniente da década de 1970. Ainda é possível estabelecer leituras cruzadas, com as quais várias perspectivas se entrelaçam num emaranhado de significados. Ao cruzarmos o termo marginal e a biografia de Aleixo, verificamos alguns parâmetros interessantes de análise do texto.

Em primeiro lugar, *Festim* é um livro composto por poemas elaborados ao longo de 15 anos, contudo, uma “mania” de Aleixo é frisar o ano da composição de cada um dos poemas logo no índice. Dessa maneira, “marginal?” é datado de 1977, esse pequeno detalhe nos revela que o poema em questão foi produzido no auge do movimento denominado pela academia de “marginalia” ou “poesia marginal”. Podemos pensar que a dicotomia presente no texto representa uma leitura metapoética e um questionamento sobre o fazer poesia e sua relação cânone e marginal, centro e periferia. Ao lançar mão de tais questões, é contundente lembrar que Aleixo é, além de poeta e artista, um homem negro e periférico da cidade de Belo Horizonte, mais precisamente do bairro de Campo Alegre onde reside até hoje. Essa circunstância nos indica uma espécie de leitura cruzada. O poema pode, ao mesmo tempo, estar relacionando todos esses contextos, ou ainda múltiplos outros. A separação entre “margem” e o “todo” se dá por qualquer movimento de segregação que busca estabelecer pejorativamente um grupo como “marginalizado” enquanto outro é tido como “normal”, como “todo”. Vale ressaltar também uma leitura às avessas, já que não há nenhum elemento gráfico que separe os dois termos, o que existe é apenas um grande espaço vazio na página e, originalmente são termos que derivam de uma única palavra fragmentada.

O emprego de alguns termos em inglês se dá, em primeira instância por questões fonéticas e estruturais, contudo, no desenvolver da análise percebemos um auxílio no campo semântico. A fragmentação de marginal em *margin* e *all* se dá, primeiramente, no campo fonético, entretanto há de se notar o emprego de mais um “l” em *all*, esta simples inserção de uma letra possibilita um desdobramento semântico, já que tem a capacidade de transformar a sílaba partida al (em português) em um termo semanticamente mais interessante *all* (em inglês). *All* significa todos em português, o que representa uma

dicotomia entre o “marginal” e “todos” impulsionando a solidificação entre os dois extremos do poema.

Nesse sentido é notável o caráter político do texto, não só pelo apelo a questões sociais, mas, em certa medida, pela presença dos termos “left” e “right”, pois em uma última instância, podemos pensar nesses termos sob a questão dos espectros políticos que estão em constante disputa, a “esquerda” e a “direita”. É necessário levarmos em conta que o texto foi composto em um momento de instabilidade e disputa política, já que, em 1977, o Brasil atravessava um regime de ditadura militar promovendo censura, silenciamento e segregação. Em uma leitura sob este aspecto, podemos pensar nos espectros políticos enquanto sua atuação no poema: a esquerda enquanto espectro é um campo que historicamente tende a se aproximar do marginal devido às suas proposições políticas, já a direita tende a se distanciar do lado marginal numa tentativa de pasteurização do cidadão independente de fatores sociais. No poema de Aleixo, há uma correspondência entre estes pensamentos, a partir da fragmentação do termo “marginal”, *margin* (margem) fica localizada à esquerda da página, juntamente com o termo “*left*” (esquerda), o que pode ser interpretado como uma correlação entre espectros políticos e disposição na página; por outro lado, a direita da página, se encontra o termo *all* (todo) juntamente com o termo *right* (direita). Assim podemos pensar em dicotomias sociais que colocam o marginal em contraponto a totalidade num jogo de pergunta e resposta, quase como um diálogo onde alguém pergunta “marginal?” e seu interlocutor responde de forma explícita (talvez até meio brusca) “margin-all: margem à esquerda e o todo a direita”. Sendo a margem e o todo estabelecidos em espaços e lugares muito específicos, visto que a função “negrito”, o tamanho da fonte e sua tipologia ajudam na solidificação destes espaços, são ferramentas que dão ao texto muita concretude e peso, ou seja, são responsáveis por alicerçar os termos, ou grupos sociais.

Marginal (ou margem) também é importante pressuposto para pensar a encruzilhada, pois segundo Rufino “a encruzilhada é a boca do mundo, é saber praticado nas margens por inúmeros seres que fazem tecnologias e poéticas de espantar a escassez abrindo caminhos” (Rufino, 2019, p.3), ou seja, a noção de encruzilhada é também uma noção de resistência à escassez imposta às margens, é uma forma de notabilizar existências periféricas por meio de poéticas de encontros e deslocamentos. Mas não somente no âmbito da significação que a encruzilhada é potente ferramenta, visto que, especificamente neste poema, forma e conteúdo são inseparáveis. Leda Maria Martins aponta que a encruzilhada “nos oferece a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico que emerge dos

processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam” (Martins, 2021, 51). Ou seja, o trânsito e a interrelação entre diferentes linguagens proposta por Aleixo é ferramenta e saber produzido sobre a benção da encruza, ao constituir uma poesia embebida no caráter multisemiótico, sua produção se aproxima de Exu. Em síntese, Aleixo aposta em ferramentas que Rufino aponta como fundamentais para evocar a potência da encruzilhada, segundo ele a “potência do cruzo e praticando o exercício de dobrar a linguagem — ações de ampliação de outras formas de comunicação” (Rufino, 2019, p.9) são ferramentas importantíssimas para o combate ao colonialismo e para a produção de saberes a partir da potência da encruzilhada.

O poema “marginal?” evoca a tradição concreta, tanto em seu caráter semântico quanto na constituição de estratégias de composição, é um poema que revela muito sobre visão do poeta de como conceber poesia. Além disso, trata-se do poema mais antigo do primeiro livro de Aleixo, ou seja, é o primeiro poema de Aleixo (levando em conta apenas os que foram publicados), e sua estreia parece ir em consonância com a sua fala e exaltação em relação à sua relação com a poesia concreta: “eu, como você sabe, me iniciei na poesia, e na arte por extensão, a partir da didática concreta, antes de conhecer poesia eu conheci poesia concreta” (Outro Livro, 2023). No entanto, é importante ressaltar que sua relação com os poetas concretos ultrapassa a dimensão estética dos seus textos, de modo que, a influência dos irmãos Campos e Décio Pignatari penetra no próprio modo de pensar a poesia, assim, mesmo nos textos que, originalmente não parecem ter uma relação muito forte com os concretos, podemos perceber essa influência entra pelas frestas.

### 2.3. “Poética”.

#### POÉTICA

Aprendi com Valéry  
um pouco disto que faço:  
“Eu mordo o que posso”  
(palavra, carne ou osso)

Me acho  
me acabo de vez  
me *disfarço*

(Aleixo, 1992, s.p.).

“POÉTICA” é um poema que chama atenção pelo título, não pelo caráter exclusivo de seu nome, afinal muitos poetas têm poemas com o mesmo nome, mas pelo que cada um revela sobre seu autor e seu modo de fazer poesia. É um título que geralmente remete a um processo muito particular de cada autor, revendo textos (geralmente) metapoéticos, em que autores revelam pontos importantes de seus processos de criação. E “POÉTICA” de Ricardo Aleixo não é diferente, é um texto que o poeta busca um jogo de revelações através do contato uma referência muito importante para sua poesia: Paul Valéry. Trata-se de um processo comum dentro de sua obra, Aleixo sempre busca nomear e escancarar suas referências: “Aleixo semeia em suas páginas as estrelas que se integram em sua constelação de precursores. São estas vozes que soam junto com a dele em seus poemas” (Moraes, 2021, p.101), em outras palavras “na poesia de Ricardo Aleixo, nomear é uma das formas mais evidentes de amar” (Moraes, 2021, p.101).

Aleixo faz questão de mostrar (ou demonstrar) sua referência, tanto que o trecho entre aspas é de autoria do poeta francês Paul Valéry: “Eu mordo o que posso”, é uma frase que remete indiretamente ao poema “Esboço de uma serpente”, como aponta Augusto de

Campos:

Iniciado em 1916 e publicado, em primeira versão, na *Nouvelle Revue Française*, nº 94, de julho de 1921 (págs. 5 a 17) o poema “Ébauche d’un Serpent” (Esboço de uma Serpente) reapareceu, em 1922, em edição autônoma. Valéry intitulou-o então “*Le Serpent*” (NRF Gallimard). No mesmo ano, passou o poema a figurar na coletânea *Charmes*, com o título original, que afinal veio a prevalecer.

Foi um dos 335 exemplares de “*Le Serpent*”, na edição Gallimard, que Joyce recebeu de Valéry, em Paris, com uma dedicatória especial. Sob sua assinatura o poeta desenhara, em torno do título impresso, uma serpente mordendo a própria cauda, com a divisa “Je mords ce que je puis” (Eu mordo o que posso). (Campos, 1982, p.15).

A utilização da frase, por si só, já nos indica um profundo conhecimento da obra (e biografia de Valéry), contudo, a citação no poema em questão parece ter pressupostos mais amplos que nos revelam parte de seu exercício de composição.

O poema se inicia estabelecendo uma referência direta a Valéry: “Aprendi com Valéry/ um pouco disto que faço”, vale ressaltar a presença da expressão “um pouco” que coloca o poeta francês como voz importante dentro de sua produção, mas não voz uníssona, o que obviamente, aponta para uma gama mais ampla em sua constituição poética. Em seguida, Aleixo lança mão da citação de Valéry: “Eu mordo o que posso” e complementa com: “(palavra, carne ou osso)”. Ao relacionar estes três elementos, Aleixo estabelece uma dimensão física para a palavra, lembrando que carne e osso são componentes muito usados para referenciar a dimensão física do ser humano. Pode-se dizer que é muito comum na tradição ocidental e cristão o homem ser apresentado a partir de uma dicotomia, de um lado o espírito, intocável e sublime, do outro lado, carne e osso, matéria física e zona de pecado. Assim, a palavra passa a ganhar contornos parecidos, matéria bruta capaz de ser presa pelos dentes do poeta. No prefácio que acompanha *Festim*, Antônio Sérgio Bruno aponta:

Em Poética, Ricardo Aleixo transcreve a divisa de Valéry “Eu mordo o que posso”, acrescentando-lhe um verso entre parêntese – “(palavra, carne e osso)”, - enlaçando assim em uma só homenagem o mestre francês, que havia escrito que “Nos livros, como nos pratos, só gosto do que é magro” e os “poetas de campos e espaços” brasileiros que decidiram, em sua concretude, roer o tutano da linguagem. A cumplicidade do autor de **Festim** se individualiza nos seguintes termos, neste poema sem título: “o que vier eu traço. o que não / me vem eu caço. E nem me / recinto: es / paço”. (Aleixo, 1992, s.p.).

Em outras palavras, as referências de Aleixo buscam estabelecer a palavra como uma zona ampla de significado emergem fortemente. Os poetas de “campos e espaços” que Antônio menciona são os chamados noigandres, inicialmente Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, referências que, como mencionado anteriormente por Aleixo têm uma importância fundamental dentro de sua obra “Os concretas me ensinaram a ler”

(Aleixo, 2017, p.166). Para Aleixo:

A nomeação é também a forma pela qual se manifesta [...] a atividade curatorial, no sentido de estabelecimento de um panteão de poetas e poemas referenciais tanto para o próprio autor quanto para o público leitor. Como demonstra Afonso Rodrigues, há um método nas listas de artistas criadas na obra de Ricardo Aleixo, que nada têm de aleatório, mas sim de elogio consistente à inovação e à rebeldia. (Morais, 2021, p.101).

Neste sentido, a escolha pelo diálogo com Valéry assume contornos distintos, principalmente se pensarmos no contexto da frase trazida pelo poeta e sua relação com o poema “Esboço de uma Serpente”. É um poema que tem a Serpente como simbologia primária, voltada principalmente para a ideia de transformação, dualidade e conhecimento. Além de contornos rebeldes se pensarmos a partir de temáticas presentes no poema, como religião e oroboros (a imagem da serpente que devora a própria cauda). Aleixo termina o texto “POÉTICA” de maneira semelhante, “Me acho/ me acabo de vez/ me *disfarço*”, em certa medida, o eu-lírico de poética é responsável por um movimento de antropofagia e de renovação, na mesma medida que a Serpente de Valéry.

No campo formal/estrutural, alguns elementos do texto se destacam, é um poema que ocupa espaço singular na página do livro, de forma que é difícil não o notar, mesmo sem o uso de recurso como negrito ou uma fonte mais densa. Outro aspecto que chama a atenção, e que talvez seja uma intertextualidade direta com o texto de Valéry, é a aliteração de sons consonantais em “s” ao final dos versos, principalmente através de termos como “faço”, “posso” e “osso”, além de “disfarço” no último verso. Sobre o texto de Valéry, Augusto de Campos aponta:

Em sua minuciosa análise do poema, Walzer põe em foco a linguagem “proteiforme” da Serpente valeriana, expressa, formalmente, pela [...] aliterações sobrecarregadas, tendo como dominante a sonoridade vocálica em *i* (nas rimas, sobretudo) e a sonoridade consonantal em *s*, que marcam a “sibilação irônica da Serpente”, as vezes dissimulada pelo jogo mais doce de outros amálgamas sonoros. (Campos, 1982, p.17-18).

É como se o texto de Valéry, em certa medida, penetrasse o texto de Aleixo, entretanto de uma maneira muito orgânica e sinuosa como uma serpente, ou ainda como se Aleixo mordesse o texto de Valéry com o intuito de se *disfarçar*. Utilizamos aqui o verbo na forma de itálico assim como Aleixo o emprega no fim do poema, num gesto de demonstração de sua mutabilidade, trata-se, portanto, de um paradoxo, onde o autor destaca para *disfarçar*, quase como se dissesse “olha o que sei fazer”.

Em última instância, a Serpente de Valéry, representa a rebeldia, Aleixo por sua parte aponta “POÉTICA” como um poema propositalmente errante, nas palavras do próprio autor:

Morder “o que posso” e “construir sobre ruínas” são hipóteses tanto de criação quanto de vida, se é mesmo possível separar uma da outra (para mim nem sempre é possível). Não há, nestas duas “poéticas”, nenhum sinal de resignação, pelo contrário. Com as duas, o que quero frisar é o sentido de incompletude do mundo.” (Aleixo, 2017, p.69).

Gostaríamos de destacar a fala do poeta em relação à resignação, ou melhor, a não resignação. É um tema constante dentro de sua produção, visto que ela emana uma lógica da errância, além do “POÉTICA”, outros textos como “Mais de um”, “Raiz que voa” e “Corpo-casa” possuem esta mesma temática a título de exemplificação. Mas a sua não resignação não se dá somente no campo da semântica, no aspecto formal/estrutural também podemos vislumbrar esta característica, Moraes aponta que: “a poesia de RA se compromete com o descompromisso: desconhece formas e temas e espaços e dicções obrigatórias. O poema se torna, então, exercício experimentação de outras realidades” (Moraes, 2018, p.104). Moraes traz importante perspectiva para pensarmos a mobilidade dentro da obra de Aleixo, visto que seu artigo intitulado “O passaporte diplomático de Ricardo Aleixo” busca estabelecer a concepção de um poeta em trânsito, quase como um diplomata com “passe-livre” para trafegar entre diferentes estilos, linguagens e tradições. Todas estas características nos dão embasamento para pensar a poética de Aleixo sob o espectro da encruzilhada, visto as reflexões de Leda Maria Martins:

Na tentativa de melhor aprender a variedade dinâmica desses processos de trânsito sógnico, interações e intersecções, a noção de “encruzilhada” é por mim utilizada, desde 1991, como conceito e como operação semiótica que nos permite chivar as formas que daí emergem [...] Base do pensamento e da ação, a encruzilhada [...] nos oferece a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emerge dos processos inter e transculturais, nos quais se entrecruzam – nem sempre amistosamente – práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos enfim. (Martins 2021, p.50-51).

Ou seja, o trabalho de Leda relacionando a encruzilhada e o trânsito sógnico nasce quase que em paralelo com *Festim*, ambos possuem apenas um ano de diferença em suas publicações, claro, o processo de confecção provavelmente ocorreu de forma simultânea. Há inclusive uma entrevista concedida por Aleixo no programa “Vereda literária” da TV Minas em 1996 que conta com a participação de Leda, ou seja, em certa medida as referências se cruzam e se embaraçam, não que aleguemos processos de coparticipação ou influência de um na obra do outro, mas vale ressaltar estes processos de trocas e interações.

Ainda em relação ao trânsito na obra de Aleixo, outra importante referência é Luiz Rufino, segundo ele:

Para aqueles que se arriscam no desafio de outras travessias, Exu os assiste, os observa e, dependendo da negociação, pode vir a ajudá-los.



Agora, para aqueles que se colocam acomodados nas espreguiçadeiras da certeza, Exu prega peças, os espreitando sob os redemoinhos da imprevisibilidade, do virar do avesso, do bater de um lado e gritar no pé da orelha do outro. (Rufino 2019, p.30).

Exu é figura fundamental para pensarmos a lógica da Encruzilhada, de modo que a passagem de Rufino nos permite pensar Aleixo como um “abençoador” por Exu, alguém que incorpora o espírito volátil e desinquieto do orixá, capaz de estabelecer travessias, trânsitos e estipulais poéticas e artísticas.

