



RENATA BORGES DE AZEVEDO

**Corpo – Exu
Oríkis, Narrativas Poéticas e Performance nas obras
de André Capilé e Ricardo Aleixo**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção
do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em
Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio.
Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Profa. Patrícia Gissoni de Santiago Lavelle
Orientadora
Departamento de Letras – PUC-Rio

Rio de Janeiro

Maio 2024



RENATA BORGES DE AZEVEDO

Corpo – Exu
Orikis, Narrativas Poéticas e Performance nas obras
de André Capilé e Ricardo Aleixo

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Profa. Patrícia Gissoni de Santiago Lavelle
Orientadora
Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Ana Paula Veiga Kiffer
Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Tatiana Maria Damasceno
Departamento de Arte Corporal – UFRJ

Profa. Marina Martins da Silva
Departamento de Arte Corporal – UFRJ

Profa. Renata Silva Bergo
Departamento de Educação – UFF

Rio de Janeiro, 02 de maio de 2024.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e da orientadora.

Renata Borges de Azevedo

Graduou-se em Letras com Habilitação em Licenciatura Plena pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em 2006. Graduou-se em Dança com Habilitação em Bacharelado pela UFRJ em 2012, atuando durante dois anos como docente contratada do Departamento de Arte Corporal na mesma instituição. Atuou como Instrutora de Pilates durante dez anos no Rio de Janeiro; além de trabalhar como Assistente de Direção, Bailarina e Preparadora Corporal da Cia de Dança Contemporânea da UFRJ, dirigida pela Professora. Dra. Tatiana Maria Damasceno, entre 2008 e 2018. É Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, onde cursou o Doutorado no mesmo programa. Dentre suas principais áreas de pesquisa destacam – se: estudos sobre o sagrado; performance; escrita e oralidade; memória e ancestralidade; corpo e dança; e corpo e literatura. Além dessas pesquisas, seus recentes estudos são atravessados por investigações sobre alfabetização, letramento, literatura infantil e formação do leitor. Atualmente é Membro Associada da Associação Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC e Professora da Educação Básica na Área de Linguagens da Rede Municipal da Prefeitura de Paraty, com contrato temporário entre 2022 e 2024. Recentemente ingressou no Programa de Pós – Graduação em *Latu Sensu* com especialização em Alfabetização e Letramento; e no Curso de Licenciatura em Educação Física, ambos na instituição de ensino FAVENI – ES. Participou em 2023 do Curso de Alfabetização em Montessori, do Lar Montessori e do Curso de Funções Executivas, ministrado pela Professora Dra. Renata Silva Bergo – UFF (RJ). Dentre os vários prêmios recebidos e publicações de poemas e ensaios em coletâneas, destaca-se a prevista publicação de sua Dissertação de Mestrado pela Editora Dialética – SP, em 2024.

Azevedo, Renata Borges de.

Corpo – Exu: Orikis, narrativas poéticas e performance nas obras de André Capilé e Ricardo Aleixo / Renata Borges de Azevedo ; orientadora: Patrícia Gissoni Santiago Lavelle. – 2024.

205 f.: il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2024.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Corpo. 3. Literatura contemporânea. 4. Narrativas ancestrais. 5. Oralidade. 6. Orikis. I. Lavelle, Patrícia Gissoni de Santiago. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Agradecimentos

Aos meus ancestrais

Ao apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

À minha orientadora Patrícia Gissoni Santiago Lavelle, por acreditar em minha pesquisa e potencializar minha criação e escrita.

Às professoras Ana Paula Veiga Kiffer, Marina Martins da Silva, Renata Silva Bergo e Tatiana Maria Damasceno, por comporem o júri da banca na defesa dessa tese.

À professora Helena Martins, pelas potentes contribuições em sua fala durante minha qualificação, e ao longo de meu processo de escrita.

Aos autores André Capilé e Ricardo Aleixo, pela generosidade dos encontros ao longo deste processo de escrita.

Ao Departamento de Letras da PUC – Rio, todos seus funcionários administrativos e corpo docente desta instituição.

À minha mãe, Tereza Claudinora Borges de Azevedo, por me gerar e me fortalecer.

Ao meu pai, Edson Othero de Azevedo, para quem dedico esta tese em memória.

Aos meus alunos da Rede Municipal de Educação em Paraty, por toda troca de saberes e por me ajudarem a me visitar como docente, pesquisadora, educadora e ser humana.

À minha psicoterapeuta, Angélica Gaspar Costa, pela delicadeza nas conduções de meu tratamento e por me ajudar a visitar meu corpo olhando para ele de outras formas que afetaram minha escrita.

Resumo

Azevedo, Renata Borges de; Lavelle, Patrícia Gissoni Santiago. **Corpo – Exu: Orikis, Narrativas Poéticas e Performance nas obras de André Capilé e Ricardo Aleixo**. Rio de Janeiro, 2024, 205 p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A partir da escrita desta tese, proponho uma leitura do corpo que pode ser configurado seja através das narrativas ancestrais (orikis), seja através da poesia contemporânea (objeto de pesquisa desta tese). Além desta perspectiva, demarco a importância da transição entre o que é registrado pela palavra e a voz de quem a lê, transformando esta escrita poética na performance enquanto ato de leitura.

Neste sentido, estes dois movimentos são atravessados ao longo desse processo de escrita pelo olhar de um corpo que passa a ser analisado a partir de duas perspectivas: a oralidade poética e a oralidade performática.

A oralidade poética pode ser encontrada, em um primeiro momento, a partir da formação dos orikis (ori = cabeça, Ki = saudação), ¹ gênero abordado como umas das diversas tradições literárias da oralidade iorubá que também são fontes de pesquisa para a escrita de alguns poemas dos autores que são objetos de pesquisa desta tese.

Neste caso, as obras de André Capilé e Ricardo Aleixo, ambos poetas da geração contemporânea da literatura brasileira, fornecem um vasto material para que se possa pensar no corpo configurado pela figura do contador de histórias, pela experiência do poeta e pelo corpo do texto enquanto seus aspectos formais. ²

No entanto, o corpo e seus desdobramentos diante da oralidade performática podem analisados também a partir de um olhar semelhante ao de Diana Taylor (2013) ³. Neste

¹ POLI, Ivan. *Antropologia dos Orixás: a civilização iorubá a partir de seus mitos, seus orikis e sua diáspora*. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

² POLI, Ivan. *Antropologia dos Orixás. A civilização iorubá a partir dos seus mitos, seus orikis e sua diáspora*. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

³ TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Minas Gerais, 2013.

caso, o corpo pode ser considerado a partir da perspectiva de um arquivo, buscando assim a preservação da cultura oral.

O corpo passa ser então o porta voz do próprio autor enquanto escreve, mas que também aquele que também implica movimento ao ler a poesia. Deste modo, conferindo ao leitor o que Zunthor (1995) ⁴ considera uma dimensão oral recomposta, na qual o corpo para se comprometer com o fazer poético precisa estar em movimento.

Para isto, partirei de um diálogo com as obras de André Capilé e Ricardo Aleixo, ambos corpus deste trabalho enquanto objeto de pesquisa, e os referenciais teóricos que constituem o instrumento de análise a partir da escrita de quatro ensaios que propiciam um olhar aprofundado diante do recorte da problemática a ser apresentada.

Em um primeiro ensaio ou introdução desta tese, farei uma breve apresentação sobre os conceitos de oriki, narrativa e performance para que possamos compreender, nos capítulos ou ensaios posteriores, em quais dimensões se encontram os corpos analisados e apresentados através dos poemas dos autores aqui estudados.

No segundo ensaio desta tese demonstrarei como este corpo, absorvido pela figura das narrativas afrodiaspóricas, é configurado nas obras *Rapace* (2012), *Balaio* (2014), *Chabu* (2019), *Rebute* (2019) e *Muimbu* (2020), de André Capilé, além de atravessamentos da obra *Azagaia* (2021).

Em um segundo momento, correspondente ao segundo capítulo ou terceiro ensaio, nos debruçarei-me sobre as obras *Festim* (1992), *A roda do mundo* (1996), *Quem faz o que* (1999), *Trívio* (2001), *Máquina Zero* (2004), *Mundo palavreado* (2013), *Impossível como nunca ter tido um rosto* (2016), *Antiboi* (2017), *Extraquadros* (2021) e *Diário da Encruza* (2022) de Ricardo Aleixo, em uma tentativa de analisar este corpo a partir de uma perspectiva da construção da performance em si.

Palavras - chave

Corpo; Literatura Contemporânea; Narrativas Ancestrais; Oralidade; Orikis; Performance.

⁴ ZUNTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: COSACNAIFY PORTÁTIL 27, 1995.

Abstract

Azevedo, Renata Borges de; Lavelle, Patricia Gissoni Santiago. **Body – Exu: Orikis, Poetic Narratives and Performance in the works of André Capilé and Ricardo Aleixo.** Rio de Janeiro, 2024, 205 p. Doctoral Thesis – Department of Letters, Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro.

From the writing of this thesis, I propose a reading of the body that can be configured either through ancestral narratives (orikis) or through contemporary poetry (object of research of this thesis). In addition to this perspective, I demarcate the importance of the transition between what is recorded by the word and the voice of those who read it, transforming this poetic writing into performance as an act of reading.

In this sense, these two movements are crossed throughout this writing process through the eyes of a body that is analyzed from two perspectives: poetic orality and performative orality.

Poetic orality can be found, at first, from the formation of the orikis (ori = head, Ki = greeting), a genre approached as one of the several literary traditions of Yoruba orality that are also sources of research for the writing of some poems by the authors who are objects of research in this thesis.

In this case, the works of André Capilé and Ricardo Aleixo, both poets of the contemporary generation of Brazilian literature, provide a vast material for thinking about the body configured by the figure of the storyteller, by the poet's experience and by the body of the text as its formal aspects.

However, the body and its unfolding in the face of performative orality can also be analyzed from a perspective similar to that of Diana Taylor (2013). In this case, the body can be considered from the perspective of an archive, thus seeking the preservation of oral culture.

The body then becomes the spokesperson of the author himself while writing, but also the one that also implies movement when reading poetry. In this way, giving the reader

what Zunthor (1995) considers a recomposed oral dimension, in which the body, in order to commit itself to poetic making, needs to be in motion.

To this end, I will start from a dialogue with the works of André Capilé and Ricardo Aleixo, both corpus of this work as an object of research, and the theoretical references that constitute the instrument of analysis from the writing of four essays that provide an in-depth look at the cut of the problem to be presented.

In a first essay or introduction to this thesis, I will make a brief presentation on the concepts of oriki, narrative and performance so that we can understand, in the later chapters or essays, in which dimensions are the bodies analyzed and presented through the poems of the authors studied here.

In a second moment, corresponding to the second chapter or third essay, I will focus on the works *Festim* (1992), *The Wheel of the World* (1996), *Who Makes What* (1999), *Trivio* (2001), *Zero Machine* (2004), *Mundo paverreado* (2013), *Impossible as never to have had a face* (2016), *Antiboi* (2017), *Extraquadros* (2021) and *Diário da Encruza* (2022) by Ricardo Aleixo, in an attempt to analyze this body from the perspective of the construction of the performance itself.

Keywords

Body; Contemporary Literature; Ancestral Narratives; Orality; Orikis; Performance.

Sumário

1. Corpo – Exu 11**Erro! Indicador não definido.**

2. Corpo – Muimbu 25**Erro! Indicador não definido.**

3. Corpo – Manto 69**Erro! Indicador não definido.**

Erro! Indicador não definido.4. Corpo – Guia
..... 175 **Erro! Indicador não definido.**

Erro! Indicador não definido.5. Referências Bibliográficas
..... 184

6. Glossário de Expressões de Matrizes Africanas 189

1 Corpo – Exu

Exu está no pé da entrada

Ele está de pé na entrada atrás da dobradiça da porta.

Ele cultiva o campo no lugar onde o velho pode ir.⁵

Para pensar sobre a oralidade poética e a oralidade performática parti do diálogo entre algumas obras de André Capilé e Ricardo Aleixo, na qual o corpo se torna um espaço evocado pela escrita ancestral (orikis); por um espaço afinado pelas narrativas poéticas escritas pelos autores – objetos de pesquisa desta tese; e pelo ato de performar considerando que, ler poesia, implica desde já o movimento.

Ao tratar do conceito de oriki, sou atravessada, em primeiro lugar, pela linguagem de Antonio Risério. O autor menciona que o crítico musical Silvio Lamenha foi o primeiro a realizar a tradução dos orikis para língua portuguesa no início da década de 60, sem considerar a primeira vertente da língua iorubá. Verger e Síkíru Sàlámi, posteriormente, traduzem os orikis para nossa língua a partir do iorubá (1), porém sem nenhum propósito, segundo o autor, de recriação textual. As traduções de ambos os autores, conforme Risério (op.cit) são prosaicas e explicativas. Porém, desprezam “o texto em função do contexto, sem maior interesse para a vida da poesia”, opina o autor que, em sua antologia, como ele mesmo coloca, traz uma recriação brasileira da poesia iorubá com base nos textos originais.

Cabe dizer aqui que o livro *Oriki-Orixá* é um desdobramento do livro anterior de Risério intitulado *Textos e Tribos*. A relação entre esses dois livros faz com que Risério se lembre de uma observação de Henri Meschonic: “les livres d'un 'écrivain sont des vases communicants, ouverts et fermés l'un sur l'autre”.

⁵ POLI, Ivan. *Antropologia dos Orixás: a civilização iorubá a partir de seus mitos, seus orikis e sua diáspora*. Editora Pallas: Rio de Janeiro, 2020, p.65.

Para o autor, o primeiro livro é ostensivo. Já a obra sobre orikis passa a ser uma versão ampliada e retificada de outro ensaio do autor sobre este tema. *Oriki – Orixá*, livro que uso como referência para uma pesquisa mais conceitual sobre a proposição desta tese, é considerado por Antônio Risério como uma espécie de tripé condensado de interesses e preocupações. Há uma preocupação histórica, antropológica e estética da cultura iorubá, mas há também um processo que o autor denomina como político – cultural de vertentes que foram importantes para construção de uma poesia brasileira.

Em outro momento, talvez aqui extremamente importante para se pensar a questão poética e a crise da poesia contemporânea, demarca-se a existência de uma multiplicação de técnicas, códigos e linguagens. Conforme Risério (op.cit) existem diversos tipos de orikis que, segundo a cultura iorubá são classificados de acordo com o objeto que o texto recria.

Outro autor que utilizo em diálogo com Antônio Risério é Ivan Poli para abordar exatamente as subdivisões desse gênero textual. Em seu livro *Antropologia dos Orixás: a civilização iorubá a partir de seus mitos, seus orikis e sua diáspora* (2020), o autor traz a concepção do vocábulo oriki (já enunciado no resumo desta tese), mas também apresenta os tipos de oriki em uma linguagem didática e clara, para que possamos compreender a dimensão da cultura iorubá.

Antes de expor a visão de Poli (op. cit.) a respeito sobre a divisão dos orikis e sua formação estética e cultural, destacamos aqui a importância que o autor atribui à contribuição do povo iorubá à cultura brasileira:

Este povo tão importante na nossa formação, e que tem sua inegável marca em nossa constituição cultural e identitária, na maioria das obras que a ele se referem, é visto e observado somente no contexto religioso. Salvo raras exceções, como Antonio Risério, Claude Lépine, Sikiru Salame, uma parte da Universidade de Ilê Ifé (na Nigéria) e outros raros

autores, e como se os iorubás não pudessem ser objetos de estudo em um contexto histórico ou antropológico (POLI, 2020).⁶

Ivan Poli aponta os orikis, como antes de tudo, sendo uma das diversas tradições literárias da oralidade iorubá. Porém, diz que para entendermos melhor o que ele significa é necessário um estudo etimológico do vocábulo (AWE, 1974).

O vocábulo oriki é formado por duas sentenças, como aqui já mencionado. Ori (cabeça) e Ki (saudação), porém esta conclusão, segundo POLI (op. cit.), não elucida sobre o real significado já que precisamos estar atentos para o que esta cabeça significa para a cultura iorubá:

O professor Sikuru Salami (1993 – 1999) define *oriki* como sendo uma evocação, a partir do sentido de *oriki* como *ori* (origem) e *ki* (saudação). Portanto, esta explicação nos leva a crer que na cabeça se encontra realmente a origem dos seres, segundo os iorubás (POLI, 2020).⁷

Continuando na perspectiva abordada por Ivan Póli, é preciso pensar sobre a compreensão da palavra *àse* (axé), para um melhor entendimento da expressão oral e da importância da palavra para os iorubás:

Após explicar a importância do ritual do axé entre os iorubás, Salami (1999), em sua tese de doutorado, define esse axé como sendo a força vital que se expressa também em toda palavra. Ele nos lembra que o significado etimológico da palavra *àse* vem de *à se* (assim seja, assim se faça) e, dessa forma, como a palavra porta o axé, ela tem o poder de fazer com que o que está sendo afirmado se concretize (POLI, 2020)⁸.

⁶ POLI, Ivan. *Antropologia dos Orixás: a civilização iorubá a partir de seus mitos, seus orikis e sua diáspora*. Editora Pallas: Rio de Janeiro, 2020, p.11.

⁷ POLI, Ivan. *Antropologia dos Orixás: a civilização iorubá a partir de seus mitos, seus orikis e sua diáspora*. Editora Pallas: Rio de Janeiro, 2020, p.15.

⁸ POLI, Ivan. *Antropologia dos Orixás: a civilização iorubá a partir de seus mitos, seus orikis e sua diáspora*. Editora Pallas: Rio de Janeiro, 2020, p.28.

A palavra é carregada pelo sentido da fé, dos caminhos prometidos pelos orixás (2). A palavra e sua força da oralidade só tem sentido se dita em prece, não como oração, mas no sentido de preceder qualquer ação, qualquer caminho.

Se existimos enquanto portadores da voz, existimos apenas porque há uma palavra anterior profetizada (no sentido de pronunciada) por nossos ancestrais. O oriki, gênero literário advindo da cultura iorubá, torna – se então uma entoação da voz da ancestralidade que através da mão do poeta, costura em linhas afetivas – poéticas, a preservação da memória e do corpo que sacraliza o movimento em uma espécie de performance.

Outro autor (que mais me abraçou do que a pesquisa o abraçou) e que também faz uma abordagem mais recente, porém não por uma via conceitual, e sim pela produção da escrita dos orikis para os orixás, é Cláudio Daniel, em seu livro *Marabô Obatalá* (2020).

⁹ Em seu livro, o autor traz uma abordagem sobre orikis semelhante Ivan Poli (op.cit.), demarcando a importância desses poemas rituais para a cultura iorubá, cantados até hoje nos terreiros de candomblé. O autor afirma também que esse gênero foi trazido pelos escravos para o Brasil como uma forma de conservação das tradições culturais em meio a um período monárquico no qual a fé cristã era manifestação religiosa hegemônica no Brasil.

O autor insiste também sobre importância do trabalho de Risério ao ser o primeiro a traduzir essa tradição oral para a língua portuguesa no Brasil, em meio a traduções realizadas anteriormente por Pierre Verger. Diferentemente de Verger que anteriormente parte de outros textos traduzidos, Antônio Risério parte dos textos originais em iorubá para sua versão escrita dos orikis.

Cláudio Daniel, por sua vez, apresenta em seu livro uma seleção de 21 textos inspirados por divindades cultuadas nas nações jeje e ketu, em uma pesquisa a partir dos elementos surgidos no oriki tradicional. Repetindo a ordem de entrada dos orixás nas traduções realizadas por Verger, o autor mantém em sua pesquisa elementos do oriki tradicional, algumas referências à crise política dos países de origem dos textos.

⁹ DANIEL, Cláudio. *Marabô Obatalá*. Curitiba: Kotter Editora, 2020.

Retomando aos estudos de Ivan Poli, é importante demarcar que o autor utiliza a própria classificação de Risério (1996) e Salami (1999) para enunciar que existem os seguintes tipos de oriki:

Oriki – Orilê (utilizado para linhagens, com uma relação estreita com as marcas faciais da cultura iorubá). *Oriki Borokini* (utilizado para pessoas ilustres). *Oriki – Ilu* (utilizado para cidades). *Akijá* (uma espécie de anti – oriki). *Oriki – Orixá* (utilizado para os orixás). *Oriki – Amutorunwa* (oriki individual de nascimento e nomeação, com uma espécie de oráculo).

De acordo a leitura proposta por Antônio Risério, consideramos importante analisar também a escrita do oriki em seu aspecto formal, sobretudo, sonoro. Para o autor, há um tecido sonoro do texto e uma linguagem hiperbólica. Segundo Risério (op. cit.), o que caracteriza o texto enquanto hiperbólico é seu enquadramento ampliado, com um esforço em promover a grandeza do objeto focalizado. O oriki evoca uma espécie de “giro hiperbólico da palavra”. O oriki, segundo o estudo realizado pelo leitor, não apresenta um padrão métrico definido.¹⁰

Os orikis, de acordo com Risério, não só não apresentam o mesmo número de linhas-versos, como estas não apresentam o mesmo número de sílabas. Em suma, não há, na poesia iorubana, esquemas métricos abstratos ou independentes que determinem previamente o número de sílabas, sua duração, o jogo de acentos ou o desenho tons.

Um dos aspectos mais importantes deste projeto concerne o uso na obra poética contemporânea de marcas da oralidade que desempenham papel central na cultura dos povos originários, assegurando as transmissões de geração a geração. Isso se dá a partir de um entendimento sobre o sagrado vivenciado pelos membros destas comunidades, ou

¹⁰ O metro, todos sabem, é uma característica de textos em que o material fônico está submetido a um padrão numérico. Costumamos distinguir entre dois sistemas métricos principais: o silábico e o silábico-prosódico. No silábico, temos a simples contagem de sílabas por linha; no silábico-prosódico, o metro duracional (unidades longas e breves) e o acentuai (sílabas acentuadas e não acentuadas). Fala-se ainda em versificação tonemática ou metro tonal, que Jakobson assimila ao metro duracional, ora ao acentuai. Para ele, a chamada versificação tonemática acaba se baseando na oposição longura/ brevidade ou oposição acento/não acento.

pela própria poesia que pode ser escrita exatamente para se performar se considerarmos especificamente as obras dos dois autores aqui estudados.

Após abordar uma primeira dimensão da palavra, o que denomino aqui como a oralidade poética a partir do estudo das narrativas ancestrais (orikis), passamos a uma análise inicial sobre o corpus textual que privilegia o estudo dessa oralidade a partir das narrativas poéticas dos autores que formam o objeto de pesquisa desta tese.