#### 2.4. “travelling”.

Por fim, é no poema “traveling” que entendemos uma das manifestações mais radicais da veia concreta na obra *Festim*, de Aleixo, ainda que valha menções a poemas como “festim”, “AQUELE OLHAR DE LEITOR”, “lua cris” e “epígrafe”. Segue abaixo o poema:

travelling  
p/ haroldo de campos

t		b	n		l	
r		r	a		e	
i	c	a	p	:	s	a
l	a	n	a		m	
h	i	c	r		a	
a	g	o	e		s	
s	r	p	d		i	
	a	r	e		m	
j	f	a	b		a	
e	i	t	r		n	
n	o	e	a		h	
t	s	a	n		ã	
a		d	a	:		
s		o	c		o	
		s	a		s	
					o	
					l	

(Aleixo, 1992, s.p.).

O poema “travelling” apresenta uma série de características e contornos da poesia concreta. Inicialmente é um texto dedicado a Haroldo de Campos. O deslocamento do

texto, disposto em linhas verticais, auxilia na construção da imagem que o texto se propõe a narrar, de modo que objeto e texto se tornam quase que uma única entidade. Em outras palavras, colocado nesta disposição, o texto torna-se a própria trilha de lesmas. A começar pela tipografia, a escolha por uma fonte fina e mais “delicada” dá ao texto contornos sensíveis, que se assemelham a finos traços, a finas trilhas de lubrificação de lesmas em uma parede. No decorrer do poema, o próprio eu-lírico propõe uma ideia de “caligrafios”, na qual a caligrafia escolhida auxilia na construção do texto enquanto parte da imagem constitutiva que o texto traz. Assim, “O uso plástico da palavra formatada dentro da variedade de famílias tipográficas faz parte do discurso da poesia concreta.” (Rodrigues, 2013, p.158).

Paralelamente, é possível estabelecer uma leitura metapoética, já que o conteúdo do texto se relaciona diretamente com sua forma na medida em que ambos se consolidam juntos. Ou seja, ao passo que o texto estabelece uma descrição da trilha de lesmas na parede, ele se autorreferencia, visto que a formatação do texto busca replicar a imagem que ele descreve. É um jogo de imitação, onde o poeta se aproxima da “lesma” enquanto produtor de uma imagem sólida e significativa de uma poesia que nasce de uma cadência lenta e vagarosa.

A disposição vertical do texto também é um caráter importante, uma vez que retira o leitor de uma zona confortável de leitura. Dessa maneira, o leitor passa a seguir os “passos” das lesmas (ou poeta) de forma vagarosa, assim como os próprios animais que abrem caminho. O texto incorpora à imagem que estabelece, a ideia de “trilhas lentas”, um fazer poético de forma vagarosa que “lesa o sol”. Esse jogo de perspectivas é um ponto fundamental da obra de Aleixo, onde o signo oral é, constantemente, deslocado para o lugar de um signo visual, ou vice-versa. Acerca destas considerações, Morais aponta: “este trânsito do signo visual para o oral é intrínseco para a força que move o prazer poético de RA, ou seja, a prática de expandir horizontes de sua escrita, sejam em termos formais, temáticos ou de sua performance” (Morais, 2018, p.103). Pensar Aleixo sob a perspectiva da encruzilhada é, ter uma atenção constante às suas expansões de horizontes, pois em grande medida, estas expansões emanam multiplicidades e trânsitos dentro de sua produção, uma inquietação muito própria de um autor plural.

“Travelling” aponta, já no título, um caráter cinético, visto que o termo em inglês significa algo como “viajando” em tradução livre, ou seja, o deslocamento e o movimento do texto se inserem em todas as instâncias, seja no campo da estrutura textual concebida a partir de “caligrafios”, seja ainda no campo semântico onde o texto tece a imagem do

deslocamento de lesmas. Desta maneira, forma e conteúdo convergem para a elaboração de um texto em movimento, movimento este que é uma característica importante para produções que se encontram no cerne da encruzilhada, como aponta Leda Maria Martins:

A encruzilhada, como lugar terceiro, é geratriz de produções sógnica diversificada e, portanto, de sentidos plurais. Nessa concepção de encruzilhada destaca-se, ainda, a natureza cinética e deslizante dessa instância enunciativa e performativa dos saberes ali instituídos. (Martins, 2021, p.51-52).

Em outras palavras: a encruzilhada é ponto fundamental para produção de poéticas inquietas, que se relacionem de maneira constante com outras concepções num movimento de expansão de horizontes. É ela quem proporciona as “estipulais” proposta por Rufino e mencionadas anteriormente, ou ainda nas palavras de Leda, um deslizamento de instâncias enunciativas e performativas. O trânsito constante na obra de Aleixo permite uma série de leituras e aprofundamentos, Morais aponta que:

Aos olhos do crítico, portanto, a poesia de RA não é constrangida por delimitações de espaço ou tempo, nem mesmo de linguagem. Ponto de encontro da palavra, do som, da imagem e do corpo em movimento, confere, assim, a seu autor, uma espécie de passaporte diploemático ao revelar a principal característica estrutural de sua obra: a liquidificação de todo tipo de fronteira. Como um diplomata acreditado em todas as nações, o poeta passa, sem pedir licença, de uma forma a outra, de uma dicção a outra, de uma tradição a outra, de um estado a outro. (Morais, 2018, p.105).

Na concepção de Morais, a figura de Aleixo é aproximada à figura do diplomata, uma leitura bastante contundente e, que em grande medida, pode ser levada para o poema “travelling”, já que este também estabelece um deslocamento de diversos elementos enquanto propõe uma viagem em seu conteúdo. “Travelling” é um poema errante, ele se desloca em relação à espacialidade da página na mesma medida em que suas “protagonistas” se deslocam em movimentos verticais pela parede, lemas, texto e poeta transitam sem nenhum tipo de impedimento ou fronteiras estabelecidas. O trânsito semiótico compõe parte importante deste poema, palavra se torna fio criando a imagem de “caligrafios”, versos ganham contornos verticais e tornam-se trilhas lentas, poeta vira lesma vagando entre diferentes perspectivas e linguagens. Tudo é móvel e cinético, e Aleixo tem passaporte para transitar constantemente no Todo-o-Mundo, o turbilhão proposto por Glissant: “vejo o Todo-o-Mundo como algo difratado, um turbilhão de encontros, no qual tudo colide e sem se fundir, sem se dissolver, projeta uma nova perspectiva” (Glissant, 2023, p.80). Assim, o Todo-o-Mundo e a encruzilhada têm muito em comum e, Aleixo se encontra, ou melhor, se coloca, neste turbilhão, se servindo de tudo que lhe pareça agradável e conveniente para estabelecer uma poética de trânsito e errância.

### CAPÍTULO 3: *A roda do mundo*

*A roda do mundo* (2016) é o segundo livro publicado por Aleixo. Trata-se na verdade de uma parceria com o também poeta Edimilson de Almeida Pereira. Na obra em questão, Aleixo é responsável por elaboração de uma série de dez *orikis*. Como mencionado anteriormente, o *oriki* é um texto poético de origem nagô/iorubá, são textos com uma alta carga de elementos culturais e religiosos, existem também diversos tipos de *orikis*, a depender de sua função de enunciação. Nas palavras de Brito:

o gênero *oríkì* trata-se, assim, de um sistema fundamental que tem transmitido, por séculos, conceitos, preceitos, valores civilizatórios ancestrais, tecnologias e performances, baseado na ideia de preservação da memória coletiva para o fortalecimento da autoestima e construção crítica da identidade, fugindo das ideias limitantes das teorias e das críticas literárias hegemônicas (Brito, 2023, p.6).

Ou seja, é importante ressaltarmos que o *oriki* nasce a partir de uma concepção distinta de sociedade, de poesia e religião. As sociedades nagô/iorubá possuem um sistema distinto de linguagem, onde:

No que diz respeito à língua, ela é uma das línguas nacionais da Nigéria e presente nos países vizinhos e fora do continente africano. Trata-se de uma língua tonal, de sonoridade melódica, possibilitando milhões de combinações, contrações e construções a depender do sentimento e da emoção que se pretenda expressar. É um continuum dialetal diferenciado dentre as populações. Além dessa diferenciação linguística e da ausência de um termo de referência comum, o seu espaço compartilha muitos traços culturais (mitos fundadores, sistema de crenças, organização sociopolítica, gêneros literários, artes verbais, etc.) (Idrissou, 2023, p. 70).

Assim, a linguagem nagô/iorubá gera um acarretamento distinto da concepção de linguagem ocidental, pois, como bem aponta Idrissou, trata-se de uma língua tonal, onde a tônica presente no processo de fala pode gerar múltiplas interpretações. Dessa maneira, já é possível entendermos que se trata de uma sociedade onde a oralidade atinge imensa relevância; segundo Bâ a oralidade em África tem um significado distinto:

A tradição oral é a grande escala da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótico àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, espiritual e o material não estão dissociados. Ao passar do esotérico para o exotérico, a tradição oral consegue

colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com o entendimento humano, revelar-se de acordo com as aptidões humanas. Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial. [...] A tradição oral conduz o homem à sua totalidade e, em virtude disso, pode-se dizer que contribuiu para criar um tipo de homem particular, para esculpir a alma africana. (Bâ, 2010, p.169).

Nos atentarmos a esses pontos, pois, sob a perspectiva do ocidente, onde a lógica é de subalternização de diferentes percepções de arte, literatura e sociedade, o *oriki* pode ganhar conotações de “literatura menor”, como bem aponta Pereira:

No tocante às textualidades de procedência africana e sua inserção na cartografia literária brasileira, a problemática é complexa, pois, se fizermos um recorte histórico do período colonial ao início do século XX, não será difícil perceber que, nas raras vezes em que foram tomados como “objeto literário”, tiveram que passar pelo filtro de uma visão eurocêntrica. Em função disso, deixou-se de levar em conta os recursos específicos de representação e de configuração estética de textualidades como os *orikis*, no caso do Candomblé, ou dos poemas rituais, no caso do Congado. Uma investigação de natureza multidisciplinar — envolvendo métodos da teoria da literatura, da etnografia, da linguística e da história — nos ajudará a compreender os vínculos dessas textualidades com as heranças e as reconfigurações estéticas geradas, a partir da diáspora africana, em diversas sociedades contemporâneas. A ampliação dos territórios de recepção dessas linguagens e das práticas culturais relacionadas a elas é uma decorrência dos sucessivos e prolongados processos de reivindicação política, levados a efeito por grupos e agentes excluídos das esferas sociais privilegiadas (Pereira, 2013, p. 72).

Portanto entendemos que, ao analisarmos uma manifestação literária e social como os *orikis*, é preciso uma ampliação dos “territórios de recepção” apontados por Pereira, uma vez que, por diversos motivos, os mecanismos de análise estruturados pelo acidente se mostram falhos em compreender diferentes visões e perspectivas. Por isso, é necessária uma contextualização acerca dos *orikis*, das sociedades nagô/iorubá e da oralidade dentro de sua concepção de mundo.

De acordo com Brito “Os iorubá são encontrados basicamente em três países na África Ocidental: Nigéria, Daomé e Togo. E, obviamente, em muitos países das Américas após o perverso processo de escravidão” (Brito, 2023, p. 2), trata-se, portanto, da região chamada subsaariana, região essa que corresponde ao estudo de Bâ<sup>8</sup> em relação à

---

<sup>8</sup> BÂ, Amadou Hampaté. In: KI-ZERBO, Joseph (ed.). **História geral de África, I: Metodologia e pré-**

tradição oral no continente africano. Os *orikis*, por sua vez, nascem nesse contexto de oralidade e culto a um panteão de mais de 400 orixás, segundo Idrissou:

*Oríkì* desabrocha na riquíssima tradição oral africana encontrada nos yorubá, apresentando-se sob diversas formas, cumprindo funções determinadas a partir de variados assuntos. Entre essas funções, o papel de reminiscência de feitos passados, históricos, socioculturais, morais e religiosos é comum a todos. (Idrissou 2022, p. 69).

Ou seja, simplesmente ao evocar o termo *oriki*, já estamos falando de uma manifestação plural, que possui diversos desdobramentos e tipologias, a depender da sua função e de sua finalidade. O próprio termo *oriki* já carrega uma simbologia por traz de sua alcunha, segundo Jagun:

a palavra *oríkì* quer dizer saudar de forma especial (*kì*) a cabeça (*orí*). Conforme bem discutido na literatura, os iorubá concebem o mundo como formado por elementos físicos, humanos e espirituais. A cabeça, *orí*, é um dos elementos fundamentais que compõem a personalidade humana nesta cultura, que tem um *oríkì* para tudo e para todos (Jagun, 2015; Ayoh’omidire, 2020).

Em grande medida, o *oriki* emerge a partir de uma lógica religiosa, se é que o termo “religião” se aplica à cultura nagô/iorubá, uma vez que algumas linhas de estudo defendem que a concepção religiosa nagô/iorubá possui contornos diferentes da concepção ocidental de religião, como afirma Antonio Risério:

A dificuldade para circunscrever o fenômeno religioso, em tais circunstâncias, é facilmente explicável. A religião, aqui, não é um departamento da vida. Não tem função ou vigência meramente setorial. Ao contrário, permeia todos os instantes e todas as instâncias da existência individual e coletiva. (Risério, 2012, p. 59).

Em todo caso, a saudação é um processo central nessas sociedades, não há, por exemplo, uma separação clara entre as dimensões linguística, religiosa e poética. Tudo é estabelecido a partir de uma única manifestação. O chamado *ori*, por sua vez, “tem um papel central na vida do ser humano. Esse é comprovado nas narrativas da criação humana nas quais cada pessoa escolhe o seu conforme seus desejos ou tipos de vida na terra” (IDRISSOU 2022, p. 72), ou ainda: “É a fonte das felicidades ou dos diversos problemas que podem aparecer” (IDRISSOU 2022, p. 72).

Como indica Idrissou, o *ori* tem uma dimensão fundamental dentro da vida do sujeito iorubá, sendo responsável por uma série de elementos constitutivos de cada um; essa categoria ainda possui uma distinção, sendo o *ori inú* a cabeça interna, uma dimensão

humana relacionada a alma e personalidade, ela se diferencia da chamada *ori odè* que é a cabeça física onde se encontram nariz, boca e olhos. Essa diferenciação é apontada por Abimbola (1981) em seu estudo “A concepção iorubá da personalidade humana”<sup>9</sup>.

Além disso, o autor nos mostra que outros elementos são responsáveis por compor a essência e a personalidade humana, sendo eles: o *èmi* (alma) e *esè* (pernas/pé), além claro, do já mencionado *ori inú* (cabeça interna). Tudo isso nos revela um pouco da cultura nagô/iorubá e indica para a sua complexidade enquanto sociedade, contudo não esgota completamente os seus sentidos e ambiguidades, visto que o termo *ki* também possui diferentes contextualizações que merecem ressalvas. Ayoh’Omidire (2020) assinala diferentes interpretações para o *ki*, segundo ele:

O objetivo do *oríkì*, na tradição yorubana, é, pois, o de “*kì*”, isto é, “saudar de forma especial” o *orí* (a cabeça íntima), considerada como a essência de uma pessoa yorubana. O *oríkì* de alguém se faz em yorubá, para produzir no sujeito um sentimento de orgulho e levantar a sua autoestima. É bom atentar pela diferença entre este verbo “*kì*” (saudar de forma especial, elogiar), e seu primo, “*kí*” (saudar, dar bom dia, parabenizar, etc). A grande diferença no ato verbal comandado pelos dois verbos é que, enquanto o “*kí*” (do substantivo *ikíni*) se limita a realizar um ato humanístico e cívico de saudar uma pessoa como manda o protocolo de boa convivência yorubana, o “*kì*” já se destaca como um ato não gratuito. Trata-se de um ato de evocação da nobreza do sujeito da enunciação realizado por uma pessoa com conhecimento íntimo da história e realidade desse sujeito, na finalidade de fazer com que o sujeito se sinta bem, apreciado ou mesmo lisonjeado. Ayoh’Omidire (Ayoh’Omidire, 2020, p.188).

O alerta feito por Ayoh’Omidire nos mostra a complexidade da língua iorubá e o seu caráter tonal mencionado anteriormente, visto que o termo *ki* possui um homônimo que revela sua verdadeira natureza apenas no momento de sua enunciação, referindo-se novamente para o caráter oral da tradição nagô/iorubá. Essas reflexões acerca do termo *oriki* nos revelam uma condensação de significados, onde cada termo possui uma gama de possibilidades e significados a partir de um contexto específico de enunciação.

Além de toda complexidade que o termo *oriki* condensa em sua composição, o termo como gênero literário também incorpora uma série de possibilidades a depender de sua função e finalidade. Dessa maneira, temos por exemplo o chamado “*Oríkì bòròkìnní* é uma poesia recitada para homenagear pessoas consideradas ilustres dentro da sociedade no dia a dia ou durante eventos especiais” (Idrissou 2022, p. 73). O autor ainda menciona

---

<sup>9</sup> ABIMBOLA, W. A. Concepção Iorubá da Personalidade Humana. Trad. Luiz L. Marins. Paris, *Centre National de la Recherche Scientifique* Edição N° 544, 1981

que esse tipo de *oriki* “pode ser na presença ou na ausência da pessoa de que se trata (...) traz uma série de listas daquilo que faz a importância da pessoa concernida, daquilo que faz dela uma celebridade. É um ato de reconhecimento exteriorizado” (Idrissou, 2022, p. 73). Além desse, existe também o “*oriki idilé*, que se refere à constituição de linhagem, à genealogia das famílias. Ele serve para louvar os ancestrais, lembrando suas qualidades, a parte positiva que tiveram na fundação de uma determinada coletividade” (Idrissou, 2022, p. 73).

O autor ainda completa o modo como ele é empregado, segundo ele: “Por meio desse *oriki*, demonstra-se uma gratidão aos que se foram e sem os quais não existiríamos hoje. É a consciência de que o yorubá não é um ser isolado. (Idrissou, 2022, p. 73); o chamado “*oriki idilé*, procura-se fazer prova de apreço, demonstrar gratidão, lembrar a(s) pessoas que ela(s) não pode(m) esquecer quem é ou são. Ele é o arquivo das memórias passadas que ajudam a viver o presente e construir o futuro” (Idrissou, 2022, p. 73); o “*oriki ilú*, as cidades recebem sua parte de elogios. A língua yorubá costuma personificar os elementos da natureza. Assim, elogiar a terra, a cidade ou qualquer outro elemento da natureza é uma forma de expressar-lhes o reconhecimento” (Idrissou, 2022, p. 73). Em suma é uma forma de “declarar o pacto que liga a cada um desses elementos e que faz com que a nossa vida flua em harmonia” (Idrissou, 2022, p. 73). O “*Oriki ilú* apresenta os elementos constitutivos, como conflitos, enchentes, terremotos, as diferentes dinastias que contribuíram para a fundação do lugar a que se refere” (Idrissou, 2022, p. 73), ou seja, “Nele podemos encontrar uma justificativa do nome dado à cidade, ou seja, a(s) fonte(s) de inspiração ou as razões que levaram à escolha do nome” (Idrissou, 2022, p. 73). Por fim, o nosso foco se dirige, principalmente ao:

“*oriki òrìṣà*. *Òrìṣà* é uma divindade que protege e serve de intermediário entre os seres humanos e *Olódùmarè*, a divindade suprema. Assim, podemos citar algumas como: *Ọbatala* (*òrìṣà* criador do mundo, dos homens, dos animais e das plantas), *Ọ̀rùnmilá* (*òrìṣà* da profecia), *Ẹ̀ṣàngó* (*òrìṣà* do raio, trovão, da justiça e do fogo), *Ọ̀ṣun* (*òrìṣà* dos rios e de todas as águas doces, da fertilidade, da gestação e do parto), *Yemojá* (a maior *òrìṣà* das águas), *Èṣù* (*òrìṣà* encarregado da comunicação, da conexão entre os homens e o resto dos *òrìṣà* e/ou *Olódùmarè*). (Idrissou, 2022, p. 73).

A ampla gama de possibilidades de *orikis* nos revela o caráter dinâmico do gênero, no qual diversas vertentes coabitam o gênero a depender de sua função e finalidade. Optamos por trazer o estudo de Idrissou para figurar a grande pluralidade de possibilidades do gênero, o que, por sua vez, demonstra um pouco mais toda a complexidade da cultura nagô/iorubá. Contudo, nosso foco se direcionará principalmente



ao “*oriki òrìṣà*”, visto que é a principal vertente de composição de Ricardo Aleixo na obra *A roda do mundo*, na qual todos os dez *orikis* compostos pelo autor podem ser entendidos sob esta concepção.

No plano estético, o *oriki* também carrega suas especificidades. Destacamos aqui, o estudo de Antônio Risério, intitulado *Oriki Orixá* (2012), no qual o autor estabelece uma das mais profundas pesquisas sobre o gênero no país, contrapondo-o e relacionando-o a culturas hegemônicas ocidentais e compondo um importante retrato das sociedades nagô/iorubá. Entre outras comparações, o autor tece uma relação de (des)aproximação entre o *oriki* e o soneto, segundo ele:

É que o soneto é uma forma fixa, assim como a sextina provençal. Não é este o caso do *oriki*. Sem medida métrica, armação estrófica ou número de “versos” previamente estabelecidos, o *oriki* é uma “forma orgânica”, tipicamente orgânica. Podemos encontrar tanto um *oriki* sintético, concentrado, quase uma cápsula poética, quanto um *oriki* quilométrico, transbordante, longo recitativo que parece que nunca vai chegar a um ponto final. Do mesmo modo, enquanto um soneto em decassílabos progride com uma regularidade impecável, matemática, o *oriki* não traz qualquer padrão de controle da extensão/duração de linhas. Um mesmo *oriki* pode exibir linhas de extensão muito variável. Regra geral, uma peça desse gênero poético é um conjunto de linhas longas, médias e curtas, agrupadas não em obediência a um esquema genérico rígido - e dado de antemão -, mas em função da definição do objeto tematizado. Repetindo, o *oriki* é uma forma orgânica. É o avesso mesmo da forma cristalizada, do molde ou esqueleto riscado com antecedência e de uma vez por todas, que o poeta devesse ir preenchendo através de suas escolhas verbais. Ao contrário: aqui, cada texto gera o seu próprio *design*. Mas há mais. Para além do meramente “orgânico”, o *oriki* é uma *infixa*. Construído com base numa sintaxe de montagem, o *oriki* aparece como uma espécie de colagem verbal, cujos blocos lingüísticos, ou unidades temáticas, não possuem uma ordenação rigorosa, podendo inclusive ser subtraídos numa ou noutra performance. (Risério, 2012, p. 42-43).

O contraponto entre o *oriki* e soneto nos parece importante para estabelecer o gênero como uma forma de desconstrução da lógica ocidental e hegemônica de literatura. Nesta perspectiva, a sua reivindicação, principalmente em um contexto afrobrasileiro, torna-se uma manifestação decolonial. A estruturação formal do gênero e o contraponto entre concepções distintas (*oriki* x soneto) também nos revelam diferentes estruturas e visões de mundo, onde as formas fixas e bem definidas se chocam com a pluralidade de formas e clamor pela oralidade, o que, por sua vez, nos revela um pouco mais da natureza de cada uma dessas matrizes culturais.

Assim, destacamos o caráter “infixo” e “orgânico” do gênero, já que são pressupostos importantes para o entendimento do *oriki* de uma forma macro. A adoção de

formas infixas possui aqui uma concepção diferente, pois, enquanto as formas não fixas através dos versos livres ocidentais surgem em meados do século XIX como uma espécie de rebeldia, amplamente utilizada ao longo do modernismo e da contemporaneidade, na cultura nagô/iorubá ela se desenvolve de forma orgânica, fazendo emergir uma tradição particular desses povos.

Outro ponto que permite um contraponto importante das diferentes matrizes é a concepção de artista/autor, Risério aponta que o *oriki* “não costuma aparecer como produto de um único *fabbro*. Regra geral, é criação coletiva. Tem vários “autores”.” (RISÉRIO 2012, p. 53). Risério lança mão dessa lógica para contrapor uma concepção barroca, em que o texto remetia a outros por meio de um processo de *mimese*, mas ainda assim, levava a assinatura de seu autor. Esse contraponto revela, novamente, distintas concepções dentro da cultura iorubá e ocidental, já que o texto africano tem um apego pela coletividade e, principalmente, ancestralidade. Os antepassados são parte fundamental da cultura. Contudo, e talvez mais importante para a presente dissertação, é preciso nos atentarmos à estrutura do *oriki* de forma isolada, não somente estabelecendo uma leitura conflituosa, pois uma análise exclusiva dos *orikis* nos permite explicitar suas peculiaridades, sem o risco de contaminação pela lógica ocidental/colonial.

Nesse sentido, evocamos novamente as palavras de Risério:

Para usar uma expressão significativa no contexto da cultura nagô-iorubá, a recriação de orikis deve se dar numa encruzilhada, *cross-road* do poético e do antropológico. O concurso da antropologia é indispensável. Mas não é suficiente, se quisermos ter uma idéia não apenas daquilo a que o oriki se refere, mas também de como o próprio oriki se configura. (Risério, 2012, p. 81).

Esse apontamento do autor nos parece crucial para a leitura da obra de Ricardo Aleixo, uma vez que a aproximação entre o poeta e a encruzilhada é nosso objetivo. A escolha de trazer seus *orikis* para o campo da encruzilhada parece bastante assertiva. A apropriação do gênero *oriki* no contexto afrobrasileiro nos parece remeter diretamente à ancestralidade por meio da encruzilhada. Ancestralidade que, por sua vez, vem ganhando cada vez mais espaço nas discussões sobre arte e cultura; trata-se de um movimento muito genuíno: a reivindicação da ancestralidade por parte de corpos negros, pois é importante pressuposto para um processo de tomada de consciência enquanto sujeito negro.

Nesse sentido, é muito comum ver elementos de ancestralidade atrelados a movimentos importantes como o MNU (Movimento Negro Unificado) e o TEN (Teatro Experimental do Negro). Na poesia, alguns elementos são comumente usados como modo de estabelecer uma relação direta com os ancestrais, seja no campo da temática como um

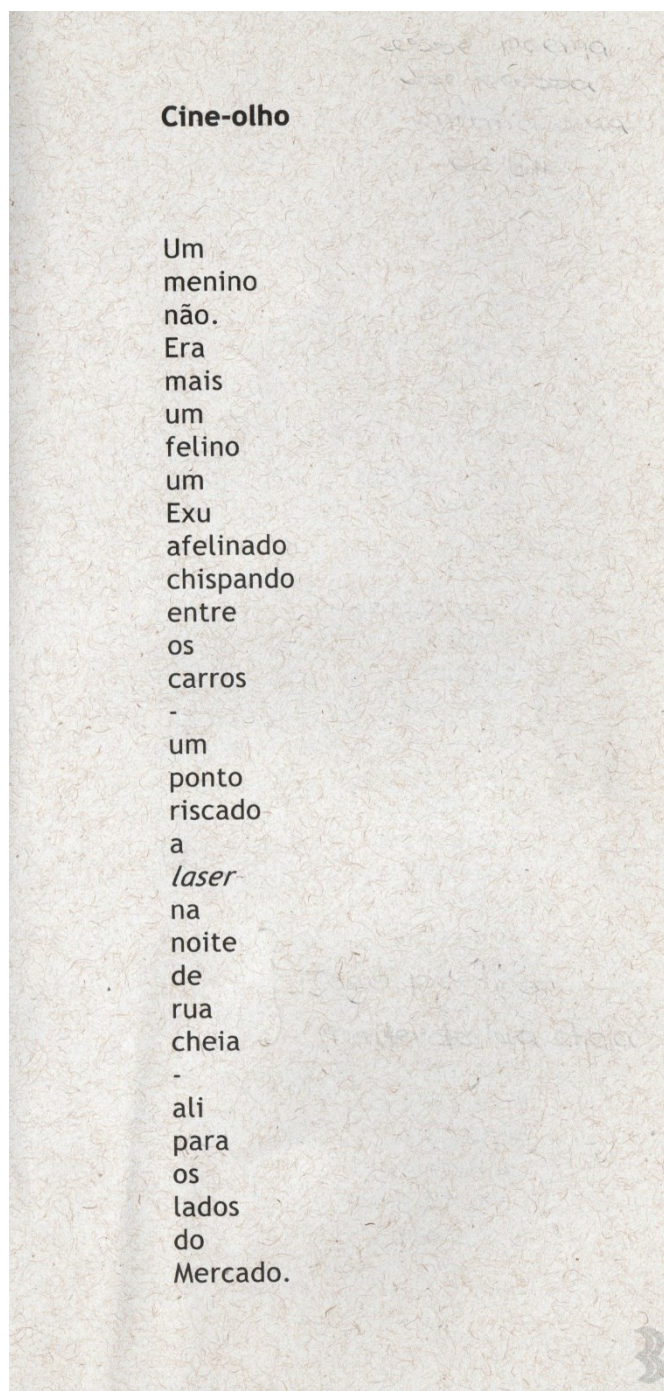
retorno à África ou na ressignificação dos corpos negros de maneira positiva; seja no campo da estética com um apelo à oralidade e às batidas do tambor. Tudo isso é geralmente tido como elemento de reivindicação de ancestralidade, pois funcionam como indicadores de lugar de fala, além de reafirmarem positivamente culturas historicamente tratadas como marginais.

Ao analisarmos a obra de Ricardo Aleixo, principalmente no que diz respeito aos seus *orikis*, a ancestralidade ganha notória importância, dado que lidamos com uma questão de trânsito, ainda que elementos que remetam à ancestralidade perpassem a obra do poeta mineiro, a todo momento esses elementos são colocados num “balaio” de referências, onde se misturam com elementos que emergem do cânone e de outras tradições. Em *A roda do mundo*, o poeta lança mão do gênero, como aponta Scherer:

é um livro de orikis, um gênero iorubá de poesia cantada, ligada tanto a vivências sacras quanto seculares, e que traz, em cada poema, a marca de um dos orixás da vertente nagô-iorubá. Aleixo alia a herança de vanguarda à tradição oral, compondo orikis que, sem fugir ao seu gênero de origem, trazem referências provenientes de outras tradições, como o cinema de Vertov, que está presente desde o título no oriki “cine-olho” (Scherer, 2016, p.3-4).

As reflexões de Scherer são extremamente relevantes para pensar a obra de Aleixo, uma vez que exemplificam o movimento que pretendemos analisar, mostrando a pluralidade da composição de Aleixo e o trânsito entre diferentes tradições e mídias. No mesmo texto, o poeta lança mão de elementos de herança vanguardista (principalmente concretista) e elementos do cinema soviético (no conceito de cine-olho de Vertov), a partir de um gênero de matriz africana extremamente ligado à oralidade. Scherer observa os *orikis* de Aleixo sob uma ótica plural, entendendo e observando a manutenção da estrutura clássica do gênero, mas, ao mesmo tempo, percebendo o que vai entrando pelas frestas, uma série de referências que apontam para um lugar de multiplicidade e que incorporam ao texto os ecos e os vestígios da formação de Aleixo enquanto poeta e artista. Vejamos o poema (*oriki*) intitulado “Cine-olho” do livro *A roda do mundo*:

### 3.2. “Cine-olho”.



(Aleixo, 1996, p.33)

O texto representa o deslumbre de um eu-lírico em uma rua de Belo Horizonte que vê um menino transitando de forma ligeira entre os carros da capital mineira. Dessa maneira, o eu-lírico aproxima a figura do menino a de Exu, o senhor dos caminhos e das encruzilhadas, essa aproximação é importante pois revela uma dimensão religiosa presente no texto. Sobre este poema, o próprio autor revela que:

a cena que motivou [o poema] foi um menino de rua correndo entre os carros, no centro de Belo Horizonte, com uma tal soltura, uma cara de “dono do pedaço” que me remeteu logo a Exu – o mensageiro, o que está sempre onde tem muita gente, onde tem movimento. Pensei, na hora, o quanto aquele menino /felino era mais dono da rua do que eu e outros passantes, todos “simulacros perfeitos de cidadãos”. Ele ia para onde queria, nós não. Nós nos orientávamos pelo tempo do compromisso, da responsabilidade, ao passo que ele zanzava ao sabor do próprio desejo. [...] Essa é uma questão central para mim, como poeta e como cidadão. Quem manda na cidade? Quem define o quê e como ela deve ser? São temas recorrentes na minha cabeça, sou capaz de ficar horas conversando a respeito. [...] A rua é fascinante: é por onde todo mundo tem que passar. É isso que faz a cidade pulsar: o movimento, o ir e vir das pessoas, com seus desejos, seus sonhos, suas angústias. (Marques, 2004, p. 116).

A partir de uma cena do cotidiano urbano, Aleixo estabelece uma relação muito próxima entre um menino de rua e a figura de Exu, Pereira (2009) aponta que a aproximação entre as duas figuras se dá pela “maleabilidade de Exu, mas também graças ao olhar do poeta que, mesmo mergulhado no ritmo frenético da cidade, guarda em si uma janela sempre aberta para apreender as representações do sagrado.” (Pereira, 2009, p. 106). Podemos apontar dois pontos específicos que emanam da poética de Aleixo, onde 1) a dimensão corporal no espaço urbano e 2) o deslocamento de divindades que são, originalmente, tidas como forma da natureza para um espaço de mobilidade urbana.

Esses aspectos nos permitem pensar que Aleixo estabelece uma outra relação característica das encruzilhadas, a relação entre o sagrado e o cotidiano no espaço urbano. Talvez pareça um pouco obvio e superficial, mas este encontro só é possível através de um processo histórico social complexo de diáspora e encontro entre diferentes matrizes culturais. É uma espécie de simbiose entre o *orikì òrìṣà* (responsável pelo culto às divindades) e o *orikì ilú* (remete diretamente à cidade, ao seu processo de formação e elogio a sua natureza). Em grande medida, o poeta faz é condensar elementos de duas tipologias de *orikis*, além de incorporar elementos de outras matrizes. Trata-se de um exemplo de texto em que Aleixo se abre para diferentes perspectivas e matrizes culturais, incorporando o espírito defendido aqui pela lógica da encruzilhada e maleabilidade de Exu.

A premissa defendida nesta dissertação tenta aproximar Aleixo a Exu e uma encruzilhada de referências e perspectivas. Entendemos que este poema é importante pressuposto para essa aproximação, pois relaciona diferentes tradições, mídias e perspectivas artístico-literárias de um poeta em trânsito, que parte originalmente de uma visão de mundo afro diaspórica, mas que constantemente transita entre diferentes

caminhos da encruzilhada.

A escolha por analisar o *oriki* “Cine-olho” se deu pela leitura em trânsito que o texto proporciona e sua relação intrínseca a uma herança vanguardista e com o cinema, principalmente o cinema soviético de Dziga Vertov<sup>10</sup>. O *oriki* como gênero literário foi “trazido ao Brasil no final do século XIX por pessoas negras escravizadas oriundas da atual região da Nigéria, Daomé e Togo” (Brito, 2023, p. 4), ou seja, a origem do gênero já remonta a uma ancestralidade e, a própria escolha de composição por parte do poeta nos revela um posicionamento de resgate da cultura ancestral. Contudo, outras reflexões podem ser feitas a partir dos estudos que regem as epistemologias sobre os *orikis*, pois segundo Jagun e Ayaoh’Omidire:

De origem iorubá, a palavra *oríkì* quer dizer *saudar de forma especial (kì)* a *cabeça (orí)*. Conforme bem discutido na literatura, os iorubá concebem o mundo como formado por elementos físicos, humanos e espirituais. A cabeça, *orí*, é um dos elementos fundamentais que compõem a personalidade humana nesta cultura, que tem um *oríkì* para tudo e para todos (Brito, 2023, p. 5 *apud* Jagun, 2015; Ayoh’omidire, 2020).