Partindo da análise das obras produzidas por Capilé, e isto não se detém apenas na influência dos orikis nos poemas de *Muimbu*, observamos que sua escrita nos conduz para uma ação performática. O que se propõe, a partir deste direcionamento, é que possamos pensar em seus textos não apenas como registros escritos, mas, sobretudo, para serem lidos como atos performáticos.

Seus textos abrem espaços novos a uma manutenção já falada da oralidade na qual a poesia é feita para se performar ou assim como na obra de Aleixo e Almeida, geram em si a própria performatividade a partir das manchas gráficas, do ar entre as palavras, do corpo produzido pelo som que não é da voz de quem lê, mas dos próprios recursos métricos dos quais os poetas lançam mão. Neste sentido, é preciso se pensar na atuação performadora dos poemas, ou dos considerados atletas performadores da voz, suas criações colaboram para uma poesia contemporânea que gera movimentos, nos direcionando a uma oralidade que chamo de segunda dimensão da palavra, ou oralidade performática.

Isso nos reporta à estética contemporânea da escrita que não apresenta dimensões limiares entre às outras práticas que consideramos também artísticas como a performance, a dança, o teatro, ou simplesmente a produção de uma literatura que nos evoca uma expansão de campos e regiões, como descrevem KIFFER e GARRAMUNO (2014).¹¹

Partindo destas questões, acreditamos que há duas dimensões da escrita. Uma delas é a performance da escrita, ou seja, os poemas são ações performadoras (CAPILÉ, 2020).¹²

¹¹ GARRAMUNO, Florencia e KIFFER, Ana Paula (org.). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2014, p. 7.

¹² Afirmação em resposta à minha pergunta no evento *Desta vez aqui agora*, em 2020.

Há um plano da escrita e da enunciação e também a produção de um sentido de voz. Ou seja, há uma performance funcional, com uma mancha gráfica, que torna o poema uma performance vocal se considerar que está contida na própria ação. Em um segundo momento, há uma criação de certa *ori literatura*, quando poema funciona ao ganhar voz, por exemplo, nos Slams.

Ao longo desta tese, vou questionando que lugar é esse do corpo que transita pelo terreiro, pelo meu próprio corpo, pelo corpo do poeta através da sua mão que escreve, pelos oris – cabeças que regem nossos pensamentos (o meu, o dos poetas, dos nossos ancestrais e de quem lê este texto nesse exato momento), pela escrita que se torna corpo, porque colocar no papel a palavra implica movimento, implica transferências de peso, implica um estado de potência no ato de escrever e no ato de ler.

Deparo-me evocando, a partir dessa tese, um diálogo com o poeta Edmilson Almeida Pereira em seu livro *Poemas para ler com as palmas* (2017), no qual ele abrange cinco mitopoéticas afrodescendentes (capoeira, congado, jongo, orixás e visungos), através de, segundo Sandro Ornellas, uma articulação entre imagens e ritmos; em uma escrita que não apenas estimula a cultura oral dessas mito poéticas, mas propõe um olhar sobre a palavra a partir da memória de suas experiências incitando o leitor a uma movimentação do corpo (mãos que evocam ritmos, o corpo coletivo, o corpo comunitário nas palmas que batem em conjunto: *dois braços de mãos dadas / ajudam / o corpo inteiro*).¹³

Esta evocação poética diante de um olhar posto sobre a literatura de Edmilson converge para um pensamento importante na construção da escrita dessa tese. Embora esteja claro o pensamento sobre o corpo partindo do estudo de alguns autores que constituem nossa formação crítica diante de teorias como narrativas ancestrais e o próprio conceito do que seja corpo, é crucial demarcar a importância do vocábulo em si.

¹³ PEREIRA, Edmilson Almeida. *Os braços. Poemas para ler com as palmas*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2017.

Assim como foi realizado na palavra oriki, separada em sílabas, aspirada entre linhas, movimentada pela mão do poeta que lemos e de quem aqui escreve, movimentada, sobretudo por aquele que lê um texto ou ouve uma história:

c – o – r – p – o

cor po

por o corpo

sobre o olhar de escritor

leitor.¹⁴

Por mais que já se tenha pensado sobre a corporalidade de quem escreve, ou de quem se coloca diante do movimento da leitura, é preciso estar mais vulnerável diante desta palavra. Afinal é o corpo que aqui, nesta tese, se torna o protagonista de uma pesquisa que não se inicia no doutorado, mas sim, está presente desde a infância quando eu observava as linhas que se contorciam no papel, os borrões que desistiam do desenho perfeito, a caligrafia que nem sempre foi a mais exigida e um movimento natural que foi se perdendo em meio a outras estruturas apresentadas na minha trajetória acadêmica. Esse corpo, que abandonou a dança e a espontaneidade antes dos dez anos de idade, acaba por se enrijecer mediante a educação de uma vida toda em uma escola protestante, em contraponto ao corpo que se expunha no meio de diversos terreiros de candomblé próximos à sua casa de infância. Esta casa, continuação de meu corpo, se torna um espaço de recorrer à memória para dar continuidade a uma escrita que vai se tornando mais carnal na medida em que os afetos possam ser borrados entre uma abordagem teórica e um respiro poético diante da poesia aqui estudada. Esse corpo vai retomando à sua soltura e às esferas não tão circundadas por inclusive uma autoexigência da perfeição quando volta a circular pelos espaços na dança, seja como aluna, seja como professora e aos

¹⁴ BORGES, Renata. *Corpo manchado*, 2023.

estudos de mestrado, importantes para o entendimento da relação entre corpo e ancestralidade.

Como enuncia Lubi Prates em seu livro *um corpo negro* (2018),¹⁵ meu corpo se curva aos braços de minha mãe que abençoa esta tese, minha mãe carnal, minha força maior ancestral. O corpo aqui já entendido não apenas como uma massa intacta sem movimento em pausa, mas como aquele que mesmo na pausa respira para escrever enquanto olha um enquadramento de paisagem ao fundo, ouve a chuva e os pássaros que cantam e o grilo que murmura alguma palavra que entrará sem licença por aqui, através das mãos que escrevem uma tese, em pequenos momentos de pausa para uma respiração, possui um tempo igual às demarcações ritualísticas no terreiro de candomblé, igual ao ritmo próprio de minha mãe que hoje habita outra roupagem, mais lenta, mais doce, emaranhada pelas dobras da experiência.

Lubi Prates apresenta seu livro de poemas a partir da sua percepção própria de seu corpo, um corpo negro, como ela diz, desterritorializado diante de outros corpos brancos. O que nos aproxima não é a questão da racialidade, que através de meu lugar de fala, posso apenas me colocar como um corpo branco, privilegiado, com demandas e dívidas ancestrais. O que nos aproxima são nossos corpos de mulher, em um mundo patriarcado e que me interessa expor isto neste momento para justamente não explicar os motivos da escolha de corpos negros de autoria masculina, mas falar da importância de se demarcar uma ancestralidade esquecida. Ancestralidade essa que une meu corpo, minha literatura de autoria feminina assim como Lubi Prates, corporificando literaturas de autoria masculina nesta tese.

O que me interessa é um corpo que, como em uma peça de barro, é respiro – respingo de uma ancestralidade. Pensar que antes de mim vieram outros corpos, corpos dos meus ancestrais, corpos mortos e mortificados pela ancestralidade, pensar que depois de mim, estarão outros corpos debruçados ou não nesta tese que não solidifica a importância de meu corpo, mas de outros que são poetisas – isas – ises, mães, educadoras, performers, seres humanas, humanos, humanes, seres e

¹⁵ PRATES, Lubi. *um corpo negro*. São Paulo: Editora Nós, 2018.

corpos com nuances, particularidades, corpos que possuem ações e essas ações geram a teia maior que é a força de uma performance *ances – cultural*.

O que me interessa é esse corpo, descamado, embaixo da pele, profundo, um corpo que se veste de dobras, como papéis sobre livros, como as dobras do tempo, um corpo além das esferas ósseas e musculares, um corpo entre os órgãos que possuem uma dança fluida e performática como aquela dos autores que escolhi para a pesquisa desta tese:

útero pele maternagem maternação tronco – folha o movimento que apenas se inicia
o corpo em camadas corpo fatiado dobras meios revirados consciência da finitude
inversão de papéis o corpo da mãe (que vira o corpo da filha) a mãe que cuidou
agora é cuidada a mãe que gerou agora é gerada movimento do corpo (sem órgãos)
o movimento central com as mãos que tocam vibrando calor mesmo calor da bola
entre as vértebras que moram no umbigo ¹⁶.

Corpo esse que, antes desse entendimento dado pela esfera acadêmica e pelo lugar da experiência dada pela observação e percepção de mundo, esteve em contato com a terra e a oralidade do terreiro de candomblé quando ainda dançava na Cia de Dança da UFRJ, permitindo-se então a compreensão de que a escrita se dava pelo movimento, e que para escrever era preciso dançar.

Repito essa frase, como se fosse uma história narrada por meus antepassados, exatamente para trazer o que Zunthor fala sobre um corpo que escreve para criar o movimento de quem lê. Zunthor, em seu livro *Performance, Recepção e Leitura*, faz três apontamentos iniciais que são importantes para compreender que o leitor passa a ser inserido no próprio ato de leitura e escrita do texto, aqui, no caso da poesia especificamente.

O primeiro ponto a se observar é que o leitor se torna o operador da ação de ler. Em segundo lugar, que o ato de ler é um processo neutro. Concluindo, o autor coloca

¹⁶ BORGES, Renata. *Maternagem*, 2023. Poema – imagem nascido de uma experiência corpo – somática conduzida em terapia por Angélica Gaspar Costa a partir da perspectiva do Body – Mind Centering, e registrada em meu caderno de experiências corpo – terapêuticas.

como critérios de poeticidade, a produção de discurso, ou seja, para que contexto a obra será produzida e que pensamento ela formará no seu leitor.

Mas o que é importante a ser demarcado na obra de Zunthor, além é claro da importância do papel do leitor na produção de uma leitura, é o que ele traz como conceito de performance.

Sem ele, não entenderíamos as incursões poéticas entre as falas – objeto de pesquisa aqui mencionados e o que considero como performance – semelhante ao que Richard Schecnner¹⁷ propõe em seu livro. Ou seja, toda ação, desde que tenha um público, é considerada assim um ato de performar e aqui, se temos um leitor que lança seu olhar para as obras mencionadas, podemos considerar a escrita da poesia como esta ação. Antes mesmo das obras serem produzidas para um desempenho, ou seja, próprias para uma encenação que faz convergir outras linguagens além da literária.

Em *Performance e Antropologia de Richard Schecnner* (2012), obra organizada por Zeca Ligiéro, nos deparamos com uma entrevista concedida pelo autor aos alunos do programa de pós – graduação conduzido por ele; e uma série de ensaios que nos fazem pensar sobre a palavra performance a partir não somente de vias estéticas, mas por corpos atravessados por tramas antropológicas. Antes de adentrarmos ao pensamento de Schecnner, podemos refletir sobre o que Ligiéro aborda sobre o conceito deste termo, no prefácio do livro. O que seria performance para Schecnner, senão um termo difícil de definir porque abarca além de uma proposição corporal apresentada ao público, mas, sobretudo, todo o meio que cerca estes corpos dispostos em espaços, sejam quais forem eles:

O que é performance? Uma peça teatral? Dançarinos dançando?
Um concerto musical? O que você vê na TV? Circo e carnaval?
Uma entrevista coletiva de um Presidente da República? As
imagens do papa, do modo como ele é retratado pela mídia - ou
constantes repetições do instante em que Lee Harvey Oswald era

baleado? E esses eventos têm alguma coisa a ver com os rituais, (...) ou danças com máscaras como aquelas de Peliatan em Bali?

Performance não é mais um termo fácil de se definir: seu conceito e estrutura se expandiram por toda parte. Performance é étnica e intercultural, histórica e atemporal, estética e ritual, sociológica e política.

Performance é um modo de comportamento, um tipo de abordagem à experiência humana; performance é exercício lúdico, esporte, estética, entretenimento popular; teatro experimental e muito mais (...) (SCHENNER E MCMARA, 1982).¹⁸

Esses fenômenos se tornaram objetos dos *Estudos da Performance* (op.cit), no que podemos considerar aqui como um ato de restauração do movimento. Ou seja, deslizar esse objeto de pesquisa de um lugar a outro, de modo que sustente a ideia na qual performance pode ser considerada tudo aquilo que se move de um lugar a outro em uma espécie de rede, como define Schenner ao longo de seu livro.

Neste sentido, performance se torna um termo inclusivo conforme diz Schecnnner (op. cit.), tornando-se uma palavra que configurada através de uma rede (Figura 1), na qual é vista como um sistema, ou seja, observada de um ponto de vista mais dinâmico, onde cada ponto interage com o outro. Um bom exemplo dessa espécie de rede é o próprio ritual, no qual a definição de performance (artísticas, esportivas ou diárias) passa a ser definida pela ritualização dos sons e dos gestos:

No texto “O que é a performance” eu apontei que essas performances consistem de comportamentos duplamente exercidos, codificados e transmissíveis. Esse comportamento duplamente exercido é gerado através de interações entre jogo e ritual.

¹⁸ SCHECANNER, Richard. Org. Zeca Ligiéro. *Performance e Antropologia de Richard Schenner*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012, p. 10.

De fato, uma definição de performance pode ser: comportamento ritualizado condicionado / permeado pelo jogo. Rituais são uma forma de as pessoas lembrarem. Rituais são memórias em ação, codificadas em ações. (SCHENNER, 2012).¹⁹

Tratando – se desse universo de uma forma mais particular, para Schecnner (op. cit), o ritual é dividido em dois tipos principais: o sagrado e o secular. Os rituais sagrados são destinados à propagação das crenças religiosas, inerentes ou não ao próprio mundo natural: orações, deuses simbólicos, evocações à entidades da natureza. Já os considerados seculares estão associados ao estado, uma vida diária, esportes ou qualquer atividade sem caráter religioso.

No entanto, essa divisão de forma mais pura é dissolvida quando se tratam de rituais como cerimônias oficiais que admitem os caracteres também religiosos ou rituais, que sagrados, também são seculares como casamentos que ao mesmo tempo possuem festas comemorativas familiares. Desta forma, para Schenner, as performances são consideradas, sejam elas artísticas esportivas ou da vida diária, uma espécie de ritualização de sons e de gestos.

Semelhante a essa ideia de interação, Zunthor traz aspectos de suma relevância para se abordar a questão da performance, mas aponta, antes de trazer essa abordagem, três elementos que desempenham um importante papel para que possamos ampliar a noção do texto literário a partir de estudos sobre estética, comunicação e cultura, dando ênfase a palavra poética: a voz, o corpo e a presença. Deter-nos-emos aqui, no olhar mais profundo sobre o corpo, para mais à frente, abordamos a ênfase que o autor confere ao conceito de performance. No capítulo intitulado *O empenho do corpo*, Zunthor diz que o movimento que se dá entre a performance e a leitura muda a estrutura do sentido:

¹⁹ *O que é performance*. Revista “O Percevejo”, n. 12, editada por Zeca Ligiéro. PPGAC: UNIRIO, 2004 apud SCHECNER, Richard. Org. Zeca Ligiéro. *Performance e Antropologia de Richard Schenner*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012, p. 49.

Da performance à leitura, muda a estrutura do sentido. A primeira não pode ser reduzida ao estatuto do objeto semiótico; sempre dela alguma coisa transborda, recusa-se a funcionar como signo... e todavia exige interpretação: elementos marginais, que se relacionam à linguagem e raramente codificados (o gesto, a entonação), ou situacionais, que se referem à enunciação (tempo, lugar, cenário). Salvo em caso de ritualização forte, nada disso pode ser considerado como signo propriamente dito – no entanto, tudo aí faz sentido. A análise da performance revelaria assim os graus de semanticidade; mas trata-se, antes de um processo global de significação (ZUNTHOR, 1995).²⁰

Para o autor, o corpo confere as dimensões de mundo, e seguindo o propósito linguístico, em um uso universal de línguas, eixos espaciais como direita e esquerda, alto e baixo, dentre outros, são considerados projeções desse corpo no cosmos. É através do corpo, segundo Zunthor (op. cit), que o sentido é percebido. O texto desperta no leitor a *confusão de estar no mundo, anterior aos afetos e julgamentos*. O corpo é direcionado então ao movimento a partir da leitura, de forma espontânea, e na poesia, cria imagens que são vindas mediante o posicionamento do leitor.

É aqui que podemos conferir uma segunda proposição desta tese, onde o sentido da literatura se dá pelo movimento conferido pelo leitor, ou seja, que especificamente tratando-se de poesia, a função do leitor é dar sentido ao que é escrito, perpetuando memória do que fala o poeta, assim como os ancestrais diante da oralidade da palavra.

²⁰ ZUNTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: COSACNAIFY PORTÁTIL 27, 1995, p. 73.

2. Corpo – Muimbu.

esta é a terra e o que se tornou
veja
estamos sempre prontos a nos repetir
Capilé, 2020.

Exu (3) é aquele que atravessa nossos corpos. Exu está em todos os lugares, esquinas. Todos os corpos estão em Exu. Exu está em todos os corpos como aquele que encaminha que direciona, que abre caminhos. Exu é o orixá que entra primeiro no xirê (4). Exu tem um corpo, assim como a mão do poeta que escreve. Exu tem um corpo como quem escreve essa tese. Exu é a porta de entrada e a porta de saída. Exu é movimento, e não à toa é evocado neste segundo ensaio no qual volto meu corpo em movimento a partir de um olhar sobre a instância da oralidade poética, porém em uma segunda dimensão: as narrativas poéticas trazidas pelos autores que estudo e que neste ensaio inicio meu trabalho em torno da obra de André Capilé.

Se no primeiro ensaio abordamos a oralidade poética em sua primeira dimensão, ou seja, a partir de um estudo sobre as narrativas ancestrais de forma mais conceitual, neste momento evocamos um corpo que observa as narrativas poéticas baseadas na poesia contemporânea. Porém ainda atravessadas por essa primeira dimensão ancestral, o corpo passa a ser analisado ao mesmo tempo a partir de uma segunda instância: a oralidade performática.

Inicio a minha pesquisa sobre a obra de André Capilé a partir de um recorte sobre suas narrativas na qual o narrador se diferencia da figura do contador de histórias²¹. Capilé, em grande parte de sua obra se torna o portador da voz daqueles que o inspiram a partir dos povos originários.

É aquele que narra uma história através do poético sagrado, aquele que sobrevoa sua escrita e traz as histórias contadas pelos personagens mito poéticas. Neste

²¹ Sigo aqui a diferenciação entre as noções de “narrador” e “contador de histórias” proposta por Patrícia Lavelle em sua interpretação e tradução do ensaio de Walter Benjamin *O Contador de histórias. Considerações sobre Nicolai Leskov*. Cf. “O Critico, o contador de histórias e o narrador”, in: Walter Benjamin metacritico: uma poética do pensamento (2022), p.153-174.

sentido, o corpo aqui é considerado a partir da experiência do autor, na mão do poeta que escreve a partir de suas experiências e ao mesmo tempo dialoga com a voz do contador de história especificamente na obra Muimbu.

Aqui é importante abrir um parêntese para entender as diferenças entre contador de histórias e narrador a partir da leitura de Walter Benjamin proposta por Lavelle:

Em toda narração – romances e relatos informativos inclusive –, podemos identificar a instância que conduz a intriga: que seja impessoal e onisciente ou um personagem da trama, uma voz única ou uma pluralidade de vozes, por vezes até indeterminadas. Ao evocar o contador de histórias, Benjamin não se refere ao narrador como elemento interno, necessário à estruturação de qualquer texto narrativo, mas a um “ideal-tipo”, se quisermos usar esta categoria cunhada por Weber. Trata-se de uma representação social e histórica que funciona também como imagem: a figura arcaica do contador de histórias, cujas origens pré-modernas se encontram na tradição oral, na transmissibilidade da experiência tradicional (*Erfahrung*), perdida no mundo moderno.

A distinção entre “contador de histórias” e “narrador” visa, assim, evitar a ambiguidade entre esta figura que encarna a “arte de contar”, espécie de personagem teórico esboçado por Benjamin e projetado na obra de Leskov, e a instância narrativa interna ao texto. Afinal, dizer que não sabemos mais contar histórias ou que a arte de contá-las está em vias de desaparecimento não significa afirmar o fim da possibilidade literária de narrar, o que seria contraditório inclusive com a escrita de contos que o próprio Benjamin vinha desenvolvendo desde os anos vinte.

Numa certa recepção do *Erzähler*, traduzido como narrador, essa confusão aconteceu (LAVELLE, 2022).²².

²² LAVELLE (2022), p.170.

Para Walter Benjamin, a arte de contar histórias encontra-se ameaçada na modernidade com a crise da experiência tradicionalmente transmissível, que era enraizada na oralidade e na ancestralidade:

A experiência que se transmite oralmente é a fonte da qual beberam todos os contadores de histórias. E entre os que as escreveram, os melhores são aqueles cujos escritos menos se afastam da fala dos muitos contadores anônimos. (BENJAMIN, 2020).

Entretanto, consideramos que a arte do contador de histórias ganha nova vida quando o escritor mantém um vínculo profundo com a oralidade, e com o acervo de histórias contadas pelos antepassados, conseguindo trazer esse lugar da experiência para a construção de uma poética contemporânea. A partir dessa perspectiva, na qual o contador de histórias é compreendido como aquele que transmite a experiência ancestral, proponho um olhar para a obra *Muimbu*, de André Capilé.

Nela, o contador de histórias, a partir da compreensão de Patrícia Lavelle (op.cit.) sobre o conceito abordado por Walter Benjamin, é uma figura relacionada à oralidade e ancestralidade. Se considerarmos que Capilé possui a experiência da cultura ancestral, podemos considerá-lo um contador de histórias.

Porém, quando ele cede à voz em seus poemas aos seus elementos mito poéticos, representações de orixás ou a figura de um pássaro como veremos a seguir, os personagens passam a serem os portadores da voz.

Em sua fala, dividida com o autor Edimilson de Almeida Pereira no *Evento Poesia e Ancestralidade*, organizado pela Universidade Federal de Roraima, Capilé faz uma análise do livro *Muimbu*. Mais que isso, nos abre espaços para novas leituras sobre a obra, e acaba, de certo modo, definindo a direção para esta pesquisa, no sentido de que relações se criam entre minha leitura da obra e olhar do próprio autor.