Dessa maneira, podemos pensar também no *oriki* como um texto de dimensões religiosas, funcionando como uma espécie de louvor. Os *orikis* de Aleixo que compõem a obra *A Roda do Mundo* em parceria com Edimilson de Almeida Pereira revelam um pouco dessa magnitude, pois dos dez textos ali dispostos, sete são nomeados com nomes de entidades religiosas de matriz iorubá (Exu, Nanã, Ogum, Oxum, Oxumaré, Xangô e Oxalá respectivamente). Além disso, os três outros textos, apesar de não terem nomes de entidade como título, remetem diretamente a alguma delas (Cine-olho, Mamãe grande e Oiá respectivamente).

Sob esta perspectiva, ancestralidade e religião são elementos intrinsecamente ligados e até mesmo funcionando como constitutivos, uma vez que “Segundo Ayoh’Omidire (2020), os *oríkì* expressam orgulho e levantam a autoestima dos povos iorubanos” (Brito, 2023, p. 5), ou seja, a escolha pelo gênero torna-se ainda mais simbólica, pois releva dimensões importantes no que diz respeito a autoavaliação dos povos iorubá e seus descendentes. É fundamental pensarmos os *orikis* como forma de resistência, tanto que:

o gênero *oríkì* trata-se, assim, de um sistema fundamental que tem

---

<sup>10</sup> Denis Arkadieievitch Kaufman mais conhecido por seu nome artístico Dziga Vertov foi um importante cineasta, documentarista e jornalista soviético. Foi importante precursor de conceitos como “cinema-olho”, “cinema-verdade” e cinema-direto”. Teve como principais produções *Cinema olho* (1924), *Um Homem com uma Câmera* (1929) e *Entusiasmo – Sinfonia de Donbass* (1931).

transmitido, por séculos, conceitos, preceitos, valores civilizatórios ancestrais, tecnologias e performances, baseado na ideia de preservação da memória coletiva para o fortalecimento da autoestima e construção crítica da identidade, fugindo das ideias limitantes das teorias e das críticas literárias hegemônicas (Brito, 2023, p.6).

A partir dessa assertiva, podemos pensar a constituição dos *orikis* como parte de um pensamento decolonial, que busca fugir das amarras e estruturas que constituem um pensamento de opressão em relação a cultura e a identidade dos povos não europeus. Outro ponto interessante apontado por Pereira se dá no plano das relações, a autora aponta que:

para o poeta toda a página é um espaço de significação, um espaço que precisa ser decifrado não apenas pelas letras impressas nele, mas também pelo branco que se impõe como campo visual abarcado pelo olho. Assim como a página é um campo visual significante, que o olho abarca primeiro na sua totalidade para depois desconstruir, também a realidade, composta por cenas cotidianas, é um campo visual enfocado pelos olhos. Desse modo, a cena observada pelo olhar do poeta – o “olho” da câmera do campo da visão, descrita cinematograficamente – isto é, um menino de rua correndo entre os carros num determinado lugar em Belo Horizonte, “para os lados do Mercado”, ressemantiza-se no instante de virar poema e no instante do autor estabelecer a ligação com o significado do mito de Exu. Esse menino de rua correndo entre os carros, esquivando-se, não é, para Ricardo Aleixo, apenas um dentre os mil rostos sem nome que olhamos e esquecemos logo depois (“Um menino não”, v. 1-3). Ao contrário, o acontecimento circunstancial do menino de rua que anda pela cidade como “felino” sugere ao poeta uma associação mental /plástica /significante relativa à figura de Exu. (Pereira, 2009, p. 107).

As observações de Pereira procuram aproximar de forma sistemática alguns elementos do poema, a evocação por uma significação da página como espaço preenchido por textos, mas também pelos vazios nos indica uma clara relação com a herança vanguardista presente na obra de Aleixo, muitas vezes tipo como poeta pós-concretista. Essa dimensão nos possibilita pensar também a forma do poema em si, extremamente esguio e fino como o menino laser riscando a noite pelas ruas de Belo Horizonte. Ou seja, temos aqui um caso claríssimo de representação combinada, onde o texto se torna, em medida concreta, o objeto que narra. É um recurso muito característico da poesia concreta e, muito explorado pela poesia de Aleixo.

Outro ponto importante que Pereira aponta de forma muito sutil é a relação entre olho, câmera e cena. Essa relação remete diretamente ao caráter cinematográfico do texto, a pensar no próprio título do poema, o autor empreende uma nomenclatura diferente da proposta majoritariamente durante o livro (com nomes de entidades religiosas), aqui a escolha pelo título “Cine-olho” revela uma leitura em paralelo com a obra de Vertov.

“Cine-olho” é um conceito proposto pelo cineasta soviético que entendia a câmera como um elemento quase análogo ao olho humano, contudo, para Vertov, o aparelho contava com algumas vantagens em relação ao olho, pois detinha maior possibilidade de deslocamento geométrico e espacial, permitindo criar representações da realidade em perspectivas distintas e superiores em relação aos olhos humanos.

No texto de Aleixo, o cine-olho pode ser entendido como a capacidade do eu-lírico de enxergar no garoto que se desloca entre o trânsito movimentado de Belo Horizonte como uma representação de Exu, ou ainda a própria capacidade de enxergar a criança em meio ao trânsito movimentado, principalmente se inferirmos que o garoto pertence a grupos periféricos como negro e pobre. Esses são grupos sociais historicamente invisibilizados. Quanto a essa análise preliminar, é possível estabelecer uma reflexão sobre a proposta do poema, trata-se de um *oriki* (um gênero literário de matriz iorubá), que em sua composição utiliza de uma técnica cinematográfica de um diretor soviético para compor a imagem de um garoto marginalizado pelas ruas da capital mineira.

Pereira aponta uma relação entre o romantismo e o poema de Aleixo a partir de um jogo léxico dos termos “lua” e “rua”:

É interessante observar alguns deslocamentos realizados pelo autor no poema, que dizem respeito a essa junção entre o universo não ocidental, não cartesiano ou aristotélico da mitologia ioruba e o contexto da poesia brasileira do século XX, marcada, entre outras perspectivas, pela vertente vanguardista da poesia concreta. Esse Exu-menino é “um / ponto/ riscado / a / laser / na / noite / de / rua / cheia”. O imaginário ocidental, permeado pelas heranças do Romantismo, tende a evocar instintivamente o contexto de lua cheia, povoado de lendas, tradições, rituais, serenatas, declarações etc. No entanto, o poeta desloca completamente o contexto romântico da ação, aproveitando a proximidade fonética entre as duas palavras (lua e rua), e potencializa seu poema, pois acrescenta nele uma ambigüidade inovadora. Dessa forma, o contexto desloca-se do romântico (lua cheia) para o urbano (rua cheia) sem nomear tudo aquilo que esse contexto implica, mas deixando-o sugerido na figura do menino de rua. (Pereira, 2009, p. 107 – 108).

Essa proposição da autora explora diferentes matrizes literárias, evocando assim o encontro e a multiplicidade, bem como comprovando a lógica da encruzilhada proposta para a leitura da obra de Aleixo. Esta proposição vai também ao encontro das observações de Risério, que buscam estabelecer leituras contrastivas entre os *orikis* e diferentes tradições literárias ocidentais como o barroco, o soneto e a renascença. São pressupostos importantes para comprovar o dinamismo do gênero *oriki* em si, mas também revela um caráter ambivalente dentro da obra de Aleixo, onde o poeta se aproxima e se apropria de diferentes matrizes e tradições literárias para composição de sua obra enquanto



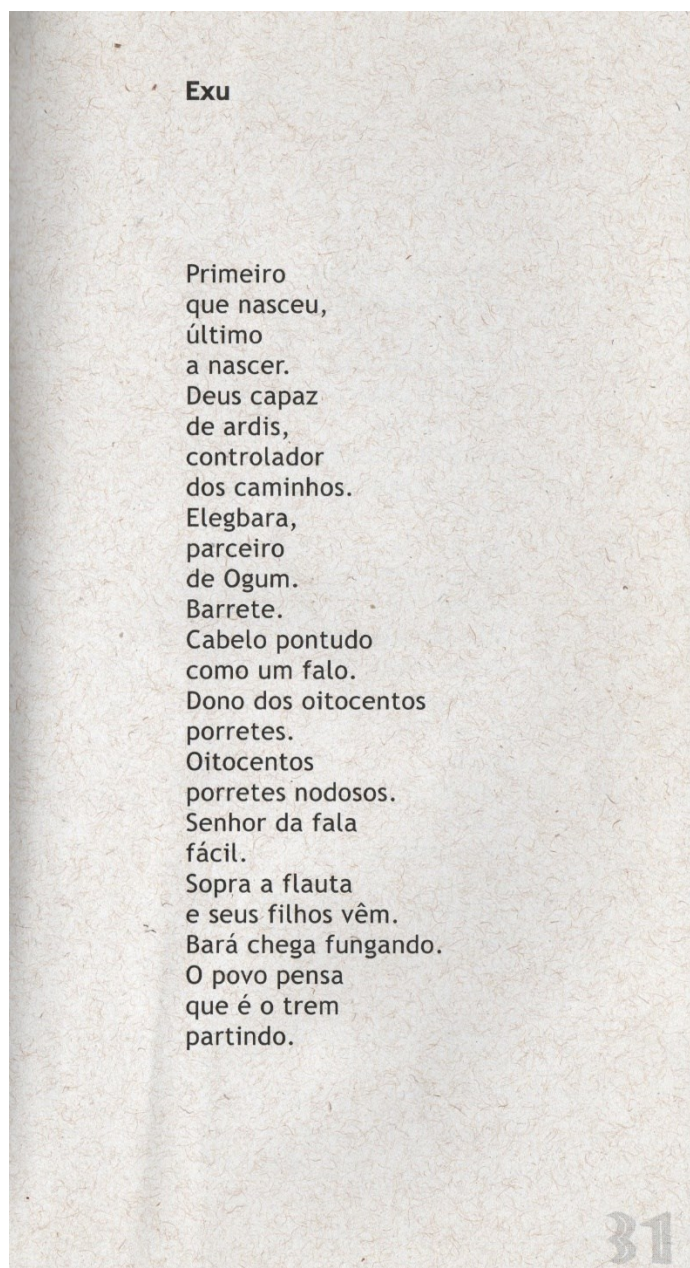
encruzilhada.

Por conseguinte, entendemos “Cine-olho” como um poema que representa uma manifestação genuína da encruzilhada que buscamos enxergar na obra de Aleixo, onde diferentes matrizes culturais se manifestam em um ambiente de encontro, rasura e trânsito. Coabitando um mesmo espaço e gerando significações contrastivas, conflitantes e, ao mesmo tempo harmônicas num processo de conciliação conflituosa. Essa lógica parece ir ao encontro da proposição de Paul Gilroy, onde o autor busca abordar e conceber o Atlântico enquanto encruzilhada de epistemologias e experiências, ou seja, um possível desdobramento do movimento de diáspora entre os extremos do Atlântico. Segundo ele: “As formas culturais estereofônicas, bilingues ou bifocais originadas pelos – mas não mais propriedade exclusiva dos – negros dispersos nas estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória, a que tenho chamado (...) atlântico negro. (Gilroy, 2012, p.35).

No interior de sua colocação existem alguns pressupostos que nos chamam a atenção,

o primeiro diz respeito a uma produção “estereofônica”, “bilíngue” ou “bifocal”, todos estes adjetivos apontam para um caminho de pluralidade cultural, algo que, segundo o autor, parte de uma matriz cultural negra (ainda que não mais exclusiva desse grupo social). Em certa medida, as palavras de Gilroy são materializações de uma outra perspectiva de encruzilhada, onde o trânsito é responsável por definir uma tônica geral, nesta perspectiva, ele se desdobra outra importante epistemologia para compreensão e aproximação da poética de Aleixo à uma lógica da encruzilhada, ainda mais se levarmos em conta a relação entre os termos “estereofônicas” e “bilingues” e a poética de Aleixo que, constantemente revela um caráter oral e musical. Assim, entendemos que a lógica da encruzilhada se aplica a epistemologias de cunho ambivalente e que emergem a partir de uma experiência negra nos mais distintos cantos que a diáspora estiver presente.

### 3.3. “Exu”.



(Aleixo, 1996, p.31)

Pensar a encruzilhada é, quase que intrinsecamente, evocar a figura de Exu, ele é o senhor dos caminhos e da comunicação, por isso, qualquer um que inicia uma nova empreitada, deve pedir auxílio e licença a Exu, pois ele é quem pode facilitar ou dificultar sua trajetória. Dessa maneira, “Exu” é o primeiro *oriki* de Aleixo dentro da obra, fato este que não se dá ao acaso, visto que Exu é o *orixá* mensageiro, aquele que detém o privilégio das primeiras oferendas. Há na obra de Prandi 2001, três narrativas que colocam Exu como o primeiro, são elas: “Eleguá ganha a primazia nas oferendas”, “Exu come antes

dos demais na festa de Iemanjá” e “Exu vinga-se e exige o privilégio das primeiras homenagens”. Outro ponto comum entre as narrativas é a forma como é desenvolvida a imagem de Exu, sempre como um ser de muita astúcia e engenhosidade que, exige ou barganha este benefício de ser o primeiro. Pensando nisso, a organização do livro se dá de forma a respeitar essa importante premissa.

Ao analisarmos a etimologia do *oriki* percebemos uma clara relação com a saudação, este que é um processo central nas sociedades yorubá, não há, por exemplo, uma separação clara entre as dimensões linguística, religiosa e poética. Tudo é estabelecido a partir de uma única manifestação, “Exu” é, portanto, um bom exemplo de como tais dimensões se misturam e tornam-se uníssonas. Chama-se atenção no *oriki*, sua estrutura, trata-se de uma única estrofe com 26 versos, fato este muito comum nos *orikis* de Aleixo que, nos dez textos que compõem *A roda do mundo*, apenas um possui uma estrutura que divide o texto em estrofes menores, todos os outros nove, incluindo “Cine-olho” e “Exu” possuem estrofe única com muitos versos. Anteriormente, foi dito que o gênero *oriki* não possui uma estrutura fixa, com número exato de versos ou sílabas poéticas, o texto “Exu” é prova disso, pois além de não trabalhar com uma estrutura comum de estrofe, seus versos possuem uma grande oscilação na quantidade de sílabas poéticas, variando entre três (no 20º verso) e seis (no 15º e 23º versos) sílabas poéticas. Neste contexto, as palavras de Morais parecem fazer sentido:

nada é fixo, enquanto está vivo, tudo gira. Nemo capricho dos poetas que se esmeram em seguir à risca as regras de seu clubinho, pondo as maiúsculas onde mandam as normas, escrevendo, por obediência ao dever de clareza, as palavras inteiras em seus versos, por exemplo. Nem as certezas internalizadas pelo hábito ou pela política que ensinam que há lugares e verdades e pessoas e destinos garantidos. A vida, em Ricardo Aleixo, é pão que roda e ninguém sabe onde vai cair. (Morais, 2018, p. 114).

O trecho de Morais faz referência a outro poema, trata-se do poema “Antiboi” do livro homônimo de 2017, contudo, serve como exemplo de liberdade artística do poeta que, não se compromete com nenhuma estrutura fixa, na mesma medida que tem liberdade para utilizá-las quando for de seu interesse e predileção.

O texto de Aleixo busca, de forma sumária, destacar algumas características e feitos importantes do orixá, inicialmente parece haver uma contradição, onde Exu é, ao mesmo tempo, o primeiro e o último a nascer, contudo, ao entender um pouco mais da natureza que permeia os conhecimentos da sociedade yorubá, percebemos que esta aparente

contradição cai por terra, já que o tempo assume uma instância distinta, lembremos a fala de Martins 2021:

Espiralar é o que, no meu entendimento, melhor ilustra essa percepção, concepção e experiência. As composições que se seguem visam contribuir para a ideia de que o tempo pode ser ontologicamente expressado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica que tem como princípio básico do corpo não o repouso, como em Aristóteles, mas, sim, o movimento. Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem. (Martins, 2021, p.23)

A proposição de Martins é fundamental para pensarmos a relação de temporalidade de forma diferente dos referentes clássicos, tendo em vista que, para experiência que têm como mote fundamental a encruza, o tempo extrapola a lógica linear, rodopiando entre espirais. No texto de Aleixo, primeiramente Exu é visto como o primeiro a manifestar-se, a ocupar o espaço, sua energia é ativa e impulsionadora, sendo fundamental para o início de qualquer processo, em contrapartida é, ao mesmo tempo aquele que acompanha o ciclo da vida, desde a criação até a morte. Ele é a passagem final, o retorno ao ponto de partida, simbolizando a continuidade da existência, em suma, Exu é o controlador dos caminhos, aquele que concede ou não passagem, que ganhou de Oxalá, o poder sobre as encruzilhadas, Exu é “tempo ancestral e descendente, mobiliza a partir do agora o poente e o nascente para se inserir em cada momento do processo de existência individualizada de cada ser” (Sodré, 2017, p. 187). Mas não somente as características imanentes e os feitos do orixá que são relevantes para pensarmos sua relação com a encruzilhada, há também um caráter representativo e alegórico, pois ele “causou pavor entre os colonizadores europeus que se depararam com sua imagem” (Rufino, 2019, p. 31), tanto que “acabou sendo interdito pela lógica colonial como o diabo cristão” (Rufino, 2019, p. 31). Deste modo, a evocação ao Orixá, além de um lugar de potência, ganha também uma dimensão transgressora, principalmente em relação à ordem colonial e imperial. Outro ponto que contribui para uma leitura que, ao mesmo tempo, evoca transgressão e potência, é a presença do falo, como bem aponta Rufino:

o falo ereto como princípio da mobilidade, da vivacidade do ser enquanto elemento individualizado e a sua potência na atividade de procriação e seus vínculos com a continuidade e o inacabamento da vida. Certamente, o falo ereto de Exu como representação de seu poder (Rufino, 2019, p. 31).