Neste sentido, quando os poemas aqui são apresentados há um deslizar entre a leitura que faço, e a própria fala de André, de modo que possamos construir, aqui, a possibilidade de vários eus do poeta, constituído como ele mesmo fala, de muitos outros.

De acordo com Capilé, *Muimbu* aponta para diversas perspectivas sobre poesia e ancestralidade, sobretudo para a questão do aspecto da anterioridade, de quem vem antes de nós, de quem são nossos ancestrais, de quem são os portadores de nossa voz como ele gosta de dizer. Este sentido é encontrado pelo próprio André que tem como orientação religiosa do candomblé a confirmação de kambondo ou tatá kambondo, aquele que toca na nação Congo – Angola, e que conhecemos como ogã, na perspectiva da cultura nagô.

Em sua narrativa, ele é confirmado como aquele que trata da ancestralidade e do corpo morto, ou seja, de trazer à memória aqueles que participaram do mundo terreno, pois segundo a cultura dos povos originários, aquele que é iniciado nunca morre porque sempre mora na ancestralidade e na memória.

A poesia para André Capilé surge como resposta às questões sociais, como um entendimento do seu corpo – lugar no mundo. Suas influências literárias desde criança partem de um lugar de figuras mito poéticas sem dimensão, que se confundem de região para região, e suas orientações narrativas são representadas por kibundus (5), orikis e muimbus (6). Seu primeiro livro (2008) apresenta menos referências lingüísticas afro-brasileiras que os outros escritos posteriormente.

Capilé se auto declara como negro em 2003, e essa postura acabou sendo um dos fatores cruciais para a escrita de *Muimbu*. Tal importância se dá, segundo ele, ao se abordar a ideia de pureza nas traduções dos dialetos que acabaram se misturando no Brasil, após a diáspora forçada dos escravos vindos para o país, e isso demarca a importância da maioria dos termos usados no livro, todos de origem angola, referência de sua criação e de sua cultura ancestral.

É importante aqui também demarcar a trajetória de André, suas influências, seus recortes e claro, seus atravessamentos corporais que acabam de certa maneira influenciando em sua escrita e por sua vez, em sua performance literária.

André nasceu em Barra Mansa (RJ), em 1978. Além de poeta, sua trajetória migra da tradução ao ato performador, sendo imbricado por todas essas linguagens em sua escrita. Graduou-se em Filosofia pela UFJF, é mestre em literatura pela PUC-Rio e doutor em literatura, cultura e contemporaneidade pela mesma universidade carioca. Esse trânsito entre interior e capital do Rio, é o que configura a imagem não só do poeta, mas uma que trajetória migra da tradução ao ato performador, sendo

imbricado por todas essas linguagens em sua escrita, demarcada, sobretudo pelas terminologias do sagrado e um corpo não fixo em apenas um espaço.

Esses termos, assim como outros de origem sagrada nesta tese, são listados e produzidos em um glossário que, no meio do caminho deste processo de escrita, tornou-se um instrumento fundamental para esta pesquisa, e útil também para outros projetos relacionados a este.

A estrutura do livro, segundo o autor, traz o anúncio de um nascimento; a presença de Exu representado pela figura mito poética *pombajila* (7) para os ancestrais angolanos; o irmão mais próximo que é Ogum (8); o parto dos irmãos Ibejis (9) e suas imagens nascendo; e a imagem de uma partida. Antes do surgimento dos poemas, ele inicia a escrita do livro a partir de uma dedicatória aos ancestrais ou aos que vieram antes dele: Kumadesu - Manoel Bernardino, fundador do Bate Couro (10); Kumbabi - fundador da Kumba Juçara (11); seu avô de santo; João da Coméia (12); Dofono (13), o primeiro iniciado na Tumba Juçara; a fundadora do Tombensi (14); seu pai de santo; sua avó carnal; sua mãe carnal; e em um circuito religioso com a ligação terrena, ele traça as relações com os poetas, considerados seus ancestrais poéticos:

dedicado aos que vieram antes de mim

Ampumadezu, Kambambi, Londirá,

Nlundi ia Mungongo, Ricardino

Angorense, Tuenda dia Nzambi,

meu pai Sajemi, minha vó Sia Vanjú

Arnaldo Xavier, Cláudio Daniel,

Edimilson de Almeida Pereira,

Juana Elbein dos Santos,

Marcus Guellwarr Ádun Gonçalves,

Monique Augras, Pierre

Fatumbi Verger, Reginaldo Prandi, Ruth Landes, Roger Bastide,

Ronaldo Augusto.

Mayowa Adeyemo,

Obrigado por ser a portadora da voz.²³

O primeiro poema do livro se chama *Kuzuela*. Em *kimbundué* (15) aquele que se fala assim como *muimbu* - aquilo que se canta que vai dar em curimba (16). Ao longo desse texto, algumas imagens se tornam mais representativas como a abertura de um canto e da fala através da figura do papagaio. A escrita é pensada, em alguns momentos a partir do canto: o canto dos orixás, o canto dos antepassados, a poesia para ser cantada, o canto do pássaro – papagaio, cuja importância é demarcada a segundo o autor desde *Macunaíma*²⁴. O papagaio é aquele portador da repetição, da captura da fala do outro, relação com a religião de matriz africana (17) - a forma que nos emplumamos, do nascimento, mas a presença do ancestral como um fantasma, de um mundo que se anuncia como possibilidade, mas como espaço de esquecimento.

Além de uma perspectiva linguística onde algumas palavras de origem congo angola são trazidas pelo poeta, há um conceito importante a ser abordado a partir da leitura da obra: em que lugar se encontra o narrador e o contador de histórias na obra *Muimbu*. Neste primeiro poema, Capilé traz a figura de um pássaro representado pelo papagaio.

²³ Capilé, André. *Muimbu*. Editora Macondo: Rio de Janeiro, 2018.

²⁴ Personagem do livro *Macunaíma*, de Mário de Andrade.

Como se é sabido, o papagaio é a ave que repete o que o outro fala. A ave que repete aquilo que ele ouve reproduzindo o pensamento alheio. Neste poema, o papagaio é considerado aquele que diz a verdade em uma espécie de sacramento, em uma espécie de correlação com as culturas dos povos originários onde sua escrita era reproduzida não pela palavra inserida no papel, mas pela oralidade. Ou seja, as tradições dos povos originários eram transmitidas pela voz de quem narrava e não pela escrita.

No poema, o papagaio é bem recebido, mas com o aviso antecipado de que não há boas novas. Em um segundo momento deste poema, o contador de histórias aparece na figura dos maridos que possuem voz, porém escondem as vozes das esposas assim como os pais que escondem as vozes dos filhos. Ao longo do poema, a figura do contador de histórias aparece também na voz dos avós que são representados pela raiz, pelo tronco, pela imagem profunda de um sagrado representado pela oralidade, e que estaríamos sempre fadados a repetir.

Mais à frente, a figura do contador de histórias parece como aquele que ouve de alguém uma prece, e que por fim, será aquele que vai transmitir ao mundo, sua sabedoria, sua relação com o sagrado e com a terra, que existirá, segundo ele, para todos. Esta figura, na obra de Capilé, também assume a figura de um animal quando a personagem ainda no poema | instante *Kuzuela* também tem sua voz silenciada, e o eu – lírico assume a figura do contador de histórias quando diz, em forma de clamor, que a terra ainda pode ser pacífica. Ao finalizar este primeiro poema | instante Capilé nos apresenta a figura do contador de histórias ainda como eu – lírico que pede à figura do papagaio que não ouça as boas novas contadas pelo narrador:

ó pássaro verdadeiro

ó pássaro sincero

papagaio é:

seja bem vindo
gostamos de recebê-lo

mas não nos garantimos boas novas

os maridos ainda recusam a voz das esposas
os pais renunciam a voz dos seus filhos

nossos avós saíram da raiz faz tempo
mas o tronco resiste apesar dos inventos.

esta é a terra e o que se tornou

veja
estamos sempre prontos a nos repetir

viemos a esta terra
comemos deste esterco

em um mundo
que não devia ser tão espalhado
em um mundo que se distrai por trair ser pacífico
em um mundo
que é apenas um lugar de mercado

uê papagaio uê!

será possível que se instale um vau
que se preciso atravessemos juntos?

e o que virá depois do salto, o óbvio?

de um lesa-majestade ouvi a prece
nem todos voltarão pra casa um dia

até que dê ciência a concha ao molde
é o estéril que engravida o caracol

viemos até aqui
agora chamamos de casa
ó há terra para todos

talvez devesse um elogio
que te fizesse mais feliz

ó há terra para todos

e me escutasse o que rezava
e respondesse cada reza

ó há terra para todos
é de lá meu papagaio

uê que espalha o mundo no lajedo
tão grande, tão poderoso

que não pode vencê-lo a calma
a violência de teu silêncio

quem ousar eiá (18) eu vos digo
entrará pelo duto ó cú dos céus

e quem ousar eiá que se aproxime
mil e um passos contados pra trás

hoje não vou ousar ser tão rude com ele
são mais de mil passos à frente do rei

ó colorido com a tintura do açafão
patrono dos tapetes sem tamanho

esta terra deve ser pacífica
esta terra deve ser prolífica

a terra deve ser boa pra nós
a terra deve nos favorecer

não botamos nossos ovos pra guerra
nós que somos testemunhas do luto

não merecemos castigo

não devemos ser roubados

papagaio é!
venha ouvir nossas súplicas

papagaio é!
prestamos homenagens ao senhor
ó pássaro verdadeiro
ó pássaro sincero

seja bem vindo
gostamos de recebê-lo

não ouça amanhã nossos gritos
 não garantimos boas novas²⁵

O segundo poema *Nigana Jila Kaliban* traz a imagem do grande senhor de Jila como um caminho e Kaliban, assim como em *Shakeaspere*, a partir de uma tempestade canibal. O kimbundu como uma forma de misturar, de chacoalhar a fala, em uma espécie de jogo de palavras usada pelo autor como recurso linguístico ao atribuir os elementos dessa língua a língua portuguesa. Ao invés de Exu, Capilé traz a imagem pombajila, culturalmente cultuada na nação angola.

Ao longo do texto, a figura do contador de histórias vai se diluindo entre a figura do próprio autor e de quem ele coloca no poema como portador de sua voz. A figura desse contador de histórias vai tomando forma em outras partes do poema como em “sou de todas as cruzeiras”, “também me chamam de guardião”, “aquele que recebe a oferta e divide o dízimo”. Mas é também aquele que inventa o trabalho, aquele que gera o salário, com seus desvios, aquele que volta, mas tem problemas. Em um segundo momento, o narrador, imediatamente, aparece através da figura do eu – lírico, que às vezes, se confunde com a ideia do próprio autor, em uma espécie de culpa, como se apenas o próprio contador de histórias fosse o criador da realidade:

se aqui

há um inferno
 duvido

²⁵ Capilé, André. *Muimbu*. Editora Macondo: Rio de Janeiro, 2018, página 11 – 14.

só fui o que criei.²⁶

A seguir, no mesmo poema, há uma quebra de linearidade na instância narrativa, tem-se a impressão de que é outro poema, quando na realidade pode ser apenas uma quebra temporal onde o leitor pode se confundir, sobretudo, com a figura do próprio narrador. Onde ele se encontra? O narrador é uma passagem? Qual o seu caminho? O narrador seria aquele que, aqui, não teria resposta alguma sobre a transmissão de um fato ou realidade? O narrador é que aquele que desaparece nas próximas páginas e talvez só apareça no próximo instante poético:

acesso de todas

as portas

sou de todas

as cruzes

a passagem²⁷

Ao longo de *Muimbu*, a figura do narrador vai se dissipando, quase como em um disfarce, onde o leitor, quatro páginas depois se depara com a figura que transmite uma história pelo ouvido de outras personagens, onde todos sabem que há uma casa mal assombrada, mas não se sabe que começou a contar este episódio:

que importa se

é verdade?

caminho qualquer cantinho.²⁸

²⁶ Capilé, André. *Muimbu*. Editora Macondo: Rio de Janeiro, 2018, página 17.

²⁷ Capilé, André. *Muimbu*. Editora Macondo: Rio de Janeiro, 2018, página 18.

²⁸ Capilé, André. *Muimbu*. Editora Macondo: Rio de Janeiro, 2018, página 19.

No terceiro poema *Mbamba Gusa*, há uma referência à presença geográfica, além da imagem de Ogum através do jogo de palavras *Ó gusa* (19). Aqui, o contador de histórias é visto através de outras imagens: a do marido, da mão que alimenta, a história de quem tem uma pia, o inimigo que passa, o senhor do manete, o bígamo, o dono da casa assombrada, o senhor da plenitude, o carpinteiro, o bode, a gusa, o dono do ferro. O termo “gusa” pode ser lido a partir do seu significado real, ou seja, um elemento da siderurgia. Capilé mora em Volta Redonda, cidade onde há uma grande siderúrgica. O termo “gusa” é o produto imediato da redução do minério de ferro em um forno de alta temperatura. Mas também este termo pode ser observado como um recurso linguístico entre o ferro produzido na região e a imagem de Ogum:

ó gusa
meu senhor
ó gusa
meu marido

és do ferro o divino

.....

mão que alimenta
violenta para quem pune

.....

pia de casa tem oferta
prefere banhar-se com sangue.

.....

cancela não deixe o inimigo passar

ó gusa

meu senhor

seja um amigo esta noite

.....

diurna é a poda da grama

diária é a paga do dano

ó gusa

senhor do manete bígamo

.....

mesmo tendo roupa em casa

tua cintura prefere a ráfia (20)

a ira seu corpo encarpa

quando sua é seu uniforme

uma camisa de sangue

.....

senhor gusa desceu

mais tem guarda a caserna no céu

todos sabem que lá

é o dono da casa assombrada

.....

ó senhor cheira a suor
suas mãos tremem as moedas

ó gusa seja abundante
a conta do ferro é sete

ó senhor da plenitude
mina o caminho de casa

ó gusa seja bondoso
traga fortuna à morada

.....

a selva que cai do tronco
é o que oferta do carpinteiro

assim o gusa tatua
a oferta do caracol

se o inhame está cozido
o gusa também aprecia

.....

o gusa gosta de comer
o sacrifício do bode

se o inhame está cozido

o gusa também aprecia

.....

arrojado

toma a coroa e não usa

sabe os cornos dos carneiros

se te amam aí gusa

fazem do cortejo dos cães

o apelo que salva os pescoços

.....

se o que se diz é verdade

quando gusa veio ao mundo

pediu primeiro o vinho da palmeira

se o que se diz é verdade

vende um malê e vende o próprio amigo

depois fica com tudo

se o que se diz é verdade

.....

ê!

não use espadas se for brincar
com o deus do ferro

digo não brinque nem brigue com ele
o corpo do gusa não sabe sorrir.²⁹

No quarto, e último poema – *Kisanga*– (21) Capilé traz a imagem da divindade do parto como título de sua narrativa, além da figura do atol, o brincar com os gêmeos Ibejis, a brincadeira com o bori (22) - o dar de comer pra cabeça, como o se perguntar para quem vem antes e o próprio perguntar sobre o destino para cabeça.

Capilé traz em “Kisanga” a possibilidade de converter o contador de história naquele que é representado mais pelas imagens onomatopaicas e pequenos termos como “ó da casa que abriga”, do que propriamente por alguma ação transmitida de geração para geração. Ou talvez que a própria escrita, seja uma forma de o narrador se configurar de forma diferente através das suas histórias traduzidas por alguma língua específica que perdura a partir da oralidade no poema:

se forem feitos passarinhos
vou dançar em suas alas

toda a alegria de pluma
vou dar parto aos passarinhos

e se vierem com saúde
vou saber que se recusam
a irem ao bico dos ricos

o que recusam os passarinhos

²⁹ Capilé, André. *Muimbu*. Editora Macondo: Rio de Janeiro, 2018, página 33 - 45.

nos converte em felizes miseráveis

pois para os que veem

o desespero da casa

eles tornam os pobres abastados

que invistam na casaca do desprezo

são muitos os fios do ninho

onde um ninguém vai se tornar famoso

e falam do ó da casa que abriga ³⁰

Este contador de histórias pode ser visto a partir da dedicatória apresentada por Capilé em seu livro, quando o poeta dedica aos que vieram antes dele nessa escrita. É como se o narrador, ali, pudesse ser representado pela figura do autor que faz da oralidade, e da transmissão de suas histórias, uma espécie de escrita em movimento. Ou seja, a poesia apenas existe se houver quem a narre mesmo que o gênero literário não se encontre em uma instância narrativa.

O autor finaliza seu livro com o poema *Kuenda* (23) permitindo ao leitor se questionar quem é verdadeiramente este narrador senão aquele que conta uma história e não necessariamente mora em gêneros literários como um conto ou romance. A narrativa também se dá na construção poética, entrelaçada por um corpo que é a palavra sagrada, mas também material para criação de sua poesia.

³⁰ Capilé, André. Muimbu. Editora Macondo: Rio de Janeiro, 2018, página 49.

O contador não manda na história, não ordena, ele passa, é passagem, se tornando córego, palavra discorrida, dissolvida na oralidade transmitida pela imagem poética entre gerações e mais gerações.

Talvez por isto ele inicie dedicando este livro a quem veio antes dele, dedicando novamente a quem o antecedeu ao final de seu curso, mas ao mesmo tempo traz a tradição e a travessia como imagem principal.

O que é interessante na escrita de *Muimbu*, isso fica bem mais claro após um ciclo de conversas sobre ancestralidade do qual o autor participou juntamente com o poeta Edimilson de Almeida Pereira,³¹ é que seu trabalho varia entre um ser e ao mesmo tempo não ser. Há de certa forma três autores que caminham entre o trabalho de tradução, performance e ritual, e obviamente estas imagens estão representadas na composição de seus livros. Especificamente em *Muimbu*, há uma perspectiva poética, uma construção de palavras que reportam para a evocação de imagens referentes ao sagrado religioso a partir de uma pré-disposição que temos da leitura sobre a experiência do autor que o escreve.

Uma dessas imagens é quando o autor agradece à portadora da sua voz, que no caso, seria em seu livro a primeira aparição da figura do narrador como a figura do contador de histórias, ou seja, aquele que vivencia a experiência do candomblé, e agradece aos seus antepassados, aos poetas, e quem veio antes dele.

Como questão inicial, percebe-se que há uma tríade entre a performance poética, a poesia em si, e a tradução. Mas, que em todas estas esferas, ou quase todas, em uma escrita que vai sendo atravessada pelo sagrado.

Este sagrado vai se diluindo na medida em que analisamos as outras obras de André Capilé. Na maioria das vezes, ou pelo menos em grande parte de seus outros livros, este lugar vai sendo instaurado pela imagem do corpo que aparece na maior parte de seus poemas.

³¹ *Desta vez aqui agora.*

Ao iniciarmos a análise da obra *Rebute* (2019) ³², percebemos em seu primeiro poema intitulado *Princípio* ³³ o sagrado sendo instaurado de forma poética através de um corpo que nasce, que emerge ao mundo, que pode ter relações com o corpo também já mencionado pelo nascimento dos gêmeos Ibejis no livro *Muimbu*. Um corpo que vai ganhando voz na medida em que cresce, que ganha dentes, que ganha corpo, e que se coloca enquanto um corpo agente do mundo:

princípio
para gilban Procópio

1.

nasceu

mas antes ficou deitado

a meio túnel

estive enquanto deu

e era estreito

suavam os dentes

dentro das máscaras

Continuando a análise deste mesmo poema, o sagrado poético passa a ser visto como aquele que se escorre no “corpo novo”, no corpo que pesa diante das luzes, no lado velado do sexo (como aquilo que não se é próprio dizer, mas que diz respeito apenas a quem vivencia a experiência) assim como o sagrado que sussura, que é

³² Capilé, André. *Rebute*. Rio de Janeiro: Texto Território, 2019.

³³ Capilé, André. *Rebute*. Rio de Janeiro: Texto Território, 2019, p. 11.

velado para os não praticantes das religiões de matrizes africanas, mas sim passado de geração a geração pelos ancestrais aos mais novos:

2.

escorreu como corpo novo

a pele roxa o sexo

a banguela o choro

afirmam o peso

acordou com as luzes ³⁴

Este corpo vai ganhando outras formas, sempre poéticas, ao longo de *Rebute* (op.cit.). Em *Secura* ³⁵ o corpo se torna vazio, cheio de ar, sua imagem é a de um corpo vazio cheio de dor:

secura

o delírio do peixe

em um copo de ar

um estar sempre fora nas águas

³⁴ Capilé, André. *Rebute*. Rio de Janeiro: Texto Território, 2019, p. 12.

³⁵ Capilé, André. *Rebute*. Rio de Janeiro: Texto Território, 2019, p. 17.

Ao longo de *Rebute* (op.cit.), o corpo vai se tornando cada vez mais performático, e menos sacralizado como em *Muimbu*. Desde o corpo que dança como uma performance mais visível no poema *Fundo de Baile*³⁶ ao corpo que torna uma esfinge que dança no mesmo poema, a imagem que vai se tornando mais presente na obra de Capilé é o sagrado instaurado a partir da configuração do que possa ser considerado poético:

fundo de baile

para Prisca Augustoni

1.

sabem as cadeiras ouvir do chão
as coisas que sós se sabem do fundo

acabrunhadas os pés moços
embrulhados em couro antigo

aprendem do baile
a paciência do convite

2.

será ouvido alegrias sem dançar

³⁶ Capilé, André. *Rebute*. Rio de Janeiro: Texto Território, 2019, p. 20.

a canto de olho o bailado?

será das vaías o toque

do medo ao voarem as saias?

4.

não leva do baile a dama

mas carrega descobertas

o chão reconhece os seus fundos confessos

édipo foi inventor

de dança em terra batida

as coxas arranhadas

da esfinge que dançou no segredo

A imagem do corpo retorna novamente no poema *Troco de passagem*, de maneira que podemos fazer a leitura deste elemento de forma subjugada, inerte, vazia. O

corpo, ainda visto de forma poética, e não mais sacralizada, é aquele que cai do berço e se permite errar ³⁷:

8.

mendiga as pernas
da destra virilha

subscreve
o imposto ao corpo

e
cai do berço

Brevemente, o corpo configurado de forma sagrada religiosa, retorna nos poemas *Oração antiga* ³⁸ e *Maneirismo Manco* ³⁹. No primeiro poema, através da imagem da ladainha, do canto repetido nas comunidades religiosas mais tradicionais. Já no segundo poema, o corpo aparece de maneira simbólica através da figura da cabra, animal de quatro patas que nos terreiros de candomblé, é alimento de alguns orixás como, por exemplo, Oxalá (24).