Ou seja, ao lançar mão de característica tão marcante, Aleixo traz à tona um elemento de potencialidade e transgressão e, em certa medida, estes são apenas alguns dos aspectos que permite esta aproximação. Visto que esta mesma lógica se aplica ao lugar da encruzilhada como potência e transgressão:

A noção de encruzilhada emerge como disponibilidade para novos rumos, poética, campo de possibilidades, prática de invenção e afirmação da vida, perspectiva transgressiva à escassez, ao desencantamento e à monologização do mundo. A encruza emerge como a potência que nos possibilita estripulias. (Rufino, 2019, p.9).

Desta maneira, pensamos que a escolha pela evocação de Exu, e consequentemente da encruzilhada, é uma opção que explicita potência, transgressão e corporeidade, tudo isso contribui para a constituição de um texto que pulsa a força do *orixá* que descreve. O fato de ser este o texto que abre a seção de *orikis* na obra, funciona também como uma espécie de “convite a pluralidade” onde a encruzilhada é fator fundamental, acerca da encruza, Martins aponta que:

Os povos negros se constituem nas encruzilhadas desses múltiplos e polissêmicos saberes. O tecido cultural brasileiro funda-se por processos de cruzamentos transnacionais, multiétnicos e multilinguísticos, dos quais variadas formações vernaculares emergem, algumas vestindo novas faces, outras mimetizando, com sutis diferenças, antigos estilos. Na tentativa de melhor apreender a variedade dinâmica desses processos de trânsito sógnico, interações e interseções, a noção de "encruzilhada" é por mim utilizada, desde 1991, como conceito e como operação semiótica que nos permite clivar as formas que daí emergem. (Martins, 2021, p.50).

O canto de Aleixo se inicia, portanto, por Exu e seu caráter múltiplo, pelo trânsito sógnico, por uma proposta de cruzamento transnacional e transcultural, uma proposta que é transgressora aos valores totalizadores propostos pelo colonialismo. Em certa medida, podemos pensar que a proposta afro-brasileira de estipular Exu como o primeiro é estratégica, uma vez que estipula, desde o início uma abertura a multiplicidade, ao trânsito e ao movimento.

Aleixo estabelece ao longo do texto, uma série de várias características de Exu, gostaríamos de destacar que, em grande parte, são características que envolvem algum tipo de poder, ou seja, a exaltação do *orixá* passa por um processo de vislumbre de seu poder. Percebemos ao vislumbrar características como: “Deus capaz/ de ardis” (Aleixo, 1996, p.31), “Controlador/ dos caminhos” (Aleixo, 1996, p.31), “Dono dos oitocentos/ porretes. /Oitocentos/ porretes nodosos” (Aleixo, 1996, p.31), “Sopra a flauta/ e seus filhos vêm.”

(Aleixo, 1996, p.31). Todas estas descrições, em diferentes medidas, traçam o perfil de um *orixá* poderoso, seja pelo seu caráter de astúcia (comprovado pela presença do termo *ardis*), como no caráter físico e coletivo de seu poder (oitocentos porretes; chama os filhos).

Entendemos que a escolha por evocar Exu não é gratuita, ela revela aspectos importantes dentro da composição de Aleixo, como a predileção pela pluralidade, seja na evocação à encruzilhada enquanto potência, como bem vemos no poema “Exu”, seja na incorporação de elementos transculturais, como no poema “Cine-olho”. Em ambos os casos Aleixo estabelece importantes relações com um projeto múltiplo, buscando uma transgressão às formas e linguagens. Como bem aponta Moraes: “O fato é que este poeta se coloca na posição do artista contemporâneo letrado em sua arte, consequentemente, onívoro” (Moraes, 2018, p.103), em última instância Aleixo tem “a variedade como princípio para fazer seu prato no banquete” (Moraes, 2018, p.103).

## CAPÍTULO 4: Diário da encruza

Não é raro encontrar na obra de Ricardo Aleixo algum elemento ou alguma construção que valorize a encruzilhada como um dos fatores estéticos fundamentais para o entendimento de seus textos literários. Embora muitas vezes não explicitada, ela está disposta como uma constante presença, sempre perpassando e ecoando. A encruza emerge, assim, como um conceito amplo, algo que direciona “para novos rumos, poética, campo de possibilidades, prática de invenção e afirmação da vida, perspectiva transgressiva à escassez, ao desencantamento e à monologização do mundo. A encruza emerge como a potência que nos possibilita estripulias. (Rufino, 2019, p.9). Desta maneira, Aleixo nos parece um artista muito adepto a essas “estripulias” da encruza, que se constitui a partir de uma subjetividade coletiva, que escancara suas referências em uma grande construção alquímica.

Em “*Diário da encruza*” (2022), Aleixo desenvolve um trabalho que se impõe a partir de uma forma mais radical, segundo a própria concepção do autor. É uma obra que assume verticalmente a encruzilhada como estética desde o título, passando pelos textos, e todo processo editorial, tudo contribui, em diferentes medidas, para a concepção de uma obra plural e aberta a estripulias literárias. Tanto que, nas primeiras páginas da obra Aleixo, temos: “Meu *Diário da Encruza* pede licença, sabença e bênça a Américo e Íris, ancestrais, com quem aprendi e ainda aprendo os fundamentos de uma certa maneira afro-brasileira de ser e estar por aqui.” (Aleixo, 2022, p.7). Em muitas sociedades africanas, é comum que o canto se inicie somente após uma saudação ao ancestrais e um pedido de bênção. Em certa medida, o que Aleixo faz logo no início de sua obra é pedir a licença de seus ancestrais Américo e Iris (seus pais). Contudo, Aleixo segue exaltando o caráter coletivo da obra, lançando um “imenso abraço transatlântico” a uma série de artistas, teóricos e personalidades importantes para a constituição da obra. É como se o autor deixasse claro, nas primeiras linhas da obra, que se trata de uma composição plural, onde cada uma dessas pessoas assume o papel de coautoria.

A começar pelo título, *Diário da encruza* mescla dois elementos aparentemente distintos que emergem de naturezas díspares: o diário é o lugar da subjetividade, carregado de particularidade e intimismo; já a encruza é o ambiente totalmente oposto, veiculam-se nela as experiências coletivas e plurais. Sob esse aspecto é um título conflitante, contudo, à medida que o livro avança percebemos que não há conflito algum, o que existe é apenas mais uma estripulia bem engenhosa do escritor Ricardo Aleixo. No

texto de orelha da obra, Jorge Augusto estabelece algumas ponderações vitais:

Outra rasura fundamental é efetuada na forma diário: esse que temos em mãos não narra a experiência individual do sujeito, a trajetória pessoal de uma individualidade; ao contrário, ele escreve a experiência coletiva negra. Nessa equação entre tempo e narrativa, não se trata mais de "narrar para não morrer", apenas, mas de narrar para viver(mos), pois assim a comunidade assume a centralidade da experiência ético-estética: "SOMOS (um quilombo móvel) PORQUE (dentro do outro) SOMOS" e, como consequência disso, o diário enquanto forma sofre mais uma ranhura - ele não conta apenas uma história, anuncia também um devir. Nesse sentido, o diário da encruza guarda a ambição furtiva de contar a história de amanhã, embaralhando tempos. (Augusto, apud Aleixo, 2022, n.p.)

Em outras palavras, o *Diário da encruza* de Aleixo é um grande emaranhado de poéticas e experiências atemporais da população afrobrasileira, é um canto à multiplicidade que emana através de diferentes tempos numa espiral de evocações. Nessa encruzilhada, o sujeito é o próprio fazer poético e, como aponta Leda Maria Martins: “Poesia é tempo. Tempo como ritornelo, disperso em uma espacialidade rítmica” (Martins, 2021, p. 30). Assim, a obra de Aleixo não é uma escrita linear, ela vai, volta, dá saltos, sobressalta, dança, rodopia e samba. Segundo Jorge Augusto, Aleixo sobrepõe “a dimensão multitemporal e descontínua da concepção de tempo, oriunda das matrizes culturais negro-brasileiras, à cronologia uniforme do diário” (Augusto apud Aleixo, 2022, n.p.). Essa ruptura permite uma série de encontros inesperados e oportunos, como “por exemplo, o encontro entre Estamira e Stela do Patrocínio, e constrói a estrutura lírico-narrativa do poema "encruza".” (Augusto apud Aleixo, 2022, n.p.). Em outras palavras, a encruzilhada de Aleixo encontra-se no “turbilhão do Todo-o-Mundo” (Glissant 2023, p.60), pois não remonta nenhum tipo de cronologia ou espacialidade delimitada, é um fluxo atemporal de poéticas que perpassam o poeta, seu trabalho ganha dimensões coletivas na medida que rompe com horizontes de perspectivas.

Em matéria publicada na revista *Acrobata*, Jorge Augusto indica outros elementos importantes como os principais constituintes, em termos de gênero literário, da obra de Aleixo:

Nesse sentido podemos dizer que o “Diário da encruza” é um breve diário de formas textuais negras, essa afirmação é intensificada pelo fato dos três gêneros que protagonizam a aparição da cultura negra no livro, serem de realização ordinária e massiva na população brasileira: provérbio, reza e samba. (Augusto 2023, n.p.).

Esses elementos revelam um caráter prosaico dos gêneros, são construções comuns



e típicas do dia a dia que extrapolam o âmbito literário e revelam como a influência negra está profundamente enraizada na cultura popular. Por outro lado, mostram-nos que “na literatura nacional, não é possível excluir a presença negra, o que equivaleria excluir a si mesmo, trata-se de recalcar, esconder uma parte de si, dissimular sua existência e impedi-la de aparecer.” (Augusto, 2023, n.p.). Nas duas medidas, a influência negra assume papel de relevância, o que corrobora com a concepção de encruzilhada enquanto lugar de potência e criatividade para a população afro-brasileira, ou como escreve Rufino:

A encruzilhada não é mera metáfora ou alegoria, nem tão quanto pode ser reduzida a uma espécie de fetichismo próprio do racismo e de mentalidades assombradas por um fantasma cartesiano. A encruzilhada é a boca do mundo, é saber praticado nas margens por inúmeros seres que fazem tecnologias e poéticas de espantar a escassez abrindo caminhos. (Rufino, 2019, p.3).

Trata-se, portanto, de pensar a encruzilhada como ambiente de produção de poéticas adjacentes, revelando modos de vida e de pensar diferentes daqueles estipulados pelas culturas hegemônicas. A encruzilhada é elemento fundamental ao longo desta dissertação, tentamos, nos capítulos anteriores, explorar diferentes perspectivas dentro da obra de Ricardo Aleixo, o *oriki* e a poesia concreta, manifestações abordadas anteriormente formam parte da encruzilhada poética de Aleixo, que emanam de diferentes lugares e diferentes tradições.

Aleixo deixa claro que sempre trabalhou em termos de experimentação:

Eu sempre pensei em termos de experimentação. Acho que há trabalhos que se situam numa linha de tradição; e há também uma tradição de inovação, uma tradição de experimento. Eu prefiro me situar nessa segunda vertente. Ela me permite olhar com os olhos de agora para toda a tradição e tentar atualizar isso, mais ou menos radicalmente, conforme a necessidade. Cada trabalho impõe a sua forma, o modo como o poeta vai trabalhar (Aleixo, 2017, p.23-24).

Em *Diário da encruza*, Aleixo assume um posicionamento ainda mais radical em relação à sua experimentação. O distanciamento temporal é um fator importante entre as obras; por exemplo, são exatos trinta anos que separam *Festim* (1992) de *Diário da encruza* (2022). Elementos como os *orikis* ou a poesia concreta estão ainda presentes na obra de 2022, mas há uma certa expansão de seu projeto poético, visto que, se nas primeiras páginas de *Festim* Aleixo já se desdobrava sobre uma poética ampla, múltipla ou de uma “unidade na diversidade” (Aleixo, 2017, p.22), trinta anos depois Aleixo apresenta uma obra mais radical, mais ampla, mais plural dentro da perspectiva da encruzilhada; neste sentido, *Diário da encruza* nos parece uma celebração à obra de

Aleixo, escritor de quarenta e cinco anos de produção poética.

A obra é propositalmente plural. No poema “Diário da encruza” a voz poética escancara suas intenções: “Eu penso negro, torto, / esquerdo. Escrevo/ do mesmo jeito, e é/ assim, também, que vivo. / Na encruzilhada. No meio/ do redemunho. Negro. / Torto. Esquerdo. Vivo.” (Aleixo, 2022, p.10). O poema homônimo ao livro nos revela logo nas primeiras páginas uma espécie de “chave de leitura” para a obra, uma revelação de sua poética enquanto artista, ler o *Diário da encruza* é se deparar com uma multiplicidade orgânica, este “redemunho” é sua perspectiva de encontro e trânsito.

Alguns textos poetizam uma relação com o outro, títulos como “Pessoa-muitas”, “Inferno”, “Tecla *tab*” e “Somos” são exemplos de uma retórica do encontro. Em “Pessoa-muitas” o eu-lírico sugere a composição de um sujeito a partir da ideia de pluralidade, uma pessoa que é composta por aves, oceanos, florestas e, principalmente, por outras pessoas. “Inferno” e “Tecla *tab*” são, por outro lado, poemas ainda mais diretos que aliciam o interlocutor a se colocar no lugar do outro num processo de alteridade. “Somos” também é um poema que revela uma relação muito próxima com uma coletividade, já que, a partir da ideia de um “quilombo móvel” o outro torna-se parte integral e constituinte do sujeito poético, e vice-versa.

Nesse aspecto a obra de Aleixo se aproxima muito daquilo que Glissant chama de “Poética da Relação”, uma construção identitária que emana da coletividade, sem o universalismo ou pasteurização proposta por culturas hegemônicas e opressoras. *Diário da encruza* de Aleixo evoca, a todo momento, uma coletividade plural e móvel, no poema “Mais de um” por exemplo, o eu-lírico entoia: “Aprendi/ com meu pai/ Ogum// e com seu amigo// Exu/ a nunca ficar parado// para que o inimigo// pense que tem sempre/ mais de um/ combatendo// do meu lado” (Aleixo, 2022, p.79). Ou seja, a escolha por trabalhar “à muitas mãos” é também uma escolha estratégica, pois na encruza de Aleixo, ninguém está só, de modo que escrever sob a tutela da multiplicidade é uma forma de potência e, ao mesmo tempo, uma estratégia de guerrilha.

Outro ponto importante do texto se dá no âmbito do processo editorial, sabemos que a formatação do texto, a disposição, e a espacialidade da página são aspectos constituintes da poesia de Aleixo, principalmente se pensarmos na sua relação com a poesia concreta. Assim como em *Extraquadro* (2021), *Diário da encruza* adota uma coloração muito particular, um tom terroso, quase como um marrom que remete a um tom de pele negra e a poeira, as letras são compostas, em sua maioria, dessa coloração e, quando não, há uma inversão, a página em si recebe esta coloração e os caracteres ganham

a coloração branca. Nada disto se deve ao acaso, a poesia de Aleixo é móvel, pois transita entre diferentes sentidos: poesia para se ouvir, para se ver, para se tocar e, em alguns casos até para se cheirar.

Desta maneira, *Diário da encruza* tem de cabo a rabo a mão do artista Ricardo Aleixo, que assume a autoria de outros elementos dentro da obra como capa, projeto gráfico e ilustrações. Tudo isso corrobora para uma construção ímpar, a formatação do texto ganha relevância significativa ao percebermos que toda estrutura textual carrega alguma significação, seja ela formal, editorial e semântica, todos esses aspectos, em diferentes medidas, parecem apontar para uma obra que caminha para a multiplicidade da experiência negra em diáspora. *Diário da encruza* é talvez uma das obras que mais carregue a expressão negra de Aleixo, não que ele se esquive dela ao longo de suas produções. Questões identitárias perpassam suas obras desde *Festim*, ou em seus *orikis* em *A roda do mundo*.

Para retomar a composição de um Ricardo Aleixo plural e inserido no espiral da encruzilhada, nossas análises irão girar em torno de elementos não abordados anteriormente. Se outrora nos dedicamos aos *orikis* e à poesia concreta, agora iremos nos concentrar na estrutura do samba, pois, em *Diário da encruza*, Aleixo “brinca” com o gênero à medida que desfila seus versos pela passarela. Como já foi dito, não se trata, de análises excludentes ou focalizadas em aspectos fechados, uma vez que a obra de Aleixo requer um olhar atento às multiplicidades que o texto exige e suas relações estéticas, de modo que dialogaremos com os aspectos trabalhados em análises anteriores. Em determinados momentos, um ou outro prevalece nesse embaralhado de referências que compõem a encruzilhada poética em Ricardo Aleixo.