Concluindo a análise de *Rebute* o poema *dois: não pares* ⁴⁰ retorna com a imagem do corpo através do menino que dança, sendo esta experiência um tipo de performance. Cabe aqui, neste momento, abrir um parêntese para discutirmos o que significa este conceito, que vai além da acepção geral encontradas nos dicionários como tudo aquilo que se torna um bom desempenho.

³⁷Capilé, André. *Rebute*. Rio de Janeiro: Texto Território, 2019, p.41.

³⁸ Capilé, André. *Rebute*. Rio de Janeiro: Texto Território, 2019, p. 58.

³⁹ Capilé, André. *Rebute*. Rio de Janeiro: Texto Território, 2019, p. 60.

⁴⁰ Capilé, André. *Rebute*. Rio de Janeiro: Texto Território, 2019, p. 75.

Considerando a visão de Renato Cohen (2011), ⁴¹ “a questão da performance torna-se central na sua manifestação contemporânea e o próprio campo de estudos amplia-se desde as manifestações da *arte-performance*, cuja genealogia e modo de produção são abordados nesse livro, desde as questões de ritualização, da oralidade, da tecnologia, até as de todo contexto cultural envolvido na ação performática e performativa (...)”.

Direcionando nosso olhar para *Chabu*⁴², obra escrita por Capilé em 2019, a primeira imagem da palavra corpo surge de forma sacralizada através de outra imagem muito forte que é a palavra *macumba* ⁴³ (25), assim como a imagem do terreiro de candomblé trazida pelo espaço do chão tomado de *ervas* ⁴⁴:

(...)

não tenho o concerto
que a vida macumba.

talvez a fissura –
que me corre nos dedos

e se soma ao paladar –
resolva a velha medida.

sem bons bisturis;
bem, como angular?

como sondar, sem a febre?

⁴¹ Cohen, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011, p. 13.

⁴² Capilé, André. *Chabu*. Rio de Janeiro: Texto Território, 2019.

⁴³ Capilé, André. *Chabu*. Rio de Janeiro: Texto Território, 2019, p. 32.

⁴⁴ Capilé, André. *Chabu*. Rio de Janeiro: Texto Território, 2019, p. 34.

os ossos médios dos pés?

(...)

manjerição, alecrim e cidreira

(...)

Percebemos, no entanto, que embora o corpo seja um elemento motriz para o estudo desta tese, a imagem torna-se também um elemento primordial para o entendimento desta pesquisa. Neste caso, porque ela evoca outros lugares que levam o leitor a outras percepções diante do que ele vê na obra de cada autor.

As palavras, por sua vez, tornam-se imagens, evocam sentidos, símbolos específicos que trazem não só o sagrado religioso à tona, como vimos, sobretudo no livro *Muimbu*, mas o corpo como referência poética, em um lugar onde ele passa a ser o elemento simbólico no qual podemos especular sobre a ideia de um sagrado não como um lugar habitável (terreiro | poema), mas como lugar habitável para o próprio corpo.

Sendo assim, o sagrado poético e o sagrado religioso dão lugar ao sagrado performático, onde tudo que é ação é considerado performance (SCHECHNER, 2012).⁴⁵

Esse corpo reverenciado pelo lugar do performático não é tão perceptível na obra *Muimbu* (op.cit.), mas começa como percebemos a ter maiores sentidos e aparições na obra *Chabu*, analisada anteriormente, e permanece com este foco no livro *Balaio* (2014), em uma espécie de bailado de palavras, em ações que geram círculos, em movimentos que geram suspensão e ao mesmo tempo queda.

O poeta traz a voz ao narrador no primeiro poema do livro, intitulado *Alva*, na qual o movimento está em permanente momento de queda e a voz desse narrador é quem

⁴⁵ SCHECHNER, Richard. Org. Zeca Ligiéro. *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mahaud, 2012.

dá corpo ao poema, com corpos que se amam, corpos que mudam, corpos que se mudam:

ALVA

O narrador explodiu pelos ares –
pela noite. A plateia sabe que eles tocaram o céu – aprenderam? – já
é dia. E toda história tem começo
com o suspiro dos apaixonados
- é claro. E sendo a canção sobre dois
que se conhecem, e instantâneo embrulha tipicamente a barriga, se o tempo,
nesse suspiro, é congelado; então
depois que se beijam pela primeira
vez, o léxico obceca? E ouviremos,
de novo, velhos casais que se amaram?

Não era uma vez, apenas fábula.

(...)

Embora percebamos que o contador de histórias, um dos enfoques da análise do livro Muimbu ainda permaneça e apareça novamente ⁴⁶, o corpo enquanto ato performático é aquele que aparece em dois poemas do livro. Em primeiro lugar, no poema *Tecnocrata* ⁴⁷:

⁴⁶ CAPILÉ, André. *Balaio*. Minas Gerais: 7Letras, 2014, p. 5.

⁴⁷ CAPILÉ, André. *Balaio*. Minas Gerais: 7Letras, 2014, p. 7.

I – O TECNOCRATA

para Otávio e Anelise

MATINADA

Rolava de um lado pro outro
na cama. Batia um facho de sol
que se arrastava lá dos vãos da persiana.
Tudo estaria bem – não fosse o incômodo
de ainda estar vestido com as calças
da noite anterior, mais a dormência
dos braços encolhidos sob o corpo.
Quando a apneia o acordou de um sono
convulso, levantou-se em passo curto,
e trôpego largou um rastro de roupas
pelo chão. Seguindo até o banheiro
deixou pra trás: a alma o riso e a brisa
(...)

Posteriormente no poema *Praia*⁴⁸, onde o corpo se torna performance através das ações contemplativas de um livro ou à ida ao cinema, na ação de observar miniaturas, na interrupção da TV, no movimento das aves que caminham em outra direção :

PRAIA

para Mariano Marovatto

Amanhã pode dar sol
e nós temos tudo a ver:
música, livros, cinema,
miniaturas de temas,
entre nós vai tudo bem.
Eu não vou te aborrecer
com a tv fora do ar.
Os nossos melhores planos,
eu te conto e você ri.
Talvez dê certo pra nós,
vamos ver no que vai dar.
Vamos tentar outra coisa,
Mas isso vemos depois. A
nossa praia é logo ali.

(Coragem, meu bem, paciência.
As aves voam bem por lá.)

⁴⁸ CAPILÉ, André. *Balaio*. Minas Gerais: 7Letras, 2014, p. 22.

Analizando a penúltima obra publicada de André Capilé, percebemos que algumas imagens que surgem em outros livros reaparecem. Como uma nova leitura do papagaio de Muimbu (2017), o urubu que aparece em *Rapace*⁴⁹ como a imagem de um novo pássaro, que alcança outros voos⁵⁰:

urubu

um bicho
 avançado na corda
 come
 o necessário íntimo
 o bicho
 se encosta ao acessório
 suspenso eu
 um bicho
 assumo o risco
 de ver o arrepio –
 bicho
 que nenhuma perna
 enganada vai dizer
 cínico
 o gelado do ritmo
 de bicho

avançado na corda
 atento ao frio
 feito um bicho
 que escorrega

⁴⁹ CAPILÉ, André. *Rapace*. Rio de Janeiro: Texto Território, 2012.

⁵⁰ CAPILÉ, André. *Rapace*. Rio de Janeiro: Texto Território, 2012, p. 11 - 12.

feito um verme
rói a parede Cia
da carne virada
da fruta intestinal

.....

O corpo na obra de André Capilé vai encontrando outras moradas que não sejam aquelas trabalhadas com a ancestralidade, embora o corpo do poeta carregue em sua escrita, o lugar desta experiência. Em poemas como *Desjejum*⁵¹ e *Lazeado*⁵², ambos do livro *Balaio*, este corpo vai ganhando novos espaços, ideias e gestos. Mas é no poema *Ponto*⁵³ que este corpo vai abrindo espaços para novos vetores, e é tomado por um tempo de ir e vir que, se considerando a experiência da mão do poeta em sua ancestralidade, este corpo terá sempre um tempo atípico porque suas memórias dormem no espaço do terreiro, onde o tempo é outro.

Em outro intervalo de tempo, também podemos analisar a obra de André Capilé a partir de outra perspectiva, como uma espécie de teia, atravessamento, telas sobrepostas, o livro *Azagaia* (2021), retoma o lugar do corpo ancestral, porém a partir de uma estrutura que não é a do poema, mas sim, da prosa. Que não deixa de ser poética, ao contrário, mas só reafirma a capacidade que o autor tem em deslizar entre espaços sem que sua experiência de poeta, e sobretudo, a vivência do terreiro, fiquem em segundo plano.

Em um dos primeiros momentos do livro, Capilé faz uma dedicatória à mãe e a todas as outras mães em uma espécie de contação de histórias, como se essas mães fossem as primeiras portadoras da voz, termo que o próprio poeta usa em seu outro livro aqui absorvido por diversas tramas e leituras – *Muimbu*. O corpo, nesse momento, admite o papel – espaço – lugar da ancestralidade. O corpo é esculpido, tramado pela mão do poeta. Corpo e poeta se confundem em uma espécie do lugar da experiência:

⁵¹ CAPILÉ, André. *Balaio*. Minas Gerais: 7LETRAS, 2014, p. 9.

⁵² CAPILÉ, André. *Balaio*. Minas Gerais: 7LETRAS, 2014, p. 10.

⁵³ CAPILÉ, André. *Balaio*. Minas Gerais: 7LETRAS, 2014, p. 11.

às mães

e também às mães em minha mãe

54

No primeiro poema do livro, na qual faço a leitura ou o encaixo como elemento pré-textual da obra, em uma espécie de abertura, o poeta apresenta um corpo que traz a memória do canto, em uma espécie de convite para dançar. O corpo torna movimento entre escrita e dança configurando uma nova forma de performance imbricada em duas linguagens distintas, porém próximas. Alguém, que não sabemos, mas que o poeta (ou seu eu lírico) evoca através do canto como uma forma outra de contar uma história:

você vai gostar de mim
quando eu for na sua vila
não me esquece aqui de lado
não me larga de vigília
nunca é terra é muito longe
já não sei mais te lembrar

*o mais velho cantava assim
quando o quintal virava roda
o coração tinha: a cor dos calos,
machucados joelhos secos.*

⁵⁴ CAPILÉ, André. *Azagaia*. Editora Macondo: Juiz de Fora, 2021.

telha de caco é canela
 dança comigo esta noite
 todo canto é de trabalho
 ilhas da palma da mão
 lembra a mulemba no talho
 colhe o banzul do algodão

*ficava difícil de ver,
 ali de longe, na poeira.
 a lata batia – tristeza
 ninguém me ensinou a cantar* ⁵⁵
 (...)

Proponho a partir da leitura dos meus objetos de pesquisa um novo tipo de performance, a ação da leitura da tese, ação da leitura dos livros, e como um alimento antropofágico, a ação resultante de todas essas ações e outras ações possíveis.

Voltando à leitura de *Azagaia* (op.cit), percebemos, assim como na obra *Muimbu*, a presença da figura in – *corpo* – rada do contador de histórias no próprio ato – ação do verbo contar no primeiro poema do livro *I. A rua bifurcada em meu nome*:

⁵⁵ CAPILÉ, André. *Azagaia*. Editora Macondo: Juiz de Fora, 2021.

há maneira diversa de contar a história.
 contam-se os fatos, mostram-se as fotos e os feitos
 - é o tanto que nos vale sem gerar mercado.
 podia ser mais simples dar aos vencedores
 mais que o poder da venda: a vida, se matéria.
 e o cardo santo da existência além da feira,
 e a pedra de amolar os filhos que ficaram.

o sol que te curava já não é mais o mesmo,
 nem havia de ser, se deu por substância
 o estado do amianto à espera da manhã
 com a mão menos dura, que durasse o tempo
 só da passagem da estação de frio e fome,
 que nos tornou mais sólidos, também velozes,
 como a floresta, o enxame, a matilha e as escamas.⁵⁶

(...)

Ainda na leitura deste mesmo poema, um pouco mais à frente, o corpo evocado ganha e perde forma na ação do esmalte que descasca; no escutar da panela de pressão; no pente sobre o cabelo (configurando um possível movimento de queda); no próprio movimento da cozinha e do fogão que prepara o alimento que também pode ser considerado corpo (em mais uma alusão antropofágica deste corpo textual):

não era de faltar quase que nada,
 talvez só a esperança na despensa,
 peso de não caber nas prateleiras.

⁵⁶ CAPILÉ, André. *Azagaia*. Editora Macondo: Juiz de Fora, 2021, p. 13.

as tintas dos esmaltes descascando,
o pânico dos pentes nos cabelos,
os móveis com as pernas para o ar.

também havia o som da vizinhança,
panelas de pressão pelos quintais,
o ruço nas canelas, o endereço.

há cotovelos nas janelas – mãos
com medo do botar nariz lá fora.
decoração dos céus em desaforo.

na força dos fogões desatinados
fervia
a sopa temperada à pedra.⁵⁷

Esse mesmo corpo, ainda no mesmo poema, é tomado pela ação da fome, dos percursos da criança entre a lama e seus caminhos, pela ação do transporte que se atrasa, em um corpo que não cabe dentro de um sol, mas é ainda sim observado por quem o procura e quer maltratá-lo:

minha mãe me dizia da invenção
dos dias em que a fome não chegava,
e estava tudo bem – enquanto houvesse
coberta que montasse arca e ninho.
a cara dos sapatos no atoleiro
do bairro só de lama no caminho.

⁵⁷ CAPILÉ, André. *Azagaia*. Editora Macondo: Juiz de Fora, 2021, p.17.

e nada do transporte em seu atraso.
o ensino mais distante, eu lá criança,
correndo antes de bater os sinos
e o estrondo do portão que tranca a escola.

sob a mira do sol, ordem unida,
oxidavam cabeças sem merenda.
a fila – de durar até o tombo –
andava lentamente como um hino.
um sonho de país, cor de botinas,
a sombra era o elogio aos genocidas.⁵⁸

O corpo, neste poema, também apresenta no lugar do jogo, da brincadeira, em uma espécie de performance no jogo de futebol, com seus pés descalços, com seus pés sem ritmo, como um corta luz no espaço do terreno:

o time adversário, de camisas,
nós, os nus, contra o time dos carpetes.

a pátria de chinelos, fim de tarde,
quatro passos marcados faz um gol.

esporte de contato, o tranco diz:
estanca a catapora dos seus ângulos,
mal cabe um universo no triscado.

Zás que darás, golpeado teu tronco,

⁵⁸ CAPILÉ, André. *Azagaia*. Editora Macondo: Juiz de Fora, 2021, p.15.

o corpo em corta-luz pelo terreno.⁵⁹

(...)

Ao longo do poema, este corpo também vai dialogando novamente com sua ancestralidade (como em Muimbu), ao apresentar o seu ori, sua cabeça que balança, no lugar que se move e gera movimento:

máquina no cabelo,
em cada cabeça um sinal.

se todos fossem parecidos no verão –
na caixa d'água uma piscina de dourados.

máquina no cabelo,
em cada cabeça sentença.

o aviso cabe a quem mais cedo sai de casa:
o filho da faxina, um alvo sem clareza.

máquina no cabelo,
em cada cabeça, quem sabe?
na rua, um arsenal, os espelhos espreitam,

à direita, à esquerda, um comboio inimiga.

máquina no cabelo,
em cada cabeça a balança.

⁵⁹ CAPILÉ, André. *Azagaia*. Editora Macondo: Juiz de Fora, 2021, p.20.

logo chega a cancela, à direita, à esquerda,
os espelhos espreitam, deriva a passagem.⁶⁰

No segundo poema do livro, *II. Real ferido à unha*, a figura do leopardo é a metamorfização de um corpo que observa a caça por outro corpo que o torna caça. Assim como nossos corpos que caçam palavras para compreender a poesia. O leopardo, assim como nós, é alimento, corpo que é transformado em alimento assim como a palavra é por si só, alimento do poeta.

Assim como é o alimento que deixado no ato de despacho oferecido ao orixá.

Sendo assim, você leitor ou leitora, eu, a mão que escreve essa tese, a mão e a experiência do poeta, entrou em comunhão com um só corpo que é alimento e toda essa ação se torna o ato performático porque para haver performance é preciso uma voz que fala, um olhar que escuta e transmite, como o vento corrido pelas patas do leopardo, através de um canal a mensagem que é oralizada pelo próprio movimento:

o leopardo
que aliança um golpe

ainda é o quê⁶¹

Ao passo que o leopardo observa a caça (ou é caçado), a leoa protege sua cria em um instinto de maternidade em uma espécie de preservação de suas próximas gerações cultivando seu lugar da ancestralidade:

⁶⁰ CAPILÉ, André. *Azagaia*. Editora Macondo: Juiz de Fora, 2021, p.28.

⁶¹ CAPILÉ, André. *Azagaia*. Editora Macondo: Juiz de Fora, 2021, p.33.

espadaúda

leoa

não morde

avança

na juba amarela

a socorro da cria ⁶²

No terceiro poema do livro, *III. A fome era colheita. À meta, o ódio*, o corpo é entrelaçado na imagem da conta que se fia, miçanga a miçanga, como se o corpo pedisse algo a seu orixá ou simplesmente agradecesse. O corpo também é a imagem da água que se guarda na moringa. Como se o corpo e a palavra pingassem conta à gota, na ideia do poeta, e diante dessa imagem o corpo também vira performance:

é de muita miçanga

nos fios que se contam

as manhãs.

se se soubesse a mão

que escava a fundo

cada trança,

sabia que nascer doía

mais era nos filhos

- diz a palavra de mãe

que só se conhece a punho,

pois que se sabe a pouco,

⁶² CAPILÉ, André. *Azagaia*. Editora Macondo: Juiz de Fora, 2021, p.34.

sabe ainda menos deles,
e nunca pressentiu seus cardumes,
seus enxames.

se estão soltos, em fuga
foi motivo de deixar que
vissem do mundo
o que fazer com ele.

da cabaça a conta
de quanta água de moringa
se perdeu, das mãos ⁶³

Mais à frente, o corpo vira alimento das saúvas, como alimento que foi do leopardo,
da leoa, em uma ação que alimenta a performance a partir do olhar sobre o
movimento gera sobrevivência:

jararaca de mil e uma pernas,
farmácia de vivências, alimenta
o pasto das saúvas com o corpo
do inimigo, a besta, em morte vagarosa,
que as presas contam, tempo a tempo, a boca
intestinal esticando o esterco a berro
- e a desejada rindo o seu soluço:

um amigo do sol, o galo pardo
de peito cheio armará, nas manhãs
de minas e morteiros, seu relógio,
ulcerar aparatos do domínio

⁶³ CAPILÉ, André. *Azagaia*. Editora Macondo: Juiz de Fora, 2021, p.47.

do costume dos pelos no curtume.
 se alguma terra der os bons recursos,
 quando ventar corisco em nossa fuga,
 quando de assalto o ronco de um bugio,
 será nascer, desamarrar feitiços.⁶⁴

O corpo, aos poucos, é observado como aquele que coleciona memórias, como um arquivo que guarda lembranças, gestos ou imagens, como um movimento dos afetos resguardados, onde a ação performática se dá pela presença e com a presentifica – ação do outro:

começo a colecionar lembranças
 que não são minhas, assumo a vida

dos outros como quem troca as camisas.
 tomo as memórias dos que insistem

em esquecer. não que resolva o peso
 da indigência, uns vão pela brenha,

outros pelo rebojo, quando não voltam, sigo por diligência as pétalas na ventania.
⁶⁵

Costurando as linhas últimas de seu livro, Capilé evoca um corpo que toma forma de cura. Em *V. O carpir das mãos fruta das manhãs*, a imagem desse corpo é manifestada em toda sua sacralidade, ao sair de um exílio:

⁶⁴ CAPILÉ, André. Azagaia. Editora Macondo: Juiz de Fora, 2021, p.52

⁶⁵ CAPILÉ, André. Azagaia. Editora Macondo: Juiz de Fora, 2021, p.65.

o quanto durar um diário
de recusas – minha insistência

de cão pra uma vida menor –
terei tempo de tomar tuas

costas à guisa de convite
à partida – não sem medir-lhe

antes e lambe-lhe o suor –
corpo curado ao sol do exílio.⁶⁶

O corpo toma forma de peixes, que buscam suas rotas, que buscam seus percursos, direções, quedas, deslizos. Como em um movimento da dança, que também é performance, os atores desta ação caem, se escorrem, vivem à deriva como se estivesse em uma pausa em movimento:

A história que me deram é de talho.
Persigo a deriva nos documentos

Que, à ventura de outros, vestiu-nos
a ausência dos nomes, queria poder

te falar o turismo, o olhar de trecho
logo, mas não sobrou o que dizer

⁶⁶ CAPILÉ, André. *Azagaia*. Editora Macondo: Juiz de Fora, 2021, p.79.

da rota dos cardumes.⁶⁷

⁶⁷ CAPILÉ, André. *Azagaia*. Editora Macondo: Juiz de Fora, 2021, p.81.

4. Corpo - Manto

Seria bem capaz de o texto dar um salto e dançar “desconforme” a música, como dobra de corpo, expiação de sentidos e amarrações ancestrais, ativando outras ancestralidades desamarradas, soltas, uma montagem primitiva e tecnológica. Este exato texto, ativado numa operação desconformada, viraria uma encruzilhada, local de encontro e possibilidades textuais das mais variadas (LIMA, 2013).⁶⁸

O mergulho na obra de Ricardo Aleixo não se inicia no meu percurso como aluna de doutorado do Programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Depto de Letras da PUC- Rio, mas como um corpo que já aspirava por esta pesquisa ao finalizar minha trajetória do mestrado em uma das muitas disciplinas que cursei de estudos de poesia com o professor Paulo Britto. Em uma dessas disciplinas propus um trabalho a partir de uma análise de poemas escritos pelo autor na década de 90, buscando uma relação entre sua poesia e a questão da identidade do corpo negro, além de outros contextos partindo do olhar sobre o corpo feminino e o corpo masculino. Algumas *perspectivas – leituras atravessadas* mudaram, porém toda essa análise anterior realizada na disciplina de Paulo foi importante para eu que eu construísse um pensamento mais crítico e ao mesmo tempo delicado diante da poesia de Ricardo que, para mim como ensaísta e também poeta e performer, estão na beira do precipício entre palavra e corpo dentro da própria palavra.

Como em uma dança a dois, três ou mais quem quiser embarcar, vou costurado palavras, entre um livro que já li muitas vezes (não tanto como *Muimbu*) e outros

⁶⁸ LIMA, Carlos Augusto. In _____ *Ricardo Aleixo*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2013, página 09.

que observo pela primeira vez ao mesmo tempo em que escrevo esta tese, ou como gosto de dizer, pequenos ensaios para se pensar sem pesar o corpo e a poesia.

Ao utilizar a poesia de Ricardo Aleixo como ponto de partida para pensar em uma escrita que é também corporal – performática, priorizando tanto uma estética visual na publicação de seus livros quanto nas leituras ao vivo de seus poemas, pode-se observar as influências literárias do autor como a poesia concretista no início de sua trajetória, assim como outras referências durante a construção de seu fazer poético:

Seja para louvá-la, detratá-la, reafirmá-la, ou até mesmo ignorá-la, a produção da poesia brasileira da segunda metade do século XX (e o começo do século XXI), não ficou imune às experiências propostas por Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos. A retomada do princípio da *invenção*, a nova voz para o *make it new* poudiano, o alargar os braços do Modernismo e coloca-lo em sintonia com deslumbrante ambiente da parafernália tecnológica de novíssimos multimeios, da televisão aos foguetes espaciais, da publicidade à cadência inovadora da bossa nova, acelerar os signos, fazê-los explodir na página em branco, ou ir além da página, a palavra virou móbile, objeto dobrável (LIMA, 2013).⁶⁹

Segundo Telma Scherer (2017), Ricardo escreve a partir de um chamado “exercício de alteridade radical” em um método desenvolvido pelo autor de modo sistemático no qual ele mesmo reflete sobre a instabilidade do processo de sua escrita, definida como uma espécie de “corpografia”:

⁶⁹ LIMA, Carlos Augusto. In _____ *Ricardo Aleixo*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2013, página 12.

Aleixo descreve a sua escrita como “corpografia”: é o passista da sua própria escola, bailarino à la Merce Cunningham, parceiro, entre outros, de John Cage, Hélio Oiticica, Augusto de Campos, dos guaranis e dos Dogons, dos nativos de Serra Leoa que estão vivos no seu código genético. Entre tantos outros camaradas, Aleixo desenvolve a linha da conversa e do aperto de mão: cria suas obras como se pudesse na colagem de Kurt Schwitters aquele recorte amarelinho que faltava, como se contasse segredos a Hugo Ball em pleno Cabaret Voltaire. Porque ele sabe que seu tempo é um agora que se libertou das linhas retas do calendário: é sinuoso como o corpo do menino – Exu que ele viu atravessando a rua no centro de Belo Horizonte – e registrou no poema “Cine – Olho” (SCHERER, 2018).⁷⁰

O corpo, na obra de Ricardo Aleixo é uma interrogação. Em depoimento ao programa *Diverso*, Rede TV Minas, novembro de 2012, Ricardo fala de uma infância que é cercada de oralidade, cercada de histórias que ele ouvia no colo de seu pai. Ele conta que começou desde muito cedo com a música cantando aos 11 anos na escola, além de vivenciar nas aulas de Educação Artística, diversos processos de colagem, de uma forma, como ele diz, bem irresponsável com a arte, até os 17 anos quando ele escreve seu primeiro poema canção. Mas o que é importante também demarcar em sua fala é o que o poeta considera como performance, neste caso como algo *único e impenetrável*. Ricardo costuma dar o um título para uma performance sabendo que ela pode ter o mesmo título em outros lugares mas que não terá muitas vezes o mesmo repertório, ou seja, quem passa a unificar a performance é quem a performa. Cada vez mais, para o autor, a performance é algo para se fazer, anulando a distinção entre artista e público a partir de inúmeras estratégias⁷¹ :

⁷⁰ Scherer, Telma (org.). *Encontros*. São Paulo: Azougue Editorial, 2017, p. 9.

⁷¹ Scherer, Telma (org.). *Encontros*. São Paulo: Azougue Editorial, 2017, p. 14 – 17.

Repetição, para mim, é um valor. Forte, recorrente, positivo. Poderia falar da repetição a partir de duas visadas. Uma, com relação à cultura negra, que é muito cara para mim. É um traço formador – para mim e para nós todos. Acontece que eu assumo. E a repetição é a base das culturas de extração africana. O transe só pode acontecer por meio da repetição. Mas a repetição é sempre uma meta que tende à falha. Uma falha produtiva. Nós vamos repetir, repetir, repetir, e nessa repetição já está instaurada a novidade. Você não vai conseguir fazer tal e qual. É nesse empenho de remissão a uma origem – que você descobre junto com a impossibilidade de haver uma origem – que você chega a uma possível novidade. Não há origem. Não houve um começo. (SCHERER, 2018).⁷²

A partir de 1956, a poesia concreta aparece como uma expressão mais viva da vanguarda estética. O Concretismo, brevemente analisado aqui, afirma-se como um movimento contrário ao intimismo dos anos 40, fazendo uma espécie de contraproposta às atitudes do Modernismo de 22, explorando ao máximo os processos que visam trabalhar com as camadas imaginárias como o som, a letra impressa, a linha, a superfície da página, sendo a arte definida a partir de uma técnica, onde o poema concreto é identificado como uma realidade em si, e não um poema sobre.

Influenciado por esta época, Ricardo Aleixo começa a escrever seu primeiro livro, *Festim: um desconcerto da música plástica*, publicado em 1992, que traz elementos gráficos possibilitando uma leitura mais visual, mas também poemas que apresentam o corpo, como sua principal temática.

⁷² Scherer, Telma (org.). *Encontros*. São Paulo: Azougue Editorial, 2017, p.17.

Neste livro, o poeta faz homenagens a poetas como Oswald de Andrade, Haroldo de Campos, Afonso Ávilla, Ezra Pound, Paul Valéry, em uma série de poemas escritos entre 1977 e 1992, em que o livro foi editado. Ricardo considera este livro um olhar da “unidade na diversidade”, buscando de certa forma uma evolução em sua poesia, como diz em depoimento durante o programa *Vereda Literária* da TV Minas, em 1996:

Uma tentativa de evolução no aprendizado da poesia, em que todas as coisas que me formaram e que me formam como 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 esse livro como uma série de partituras. Ele tem princípio partitural, que não é nada novo – Mallarmé, no contexto do ocidente, é o primeiro a pensar isso. É isso, em síntese, o *Festim*. O resultado de quinze anos de trabalho poético oral (SCHERER, 2018).⁷³

Traçando uma relação entre *Festim* e *A roda do mundo*, próxima obra publicada por Ricardo Aleixo a partir do olhar de Leda Martins⁷⁴, é a clareza na busca de Ricardo Aleixo por produzir, no primeiro livro, uma poesia vinculada à “uma matriz textual de ressonâncias concretistas, em poemas que aliam música à pintura, artes plásticas e à palavra. Já em *A roda do mundo*, segundo Martins (op. cit.), Ricardo busca na matriz textual africana, particularmente na linhagem jeje -nagô ou iorubá, “

⁷³ Scherer, Telma (org.). *Encontros*. São Paulo: Azougue Editorial, 2017, p.28.

⁷⁴ Scherer, Telma (org.). *Encontros*. São Paulo: Azougue Editorial, 2017, p.25.

repertórios textuais que vão servir como fontes – e ritmos, e matrizes – para a fabulação de seus próprios orikis”.

A partir da perspectiva de Leda, Ricardo direciona nosso olhar para o que ele considera linguagem, não apenas como fonte de comunicação, mas como fonte ilimitada de prazer, em uma espécie de vivência do texto. Vivência esta observada de uma forma extremamente profunda quando pensamos nos orikis como uma forma, segundo Ricardo, sofisticadíssima de poesia iorubá vinculados também a uma poética experimental que são os recursos da linguagem:

Cada palavra dos poemas desse livro foi pensada, tanto em termos plásticos (porque há também essa possibilidade) quanto em um nível de tradução intersemiótica, como tento mostrar no poema Ecos. Não se dá uma transposição automática do plano da página para o espaço sonoro. Isso eu radicalizei nos orikis. Tentei, ao compor cada um desses poemas, pesar sua sonoridade possível, potencializar essa carga oral (SCHERER, 2018).⁷⁵

A partir da publicação com Edmilson Almeida da obra *A roda do mundo*, quando o autor retoma a temática dos orikis anteriormente estudada em sua adolescência, que podemos traçar discussões acerca do corpo como identidade cultural e étnica em suas obras. Temática esta que rodeia uma das minhas principais discussões dessa tese.

Após a publicação de seu primeiro livro e a parceria com Edmilson Almeida (op.cit.), Ricardo Aleixo constrói sua trajetória a partir de alguns temas recorrentes que nos fazem pensar sobre algumas questões referentes à sua obra, como o corpo e sua relação com a negritude. Adotando uma estratégia da auto preservação, onde a identidade do corpo negro é mantida de forma delicada pelas escolhas das palavras, mas também uma densidade em seus poemas, o poeta prioriza uma

⁷⁵ Scherer, Telma (org.). *Encontros*. São Paulo: Azougue Editorial, 2017, p.33.

estética textual, sendo um grande propositor de colagens em seus textos, dado a influência que as artes visuais tiveram sobre o autor.

É neste sentido que, ao fazer uma análise da obra do autor, observo como através de seu fazer poético, Ricardo Aleixo se utiliza de novos elementos disparadores como, por exemplo, a arte gráfica e a performance para que o corpo produza uma escrita que pode ser considerada uma inscrição política, mas também um fazer poético que se desdobra em vários eus de um mesmo Ricardo Aleixo ⁷⁶.

Utilizando como referencial teórico a obra de LIMA (op.cit), proponho a discussão sobre a poesia contemporânea como um lugar de fricção e reflexão sobre um novo fazer poético, onde a poesia tradicional cede espaço ao corpo que formula uma identidade escrita.

Especificamente na obra *A roda do mundo*, percebemos que tanto Ricardo Aleixo quanto Edimilson Almeida escrevem a partir de elementos culturais que legitimam a cultura ancestral, a partir de um deslocamento das imagens dos orixás para os espaços urbanos e sua relação com a poesia contemporânea.

No entanto, o que fica claro na obra do poeta é seu deslocamento entre temas que dialogam com sua experiência como autor e suas referências desde a infância. Ao escrever o artigo *Um corpo que oscila: performance, tradição e contemporaneidade na poética de Ricardo Aleixo*, Prisca Augustoni (op.cit) nos faz pensar sobre uma nova oralidade concebida pela obra de Ricardo Aleixo a partir das comparações entre o *griot* tradicional e o *performer* contemporâneo a partir de uma relação que não nos leva a equiparar um ao outro, mas a entender, a partir de

⁷⁶ Ricardo José Aleixo de Brito nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais, em 1960. É autodidata atua em diversas áreas. Estreou em 1992, com o livro *Festim*. Em Belo Horizonte é curador do Festival de Arte Negra (FAN), coordenador de projetos culturais (30 Anos da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, Tricentenário de Zumbi e a Bienal Internacional de Poesia). Faz curadoria de diversas exposições (Sebastião Nunes: 30 Anos de Guerrilha Cultural e Estética de Provocação. Com Adyr Assumpção (1958) montou vários espetáculos multimeios como *Jogo de Guerra - Malês*, em 1990, *Desconcerto Grosso - Poemas de Gregório de Matos*, em 1996, e *Canudos, Sertão da Bahia, 1897*, em 1997. Edita a revista *Roda - Arte e Cultura do Atlântico Negro*, pela Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte. Seus poemas revelam forte afinidade com o movimento concretista e com a etnopoesia. Com visão crítica da realidade, faz poesia social, mordaz, seca e irônica. Junta-se a isso seu trabalho de agitador cultural que leva a poesia à integração com outras formas de arte como o teatro, a música e a dança

suas diferenças, tal como na relação entre o grito e o *blues*, aquilo que os coloca em sintonia no tempo e no espaço.

O traço próprio do *griot* tradicional decorre de sua vinculação a contextos sociais do continente africano, bem como à sacralização de suas funções, fruto de um complexo processo de iniciação. A importância atribuída a esses portadores do conhecimento pode ser dimensionada pela sua presença em diversos grupos sociais africanos, que os nomeia de maneira particularizada.

Ao estabelecermos uma aproximação entre o *griot* e o performer, julgamos necessário destacar pelo menos duas diferenças fundamentais. No caso do performer Ricardo Aleixo, as características relacionadas ao contexto e à função sacralizadora adquirem um sentido que diverge daquele expresso pelo *griot* tradicional. Suas características confirmam sua passagem pelos rituais de iniciação e seu pertencimento a um determinado grupo sobre o qual ele fala mediante a legitimação que o próprio grupo lhe assegura.

Embora a performance de Ricardo Aleixo tangencie, segundo a autora, muitas vezes questões sociais e referências culturais ligadas, por exemplo, aos afrodescendentes, em nenhum momento o performer, em seu discurso e em suas atividades, se apresenta como uma voz iniciada que pode falar sobre e por este segmento étnico-social.

Analisando brevemente a obra de Ricardo Aleixo, percebemos que os *orikis* são sua temática recorrente anterior à publicação de *A roda do mundo*. Em 1977, conforme a organização da cronologia de LIMA (op.cit.), Ricardo Aleixo escreve sua primeira peça com influência neste gênero literário na peça *Jogo de Guerra – Malês*. Aproximadamente 10 anos depois, ele escreve junto com Edimilson Almeida a obra *A roda do mundo* publicada em 1992.

Aos poucos, o poeta apresenta pela primeira vez a sua tendência em publicações que variam entre a arte gráfica e uma poesia que valoriza sua identidade. Porém, ele também se afasta destas questões ao demonstrar uma influência maior com a

poesia mais tradicional como, por exemplo, a poesia barroca, na peça *Desconcerto Grosso – Poemas de Gregório de Matos* (1996).

Percebe-se, ao analisar toda sua obra, que há uma divisão cronológica na obra de Ricardo Aleixo. Um momento em que o autor é definido como poeta gráfico, com uma proximidade ao Concretismo, mas sendo considerado como aquele que pode ser um poeta neoconcreto ou pós – concreto em obras como *Festim*, e fases nas quais apresentam um autor que escreve a partir de uma identidade, em livros como “Oríkis”, publicado no livro *A roda do mundo* e mais tarde, após um breve afastamento da escrita literária, com sua publicação de *Modelos Vivos*.

Entre a publicação em parceria com Edimilson Almeida, e seu retorno a uma poesia de ordem mais política como *Máquina Zero* (2004) e *Antiboi* (2017), Aleixo publica *Trívio* (2004), sendo este considerado um livro de poesias com recursos mais visuais assim como alguns poemas publicados em seu livro *Festim* (1987), e *Mundo Palavreado* (2013).

Iniciemos um novo mergulho com a obra *Festim: um desconcerto de música plástica* (1992). Inicialmente em seu livro, Ricardo Aleixo demarca, através das suas relações familiares, a presença do corpo negro tanto no poema *Álbum de Família* (1985), quanto *Leite Criôlo* (1987). No primeiro poema, o autor faz referências a seu pai e avô, mas, sobretudo, demarcando, sobretudo, que é bisneto de um escravizado. Percebe-se ao ler este poema que o poeta não se utiliza de tantos recursos gráficos, mas através da delicadeza ao escolher as palavras, que ele demarca a importância de sua ancestralidade em sua obra:

Álbum de Família

*Meu pai viu Casablanca três vezes (duas
no cinema e uma na tv). Meu avô*

trabalhou na boca – de – mina. Meu bisavô

fez, no mínimo, escravo de confiança.

No segundo poema do livro, dedicado a Antonio S. Bueno, há possivelmente um jogo de palavras onde o poeta evoca o corpo, considerado vazio, a partir de uma alma branca. Mas uma referência importante é a palavra crioulo (26), que remete a um indivíduo nascido na América e procedentes de europeus, um dialeto falado em Cabo Verde ou a pessoa negra que nasce no Brasil, convocando novamente a questão da ancestralidade em sua obra.

Mesmo que não panfletário, e isto é uma escolha na obra de Ricardo Aleixo durante toda sua trajetória, há sutilmente a presença das referências enquanto negro, que é denso em oposição ao branco, que ele considera vazio:

leite crioulo

p /Antonio S. Bueno

**já tenho a alma que queria
alva que só vendo
e vazia.**

Neste código, terceiro poema apresentado pelo poeta, possui uma variação entre o corpo de texto mais gráfico, com elementos mais visuais, no qual o eu lírico é apresentado a partir da oposição entre um corpo que apresenta uma culpa, e um movimento caótico cujo movimento acaba por imprimir o mesmo ritmo na escrita do poeta. Há também a oposição entre o fluxo de leitura que o autor propicia ao

leitor, e o corte de palavras no fim de cada verso, característica predominante quanto ao aspecto formal de sua obra:

**NESTE CÓDIGO NESTA CULPA NESTE OLHO NESTA CÓLERA
 NESTE DARDO NESTA FORMA NESTE ALVO NES
 TA ALMA NESTA DANAÇÃO NESTE INFERNO CÉU NE
 STA VIDA NESTE ÓSCIO NESTA FARSA NESTE ÓPIO NESTA C
 IDADE NESTA LÂMINA NESTE CORTE NESTE CORPO
 NESTE DELITO NESTA LIRA DO VINTE E CINCO ANOS NE
 STE DELÍRIO INVENTADO
 AGORA
 NESTA PÁGINA.**

Já no poema *Romance* Ricardo Aleixo faz uma breve pausa em seu livro sobre a questão da etnicidade e do corpo negro para abordar o corpo feminino e masculino, onde há uma possível leitura de um eu – lírico que fala de algum lugar específico, onde ele e uma mulher habitam de forma caótica e infernal:

romance

seu eu nomeu

o meu no seu – infer
 nocéu

onde você desnas
 Ceu

E
eu

Este eu lírico apaixonado por uma mulher também aparece no poema *Coisas* onde o poeta coloca o amor e as paixões como algo imperfeito, que sempre terminam e retornam a algum lugar:

COISAS

planos povos poemas pessoas passos
paixões

COISAS JÁ TÃO FEITAS

e depois desfeitas

e depois de depois

refeitas

sempre novas

porque imperfeitas

No próximo poema do livro, o autor apresenta um eu – lírico que se permite olhar para uma página em branco, e o corpo, aqui, é colocado com aquele que aceita de forma feliz qualquer situação em que ele seja esteja:

O QUE NÃO SE DIZ

E A PÁGINA EM BRANCO REJEITA

O CORAÇÃO

AJEITA

E O CORPO

ACEITA

FELIZ

COMO TUDO

O QUE NÃO SE DIZ

O corpo feminino também surge na obra do poeta em forma de lua, mas também com um nome, que se torna musa do eu – lírico confundido com a figura do poeta quando este escreve o poema:

**lua cris -
um nome – eclipse!
-
no céu de um
junho de júbilos
em ouro preto:
cena (ensueno)
q sob o peso de pedra
com que a reimagino
nesta página se emsombra –
cisco na íris da musa
-
a modo de eclipse.**

Em *Poética*, último poema em que o corpo é o enfoque de Ricardo Aleixo, o eu lírico dá lugar novamente à voz do próprio poeta que aprende a partir de Paul Valéry o seu próprio fazer poético, com a palavra e o corpo se confundido no poema:

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*.

Neste sentido, conclui-se que a primeira obra do poeta é marcada pela variação entre corpo e grafismo apresentada em outros poemas como *Cílios*, *Marginal*, *Festim*, *Ecos* e *Epígrafe*, onde ele se baseia em suas referências nas artes visuais, e em sua própria vida como uma criança que jogava futebol e almejava ser jogador profissional. Mas também com muitas demarcações subjetivas referentes à questão da identidade, da etnicidade enquanto um corpo negro que escreve e se inscreve politicamente e socialmente por isto.

Em um segundo momento de sua trajetória literária, Ricardo Aleixo publica *A roda do mundo* juntamente com Edimilson de Almeida Pereira. Enquanto Pereira (op.cit) escreve seus poemas a partir de uma linguagem imersa no universo banto, o mundo de Zambi (27), inquices (28), ingomas (29), calundu (30), congado (31), calunga (32), Ricardo apresenta ao mundo os orikis de orixás, influenciado pela cultura jeje (33) e iorubá, com poemas marcados pela mestiçagem e sincretismo religioso.

Edimilson de Almeida Pereira inicia o livro *A roda do mundo* de uma forma bem semelhante à dedicatória que Capilé faz aos seus ancestrais em *Muimbu* (op.cit). Nesta dedicatória, ele apresenta um poema referenciado à família e ao lugar enquanto espaço de registro e criação de afetos e memória:

NÓS, OS BIANOS ⁷⁷

Edimilson de Almeida Pereira

Aos Bianos e Núbia, sendo.

A Iraci, Geraldo e Vó Cici todo o tempo. ⁷⁸

Se antes o corpo enquanto signo não é apresentado no início do livro, mesmo que partindo da ancestralidade e da memória, este corpo vai sendo constituído de uma devoção e uma entrega. Ao mesmo tempo, esse corpo transita entre o lugar da vida e morte, entre o agora e sua finitude:

FAMÍLIA LUGAR

Um rio não divide
duas margens.
O que se planta nos lados
é o que separa.

Aqui cemitério
lá canoa da Trindade.
Aqui os entregues
lá os escolhidos
em severa matemática.

Para um devoto
tudo é muitas coisas.
Uma ravina de águas
que envolve

⁷⁷ ALEIXO, Ricardo. PEREIRA, Edimilson Almeida de. *A roda do mundo*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1996, p. 12.

⁷⁸ ALEIXO, Ricardo. PEREIRA, Edimilson Almeida de. *A roda do mundo*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1996, p. 12.

vivos e mortos.

Por isso é direito
Passar a um lado do rio
a capela
e o cemitério.

Em ambos se viaja
bem vestido e forro.
Em ambos espera
um domingo
de várias línguas.

Aqui no cemitério
homens multiplicam.
E o que fazem
está na oficina
do entendimento.

Essa é a margem
silenciosa do rio.
E mal permite
A ruga do tamboril.

Lá a capela
nave sem instrumentos.
Nela o que inspira
é a música os santos
no reinado.

Um negro do rosário
faz uma as outras coisas.

Na ravina do rio
lá e aqui são capela
e cemitério.

Estamos nós, os Bianos,
de enigma resolvido.
A lagoa onde somos
tem ideias de rio.