A escolha pelo samba como matriz estética é um ponto crucial para a construção da obra, visto que se trata de um gênero fundamental para a constituição de uma identidade nacional, mas que emana de uma matriz negra por muito tempo marginalizada no Brasil. Desta maneira, ao evocar a samba como elemento importante, Aleixo faz questão de nos lembrar de nossa própria constituição como brasileiros. Essa lembrança é fundamental num país onde o apagamento histórico é um processo diário e, principalmente voltado para a população afro-brasileira. Outra razão para a escolha pelo samba se dá no âmbito de sua relação com o carnaval, pois, culturalmente, são manifestações muito próximas e há toda uma simbologia por trás da festa popular. No poema “Carnavais”, por exemplo, Ricardo Aleixo trabalha a ideia de uma identidade múltipla e errante, uma identidade “móvel”, “abrangente”, “deslizante”, “desbordante” e

“nunca bastante”. Ele aborda o carnaval, uma constante alegoria para a diversidade, comemoração que é tida também como um convite à experimentação de diferentes perspectivas identitárias. Além disso o sujeito poético ainda tem o ímpeto de tratar a questão da identidade fixa como falácia.

Além disso, vale ressaltar que Aleixo é um multiartista que se envereda também pela música, essa sua veia musical penetra em sua poesia de forma recorrente e vice-versa. Quanto à relação de Aleixo com a música, mais especificamente o samba, Jorge Augusto aponta que:

Neste “Diário” o poeta se volta para formas populares da canção, usando estruturas rítmicas e técnicas compositivas do samba. Dentre elas destacamos a presença de refrões, pequenas partes carregadas de musicalidade, que torna quase impossível ler o poema fora do ritmo da canção, como no citado “Tempo de viajar”, mas também em “Meu refúgio por enquanto”, quando o poeta usa concomitantemente a repetição e o refrão para produzir um efeito característico do samba, que Sodré chamou de “resposta social”, a saber: o sambista compunha apenas a primeira parte da letra, deixando a segunda para ser completada pelo público, como em “Toda vez que eu chego em casa a barata da vizinha tá na minha cama/diz aí leitor o que cê vai fazer”. (Augusto, 2023, n.p.).

Vale ressaltar que, na fala de Jorge Augusto, há um adjetivo importantíssimo para entendermos o “*Diário da encruza*”: populares. Já que se trata de uma obra plural, um ponto de encontro, a escolha por um gênero popular da música brasileira faz todo sentido, o samba é um gênero de composição e execução plural, com muitas vozes e mãos trabalhando em completa harmonia, em outras palavras: o samba precisa do povo e o povo precisa do samba. Sodré aponta que o samba é “um movimento de continuidade e afirmação de valores culturais negros” (Sodré, 1998, p.56), o que caminha plenamente de acordo com a concepção de uma encruzilhada perpassada pela existência e pela experiência negra.

Os “sambas” de Aleixo são feitos “à maneira negra” se levarmos em conta as ponderações de Sodré. A escolha por uma vertente mais voltada para o improviso parece coincidir com a postura de Aleixo. No entanto, há também construções que fogem desse caráter do improviso. E não se trata, porém, de uma contradição, pois nos revela a liberdade da obra de Aleixo, que se baseada na ideia de uma “raiz que voa”, para utilizar um de seus poemas. Claro que há de se destacar que, mesmo nos versos que fogem ao caráter de improviso, Aleixo estabelece algumas inquietações, como aponta Jorge Augusto:

Acontece assim no poema: “eu vim de lá/ eu vim de lá/eu vim de lá/de lá pra cá”, a referência intertextual, com a canção de Dona Ivone Lara, guarda uma engenharia sofisticada. Se é verdade que o poema perde a dimensão de improviso, isso também ocorreu com boa parte dos sambas, graças a transformações que o mercado fonográfico impingiu aos compositores, como aponta o mesmo Muniz Sodré em “Samba o dono do corpo”. A complementariedade e o improviso são substituídos por uma interação controlada, pois a música precisava ser comercializada como um produto acabado. Mas há nesse poema de Aleixo uma pegadinha, o complemento não aleatório vai impor ao leitor um jogo de pertencimento, à medida que ele completa automaticamente “pequeninho/alguém me avisou/ pra pisar nesse chão devagarinho”, estabelece uma proximidade, um reconhecimento não da canção e sua letra, mas do universo cultural negro brasileiro, do samba e tantas de suas demais expressões, há exposição de um vínculo semiótico entre a cultura negra e a literatura brasileira. É como se o autor dissesse ao seu leitor desavisado, “tá vendo que você sabe do que eu estou falando”, e leitor, certamente, branco é aqui metonímia do campo crítico da literatura brasileira, que deve por sua vez ouvir: “tá vendo que isso aqui te constitui inalienavelmente, e você não pode continuar fingindo que não conhece”? (Augusto, 2023, n.p.).

A leitura de Jorge Augusto revela possibilidades para uma leitura metapoética que abrange as relações entre cânone cultural e cultura negra. Tendo em vista um país que historicamente tenta apagar suas raízes culturais negras de maneira muito cínica, os textos de Aleixo podem ser entendidos como uma resposta muito discreta, quase como um capoeirista da palavra, que dá o golpe com um sorriso no rosto (para utilizar a terminologia de Eduardo de Assis Duarte<sup>11</sup>).

#### 4.2. “Meu refúgio por enquanto”.

Começemos pelo poema “Meu refúgio por enquanto”:

---

<sup>11</sup> DUARTE, Eduardo de. **A capoeira literária de Machado de Assis**. Literafro: o portal da literatura afro-brasileira. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/28-critica-de-autores-masculinos/1019-a-capoeira-literaria-de-machado-de-assis-eduardo-de-assis-duarte>. Acesso em 17 de abril de 2025.

*Meu refúgio por enquanto*

eu vim de lá  
eu vim de lá  
eu vim de lá  
de lá para cá

eu venho  
de qualquer lugar  
qualquer lugar  
do mundo inteiro

atravessei deserto e mar  
andei andei  
nadei nadei  
até voar diz que eu voei

cheguei aqui  
com fome e sujo  
e sem ter onde  
cair vivo

fiquei de pé  
sobrevivi  
e fiz daqui  
meu canto

meu lugar  
no mundo inteiro  
meu refúgio  
por enquanto

(Aleixo, 2022, p.101).

Esse poema de Aleixo é formado por seis quartetos, a extensão dos versos intercala de quatro a oito sílabas poéticas, havendo uma predominância pelo verso tetrassílabo. O primeiro ponto que chama a atenção no poema é a intertextualidade, visto que o texto de Aleixo faz menção, de forma muito sutil, à canção “Alguém me avisou”, de Dona Ivone Lara. Já no primeiro verso, Aleixo fragmenta parte do verso de Dona Ivone Lara, originalmente “Eu vim de lá, eu vim de lá, pequenininho” em “eu vim de lá/ eu vim de lá/ eu vim de lá/ de lá pra cá”. Esse movimento gera uma sensação fluida no poema de Ricardo Aleixo e possibilita uma série de “jogos” com os versos curtos no decorrer do texto, incluído as repetições. De forma geral, tanto o texto de Aleixo quanto a canção de Dona Ivone Lara se iniciam idênticos, a partir de um coro de “interação controlada” onde a repetição evoca uma multiplicidade de vozes cantando em consonância, essa estrutura se repete na terceira estrofe que repete os verbos “andei” e “nadei”.

É sabido que o texto de Dona Ivone Lara é uma composição muito famosa dentro

do samba e da cultura popular brasileira. A evocação de parte dos versos desse texto por Aleixo indica um diálogo produtivo com a tradição, a essência do samba-de-primeira-parte. Ao ouvir “eu vim de lá, eu vim de lá”, o leitor, por intuição, prepara um “pequeninho” para completar o verso, mas Aleixo escolhe rasurar o caminho, prefere fraturar o verso, colocando “de lá pra cá”. Ele provoca o leitor, leva-o a refletir sobre seus automatismos, pois a canção de Dona Ivone Lara faz parte do imaginário popular, e a consciência desse fenômeno traz à tona uma queda de braço entre cultura canônica e cultura negra no Brasil. A canção de Ivone Lara é utilizada, nesse contexto, como uma representante da cultura negra que, constantemente, é alvo de apagamentos, ainda que seja parte estruturante da cultura nacional. Dessa maneira, ao fragmentar o verso de Dona Ivone Lara, Aleixo cria um eco na cabeça do leitor que, quase instintivamente o completa, mas o texto de Aleixo segue outro caminho, gerando um curto-circuito no leitor. Neste ponto o leitor se vê confrontado pela sua própria constituição, ele conhece os versos de Dona Ivone Lara e a composição de Aleixo faz o leitor se dar conta disso, é um texto que aproxima leitor e eu-lírico, onde esta pergunta ao leitor: “tá vendo que isso aqui te constitui inalienavelmente, e você não pode continuar fingindo que não conhece?” (Augusto, 2023, s.p.).

A perspectiva racial reflete também em aspectos semânticos de “Meu refúgio por enquanto”, se sob a ótica da estrutura e da editoração o texto já aponta para leituras engajadas, no campo da significação não poderia ser diferente. O sujeito poético do texto se apresenta como um sujeito simples do ponto de vista gramatical, mas há de se desconfiar desta construção. Lembremos que o diário de Aleixo aponta para uma coletividade, não narra uma experiência singular e particular apenas, é uma vertente múltipla da existência negra em diáspora. Assim, o “eu” do poema é um “nós”, coletivo que se desdobra em múltiplas referências e jogos de intertextualidade.

Como dito anteriormente, o texto se inicia com uma intertextualidade, um diálogo sutil com o samba de Dona Ivone Lara. Diferentemente da sambista, Aleixo estabelece uma dicotomia entre diferentes lugares, o “lá” e o “cá”, onde na segunda estrofe, o sujeito poético abre os sentidos do que se trata este “lá”, colocando-o como o mundo inteiro, ou seja, um coletivo se deslocou (forçado ou não) de “qualquer lugar”, ou ainda “do mundo inteiro” para se encontrar no “cá”. Na terceira estrofe é especificado o processo de transição em si, que demonstra dificuldades de uma longa jornada até a chegada a seu destino. O sujeito poético chega a vagar por terra, água e ar, andando, nadando e (talvez) até voando.

A quarta estrofe já estabelece o processo de chegada e, aqui há também um jogo de palavras. Narra-se “cheguei aqui/ com fome e sujo/ e sem ter onde/ cair vivo”. Como na primeira estrofe que o autor cria uma expectativa no leitor em relação à complementação da ideia do verso seguinte e, em seguida, é frustrada com um verso diferente do que o leitor esperava; na quarta estrofe também há esse jogo, de modo que o dito popular é “sem ter onde cair morto”, principalmente neste contexto de grande viagem amarga, mas o eu-lírico inverte esse triste cenário, ele não tem onde cair “vivo”, deixando claro sua intenção de não morrer, seu ímpeto pela resistência e pela vida. Par tal leitura, é importante ressaltarmos as palavras de Sodré: “O samba é um exemplo. Sendo no Brasil tática de resistência cultural” (SODRÉ 1998, p.56). Entretanto vale afirmar que não se trata somente de resistência, ou melhor, não é um jogo de extremos, a cultura negra não pode ser resumida   dualidade de resistir a opressão, pois esse processo a reduziria diretamente em relação à cultura dominante, assim Sodré pondera:

seu movimento não pode entretanto ser entendido como uma simples prática de contrariedade do poder, como o avesso da cultura dominante. Pensar desta maneira seria, na realidade, deduzir o samba a cultura dominante – assim como um sindicato operário é deduzido da produção capitalista. (Sodré, 1998, p.56).

Esse sentido não reducionista do texto é importante para estabelecermos uma leitura ampliada, visto que, nas últimas duas estrofes o poema, ao evocar “fiquei de p / sobrevivi/ e fiz daqui/ meu canto// meu lugar/ no mundo inteiro/ meu refúgio/ por enquanto”, a voz do poema novamente joga com a expectativa do leitor. Ele narra o processo de um longo e árduo deslocamento até encontrar um local de pertencimento, mas, no último verso, retoma o título e lança mão do “por enquanto”. Esse movimento revela uma prática relevante da obra de Aleixo: o deslocamento, o movimento, a errância. O poema, assim como outros do *Diário da encruza*, em diversos momentos, parece ter uma inquietude quanto ao lugar de pertencimento,   um “quilombo móvel”, uma “raiz que voa” ou ainda um “corpo-casa”, constitui uma mobilidade para a obra que emerge da encruzilhada e do encontro, sob a tutela de Exu que “  aquele que nos concede mobilidade, ritmo, movimento e, por consequência, caminhos” (Rufino, 2019, p.50).

Essa dinâmica do movimento nos permite mais uma associação importante, o diálogo com as ponderações de Édouard Glissant, pois, para o autor martinicano, o deslocamento   parte fundamental do seu pensamento, visto que conceitos como “Poética da Relação” e “Errância” utilizam do deslocamento (seja cultural, físico ou psicológico) como ponto de partida para reimaginar o mundo, como aponta Kiffer e Pereira:

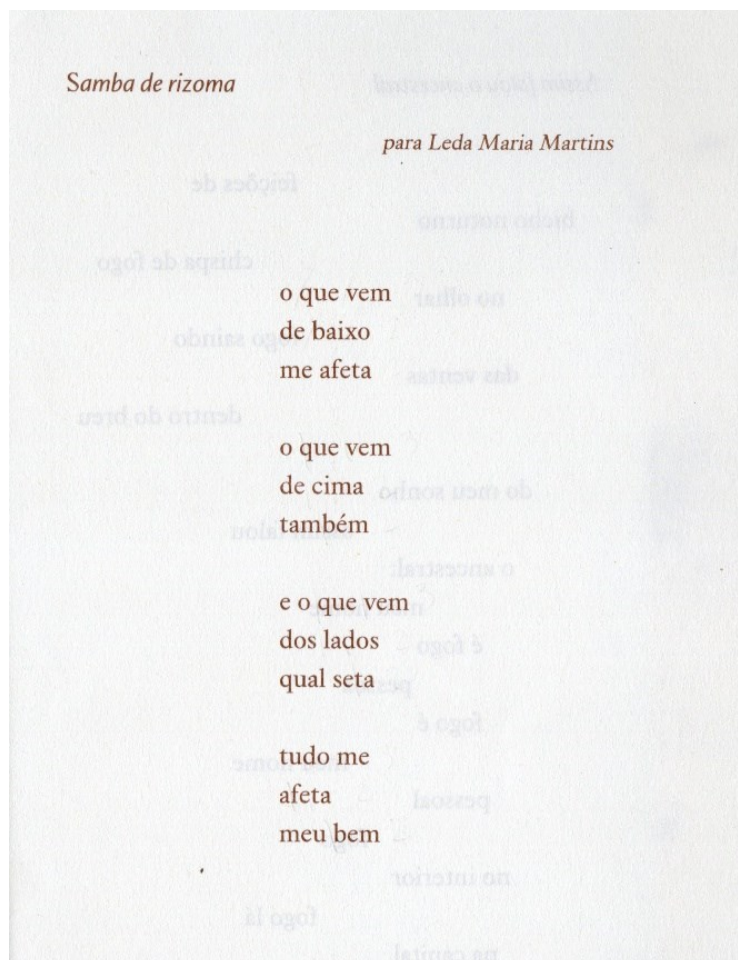


a sua ideia de Relação: um trajeto aberto à multiplicidade e à errância. Deslocando o que comumente buscamos fazer para aplainar as angústias diante do tempo presente, mas sem se furtar ao compromisso e ao convite que perpassa os traços emaranhados do seu caminho, Glissant assume a tarefa de (re)imaginar o mundo. (KIFFER e PEREIRA *apud* GLISSANT 2011, p.10).

Ou seja, tanto como em Glissant como em Aleixo, o deslocamento não é puramente geográfico ou físico, a trajetória do eu-lírico no poema pode ser pensada a partir da diáspora africana, mas outras leituras apontam para deslocamentos culturais a partir de um amplo espectro de possibilidades de referências e poéticas. Em outras palavras, o texto de Aleixo é uma espécie de elogio à errância, ao trânsito, a multiplicidade e a “barca aberta” para utilizar os termos de Glissant. O trânsito intercultural é uma das principais características do que entendemos aqui como “encruzilhada”, pois ela é o ponto de encontro dos caminhos, é a convergência dos fluxos que compõem um grande mosaico de referências. A encruza é o espaço onde as múltiplas experiências se convergem, se embrenham e se entrelaçam, dessa maneira, ao evocar Dona Ivone Lara, Aleixo evoca o samba, evoca o contato e a relação para compor uma identidade móvel que se constitui a partir do seu encontro com os outros. Essa relação ganha conotações ainda mais profundas se pensarmos na escolha do poeta em dialogar especificamente com o samba, gênero que por si só, já carrega um caráter plural, seja em sua constituição prática que exige um grupo para apresentações, seja em sua trajetória histórica que tem profundas relações com um coletivo marginalizado.

#### **4.3. “Samba de Rizoma”**

É possível colocar em pauta essa questão ao analisarmos o poema “Samba de rizoma”:



(Aleixo, 2022, p.95).

O poema de Aleixo parece coincidir (em partes) com o conceito do poeta martinicano, parte constituinte do que Glissant chama de “Poética da relação”. Segundo ele, o “pensamento do rizoma estaria no princípio do que eu chamo de poética da Relação, segundo a qual toda identidade se desdobra numa relação com o Outro” (Glissant, p.31). Ou seja, a espinha dorsal de sua teoria se encontra na relação entre sujeitos e culturas num processo de troca e (re)imaginação, diferente do multiculturalismo proposto pelo ocidente, onde a lógica do contato emana posse ou síntese do encontro entre diferentes concepções. A teoria da relação de Glissant se dá por meio da errância e da consciência da pluralidade do ser humano, onde “tudo colide, e que, sem se fundir, sem se dissolver, projeta uma nova perspectiva” (Glissant, 2023, p. 80).