Aqui e lá são peças
dos olhos em movimento.
Como são na diferença
os mesmos Deus
e Zambiapungo.⁷⁹

Este corpo, que vai sendo dissolvido entre a vida e a morte, o rito e o espasmo, a alegria da juventude, vai sendo um disparador para a tristeza na velhice, porém, ao mesmo tempo, construído de uma sabedoria ancestral que será passada através da oralidade para os que estarão futuramente no mundo:

INQUICES

São os antigos.

Morrem de um jeito
vivem de outro.
Vivem na gente
não sendo sangue.

⁷⁹ ALEIXO, Ricardo. PEREIRA, Edimilson Almeida de. *A roda do mundo*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1996, p. 13-14.

Não sendo sangue
molham os ossos.
São os mesmos
que não eram antes.

São os que murmuram.

Sabemos deles
os apelidos.
Chamar é senti-los
andando em nós.

Andando em nós
alegres ou tristes.
Como uns velhos
quando meninos.

São os que matam.

Por encomenda
ou por acerto de contas.
Também educam
no seu carinho.

No seu carinho
que não tocamos.
O lado quente
da morte.

Os inquices são e são.

Porque comeram

O miolo da vida.
Com dentes
e fome.

Fome que se tem
todas as horas.
Ouvimos a lição
dos inquices.

Os que não morrem.⁸⁰

Ao mesmo tempo em que este corpo é demarcado pela ancestralidade presentificada através da memória, ele também se torna voz quando absorve a musicalidade e o ritmo da palavra, já presente desde o título do poema. Há neste momento um corpo de palavras representado pelo ritmo do campo e das feitura da roça, no ritmo dado pelo próprio significado do poema:

MAMA KITAIA

Ó Mama, Mamá Kitaia (34)
Calunga lungara é.

A vida de você ia além
das roças e das panelas.
Ia depois do algodão
do milho das colheitas.

⁸⁰ ALEIXO, Ricardo. PEREIRA, Edimilson Almeida de. *A roda do mundo*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1996, p. 15 – 16.

O que você entendia
não ficava nas ribeiras.
E menos na espuma
de roupas na janela.

Ó Mama, Mamá Kitaia
Calunga lungara (35) é.

O saber de sua ideia
era mais que aceno
de aceitar serviço.
Era sinal, essa uma

Laboração do engelho:
que torce e modifica
o sólido para líquido;
que muda sentido

da ordem recebida.
A devoção sendo sua
ficou em nova igreja
de virgens e inquices.

Ó Mama, Mamá Kitaia
Calunga lungara é.

O dito que você disse
não é feito de linguagem.
Vem e desce na sala.
Volteia quarto sozinha.

Ó Mama, Mamá Kitaia
Calunga lungara é.

Sua graça tanto velha
e tão recente agradeço.
Ó Mama, Mamá Kitaia
Calunga lungara é.

Ó Mama, Mamá Kitaia
Calunga lungara é á.⁸¹

O corpo, enquanto signo vai sendo um disparador de outras formas, como o corpo gerador representado pela figura da mãe, ou novamente também representado pela ancestralidade:

MENINAS DA TRINDADE

A mãe que nos teve
é nossa filha.

Cria nossos filhos
nos ensina
o ponto certo no doce.

Sá sá sá fazemos
um coro.
A mãe entende se ficamos alegres

⁸¹ ALEIXO, Ricardo. PEREIRA, Edimilson Almeida de. *A roda do mundo*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1996, p. 18 – 19.

se ficamos
se morremos.
Ela pôs nosso umbigo
sob as rosas
na porteira.
A beleza em nós é forte.

Não matem os
essa mãe.
Nem de saudade.

O pai que nos teve
é nosso filho.

Fez a casa
onde sonhamos
com sua mãe nossa avó.

Ti lê lê
fazemos um coro.
O pai nos deu
um avó
que ficou moço
depois de morto.

Eles nos deram pano
da costa.
Mas era papel e letra
para viver.

Não quebre os
esses dois.

Nem de saudade.⁸²

O corpo representado pela santidade, da imagem da santa colocada em um canto de parede, o corpo imóvel, estagnado, que é transmissível pela força do objeto e não da palavra. O corpo se torna uma imagem cultuada pelos devotos da cidade, e esses corpos passam a ser atores de um ritual em uma ação que também podemos considerar performática:

NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO

A santa ali no canto.

Não no canto da parede.
Aqui em casa ela passeia
nas loas de João Biano.

Vê no Campo Alegre
os bois antes dos carros.
Se é festa vê bicicletas.

A santa que está no canto
tem uma coisa com nós.
Vemos nos olhos dela

a cabeça de nossos mortos.
Eles pensando com ela,
a santa aqui nesse canto.

⁸² ALEIXO, Ricardo. PEREIRA, Edimilson Almeida de. *A roda do mundo*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1996, p. 20 – 21.

Então passeamos a santa
nos nossos mortos e nós.
Vemos Calabouço. Onça,

Pindaíba, Perobas e Baú.
Vamos na cafua de Ivo
dos Catopês. Até Corália

que morreu de profecia.
A santa quando no canto
fica em cima, mudada.

Veja quem os olhos tirar.⁸³

O corpo possui sofrimento amparado pela religiosidade, no café de Benedito que pode ser lido como um senhor da cidade, personagem comum entre as ruas de Minas Gerais. Mas pode ser também observado como Benedito, o santo, aquele único que pode amparar os corpos em sofrimento:

SÃO BENEDITO

Ponho a caneca
de flandre
o café de Benedito.
Aqui ao pé
da cozinha.

⁸³ ALEIXO, Ricardo. PEREIRA, Edimilson Almeida de. *A roda do mundo*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1996, p. 22.

Ele feriu
lenha de lei.
Benedito certo
digo na boca
responde o peito.

Ele dirige casa
e mundo.
Porque a cozinha
é a roda
de tudo.

Um de nós
tem sofrimento.
Que isso
mata por descuido.

Quem ampara
é Benedito.
Seu remédio
pouca água
muito ouvido ⁸⁴

O corpo é dissolvido pela palavra, na maioria dos poemas onde se encontra a oralidade ou performatividade na obra de Edimilson de Almeida Pereira. A palavra e o ritmo musical configuram, ao contrário de Ricardo Aleixo e André Capilé, a ação performativa do poema, que não se escreve para ser lido em performance, faz do corpo do poema o próprio ato de performar. Porém, esse ato de performar só será existente se o leitor, mesmo que o poeta ainda não o faça, torne o texto performático.

⁸⁴ ALEIXO, Ricardo. PEREIRA, Edimilson Almeida de. *A roda do mundo*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1996, p. 23.

Performance esta que ganha corporificações de uma escrita quando o corpo do menino toma forma de Exu, em seu primeiro poema da série de Orikis, em *A roda do mundo*. Exu que coincidentemente ou não, é o orixá que abre as festividades nos terreiros de candomblé, assim como Oxalá os fecha e fecha este livro. Nota-se também que Ricardo abre esta série de poemas a partir de uma fala que evoca seus antepassados e seu futuro, homenageando a filha em dedicatória de seu livro. Exu torna – se então o portador da voz de Ricardo, o mensageiro que leva o corpo e sua fala em forma de poesia, mas também aquele que cuida do futuro, que abre os caminhos:

EXU

Primeiro

que nasceu,
último a nascer.

Deus capaz
de ardis,
controlador
dos caminhos.

Elegbara, (36)

Parceiro de Ogum.

Barrete.

Cabelo pontudo
como um falo.

Dono dos oitocentos
porretes.

Oitocentos
porretes nodosos.

Senhor da fala
fácil.

Sopra a flauta e seus filhos vêm.

Bará (37) chega fungando.

O povo pensa

que é o trem

partindo.⁸⁵

As ações de Ogum são configuradas por um corpo atravessador, que pede passagem, que adormece sobre os braços de suas mulheres, na medida em que o poema se constrói como uma performance textual a partir do corpo que se mostra engenhoso, formado pelo ferro do trabalho e por sua trajetória enquanto ator deste ritual:

OGUM

Ele avança

e até a terra

treme.

Ogum

com suas

quatrocentas

mulheres

e seus

mil

e quatrocentos

filhos.

Alguém

algum dia

falou

enquanto

ele falasse?

Todos viram

⁸⁵ ALEIXO, Ricardo. PEREIRA, Edimilson Almeida de. *A roda do mundo*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1996, p. 35.

os riscos
de corça
selvagem
que ele tem
na pele.
Toda aldeia
onde pisa
é um campo
de guerra.
Ogum mata
o rei e o povo
e aí acampa.
Ele abre estradas
por onde
seus filhos passam.
Rei de Irê.
Rei que ri
do ferro
estorricando
o falo do macho
e a xota
da fêmea.
Faz das cabeças
dos adultos
gongos
e usa as das crianças
como cabaças.
Ogum Iromejê
passeia com uma serpente
no pescoço.
Ogum Onirê, meu marido.
Alguém
algum dia

ouviu
sua voz suave? ⁸⁶

O corpo, na obra de Ricardo Aleixo, vai sendo ritualizado pela água, por um movimento que vai e volta pelo ritmo ditado pelo orixá. Aqui, Mamãe Grande molda o ritmo das águas e do poema, é através dela que qualquer ação se dá:

MAMÃE GRANDE

todas
as águas do mundo são
Dela, fluem,
refluem nos ritmos
Dela, tudo que vem.
que revém, todas
as águas
do mundo são
Dela.
fluem e refluem nos ritmos Dela.
tudo que
vem, que revém.
todas as águas
do mundo
são Dela, fluem
refluem
nos ritmos Dela. tudo
que vem.
que revém. ⁸⁷

⁸⁶ ALEIXO, Ricardo. PEREIRA, Edimilson Almeida de. *A roda do mundo*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1996, p. 38-39.

⁸⁷ ALEIXO, Ricardo. PEREIRA, Edimilson Almeida de. *A roda do mundo*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1996, p. 40.

O corpo, através de Oxum, é neste poema aquele que apenas recupera a dor, que olha para o passado. Oxum é aquela que abraça os corpos mais novos diante de sua sabedoria, mas ao mesmo tempo um corpo que se afirma enquanto o lugar do feminino:

OXUM (38)

Oxum é
velha
como a água,
velha
como a brisa.
Ela é a dona do bronze.
A bela.
Ialodê de pele
muito lisa.
Água que desliza
sobre
o corpo
do doente
e o separa
da doença.
Barulho de ouro,
se ela dança.
Ora iê iê!
Anda devagar,
nada com vigor.
Mulher de Xangô (39).
Sua mão de mãe.
Seu leve fluir
de água.

Ipondá (40), mãe
de Logunedé (41).
Ela torna boa
a cabeça má.

Enfrenta o poderoso.
Oxum Apará (42). Água Clara.
Onde a chamem, Oxum
responde em Ekiti Efon (43).
No fundo e na beira
do rio
A que possui as penas
de periquito.
Mãe dos peixes.
Mãe dos pássaros.
Rio que não seca
Que não sejam
para mim
as penas
deste mundo. ⁸⁸

O corpo, ao longo de seus poemas, vai sendo direcionado pelo vento e pelo tempo dos ancestrais. Oiá toma forma de vento, mesmo em corpo, sendo aquela que observa o tempo, as coisas que vão e vem, aquela que observa o tempo como espera e sabedoria:

OIÁ (44)

Repito o que

⁸⁸ ALEIXO, Ricardo. PEREIRA, Edimilson Almeida de. *A roda do mundo*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1996, p. 41-42.

recita o vento:

que as coisas vêm
a seu tempo,

que elas sabem
qual é o tempo delas,

que esse tempo
quase nunca

é o dos viventes, mas
que, assim sendo,

força é render-se
à força delas

movendo-se, folha
ao vento, rasgacéus,

deusa ciosa das coisas
que lhe ofertem

e de cada corpoo quando
dance na festa

em seu nome ao vento
veja-a: resplendente
aqui, já repontando

ali-epa, Oiá – Ó!⁸⁹

O corpo deste orixá é que fecha o livro, assim como a ordem de entrada e saída no xirê do candomblé. A oralidade poética se dá a partir de uma ancestralidade que é registrada pela poesia contemporânea, na qual o oriki enquanto gênero é reconstruído pela mão do poeta que o escreve:

OXALÁ

Nascido em Ibó (45),
em Iranjé
é rei
Senhor da lei.
rei para quem
todos os dias
são de festa.
Vestes brancas,
brilho
igual ao do sol.
Bebe vinho de palma,
come caracol.
O caracol não briga.
Orixalá, cobre-me
com teu alá,
quebra
as forças
dos meus inimigos.
Vamos daqui para longe.
Oxalá, orixá
que fez ebó (46)

⁸⁹ ALEIXO, Ricardo. PEREIRA, Edimilson Almeida de. *A roda do mundo*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1996, p. 43.

para ser o mais rico.

Sua faina

no mundo

não finda.

Longe

e aqui

está ele:

Obatalá.⁹⁰ (47)

Diferentemente de *Festim* (op.cit.), livro que foi editado muitas e muitas vezes por Ricardo entre 1970 – 1992, *A roda do mundo* (op. cit.) foi um livro pensado e elaborado durante um ano. Segundo Ricardo, o livro já apontava para a materialização de algo que a própria crítica apontava em sua poesia, que era a vinculação entre poéticas experimentais e a herança cultural africana e afro-brasileira.⁹¹

Posteriormente a uma grande repercussão após a publicação de seu último livro, Ricardo Aleixo publica em 1999 o livro *Quem faz o quê?*, na qual observamos um corpo habita a finitude como também está situado em alguns momentos em *A roda do mundo*. O corpo é cíclico, como podemos perceber nesta passagem: *morrer com vivos, com nuvens*.

Ao mesmo tempo, o corpo é sinestésico, acionado pela própria ação do mover (mover, chorar, saber, separar, voar, pisar, piscar, laçar). Ao longo do fluxo de sua escrita, o corpo passa a ser evocado pelos seus verbos – ações ganha opostos como morder – pular (fim – permanência), convivem ao mesmo tempo. Assim como

⁹⁰ ALEIXO, Ricardo. PEREIRA, Edimilson Almeida de. *A roda do mundo*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1996, p. 47.

⁹¹ Scherer, Telma (org.). *Encontros*. São Paulo: Azougue Editorial, 2017, p. 38.

lembrar (corpo e memória) espalhada pela palavra soprada pelos ancestrais através da mão – boca do poeta.

A ação do corpo passa a ser soprada para não se findar, mas para permanecer mesmo que alterada. Assim, o corpo ganha movimento com os animais (a visão do gato, o mascar das cabras, o susto dos ratos, o susto das cobras).

O corpo se torna um ser cego que precisa tatear as palavras pelas mãos, ouvir com os morcegos em seu voo rasante (como a palavra do poeta que vai se firmando em outras palavras e outros movimentos). Os movimentos ganham formas pelas próprias ilustrações em um poema único que vai e se desdobra entre cores e a palavra do poeta. Seria esse um dos primeiros livros no qual Ricardo é absorvido pela arte visual, mas podemos abrir aqui um parêntese (com muito cuidado) que este é (como o livro Poema para brinquedos), um livro não só para adultos, mas para o afeto do olhar de uma criança.

Em uma segunda instância podemos nos arriscar que este é um livro que transita entre o que queremos aqui situar como oralidade poética e ao mesmo tempo oralidade performática. É um livro que não adormece no próprio livro, mas se move entre as palavras e os corpos que os veem. Isto se dá se assim podemos dizer, pelos verbos escolhidos, o som das terminações em ar que por assim dizer nos levam a ideia (mesmo que empírica, experimental, não científica, mas sim pela experiência) do ato de perform(ar) em, por exemplo, sua leitura:

Morrer é com os vivos.

Chorar é com as nuvens.

Saber é com os livros.

Separar é com as margens.

Voar é com as pedras.

Pisar é com os pés.

Piscar é com as pálpebras.
Calar é com a voz.
Morder é com os dentes.
Durar é com o tempo.
Lembrar é com os elefantes.
Soprar é com o vento.
Ver é com os gatos.
Mascar é com as cabras.
Assustar é com os ratos.
Desdobrar-se é com as cobras.
Tatear é com os cegos.
Roer é com os esquilos.
Ouvir é com os morcegos.
E ouver ...
... é com os crocodilos.⁹²

Coletânea de poemas escritos desde 1993, livro *Trívio* (2002) apresenta Ricardo Aleixo como um autor que utiliza como recurso muitas edições ao longo de sua trajetória literária. Esta obra pode ser considerada uma referência literária que, à primeira vista, apresenta um caráter mais gráfico a começar pelas manchas gráficas que tento reproduzir nesta tese o mais fielmente possível. Assim como em outras análises onde evoco o lugar da oralidade poética e performáticas mencionadas anteriormente aqui, apresento um olhar sobre um corpo que adormece – pulsa nessa obra principia o lugar do grafismo a partir de imagens evocadas em verbos como

⁹² ALEIXO, Ricardo. *Quem faz o quê?* Belo Horizonte: Formato Editorial, 1999.

dobrar no poema *A uma (outra) passante*⁹³, referência a Baudelaire, ou como um lugar de passagem, no poema *Uma viagem*⁹⁴:

A uma (outra) passante

está feito:

ao meu

olhar (o

olhar não

dobras as esquinas

agora só

resta

dobrar

a esquina

ou então

.....

⁹³ ALEIXO, Ricardo. *Trívio*. Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2002, p. 13.

⁹⁴ ALEIXO, Ricardo. *Trívio*. Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2002, p. 14.

Uma viagem

lembranças vindo
 olhando dentro
 (algumas por se
 completar ainda)
 raro isto: uma
 viagem – embora
 a partida – feita
 só de vindas.

O corpo assume na própria palavra do poema *Outros, o mesmo*⁹⁵, onde o corpo se transforma na imagem de um palimpsesto. O movimento do corpo ou o corpo em movimento abre espaços para partes do próprio corpo que se movem com as palavras, as dobras, as cabeças – oris que dançam e se movem entre as margens no poema *Margem*⁹⁶:

Outros, o mesmo

O corpo
esse tropo.

Ora, Pascal,
 por que não

⁹⁵ ALEIXO, Ricardo. *Trívio*. Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2002, p. 17.

⁹⁶ ALEIXO, Ricardo. *Trívio*. Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2002, p. 25.

esse texto?

Pense bem:

poder ser

outros, o

mesmo sob

re outros

- um

palimpsesto.

.....

Margens

pálpebras

orlam

paisagens

fazem

dançar

cabeças

de

alfinetes

movem

-se

duas

margens.

O corpo ganha forma através da própria palavra corpo no poema cinema no qual o lugar do humano dá lugar a outras formas que nascem: plantas, monstros, estrelas que nascem, o cheiro de um corpo que não é sequer reconhecido ⁹⁷:

Cinema

dispersão
nenhum cheiro

de corpo
humano ninguém

subindo o
último lance

da escada
nem planta

alguma
monstro

amor ou
estreia

nas
cendo

Assim como no poema *Língua*, onde o corpo é a desconfiguração de uma parte que se decompõe, esperando por uma ação que talvez ocorra ou nem possa acontecer ⁹⁸.

Língua

era o meu
aquele

⁹⁷ ALEIXO, Ricardo. *Trívio*. Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2002, p. 28.

⁹⁸ ALEIXO, Ricardo. *Trívio*. Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2002, p. 31.

corpo transido
pela espera

vinte e nove
noites já e

apenas
o rumor de

uma para
mim incompreensível

mas
esplêndida língua

se formando
ainda

pode ser que se
decompondo

No entanto, é no poema *corpo*⁹⁹, que percebemos essa palavra como arquétipo de seu próprio movimento e o corpo se direciona, se move, mas, sobretudo recua mantendo o movimento que observa, por exemplo, o sol que vai raiando:

Corpo

talvez se
alguém deste

ponto da praia
recuasse

a contrafogo
até romper a

⁹⁹ ALEIXO, Ricardo. *Trívio*. Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2002, p. 32.

fina membrana
que o se

para da água
viscosa da

origem o
olho do

sol imóvel
raiasse

Outro parêntese a se fazer sobre a o oralidade performática proposta pela ideia do autor é a folha solta de um poema colocada dentro deste livro. Esta folha dobrada possibilita que o texto se torne móvel, acionado (em uma performance contida na própria ação de se ler o livro), como se o leitor fizesse parte da própria obra. Esta ação por si só se enquadra no conceito de performance proposta por Zunthor (op. cit), na qual para que haja performance é preciso de um leitor e que toda ação implica em uma leitura.

O poema em questão não tem título, nem precisaria. O próprio leitor poderia intitulá-lo partindo do próprio susto diante de uma página que cai sobre seu corpo supondo que o leitor pudesse estar deitado. O poema é corporal e assume uma posição de Ricardo sobre a negritude partindo da poesia em si, sem abrir nesse momento maiores discussões sobre o assunto. O leitor, de alguma forma, performa quando precisa pausar a leitura e em meu caso (leitora – escritora) preciso pausar a

escrita mesmo que pensamento e fluidos corporais continuem em estado contínuo de performance ¹⁰⁰:

eles que são brancos e os que não são eles
 que são machos e os que não são eles que
 são adultos e os que não são eles que são
 adultos e os que não são eles que são
 cristãos e os que não são eles que são
 ricos e os que não são eles que são sãos e
 os que não são todos os que são mas não
 acham que são como os outros que se entendam
 que se expliquem que se cuidem que se

O corpo representado pela deusa Ameno – uzume, o que o corpo que dança, o corpo dos deuses que dançam, através de seus lindos cantos, em um movimento circular em torno das cavernas, em um corpo atravessado por suas vestes incorporadas em seu movimento ¹⁰¹:

N6

oitocentas miríades

¹⁰⁰ ALEIXO, Ricardo. *Trívio*. Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2002.