Desse modo, em seu caráter semântico, o poema busca uma relação com diversos vetores de todas as direções. Trata-se, portanto, de uma metáfora para seus vínculo e relações culturais. Em outras palavras, o eu-lírico adota uma inquietação em relação ao que o aborda, tudo isso tende a interessá-lo. Todavia, vale ressaltar a natureza dessa relação, que é o ditado popular em que Aleixo se baseia para a construção do poema: “o

que vem de baixo não me atinge”. O “atingir” é geralmente relacionado ao intuito de infligir algum mal. Já no poema, parece tratar de uma escolha da voz lírica de interação com os vetores. A própria escolha do termo “afetar” remete a uma construção ambígua, já que, em sua forma verbal parece assumir um caráter negativo, enquanto seu parônimo substantivo masculino carrega contornos mais afetivos.

Por um lado, Glissant estabelece uma dicotomia entre o conceito de rizoma e raiz. Segundo ele, “a raiz única mata tudo ao redor dela, enquanto o rizoma se espalha em direção a outras raízes sem as eliminar” (Glissant, 2023, p.54). Neste contexto, o sujeito lírico de “Samba de rizoma” parece optar por uma cadeia que opere como rizoma, entendendo os afetos que perpassam sua existência como constituintes de sua subjetividade, aberto ao trânsito e a mobilidade.

Entretanto, outro aspecto entra em ação quando analisamos o título de forma mais atenta, pois trata-se de um samba, uma manifestação de herança afro-brasileira, ou seja, enquanto o sujeito lírico se manifesta aberto à experimentação de uma poética que, em certa medida, emana da relação, ele conserva algo muito próprio de si, a estrutura posta do samba. Essa relação entre samba e rizoma, contudo, não é fruto do acaso, pois ela faz uma espécie de referência aos chamados “sambas de raiz”. Tipo este de samba que busca conceber o a música por meio do seu contexto inicial de produção, ou seja, os batuques de quintal e as tradicionais rodas de samba, além de retratar a vida nas comunidades e periferias. O que o poema faz, portanto, não é estabelecer uma dicotomia entre rizoma e raiz, pelo contrário, não existe qualquer juízo de valor ou julgamento, o eu-lírico de Aleixo, busca apenas “experimentar” a relação entre os dois termos a partir dos conceitos propostos por Leda Maria Martins. Em outras palavras, Aleixo aponta que sua relação com o mundo se dá por um processo orgânico de troca e compartilhamento, de modo que, mesmo aquilo que o forma enquanto artista não é um ponto estático, sua raiz possui asas e movimento. Em última instância, a alteração de raiz por rizoma é também vetor de leituras que nos levam para o campo formal, já que “a poesia de RA se compromete com o descompromisso: desconhece formas e temas e espaços e dicções obrigatórias. O poema se torna, então, exercício, experimentação de outras realidades” (Moraes, 2018, p. 104). Dessa forma, a alteração na nomenclatura do samba de raiz pode ser um exercício de descompromisso, ou melhor, um exercício de experimentação de outras realidades, Aleixo não deseja romper com o modelo de samba raiz, seu intuito é a visualização de um campo experimental de compartilhamento genuíno, sob este aspecto, o texto passa a ter contornos metapoéticos, onde o autor expõe preceitos importantes de seu processo

criativo.

“Samba de rizoma” possui quatro estrofes, todas elas tercetos e, cada terceto carrega um verso trissílabo e dois dissílabos. É uma estrutura de versos muito curtos que permite rimas Inter estrofes, quase como se cada estrofe funcionasse como um verso com rima intercalada ABAB. Além disso, há ainda um refrão: “o que vem”, que se repete nas três primeiras estrofes (sempre no primeiro verso) e rima com “meu bem” no último verso da última estrofe. É uma disposição que permite ao texto ganhar contornos de um samba-de-resposta, onde o “cantor” lança “o que vem de baixo” e o público responde “me afeta”, se repetindo na segunda e terceira estrofe, enquanto a última é cantada em coro. A repetição de um refrão a ser cantado pelo coro, contudo, ainda que muito difundida pelo samba, não é uma característica exclusivamente do gênero, mas da música negro-brasileira em geral, como aponta Sodré:

Essa reação fica evidente na maneira negra de compor o samba. Sabe-se que a estrofe solista improvisada, acompanhada de um refrão fixo (retomado sempre pelo coro), é uma das principais características da música negro-brasileira. Tal era a forma do samba-de-morro tradicional. De fato, antigamente, os sambistas compunham só uma primeira parte da canção (samba-de-primeira-parte), reservando a segunda à uma resposta social: ora o improviso na roda de samba, ora o improviso dos diretores de harmonia na hora do desfile da escola. (Sodré, 1998, p. 58).

Outro ponto chave para leitura do texto se dá por meio de sua dedicatória, ao compor um “Samba de rizoma” e dedicá-lo à Leda Maria Martins. O poeta parece estabelecer uma conexão direta com a obra da ensaísta, que está estritamente atrelada a conceitos já mencionados aqui como ancestralidade, rizoma e encruzilhada. Acerca desta última dimensão Leda aponta:

Base de pensamento e ação, a encruzilhada, agente tradutório e operador de princípios estruturantes do pensamento negro, é cartografia basilar para a constituição epistemológica balizada pelos saberes africanos e afrodiaspóricos. E nos oferece a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emerge dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam – nem sempre amistosamente – práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos enfim. (Martins, 2021, p.51).

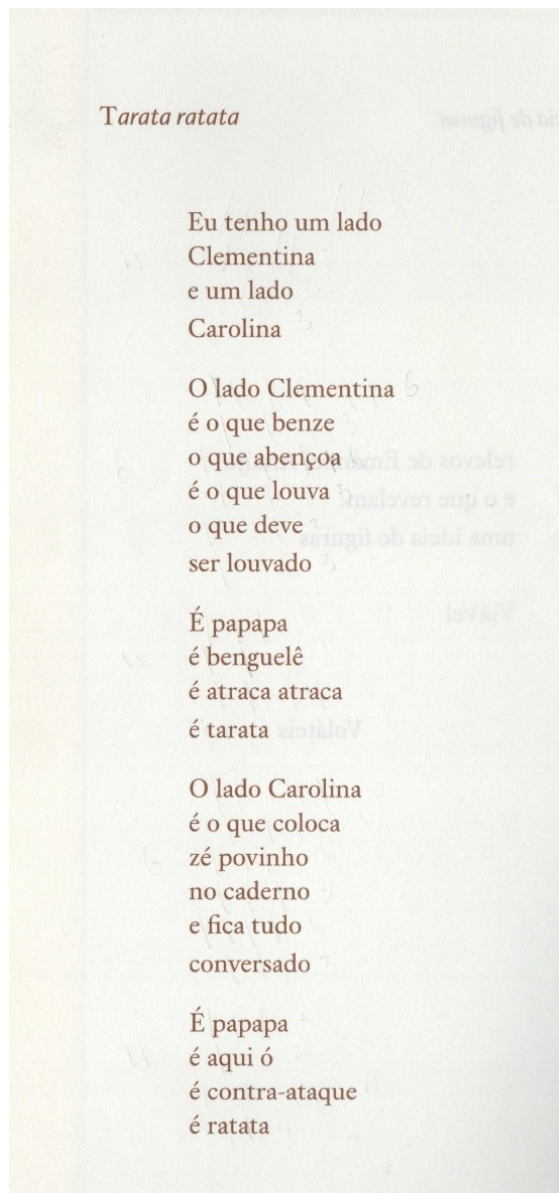
A autora estabelece uma leitura muito interessante sobre a episteme da encruzilhada para a cultura afrobrasileira, alocando-a como um local de potência e trânsito cultural. Portanto, “Samba de rizoma” pode ser lido como pela premissa de Leda. No poema vemos

uma consciente tendência de trânsito, é a narrativa de um processo inter e transcultural. Salta aos olhos o adendo de Leda “nem sempre amistosamente”, ou seja, assim como no poema de Aleixo, o enunciado de Leda chama atenção para as forças presentes nesse turbilhão, ainda que o rizoma preveja a coabitação culturas, ora ou outra essa relação se dá de maneira mais ou menos pacífica, ainda que não possuam o caráter predatório e totalitário.

Em termos práticos, uma encruzilhada é um ponto onde os caminhos se cruzam, formando uma “cruz” de rotas, o eu-lírico de “Samba de Rizoma” se coloca ao centro deste encruza, bem no ponto de convergência dos caminhos. Isso se comprova pela própria constituição do texto: o que vem de baixo, de cima e dos lados me afeta. Essa escolha lexical e de disposição não se deve ao acaso, em uma obra que, desde o seu título, evoca a encruzilhada como ponto de partida, a disposição do eu-lírico no centro da encruza nos revela uma espécie de elogio ao encontro. O eu-lírico de Aleixo escolhe e aceita ser afetado pelo turbilhão que compõe a encruzilhada, é uma postura muito figurativa, visto que durante toda sua trajetória artística, Aleixo assume essa postura de sujeito perpassado por referências, aberto ao diálogo e ao trânsito, é um poeta inquieto, um “quilombo móvel” (Ariel, 2024, s.p.).

#### **4.4. “Tarataratata”**

Por fim, um poema que não poderia deixar de figurar entre nossas análises é “Tarata ratata”:



(Aleixo, 2022, p.106).

Um dos pilares fundamentais de nossas análises busca ler Aleixo como um poeta plural e, boa parte dessa dimensão de sua poesia, emana do grande emaranhado de suas referências, Morais aponta que:

Em larga medida, a poesia de Ricardo Aleixo se faz de lugares e de pessoas. Seus poemas, invariavelmente, citam nomes, cidades do Brasil e do estrangeiro, bairros de Belo Horizonte, paisagens, modos de viver. Nesse conjunto, avulta, particularmente, todo um abecedário de personagens da história dos negros do Brasil. Ou de negros que fizeram e fazem a história do Brasil. Acrescidos, é verdade, de outras personagens que ilustram, nos dois sentidos do termo, a diáspora africana pelo mundo.

Naturalmente, um exame atento da poesia de Aleixo mostra seu interesse por uma gama variadíssima de temas e formas, como a experiência da poesia, as injustiças sociais, a cultura popular, os saberes

e os prazeres do corpo, o diálogo entre as artes, a memória, a celebração da vida e aquela que parece ser a mãe de seu fazer poético, ou seja a música. (Morais, 2019, p.458).

O poema “*Tarata ratata*” é bem figurativo quando pensamos na assertiva de Moraes, pois nele há um diálogo entre figuras tão distintas e tão similares ao mesmo tempo, figuras que estão vinculadas diretamente a “história dos negros do Brasil” para utilizar a proposição de Moraes. Mas não somente, são duas referências musicais, área de suma importância na poesia de Ricardo Aleixo. Acerca do poema Jorge Augusto aponta:

A música atravessa o livro em várias outras dimensões, seja nomeando poemas como em “Samba de Rizoma”, seja em homenagens como a feita à Itamar Assumpção em “o que eu escuto”. Mas é na estrutura compositiva do poema que a presença do samba e da música integram de maneira decisiva esse “Diário da Encruza”, como em “tarata ratata”, texto que homenageia Clementina de Jesus e Carolina Maria. Este é o último poema do livro, e não à toa ele põe em diálogo muito do que estamos aqui falando, duas mulheres negras referências em suas linguagens artísticas, o samba e a literatura, ambas investindo no repertório cultural negro como caminho de suas produções estéticas. O “Diário da encruza” parece querer terminar onde tudo recomeça, no samba, do recôncavo e do morro, da Bahia e do Rio, um gesto de retomada e de refundação? quem sabe num futuro próximo, o “Diário da encruza” seja também um dos diários de uma nação que se refunda no refrão de um samba, na lição de um provérbio, ou na multiplicidade do oriki. Oxalá que sim! (Augusto, 2023, n.p.).

O poema de Aleixo coloca frente a frente duas referências femininas e negras brasileiras, imortais do samba e da literatura, respectivamente, Clementina de Jesus e Carolina Maria de Jesus, como bem aponta Jorge Augusto. É o último poema do livro, fator é essencialmente importante para o fechamento da obra e seu reverberar, um poema que promove releituras quase imediatas do livro, revela traços importantes da poética de Aleixo.

“Tarata ratata” é dividido em cinco estrofes que intercalam suas estruturas, sendo: quadra, sextilha, quadra, sextilha e quadra. A estrofe inicial estabelece duas características fundamentais de sua subjetividade poética (Clementina e Carolina), que fundamentam a divisão das estrofes restantes: uma sextilha e uma quadra para Clementina, uma sextilha e uma quadra para Carolina, sendo as quadras uma espécie de refrão com algumas diferenças entre seus respectivos lados (Clementina e Carolina). É uma estrutura que revela uma divisão muito bem delimitada entre os dois lados, ambas apresentam um equilíbrio no campo formal que influencia o campo semântico para apresentar os dois lados da ótica do sujeito lírico.

O poema homenageia duas figuras importantíssimas da cultura brasileira: Clementina de Jesus e Carolina Maria de Jesus. Elas se aproximam em diversos aspectos, que vai muito além do Jesus que as nomeia. Ambas são “duas mulheres negras referências em suas linguagens artísticas, o samba e a literatura, ambas investindo no repertório cultural negro como caminho de suas produções estéticas.” (Augusto, 2023, n.p.). Ou seja, há neste poema uma profusão de duas produções que, em grande medida, são muito propícias ao diálogo uma com a outra. A obra de Aleixo já apresenta em sua composição uma relação muito próxima entre samba e literatura, as duas artistas representam, portanto, suas respectivas produções. Entretanto, vale ressaltar que não se resumem a isso, a presença de cada uma define contornos da personalidade e poética da voz lírica a partir de da própria personalidade de Clementina e Carolina.

Clementina e Carolina têm muito em comum, mas também representam “lados” diferentes deste eu-lírico. O lado Clementina representa o samba, mas não só, o poeta faz questão de enfatizar outros elementos, visto que todo arcabouço destinado a este lado é de origem ancestral ou divino. Assim, é possível pensar o lado Clementina a partir das encruzilhadas também. Clementina foi figura de grande importância para a divulgação do samba, principalmente por realizar um trabalho de retomada e ser constantemente entendida como um elo entre África e Brasil.

Dessa maneira, Clementina é o lado que “benze”, que “abençoa”, que “louva” e, principalmente, que “deve ser louvado”, revela um culto à ancestralidade dentro da concepção poética do eu-lírico. O lado Clementina é aquele que se esforça para vincular-se ao seu passado cultural, aquele que, na obra de Aleixo, proporciona um diálogo direto com o samba ou com seus *orikis*. Outro elemento que nos proporciona esta leitura ancestral é o termo “benguelê”, segundo a etimologia do termo, trata-se de uma aglutinação entre o termo “Banguela” (região situada em Angola) e o fonema *lê* (em quimbundo saudade); portanto o benguelê teria contornos laudatórios à sua herança africana e ancestralidade.

Se a primeira estrofe destinada ao lado Clementina (segunda estrofe do poema) revela uma série de características laudatórias, a quadra do lado Clementina traz (além de benguelê), uma série de onomatopeias musicais: “papapa” e “tarata”, sendo esta última parte do título do poema. É uma estratégia que gera musicalidade dentro do texto, conduzindo o leitor a “cantar sem perceber”. O primeiro verso ainda funciona como uma espécie de refrão que se repete também no lado Carolina. Tais onomatopeias reforçam o lado cancioneiro do poeta, que aposta em uma abordagem que remete ao gênero samba



não só por meio de características semânticas como estéticas e formais. Outro termo importante dentro da estrofe é o “atraca”, no meio samba é comum ouvir que alguém “se atracou no samba”, ou seja, alguém gostou muito do samba em questão. Além disso, a repetição do termo desencadeia outra dimensão musical, pois, em certa medida, nos remete ao som da cuica, um tambor de fricção muito utilizado dentro do samba.

O lado Carolina representa outra dimensão dentro da obra de Aleixo, é poesia, mas também é samba, visto que Carolina gravou em 1961 um álbum de samba com composições autorais. Contudo, se Clementina representa a ancestralidade (portanto quase um vínculo materno), Carolina é o lado mais sério e menos festivo. É o lado que como aponta o sujeito poético “coloca zé povinho no caderno”. Os versos fazem referência a passagens famosas da obra “Quarto de despejo” de Carolina Maria de Jesus, quando Carolina ameaça colocar o nome das pessoas (de maneira pejorativa) em seu livro: “Vou escrever um livro referente a favela. Hei de citar tudo que aqui se passa. E tudo que vocês me fazem. Eu quero escrever o livro, e vocês com estas cenas desagradáveis me fornece os argumentos.” (Jesus, 2014, p.16). Essa é, sem dúvidas, uma das passagens mais famosas do diário de Carolina, ela mostra um lado mais combativo de Carolina, disposta a lutar contra as mazelas que a atingia e se “vingar” por meio da literatura e da escrita.

Esse é talvez a principal característica do Carolina presente no poema, a disposição para combate se necessário, pois, além de “colocar zé povinho no caderno”, a última estrofe do poema carrega uma série de elementos quase bélicos. Se o “papapa” do lado de Clementina funcionava como um cântico ou uma batida de tambores, do lado de Carolina, este mesmo termo é interpretado como batidas mais violentas, quase como um jogo de bate e volta, um toma lá dá cá, ou nas palavras do próprio eu-lírico, um contra-ataque. Esse deslocamento semântico é possibilitado pela mudança de tonalidade do lado Carolina, o verso seguinte aponta “é aqui ó” de modo que é possível imaginar o sujeito poético com o dedo em riste como forma de ameaça. Enquanto Clementina representa a mãe que afaga, Carolina é a que levanta a voz em defesa dos filhos, que coloca no papel para a posterioridade, que briga, que bate e não se cala.

Nesse sentido, o último verso é exemplar, se o “Tarata” de Clementina é musical, o “ratata” de Carolina é bélico, trata-se de uma onomatopeia constantemente relacionada ao som do disparo de armas de fogo. Esse contraponto torna o título do texto muito interessante, mostrando a ambivalência presente nos dois lados do eu-lírico, levando em conta o contexto geral de “Diário da encruza”. É um poema que representa o todo da obra,

quase como uma síntese da proposta do poeta: construir uma obra que enalteça sua ancestralidade e sua multiplicidade, mas que seja combativa, que não deixe passar em branco os flagelos e mazelas históricas e que, principalmente, tenha a coragem de botar no papel o nome de “zé povinho” que ouse atentar contra os seus. Em uma espécie de leitura combinada, podemos entrecruzar leituras de “Tarata ratata” com “Samba de Rizoma” já que o eu-lírico se coloca no centro da encruza, sendo afetado pelo que tangencia sua experiência de vida, podemos imaginar Clementina e Carolina como estes vetores que vem de caminhos diferentes para afetar o eu-lírico de Aleixo. É um posicionamento que o poeta assume em diversos momentos, visto que ele não oculta suas referências, muito pelo contrário, elas são dispostas a todo momento, seja de maneira implícita ou explícita. Isso revela uma dinâmica sumária da composição de Aleixo, visto que, seus textos parecem compostos por muitas mãos, por muitas experiências. Como bem aponta no poema “Mais de um”: “Aprendi/ com meu pai/ Ogum// e com seu amigo// Exu/ a nunca ficar/ parado// para que o inimigo// pense que tem sempre/ mais de um/ combatendo// ao meu lado”. Ou seja, Aleixo escreve em constante trânsito, para escrever sempre com mais de um ao seu lado.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

É notável que Ricardo Aleixo é um poeta singular, e grande parte desta singularidade vem de seu processo de fazer poético que emana de uma multiplicidade de referências e poéticas. Aleixo é sujeito que, por escolha própria, optou por uma vida com um pé fora da academia e dois dentro da arte, entre diversas consequências desta decisão, gostaríamos de chamar atenção para uma: é um poeta que leu muito e a partir de uma ótica muito particular. Essa característica é uma dimensão importantíssima para entendermos sua poética, pois suas referências emanam como parte constituinte e fundamental, de modo que é bastante improvável pensar sua obra de maneira isolada e desvinculada a outros poetas e artistas. Basta olharmos para as obras que compõem a fortuna crítica do autor para entendermos um pouco melhor esta dinâmica: de Telma Scherer, “Ricardo Aleixo, o poeta em trânsito”; de Afonso Celso Carvalho Rodrigues, “Ricardo Aleixo, poeta interartes”; de Guilherme Trielli Ribeiro, “Ricardo Aleixo: Outros, o Mesmo”; de Carlos Francisco de Moraes, “O passaporte diplomático de Ricardo Aleixo”. Todos estes textos (e outros) tendem a compreender Aleixo enquanto poeta múltiplo, seja em sua diversidade de referências, em suas múltiplas poéticas, ou ainda em sua dinâmica entre diferentes linguagens. Tudo isso foi de suma importância para pensarmos os caminhos desta dissertação, assim, buscamos entender Aleixo enquanto sujeito plural e, principalmente, tentando entender os caminhos que compõem essa grande encruzilhada poética.

Ler Ricardo Aleixo é como ler uma série de outros poetas, é artista inquieto, que como bem aponta Moraes: “Aleixo sabe que ninguém escreve sozinho” (Moraes, 2021, p.100), portanto é como estar diante de um palimpsesto, como também afirma Moraes<sup>12</sup>. Essa é uma das características que buscamos destacar em sua composição, pois entendemos ser parte do que podemos classificar como encruzilhada, ou seja: este lugar de possibilidades e de encontros onde o poeta se coloca, estabelecendo diálogos enquanto esculpi sua poesia quase como uma peça artística palpável. Vale ressaltar também, outros aspectos de sua concepção plural, já que a encruzilhada de Aleixo se compõe também por meio das formas que ele busca utilizar. Ao longo desta dissertação destacamos três estruturas distintas em sua obra, sendo elas: a chamada poesia concreta, o texto tradicionalmente oral da cultura nagô/Yorubá conhecido como *oriki*, e por fim, sua

---

<sup>12</sup> MORAIS, Carlos Francisco. **Palimpsesto contemporâneo: o olhar para o corpo negro em Ricardo Aleixo depois de Jorge de Lima**. Revista do SELL, Uberaba, 8(2), 457-475, 2019

relação com a música, mais especificamente no gênero samba. O intuito deste movimento foi figurar, a partir de um pequeno recorte, o perfil de um poeta desinquieto, que busca a todo momento se servir daquilo que lhe convém para compor sua poética.

Ao passo que mergulhamos na obra de Aleixo, foi possível estabelecer diálogos muito oportunos, não só com artistas, mas também com teóricos, filósofos, escritores etc. Foi o caso da *Pedagogia da encruzilhada*, de Luiz Rufino, um livro que foi fundamental para estabelecer um diálogo entre Aleixo e encruzilhada. Contudo, outras epistemologias nos foram muito caras, obras como *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo tela* de Leda Maria Martins, *Pensar Nagô* de Muniz Sodré, ou ainda as poéticas Edouard Glissant em *Poética da Relação* ou *Conversas do arquipélago*. Todas estas são epistemologias que nascem no bojo da pós-colonialidade, propostas por sujeitos inseridos em contextos afro-diaspóricos. Devemos ressaltar que esta foi outra grande preocupação ao longo da dissertação, acreditamos que seria uma grande oportunidade moldar nossas análises por meio de epistemes que se deslocam da periferia e, que de alguma forma buscam uma revisão do cânone literário e sociocultural. É um movimento importante ao falar de Ricardo Aleixo, pois sua poesia é, sobretudo, poesia crítica, móvel, em trânsito constante. Lembremos do “seu lado Carolina” que é combativo e crítico, e este é outro ponto importante de nossas análises, Aleixo é homem preto, e como tal, uma série de intersecções perpassam sua obra, longe de tentar enquadrá-lo em qualquer categoria, mas a escolha do *corpus* teórico foi pensada também a partir de uma lógica afro-diaspórica. A própria escolha por falar de encruzilhada e Exu dentro de sua composição, são escolhas que derivam do seu lugar enquanto cidadão, escolhas que entendemos como importantes e que compõem parte da constelação chamada Ricardo Aleixo.

Por fim, acreditamos que por meio de um recorte das obras *Festim* (1992), *A roda do mundo* (1996) e *Diário da encruza* (2022) conseguimos traçar um breve perfil da multiplicidade das perspectivas dentro da obra de Ricardo Aleixo, vale reforçar que cada obra é um universo próprio, nosso intuito, em momento algum foi catalogar estas obras enquanto estruturas fixas que carregam as bandeiras de diferentes tradições, falar de Aleixo é falar de tudo em todo lugar e ao mesmo tempo. Nosso intuito sempre foi destacar alguns pontos dentro de sua obra, mostrando diferentes concepções, tradições e linguagens, compondo assim o perfil de um poeta “andareiro”, que compõe estradas e pontes em sua jornada, vinculando tudo e todos que lhe convier em sua grande encruzilhada poética.

Em última instância, vale fazer um destaque ao recente reconhecimento de Ricardo

Aleixo enquanto artista e intelectual, o título de doutor por notório saber veio em 2022, já a posse na Academia Mineira de Letras veio dois anos depois, em 2024. Tudo isso reforça a importância de Ricardo Aleixo enquanto poeta, artista e intelectual que é, abrindo caminho para mais estudos que se debrucem sobre sua obra como um todo. Desta maneira, nos orgulha dar uma singela contribuição para estes estudos, tentando mostrar uma perspectiva muito rica de sua obra, contudo, deixando aberta as possibilidades de desenvolvimento e desdobramentos das ideias aqui propostas, afinal ninguém escreve sozinho e Ricardo Aleixo é um grande exemplo disso.

## REFERÊNCIAS

- ABIMBOLA, W. A. *Concepção Iorubá da Personalidade Humana*. Trad. Luiz L. Marins. Paris, *Centre National de la Recherche Scientifique* Edição Nº 544, 1981
- AGUSTONI, Prisca. **Um corpo que oscila: performance, tradição e contemporaneidade na poética de Ricardo Aleixo**. In: Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, nº. 33. Brasília, janeiro-junho de 2009, p. 25-49.
- ALEIXO, Ricardo. **Antiboi**. Belo Horizonte: Crisálida/Lira, 2017.
- ALEIXO, Ricardo. **Diário da encruza**. Salvador: Editora Segundo selo/Lira – Laboratório Interartes Ricardo Aleixo, 2022. <https://doi.org/10.11606/issn.2447-8997.teresa.2021.214288>
- ALEIXO, Ricardo. **Encontros**. SCHERER, Telma (org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2017.
- ALEIXO, Ricardo. **Festim**. Belo Horizonte: Ed. Oriki, 1992.
- ALEIXO, Ricardo. **Modelos Vivos**. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.
- ALEIXO, Ricardo, ilustrações de Silvana Beraldo. **Mundo palavreado**. São Paulo: Peirópolis, 2013.
- ALEIXO, Ricardo. **Pesado demais para a ventania**: antologia poética. São Paulo: Todavia, 2018.
- ALEIXO, Ricardo. **Sonhei com o anjo da guarda o resto da noite: memórias**. São Paulo: Todavia, 2022.
- ALEIXO, Ricardo. **Trívio**. Belo Horizonte: Scriptum livros, 2002.
- ARIEL, Marcelo. **A água veio do Sol, disse o breu**. São Paulo: Editora Círculo de Poemas, 2024.
- AUGUSTO, Jorge. **Escutando “O diário da Encruza” de Ricardo Aleixo**. ACR Bata: Literatura, Artes visuais e Outros desequilíbrios. 2023. Disponível em: <https://revistaacrobata.com.br/demetrios/resenha/escutando-o-diario-da-encruza-de-ricardo-aleixo/>. Acesso em: 08 de agosto de 2024.
- AYOH'OMIDIRE, F. Yorubanidade: Oralitura e matriz epistêmica nagô na construção de uma identidade afro-cultural nas Américas. 1ª edição. Salvador: Editora Segundo Selo, 2020.
- BÂ, Amadou Hampaté. In: KI-ZERBO, Joseph (ed.). **História geral de África, I: Metodologia e pré-história da África**. Brasília: UNESCO, 2010. p. 197-212.
- BRITO, Alan Alves. **Oríkì òrìṣà: canção e poesia oral iorubana no Brasil**. In: Organon, Porto Alegre, v. 38, n. 75, 2023. DOI: 10.22456/2238-8915.131238. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/131238>. Acesso em 01 de setembro de 2024.
- CAMPOS, Augusto de. Paul Valéry: a Serpente e o Pensar. Brasília: Editora Brasiliense, 1982.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. **Teoria da Poesia Concreta**:

Textos críticos e manifestos 1950–1960, São Paulo, Ateliê, 2006.

CÉSAIRE, A. **Diário de um Retorno ao País Natal**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

GLISSANT, Édouard. **Conversas do arquipélago**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023.

GLISSANT, Édouard. **Poética da Relação**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.

IDRISSOU, Alex Kévin Ouessou. **Oriki: uma epistemologia yorùbá oralidade a arte (verbal) – interpretação/tradução cultural**. Dossiê: epistemologias da África e sua diáspora: uma jornada pelo espaço da linguagem, da arte, da literatura e da tradução, v. 18, nº. 43. Marechal Cândido Rondon. 2023, p. 68-79. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/trama/article/view/28396>. Acesso em 25 de agosto de 2024.

JAGUN, Marcio. *Ori: a cabeça como divindade*. Rio de Janeiro: Litteris, 2015.  
<https://doi.org/10.48075/rt.v18i43.28396>

JESUS, Carolina Maria. **Quarto de despejo: Diário de uma favelada**. São Paulo: Ática, 2014.

JOR, Jorge Ben. *errare humanu est*. In: JOR, Jorge Bem. **A tábua de esmeralda**. Rio de Janeiro: Phillips Records, 1974. Faixa 3. 1. Disco de vinil.

LIMA, Carlos Augusto. **Ciranda da poesia**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

MARQUES, Fabrício, org. 2004. *Dez conversas*. Diálogos com poetas contemporâneos. Belo Horizonte: Gutenberg.

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

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: N-1, 2018.

MENEZES, Philadelpho. **Roteiro de leitura: Poesia concreta e visual**. São Paulo: Editora Ática, 1998.

MORAIS, Carlos Francisco. **Aleixogramas, murilogramas: a constelação dos precursores na poesia de Ricardo Aleixo**. Revista Igarapé, Porto Velho (RO). V.14, N. 1, p. 88-117, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unir.br/index.php/igarape/article/view/6378>. Acesso em 03 de maio de 2025.

MORAIS, Carlos Francisco. **O Passaporte Diplomático de Ricardo Aleixo**. Dossiê temático: os limites da poesia, v. 11, nº. 02. Uberaba. 2018, p.102-115. Disponível em: <https://seer.uftm.edu.br/revistaelectronica/index.php/intertexto/article/view/3426>. Acesso em 16 de junho de 2024. <https://doi.org/10.18554/ri.v11i2.3426>

MORAIS, Carlos Francisco. **Palimpsesto contemporâneo: o olhar para o corpo negro em Ricardo Aleixo depois de Jorge de Lima**. Revista do SELL, Uberaba, 8(2), 457–475, 2019. Disponível em: <https://seer.uftm.edu.br/revistaelectronica/index.php/sell/article/view/4072>. Acesso em 03 de maio de 2025. <https://doi.org/10.18554/rs.v8i2.4072>

NASCIMENTO, Abdias do. **O quilombismo**. Brasília/Rio de Janeiro: Fundação Palmares/OR Editor Produtor Editor, 2002.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. São Paulo: Perspectivas, 2016.

NATALI, Marcos Piason. **Um ano entre os humanos: Ricardo Aleixo e a etnografia do humanismo**. *Literatura E Sociedade*, São Paulo. 26(34), 198-225, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/194301>. Acesso em 03 de maio de 2025. <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i34p198-225>

OBRIST, Hans Ulrich. **Conversas do arquipélago**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023.

OUTRO LIVRO – conversas literárias. Diário da encruza – poemas 2015-2022, de Ricardo Aleixo. Youtube: 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tTsKefYzXMU&t=2492s>. Acesso em: 10 de novembro de 2024.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Blue Note: entrevista imaginada*. Belo Horizonte: Nandayla, 2013.

PEREIRA, Edimilson de Almeida; ALEIXO, Ricardo. **A roda do mundo**. Belo Horizonte: Objeto livro, 1996.

PEREIRA, Prisca Agustoni de Almeida. “**O Desejo De Dizer Ou a Performance De Exu Na poética De Ricardo Aleixo E Edmilson De Almeida Pereira**”. *Terra Roxa E Outras Terras: Revista De Estudos Literários*, vol. 17, nº 1, dezembro de 2009, p. 102-112. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/24992>. Acesso em 13 de setembro de 2024.

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

RIBEIRO, Guilherme Trielli. **Ricardo Aleixo: Outros, o Mesmo**. eLyra. 1, 3/2013: 25-38. Disponível em: <https://mail.elyra.org/index.php/elyra/article/view/9>. Acesso em 03 de maio de 2025.

RISÉRIO, Antonio. **Oriki Orixás**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

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

RODRIGUES, Afonso Celso Carvalho. **E PROLIBUS UNUM: Ricardo Aleixo, poeta interartes**. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) – Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, p. 307, 2013.

RUFINO, Luiz. O que pode Elegbara Filosofias do corpo e sabedoria de frestas. *Voluntas: revista internacional de filosofia*, v.10, 2019. Santa Maria, p. 65-82. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/voluntas/article/view/39951>. Acesso em 25 de agosto de 2024. <https://doi.org/10.5902/2179378639951>

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019. <https://doi.org/10.24065/2237-9460.2019v9n4ID1012>



SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

SCHERER, Telma. **O peixe não segura a mão de ninguém: écfrases de Ricardo Aleixo**. Revista da rede internacional Lyracompoetics. nº 08. 2016. Disponível em: <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/160>. Acesso em 16 de junho de 2024.

SCHERER, Telma. **Ricardo Aleixo, o poeta em trânsito**. In: *Organon*. Revista do Instituto de Letras da UFRGS. Porto Alegre: UFRGS, v. 31, n. 61, 2016. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/65517>. Acesso em 16 de junho de 2024.

SISCAR, Marcos. A cisma da poesia brasileira. Texto publicado na Revista de Poesia e Cultura, ano 5, n. 8-9, 2005, Ateliê Editorial. Disponível em: [https://www.germinaliteratura.com.br/sibila2005\\_acismadapoesia.htm](https://www.germinaliteratura.com.br/sibila2005_acismadapoesia.htm). Acesso em: 30 de junho de 2024.

SISCAR, Marcos. **Poesia e crise**. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

SOBRAL, Ana & JORGE, Eduardo. **Movimentos, diásporas, conflitos: Ricardo Aleixo e Diamondog no Cabaret Voltaire**. *Brasiliana: Journal for Brazilian Studies*. 8(1-2), 380–393, 2019. Disponível em: <https://tidsskrift.dk/bras/article/view/116224>. Acesso em 03 de maio de 2025. <https://doi.org/10.25160/bjbs.v8i1-2.116224>

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.