¹⁰¹ ALEIXO, Ricardo. *Trívio*. Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2002, p. 50-51.

de deuses
 dançam lindos
 cantos (((((((vindos
 com eles
 do céu))))))
 em torno à
 fogueira (((((((diante
 da caverna))))))
 ao pé
 do cipestre

a deusa ameno – uzume
 (((((((mais que
 os outros
 deuses))))))dança
 (((((((álacre))))))
 e a cada passo
 lança ao fogo
 (((((((uma
 a uma))))))
 as peças da veste
 que veste

O corpo é transvestido de palavra no manto do Bispo do Rosário. Em uma referência ao manto usado pelo bispo, e que é influência para escrita de *Poemanto* pelo autor no livro *Modelos Vivos*, este poema é escrito partindo da ação de colocar a veste, de apropriar-se do peso da roupa gerando assim um movimento a partir da escrita ¹⁰²:

Bispo do Rosário

¹⁰² ALEIXO, Ricardo. *Trívio*. Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2002, p. 52.

quem fez e refez
cem vez o

caminho do mundo
até antes

cem vezes na cabeça
o longo

trecho entre o
mar e o

céu
quem re fez o

caminho da perda
com seu manto

de ver
deusfilho

No próximo poema, a palavra corpo (atado) fica entre objetos naturais, interrompendo o fluxo (parado em troncos), em um movimento que perde o fluxo diante das pedras e outros objetos encontrados em seus caminhos ¹⁰³:

A água e os sonhos

Em sua
última

¹⁰³ ALEIXO, Ricardo. *Trívio*. Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2002, p.56.

viagem,
 o, quem sabe,
 primeiro nauta
 (conforme supôs
 Bachelard):
 corpo atado
 a um tronco,
 por entre
 pedras, contra
 as águas
 do rio
 dos mortos.

Ao longo de *Trívio*, Ricardo Aleixo apresenta um dos poemas mais elaborados, seja graficamente, seja pelo profundo significado. Sem apresentar nenhum título, o poeta utiliza como recurso linguístico um jogo de palavras junto com símbolos matemáticos, enfatizando a relação entre pobreza e ser negro, entre ser negro e ser alvo, entre ser negro e ser alvo e ser morto ¹⁰⁴:

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

¹⁰⁴ ALEIXO, Ricardo. *Trívio*. Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2002, p.69.

m orto +
u m

No último poema analisado neste livro, apresento a possibilidade se observar o corpo enquanto próprio corpo definido pelo próprio corpo e, com isso, esta massa que não é uniforme vai se tornando uma variação de sua própria espécie: o corpo víscera muscular esquelético, o corpo enquanto bem, o corpo enquanto contêiner atravessado por múltiplas camadas, visíveis e invisíveis ¹⁰⁵:

minha própria língua meu
próprio limo meus próprios
ombros minha própria sombra
minhas próprias pálpebras
minhas próprias veias
minhas próprias ventas meus
próprios punhos minhas
próprias unhas minha própria
altura minha própria
altura minha própria
temperatura minhas próprias
plantas dos pés minhas
próprias palmas das mãos
meu próprio encéfalo
minha própria fala meus
próprios ossos meus
próprios ovos meu próprio
dorso meu próprio torso

¹⁰⁵ ALEIXO, Ricardo. *Trívio*. Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2002, p.74-75.

meu próprio fígado minha
 própria figura minha
 própria espinha dorsal minha
 própria pressão arterial minha
 própria impressão digital
 minha fortuna pessoal

meu próprio palato meus
 próprios flatos minha
 própria corrente sanguínea
 minhas próprias erupções
 cutâneas meu próprio plexo
 solar meu próprio suor minha
 própria rótula meus próprios
 rótulos meus próprios mamilos
 meus próprios miolos meu
 próprio eu mesmo meu próprio
 melasma meus próprios nervos
 meu próprio negro meu próprio
 coração meus próprios
 pulmões meus próprios pelos
 meus próprios poros meu
 próprio esfíncter minha própria
 fossa ilíaca minha própria pica
 minha própria vesícula minha
 própria clavícula meu próprio
 córtex meu próprio cóccix
 minha própria medula minha
 própria úvula meus próprios
 rins: meus bens

meus próprios artelhos
 meus próprios pentelhos

meu próprio maxilar minhas
 próprias axilas minha própria
 boca minha própria baba minha
 própria derma minha própria
 merda minha própria destra
 minha própria sinistra meus
 próprios lóbulos meus próprios
 glóbulos meus próprios
 cotovelos meus próprios
 tornozelos meu próprio fêmur
 minha própria fêmea meu
 próprio intestino minha própria
 testa meus próprios tendões
 meus próprios dentes meu
 próprio peso meus próprios
 pés minhas próprias orelhas
 minhas próprias sobrancelhas
 meus próprios braços meus
 próprios traços meu próprio
 úmero meu próprio número
 meus próprios hormônios:
 meu patrimônio

meu próprio amor próprio meu
 próprio humor vítreo minhas
 próprias córneas minha
 própria carne meus próprios
 dedos dos pés minha
 própria carne meus próprios
 dedos dos pés minhas
 próprias dobras da pele meus
 próprios calos meu próprio
 cólon minhas próprias cordas
 vocais meus próprios cálculos

renais minhas próprias
 obturações minhas próprias
 secreções meu próprio rabo
 meu próprio barro meu
 próprio pomo de adão meus
 próprios dedos das mãos
 minhas próprias têmporas
 meus próprios tímpanos meu
 próprio esperma minhas
 próprias pernas meu próprio
 sistema nervoso meu próprio
 sinal de nascença minha
 própria calva meu próprio
 cavalo minha própria idade:
 minhas propriedades

Logo após publicar *Trívio*, Ricardo Aleixo edita e publica *A Máquina zero* (2003). Desde o primeiro poema do livro demonstra uma alta capacidade corpo – gráfica, partindo de uma escrita que recorta as palavras e o fluxo da leitura vai sendo tendenciado a outra perspectiva de movimento do leitor. Em uma espécie de onda sonora, com jogos sinestésicos através de sensações evocadas por palavras, o autor brinca com a perspectiva de quem lê, a partir do momento que recorta a imagem da palavra, ou a palavra que vai se tornando imagem por ser recortada.

Máquina zero ¹⁰⁶

Quarto dia: entendo q

¹⁰⁶ ALEIXO, Ricardo. *Máquina Zero*. Bel Horizonte: Scriptum Livros, 2003, p. 09 -11.

ue que preciso, se q

uero mesmo continuar a p

erambular com alguma chance de êxito p

or uma cidade (duas) como Berlim, é

de sapatos de largo fôlego. Caminho (penso e

nquanto caminho), permeável a t

udo: ao frio, ao sol, cortante, às crianças, t

urcas com seu comércio informal de b

rinquedos usados, à b

eleza sem rumo da adolescente que (longas p

ernas abertas sobre um p

rosaico selim de bicicleta) c

avalga o c

omeço da tarde, aos grafites que “d

ariam belas fotos”, *Topografia d*

O Terror, as ruínas, ao r

asta que me saúda (“R

asta!”) na Wilhelmstrasse, às 1

ascas do Muro na vitrine da pequena l

oja, ao a

marelo – zoom do metrô a

pontando na curva a

ntes do teatro, à

História.

No segundo poema, Ricardo Aleixo mantém como temática a construção de um corpo que paira sobre a cidade, no entanto, diferentemente do poema anterior, o processo de escrita apresenta uma vertente estética sem cortes, com nenhuma mancha gráfica que interfira no movimento do olhar do leitor. O leitor por sua vez possui um caminho mais fácil, sem muitas transferências corporais. Isto não

significa que não haja ali uma oralidade performática já que é preciso de um espelho para que a performance literária por si só exista, e isto não significa em hipótese alguma, uma mudança no percurso da escrita para que ela não exista:

Labirinto

Conheço a cidade

como a sola do meu pé.

Espírito e corpo prontos

para evitar

outros humanos polícias

carros ônibus buracos

e dejetos na calçada

incorporo hoje o Sombra amanhã

o Homem In

visível sexta à noite

o perigoso Ninguém

e sigo.

Como os cegos

conheço o labirinto

por pisá-lo

por tê-lo

de cor na ponta dos pés

à maneira também do que

fazem uns poucos

com a bola

num futebol descalço

qualquer. Conheço a

cidade toda (a

mínima dobra retas cada borda

curvas) e nela – à

custa de me

perder-me

reconheço.¹⁰⁷

Ao longo de *Máquina zero* (op.cit.), não há surpresas oferecidas ao leitor, que não modifica (ao menos minimamente) sua postura corporal no ato da leitura. A palavra tem a força do gesto na escrita mantendo o processo criativo do poema, porém não altera a forma de leitura e percepção do leitor, como assistir a uma performance onde as circunstâncias físicas são afetadas pelo espaço. Neste caso, o espaço aqui é

¹⁰⁷ ALEIXO, Ricardo. *Máquina Zero*. Bel Horizonte: Scriptum Livros, 2003, p. 12-13.

a escrita. O lugar onde a palavra pousa no livro. Como o autor expõe no livro *Encontros* (op.cit.), quando lemos um poema, silenciosamente, os “ecos de todas essas sonoridades se remontam no nosso corpo. Existiria uma utilização da palavra “corpografia” que praticamente substituiria o termo performance para Paul Zunthor, que afirma que toda a literatura é performance” .

Ou seja, todas as obras analisadas, sejam elas de Ricardo Aleixo ou André Capilé, poderiam ser consideradas a partir de uma leitura corporal ou de uma ação que é configurada pelo ato de performar em si. Não como performance cênica, que é uma das possibilidades do conceito de performance, mas a palavra como ação que leva o leitor a esta leitura.

Analisando desde o início do livro *Modelos Vivos* (2010), percebemos a presença de um corpo que é um tema recorrente na obra de Ricardo Aleixo como afirmação de uma identidade, mas que também fala de si próprio como no texto de apresentação *Uma palavra sobre*, onde o poeta não inicia o livro com um poema, mas com uma análise sobre a proposta de criação deste livro, depois de um tempo dedicado à criação de performances, vídeos e outros processos de arte sonora em que Ricardo Aleixo se envolveu.

Segundo o autor, é o livro que mais exigiu uma realização prática, a fim de selecionar textos que dessem conta do lugar da errância que marca sua trajetória enquanto poeta. Em *Modelos Vivos*, o poeta transita entre uma escrita que é gerada por imagens, sempre recorrente em sua obra como um recurso gráfico configurando seu fazer poético a partir de um hibridismo. Ou seja, sua escrita é desenhada a partir de uma visão que o poeta tem de mundo além das referências que influenciaram seu processo de formação quando o autor se utiliza de citações, alusões ou referências textuais como em *Não totalmente à francesa*.

Neste poema, há uma presença de enjambements e uma poesia que não apresenta pontuações, a citação de outros autores e músicos como Jeanne Duval (amante de Baudelaire), Baudelaire, Tzara, Aimé Césaire, Sèdhar Segnhor, Jean Paul Sartre, Frantz Fanon, Miles – Davis, Henri Salvador, Josephine Baker, Alexander Calder,

James Baldwin, Patrick Chamoiseau, Leon Gotran – Damas, Édouard Glissant, Depestre, Rabearivelo, Blaise Cedrars, Clementina de Jesus, a pausa presenteada ao leitor que pode escolher como ler ou não sua poesia e a língua não ouvida por todos.

O enfoque ao corpo é dado inicialmente no poema *Cabeça de serpente*. Há neste poema uma espécie de corpo animalesco na figura de uma serpente, com a presença de uma possível prosa poética dentro de um livro de poemas, de uma circularidade das palavras a partir da imagem da serpente, construindo uma mancha gráfica, com a imagem do corpo que morde e que se coloca em posição de bote, como quisesse ganhar um espaço.

Cabeça de serpente

a serpente morde a própria cauda. a serpente pensa
que morde a própria cauda. a serpente apenas
pensa que morde a própria cauda. a serpente
morde a própria cauda que pensa. a serpente
morde a própria cauda suspensa. a serpente pensa
que a própria cauda morde. a serpente pensa com
a própria cabeça. a serpente sonha que simula o
próprio silvo, a serpente sonha ser outra serpente
que simula o próprio sonho e silva, a serpente
pensa e silva selva adentro. a serpente sonha que
pensa e no sonho pensa que as serpentes sonham.
a serpente pensa que sonha e no sonho pensa o que
as serpentes pensam. a serpente morde sem pensar
no que pode, a serpente pensa que morde a própria

causa. a serpente pensa e morde em causa própria.
 a serpente pensa e morde apenas o que pensa. a
 serpente pensa que pensa e morde o que pensa. a
 serpente morde o que pensa e o que morde. a
 serpente pensa o que pensa a serpente. a serpente
 se pensa enquanto serpente, a serpente se pensa
 enquanto ser que pensa. a serpente pensa o que
 pensam as serpentes, a serpente morde o que pensa
 a serpente. a serpente morde o que mordem as
 serpentes, a serpente morde o que pode, a serpente
 pensa em se morder. a serpente morde sem pensar
 o que pode, a serpente morde sem pensar o que
 morde o que pode. a serpente morde o que morde.
 a serpente morde enquanto pode. a serpente pensa
 sem palavras. a serpente só não pensa a palavra
 serpente, a serpente só não morde a palavra
 serpente a serpente pode o que pode sem palavras.
 a serpente morde o que pode sem medir palavras.
 a serpente mede de cabo a rabo a própria cabeça.
 a serpente emite a própria sentença. a serpente
 morde a própria cabeça.

Enquanto isto, no poema búzio há a presença de enjambements assim como grande parte de sua obra. A presença da mulher aqui se torna um tema comum e a continuidade do corpo do poeta, em uma relação afirmada por um jogo:

Búzio.

seu meu corpo
e nele a vida
do seu corpo
todo à vida do
meu corpo

atada

meu seu corpo
que desde antes
da mais antiga
das horas
do amor se fez

morada

seu meu corpo
búzio aberto
em róseo rumor
de aurora
alma à pele

colada
meu seu corpo
lá onde escorre
a última prima
substância
do mundo

o nada

No poema *Convivo muito bem com os cães da rua*, há uma exposição do próprio poeta, que fica feliz com uma vida simples, com o andar pelas ruas e observar o cotidiano. O corpo, aqui, instaura realidades, cria outros espaços entre a vida do poeta e a irrealidade:

Convivo muito bem com os cães da rua

Convivo muito bem com os cães da rua

me apraz o velho e bom modo de vida

que os faz, sem ter do que cuidar na vida,

medir distâncias de uma a outra rua.

Comparto com os cães o ar da rua.

Se um deles me dirige um riso cardo,

como quem dissesse “E aí, Ricardo ?”,

respondo-lhe : “Olá, irmão”, E a rua,

que até há pouco era só mais uma rua

por onde vadiavam um cão e um bardo

(cada um caçando, do seu jeito, a vida),

me obriga a distinguir, nela, o que é vida

real do que será, quem sabe, um tardo

sinal do quão são irreais o cão e a rua.

Concluo a análise do livro *Modelos Vivos* apontando o poema *Algo* como a afirmação da identidade de um corpo na poesia de Ricardo Aleixo a partir de uma metáfora entre o negro e o céu, que faz o eu lírico perceber a ausência de algo no qual ele contempla, e mesmo não tendo nome, é denso como o corpo que ele poderia continuar a descrever se não escolhesse abordar o que está em sua volta:

Algo

contemplar ausências

O primeiro poema do livro, “Palavrear” é organizado a partir de ações que são uma espécie de reconfiguração destes vários Ricardos: a ação da mãe que o deu ao mundo; a mãe que ensina a jogar palavras ao vento para que elas voem (leve a palavra a outros ouvidos). A palavra, nesse poema, é um ato de cura (como os antepassados curandeiros), em um lugar em que o corpo se dedica à natureza naquilo que Schenner (op.cit.) configura como performance ritualística em seu livro *Performance e Antropologia*, já mencionado anteriormente nesta tese:

PALAVREAR¹⁰⁹

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

me ensinou a jogar palavra
no vento pra ela voar.

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

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

Cuide de pedir licença,
antes de palavrear,

ao dono da fala, que é
quem pode lhe abençoar

e transformar sua língua
em flecha que chispa no ar

¹⁰⁹ ALEIXO, Ricardo. *Mundo Palavreado*. São Paulo: Editora Petrópolis, 2013, p. 13 – 15.

se o tempo for de guerra
e você for guerrear

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

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

Dedique a ela o respeito
que se deve dedicar

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

mesmo sabendo que a dita
foi feita pra se gastar,

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

Ainda ontem, lá em casa,
me sentei pra conversar

com as minhas duas meninas
e desatei a lembrar

de casos que minha mãe
se esmerava em contar

com a luz de lua nos olhos
enquanto cozia o jantar.

Não era bem pelo assunto
que eu gostava de escutar

aquela voz que nasceu
com o dom de se desdobrar

em vozes de outras eras
que tornarão a pulsar

sempre que alguém, no vento,
uma palavra jogar.

Gostava era de ver
a voz dela inventar

mundos inteiros sem quase
nem parar para respirar

e ganhar corpo e fazer
minha cabeça rodar

como roda, ainda hoje,
quando, pra me sustentar,

eu jogo palavra no vento
e fico vendo ela voar

[jogo palavra no vento
e fico vendo ela voar]

O segundo poema, *Álbum de Família*, é um poema que foi publicado na obra *Festim*, primeiro livro publicado do autor e que já foi analisado anteriormente.

Analisemos, então o quarto poema do livro ¹¹⁰, onde o autor mantém uma característica estética muito própria em seus processos de composição.

Neste caso, através da musicalidade e os jogos de palavras, em uma espécie de jogo entre a escrita do poema e olhar do leitor (como se o leitor aceitasse o poema, mastigasse), e em outra ação corporal, antropofagiasse o processo de escrita tornando-se o corpo:

DUAS LINHAS NA PARALELA UMA NA DIAGONAL

I

Deus, quando criou o sete,
caprichou no visual:
duas linhas paralelas
e uma na diagonal.

Ô maná, maná, maná!
Ô maná, maná, zum-zum!
Sete e sete são catorze:
com mais sete, vinte e um.

O sete se mete em tudo,
o danado faz e desfaz.
Até chover canivete,
se duvidar, ele faz.

II

¹¹⁰ ALEIXO, Ricardo. *Mundo Palavreado*. São Paulo: Editora Petrópolis, 2013, p. 21-28.

Sete e sete são catorze
com mais sete: vinte e um;
sete- as portas da Bahia
e as ferramentas de Ogum.

Pecados mortais? São sete.
Deus me livre de pecar!
Quem deixa quebrar espelho
tem sete anos de azar.

III

São sete as letras do nome
do anjo torto – Lúcifer.
Zé Limeira era o diabo
nas quadras de sete pés.

Quando o menino é ladino
se diz que ele pinta o sete.
A conta do mentecapto
é sempre noves-fora, sete.

O sete é um número ímpar
para todos nós, humanos.
Casal casado tem medo
da crise dos sete anos.

Seth é um deus do Egito,
irmão do grande Osíris.
A serpente Oxumaré (48)
tem as cores do arco-íris.

Que são sete, como os rumos
do mundo para os mortais,
como os dias da semana
e as notas musicais.

A sétima arte é o cinema,
onde o sete sempre é ás:
Kurosawa fez um filme
sobre “Os Sete Samurais”;

Glauber Rocha, outro gênio,
desses que já não se faz,
filmou um dia um leão
de sete cabeças – iguais

às da besta que a Bíblia,
no livro do Apocalipse,
diz que agirá contra a Terra,
no dia do último eclipse;

e foi também no Apocalipse
que Bergman se inspirou
pra fazer o “Sétimo Selo”
- fita de grande valor.

IV

Deus, no leiaute do sete,
só usou o essencial:
duas linhas paralelas

e uma na diagonal.

Ó maná, maná, maná!

Ó maná, maná,zum-zum!

Sete e sete são catorze:

com mais sete, vinte e um.

V

Quando eu for embora,

sete coisas vou levar:

uma rede, uma coberta,

um rosário, um patuá,

a viola de sete cordas

e o meu chapéu panamá.

De quebra, levo a morena,

que é pra poder namorar.

VI

Na barra eu entrei

com sete navios de guerra.

Nem icei bandeira,

nem tomei a terra.

Tomei foi muita cana

sete goles de uma vez.

Resolvi fazer a sesta,

Acordei depois de um mês.

VII

Os números são todos lindos,
Importantes, coisa e tal,
O sete, então, nem se fala,
Nunca se viu nada igual.

Uma ideia super – simples,
e por isso genial:
duas linhas paralelas
e uma na diagonal.

Ô maná, maná, maná!
Ô maná, maná, zum – zum!
Sete e sete são catorze:
com mais sete, vinte e um.

VIII

Atravessei sete mares
desde uma praia de Angola.
Vi, com o sete na camisa,
Garrincha brincar de bola.

Na Grécia, vi sete sábios;
Em Roma, as sete colinas.
Vi Saturno, o sétimo céu,

E os sete véus da bailarina.

IX

Adão foi pai de três filhos:
(Eita, cabra ajuizado!)
Caim, Abel, e mais um,
O tal Seth falado.

A barquinha de Noé
sete anos navegou.
Foi só Noé cochilar,
bateu pedra e virou.

X

Lá no meio do mar
quem me guia é o setestrela.
Tempo passou e me deixou
com sete fios de cabelo.

A seta do meu relógio,
cravada na hora sete,
me lembra que a vida passa
e não cumpre o que promete.

Num dia sete eu nasci,
batizei num dezessete.
Com vinte e sete eu casei;

morri com noventa e sete,

na Guerra dos Sete Anos,
brigando contra Inglaterra.
Juntei glória, ganhei fama
e sete palmos de terra

por cima do meu cadáver.
Mas, como sou gato, eu trazia
as outras seis vidas restantes
do total que me cabia.

XI

O sete é sinal divino,
é a soma de três e quatro.
O três é o das três pessoas
que o crente invoca no ato

da reza: Pai, Filho, Espírito;
o do homem é o quatro.
Razão pela qual o sete
é o numeral mais exato.

XII

Eu tava na beira do mar
vendo o que a maré fazia;
quando eu ia, ela voltava,

quando eu voltava ela ia.

Fez isso cinco, seis vezes.
que o mar nunca se cansa.
Lá pela sétima vez
entrei com tudo na dança.

Fui parar no fundo d'água,
sete mil pés de fundura.
Passei mais sete dias
Apreciando a cultura

dos peixes, completamente
entregue àquela maravilha
de vida (sombra e água fresca),
sem nem pensar em família,

dinheiro, aluguel, política,
sem patrão pra me explorar,
nadando igual a um boto,
botando o mar pra enjambrar.

XIII

Deus, ao projetar o sete,
tava no maior astral.
Deu seu recado e deixou
em aberto a arte final:

cada um traça como quer,
 já que Deus, que é tão legal,
 não se liga nesses papos
 de direito autoral.
 Mas podendo, por que não
 manter o traço original?
 Duas linhas paralelas
 e uma na diagonal.

Mas atentemos como leitores ou pesquisadores interessados na cultura e oralidade diaspórica no poema Banto ¹¹¹. As ações corporais atravessadas por este poema pairam sobre uma terra, um corpo que se coloca diante de um mundo que gira (ou o corpo que gira sobre o mundo). O corpo é aquele que também fala a língua de Angola e uma dança que se executa na ponta do pé. O poema traça uma continuidade com o próximo poema do livro, *Pastinha não falou*¹¹², onde o corpo também dança numa ginga de capoeira, em corpo que vira de ponta cabeça em um mundo que está distorcido (e também de ponta cabeça):

CANTO BANTO

Eu vi a terra
 tremer
 eu vi o mundo
 rodar

Eu vi a terra
 tremer
 eu vi Angola

¹¹¹ ALEIXO, Ricardo. *Mundo Palavreado*. São Paulo: Editora Petrópolis, 2013, p. 30-32.

¹¹² ALEIXO, Ricardo. *Mundo Palavreado*. São Paulo: Editora Petrópolis, 2013, p.33.

falar

no beijo
de Pixinguinha
no gogó
de Mãe Quelé
na mandinga
de Pastinha
na ponta
do pé de Pelé

na ponta
do pé de Pelé
eu vi o mundo
rodar

na ponta
do pé de Pelé

eu vi Angola
falar

.....

PASTINHA NÃO FALOU

Mestre Pastinha
não falou
mas bem
que podia
ter falado
tantas foi
que ele falou

e fez:
 nenhum capoeira
 ninguém
 vê o mundo virado
 da ponta – cabeça
 mais de uma vez
 Na segunda
 O capoeira
 já é outro
 Na segunda
 o mundo
 já está mudado

Prestemos também atenção, pensando em uma estética aleixiana, da corpografia no próximo poema, na qual a boca toma lugar do tambor como um ato de fala (ou da procura por outras bocas). O corpo enquanto signo desliza sobre as ações de “procura”; “toque” (tocar o tambor); “engolir palavras”; “ocultar segredos”; “revelar”. A boca faz a fama do griô (performer da palavra), a boca se torna voz da mulher dentro do terreiro:

BOCA TAMBÉM TOCA TAMBOR ¹¹³

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

boca também toca tambor
 boca também toca tambor

¹¹³ ALEIXO, Ricardo. *Mundo Palavreado*. São Paulo: Editora Petrópolis, 2013, p. 40-44.

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

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

boca também toca tambor
boca também toca tambor

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

boca também toca tambor
boca também toca tambor

boca oculta segredos
urra de gozo ou de dor
mente descaradamente
e também toca tambor

boca também toca tambor
boca também toca tambor

boca revela mistérios
é mestra em espalhar rumor
diz o que vem à cabeça
e também toca tambor
boca também toca tambor
boca também toca tambor

boca avisa terra à vista
embala o canto do cantor
cumpre o que o coração manda
e também toca tambor

boca também toca tambor
boca também toca tambor

boca pode até causar
a perdição do falador
pede perdão tece loas
e também toca tambor

boca também toca tambor
boca também toca tambor

boca é que faz a fama
do griô e do akipalô
ambos mestres da palavra
que ecoa como um tambor

boca também toca tambor

boca também toca tambor

boca que um dia herdou
da boca do criador
o mais imprevisto dos dons
soar como um tambor

boca também toca tambor
boca também toca tambor

boca tambor que só toca
direito se o tocador
ouvir no fundo do peito
o som de outro tambor

boca também toca tambor
boca também toca tambor

a boca de hugo ball
um idioma dadafro criou
por toda Zurique se ouvia
“jolifanto bambla ô”

boca também toca tambor
boca também toca tambor

scwitters com sua ursonate
“böwötääzääUu pó”
monossilabatucando
a língua de Goethe entortou

boca também toca tambor
boca também toca tambor

a palavra trovão com 100 letras
que james joyce inventou
fez tremer a terra toda
tal qual o alujá de xangô

boca também toca tambor
boca também toca tambor

“orkata ona izera”
o urro stacatto de artaud
ainda hoje reverbera
como um solo de tambor

“like a sex [drum] machine”:
James Brown nos ensinou
do que é capaz a boca
contra o tédio o ódio e a dor

boca também toca tambor
boca também toca tambor

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

boca também toca tambor

boca também toca tambor

no mar do caribe a boca

de guillén – o seu tambor –

cobre o som das ondas com

um grito ancestral “yambambó!”

boca também toca tambor

boca também toca tambor

Mundo Palavreado, assim como *Modelos Vivos* e *Pesado Demais para Ventania* (antologia aqui não imersa nesta escrita), mantém uma linha de produção de Ricardo Aleixo a partir de uma série de coletâneas onde o autor revisita alguns de seus poemas. Como cita Edimilson de Almeida Pereira na orelha do livro, Ricardo é um autor que mescla em sua poesia a habilidade dos recursos da palavra e do canto e ao mesmo tempo sua capacidade de reconstruir sua poesia falada. Isto se comprova nestes livros, quando o autor recria poemas retirados de outros livros, publicados ou inéditos. Os poemas reunidos neste livro mostram, segundo Almeida (op. cit.) outro Ricardo Aleixo, similar ou diferente daquele que é marcado pela estética vanguardista e adepto da tecnologia da voz e da escrita. O outro Ricardo, como diz seu conterrâneo mineiro, traz um lugar de ternura e ao mesmo tempo acidez em seus poemas.

Essa acidez é também perceptível na reunião de poemas que Ricardo Aleixo faz tanto na obra *impossível como nunca ter tido um rosto* (2010-2015)¹¹⁴, quanto na obra *Antiboi* (2013 - 2017)¹¹⁵. Porém é em *Antiboi* (op. cit), que o poeta ganha,

¹¹⁴ ALEIXO, Ricardo. *Impossível como nunca ter tido um rosto*. Belo Horizonte: edição do autor, 2015.

¹¹⁵ ALEIXO, Ricardo. *Antiboi*. Belo Horizonte: Crisálida, 2017.

como sugere Ricardo Domeneck na apresentação do seu livro, a capacidade de um compor um texto tanto no registro escrito quanto oral que ganha força aos olhos e aos ouvidos. Texto e corpo, neste livro, colaboram para que as tradições sejam reafirmadas através da escrita.

Nesta relação entre corpo e texto, na qual defino nesta tese como uma evocação entre a oralidade que se torna poética, e a oralidade que também se performatiza, vemos o primeiro poema como uma anunciação deste corpo, através das ações que costumam a escrita e a forma como o leitor é conduzido a uma perspectiva de leitura que pode ou não se repetir, e neste momento é que reside a performance da literatura:

A noite do que acaba ¹¹⁶

1.

por último, a saúde
do que acaba.

2.

o que ouvíamos era apenas
a parte mais lenta ou macia do que acaba.

3.

lembrar de nunca
tentar medir a sombra
curva
do que acaba.

¹¹⁶ ALEIXO, Ricardo. *Antiboi*. Belo Horizonte: Crisálida, 2017, p.9

4.

todas as coisas amarelas
soariam simultâneas
para o bicho que espreita
a noite do que acaba.

5.

raízes crescem
na superfície
do que acaba.

O bicho, uma reconfiguração do leopardo de *Azagaia* (op.cit) é espreitado pelo corpo que escreve, observa as raízes (ancestralidade da terra) que crescem durante o fluxo das ações do poema. O bicho espreita seu próprio corpo. O bicho é a escrita, que se corrói e borra as mãos do poeta e a curva do movimento entre as palavras.

Esse movimento entre palavras é absorvido pelo corpo – mão do poeta no poema *Sobre escrever*.¹¹⁷ Nele, Ricardo Aleixo propõe um olhar sobre a escrita e o tempo, sobre o fim e o início de processos de acordo com a perspectiva e objetivo de se escrever:

Sobre escrever

Escrever porque esta é,
sem sombra de dúvida,
a melhor hora para escrever.

¹¹⁷ ALEIXO, Ricardo. *Antiboi*. Belo Horizonte: Crisálida, 2017, p. 13.

Não escrever porque esta,
verdade seja dita,
é a melhor época
para não escrever.
Escrever porque esta,
convenhamos,
não é a melhor ocasião
para escrever.

Não escrever porque este,
antes e acima de tudo,
é o melhor turno
para não escrever.

Escrever porque este,
só um cego não vê,
é o melhor tempo
para escrever.

Não escrever porque este,
apesar dos pesares,
é o melhor mês
para não escrever.

Escrever porque esta,
até segunda ordem,
não é a melhor noite
para escrever.

Não escrever porque este,
em última instância,
não é o melhor século
para não escrever.

Analisando a obra *Antiboi* (2017) ¹¹⁸, o corpo vai se adentrando em outros lugares como no poema *Cabeza*. ¹¹⁹ O signo do corpo vai se tornando um ponto particular, soberano, diante de outras partes do corpo. Neste poema, as cabeças (cabezas), configuram uma espécie de ancestralidade dos mais velhos (cabezas brancas). O corpo, aos poucos, se direcionam à finitude (um corpo que apodrece), a uma velhice que vai se esquecendo das lembranças:

Cabezas

cabezas tamanho único

brancas

vazios densos

cabezas

recortadas

através dos vidros das vitrines

da cidade lenta

como os restos de pensamentos

que não cessam

de abandonar um corpo

que apodrece

lenta como as lembranças mais remotas

de cada uma

delas

falam

¹¹⁸ ALEIXO, Ricardo. *Antiboi*. Belo Horizonte: Crisálida, 2017.

¹¹⁹ ALEIXO, Ricardo. *Antiboi*. Belo Horizonte: Crisálida, 2017, p. 15 – 16.

lenta linha a linha lenta
 ponto
 a ponto
 de cada cabeça lenta
 a luz que as projeta para muito
 longe ou mais perto
 de alguma outra imprevista
 cabeça cheia

imagens
 para sempre perdidas
 que rastejam no ar

hesitantes cabezas
 que pensam que constroem
 ou fazem desmoronar mundos
 com as próprias cabezas
 e falam
 com as próprias bocas
 mas que não têm bocas
 e por isso não falam

Esse corpo, em *Ogum sonha*, toma forma de um orixá, o deus que guerreia, uma guerra e luta que busca a paz para a humanidade, em uma espécie de ação performática que se dá entre o movimento de quebrar correntes e a permanência do corpo no espaço:

Ogum sonha ¹²⁰

Ogum sonha
 algum

¹²⁰ ALEIXO, Ricardo. *Antiboi*. Belo Horizonte: Crisálida, 2017, p.20.

plano de paz

que antes

violentasse

todas as correntes

noções

de paz

O corpo, neste livro, adquire outras formas próprias de suas ações (o corpo que dança), no poema *Jongo* ¹²¹, porém diferente da dança mergulhada em uma ancestralidade. *Jongo* é uma espécie de jogo, outra espécie de contrato, outra espécie de desafio entre as partes:

Jongo

O negócio é não

Se desculpar pelos transtornos

Não prometer

Um melhor atendimento

Nunca ser

Um bom negócio

O corpo se transforma, ao longo do livro, no arquétipo do animal (corpo-cavalo), do homem que possui suas ações conduzidas a partir da liberdade do animal que corre em direção ao mundo:

¹²¹ ALEIXO, Ricardo. *Antiboi*. Belo Horizonte: Crisálida, 2017, p.22.

Chamado cavalo ¹²²

Cavalo que anda em pé

Cavalo que come em pé

Homem

Com alma

De cavalo

Homem – cavalo

À solta

Chamado cavalo

Que anda em pé

Chamado cavalo

Que come em pé

No entanto, é no último poema do livro, que corpo atinge o lugar – ápice de uma oralidade performática no sentido de que há uma ação própria de se mover em direção a algum lugar. Não que nos outros poemas não haja também características particulares de movimento.

Mas, em *Meu Negro* ¹²³, o corpo assume a postura de algo que se inicia antes mesmo do próprio poema se iniciar, na reafirmação de um lugar que encara o leitor antes da própria escrita. O poema antecipa a perspectiva do leitor e rompe (neste

¹²² ALEIXO, Ricardo. *Antiboi*. Belo Horizonte: Crisálida, 2017, p. 25.

¹²³ AL. EIXO, Ricardo. *Antiboi*. Belo Horizonte: Crisálida, 2017, p. 54 – 55.

momento) com o próprio conceito de performance (leitura que implica a presença de um leitor para que haja a ação de performar).

A performance passa a existir antes da leitura e está contida em si na própria ação de escrever – como espaço de reafirmação (= constestação de um espaço) antecedendo a presença do leitor – espectador que sempre a conduziu para a existência de um acontecimento.

Meu negro

Sou o que você quer que você pense
que um negro é. Você quase nunca
pensa a respeito dos negros. Serei para
sempre o que você quiser que um
negro seja. Sou o seu negro. Nunca
serei apenas o seu negro. Sou o meu
negro antes de ser seu. Seu negro. Um
negro é sempre o negro de

alguém. Ou não é um negro, e sim um homem. Apenas um homem. Quando se diz que um homem é um negro o que se quer dizer é que ele é mais negro do que propriamente homem. Mas posso, ainda sim, ser um negro para você. Ser como você imagina que os negros são. Posso despejar sobre sua brancura a negrura que define um negro aos olhos de quem não é negro. O negro é uma invenção do branco. Supondo-se que aos brancos coube o papel de inventar tudo o que existe de bom no mundo, e que sou bom, eu fui inventado pelos

brancos. Que me temem mais que
aos outros brancos. Que me temem e
ao mesmo tempo desejam meu corpo
proibido. Que me escarpelariam pelo
amor sem futuro que nutrem à minha
negrura. Eu não nasci negro. Não sou
negro todos os momentos do dia.
Sou negro apenas quando querem
que eu seja negro. Nos momentos
em que não sou só negro sou alguém
tão sem rumo quanto o mais sem
rumo dos brancos. Eu não sou
apenas o que você pensa que eu sou.

Ricardo, como afirma Carlos Augusto Lima (op. cit), não se contém uma única espécie de linguagem, e isto fica bem (e cada vez mais claro) quando nos colocamos, como leitores diante deste último poema de *Antiboi*, publicado posteriormente também na coletânea *Modelos Vivos* (2010). Palavras, signos,

sonoridades, todos esses e outros elementos viram uma espécie de símbolos operatórios no processo de composição escrita corpórea apresentada pelo poeta. Ricardo Aleixo antecipa a ação da performance antes mesmo que a escrita seja manuscrita em um papel.

Sua ação performática, diferente de André Capilé que constrói seus poemas a partir de uma oralidade entre o que é poético e ancestral, parte do princípio em que as diversas linguagens antecipam a palavra. É como se o jogo de André e seu processo de escrita estivesse ligado a uma imersão entre sua ancestralidade e a palavra, optando assim por uma oralidade que se torna poética, e posteriormente, performática. Ou seja, André cria e performa.

Já Ricardo performa antes de criar porque suas linguagens e experiências intermediárias estão anteriores a sua expressão escrita. Logo, Ricardo não escreve para performar, mas performa enquanto escreve e, por assim dizer, se encaixa no que chamo aqui de uma poesia muito mais voltada para uma oralidade performática do que ancestral poética (como Capilé).

Esse direcionamento estético – escrito de Ricardo está associado ao caráter experimental de sua poesia, influenciada pela vanguarda concretista na qual o poeta se alimentou, e ainda se alimenta, na composição de suas obras, sobretudo com a obra do poeta Augusto de Campos. A poesia de Ricardo se alimenta, dentre inúmeras características, de uma poética experimental – visual: fontes diversas, espaçamentos entre as letras, cores, sobras, capas como se fossem em processos de montagem. Ao longo de seu processo de escrita, isso vai se tornando notório e necessário para sua apresentação enquanto poeta.

Partindo dessa perspectiva, sem abandonar a questão central do corpo como poética escrita, nos deparemos com os poemas de seu penúltimo livro publicado *Extraquadro* (2021)¹²⁴, no qual o poeta reúne poemas entre 2013 e 2020.

O corpo desaparece enquanto signo para apresentar-se enquanto corpus espacial, em uma espécie de corpo gráfico. Ao mesmo tempo, esse corpo também consegue reger a ação do poema, como se houvesse um espaço de encontro com a finitude, o esquecimento, como se tempo e corpo andassem de mãos dadas caminhando em direção a uma ancestralidade que promove a existência desse corpo no agora:

O tempo todo tudo muda ¹²⁵

o tempo todo tudo muda

todo tudo muda o tempo

muda o tempo tudo todo

tudo muda todo o tempo

o tempo todo muda tudo

todo o tempo muda tudo

muda tudo todo o tempo

¹²⁴ ALEIXO, Ricardo. *Extraquadro*. Belo Horizonte: Lira, 2021.

¹²⁵ ALEIXO, Ricardo. *Extraquadro*. Belo Horizonte: Lira, 2021, p.41-45.

tudo todo o tempo muda
o tempo tudo muda todo
todo tudo o tempo muda

muda todo o tempo tudo
tudo o tempo muda todo
o tempo muda todo tudo
todo o tempo tudo muda
muda todo tudo o tempo

tudo o tempo todo muda
muda o tempo todo tudo
tempo muda todo o tudo
muda tudo o tempo todo
todo muda tudo o tempo

tudo muda o tempo todo
 muda o todo tudo tempo
 tempo o todo tudo muda
 muda o tudo todo tempo
 tempo o todo muda tudo

tempo muda o tudo todo
 tudo todo o tempo muda
 tempo muda o todo tudo
 o tempo muda tudo todo
 tudo muda o tempo todo

Finalizando as leituras e análises das obras que aqui considero mediadas tanto por uma oralidade performática, quanto poética na obra de Ricardo Aleixo me debruço os olhos sobre *Diário da Encruza* ¹²⁶, série de poemas reunidos pelo autor entre 2015 – 2022.

¹²⁶ ALEIXO, Ricardo. *Diário da Encruza*. Belo Horizonte e Bahia: Lira e Selo Editora, 2022.

Semelhante ao que faz André em seu livro *Muimbu* (op.cit.), Ricardo dá as mãos aos ancestrais (em uma espécie de abraço entre corpo e escrita) pedindo licença e a “bença” à Américo e Iris (seus pais) que ele aprendeu aquilo nomeado como fundamentos de uma memória afro brasileira. Se André se ajoelha aos pés de Tumba Juçara, seus pais e mães de santo, aos poetas que vieram antes e depois dele, Ricardo é abraçado pela ancestralidade e contemporaneidade de nomes como Edimilson de Almeida Pereira, Tiganá Santana, Nei Lopes, Juçara Marçal, entre outros.

Falar de corpo, neste livro, é retomar à origem da cabeça (ori) como um lugar que rege outras ações e acompanham o devoto ¹²⁷. O ori, nesse livro (e em outros textos de Ricardo ou André), rege uma escrita que é permeada ora por uma ancestralidade (poética), mas que constroem as micro ações que levam esses poetas a uma literatura performadora (ou uma performance literária), e nos direciona, novamente às seguintes perguntas:

O que é literatura?

(Por que e para quem fazemos?)

O que é performance?

O que é o ato criador senão a continuidade de uma oralidade (perpetuação de uma fala) através de gerações.

Sem querer antecipar conclusões, a ideia (evocação) desta tese – ensaio ou ensaio – tese é não ter conclusões fechadas, e sim, apontar caminhos para pensarmos coletivamente (outro sentido da oralidade) sobre estas questões levantadas ao longo deste processo de escrita. É abrir caminhos (com a ajuda de Exu, que é porta de entrada de todos os orixás).

¹²⁷ PRANDI, Reginaldo. “Ori faz o que os orixás não fazem”. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Peço licença a meus ancestrais para fechar os caminhos desta pesquisa a partir da leitura deste último livro de Ricardo. Fechar as últimas palavras deste texto em uma segunda – feira (dia de Exu), em meio aos livros espalhados, aos rascunhos que ainda serão digitalizados. Peço licença para meus processos criativos (que surgiram em uma espécie de costura movida à café, corpo, devaneios, mortificações, despedidas, antropofagias vomitadas). Peço licença aos poetas para construir outras versões de seus textos.

Para fechar essa fala, com *Diário da Encruza* (op.cit), vou sendo levada pela escolha de alguns poemas (como se estivesse na própria encruzilhada escolhendo para quais caminhos meu corpo decidirá ir). Com o mesmo nome do livro, o poema *Diário da Encruza* traz um Ricardo enquanto poeta, porém também como apresentador de um corpo que se coloca na ação torta da encruzilhada decidindo qual caminho ir ou se é necessário permanecer. Ricardo, nesse poema, assume também a posição do corpo enquanto homem negro, e a ação performativa, aqui, se baseiam na ideia de manutenção de uma ancestralidade, mas também a afirmação de um corpo pela escrita:

Diário da Encruza ¹²⁸

Eu penso negro, torto,
esquerdo. Escrevo
do mesmo jeito, e é
assim, também, que vivo.
Na encruzilhada. No meio
do redemunho. Negro.

¹²⁸ ALEIXO, Ricardo. *Diário da Encruza*. Belo Horizonte e Bahia: Lira e Selo Editora, 2022, p.10.

Torto. Esquerdo. Vivo.

Essa manutenção da ancestralidade é também demarcada através de palavras – chave (ou eu diria palavras afetos de terreiro onde o corpo enquanto signo é absorvido pelo significante através da força que a palavra possui

*Dendorí*¹²⁹

SE NÃO É
PALAVRA – TRABALHO

(palavra – ebó palavra despacho
palavra – feitiche palavra - feitiço
palavra - encruzilhada palavra - redemunho
palavra – terra palavra – mundo
palavra – mar palavra – cosmos
palavra – invento palavra – testemunho
palavra – vento palavra – fogo
palavra-ferro palavra – corpo

palavra – caminhada palavra – sonho
palavra – vida palavra – memória
palavra – festa palavra – pacto
palavra- fundamento palavra – luta

¹²⁹ ALEIXO, Ricardo. *Diário da Encruza*. Belo Horizonte e Bahia: Lira e Selo Editora, 2022, p.11.

palavra – ritmo palavra – rito
 palavra – rio palavra – orí
 É SÓ
 PALAVRÓRIO

A partir da análise do próximo poema, “Oriki de Ogum à beira mar”, podemos perceber uma presença da oralidade poética, que traduz a ancestralidade e ao mesmo tempo a literatura como gênero partindo da construção influenciada pela escrita dos orikis.

Neste poema, Ricardo Aleixo pede à Ogum que o orixá não seja insensível a nenhuma beleza e que ela nunca o falte na vida, é como se poeta e orixá conversassem para que ambos, coletivamente, encontrassem um caminho a seguir que não impedisse os desejos do poeta enquanto homem.

*Oriki de Ogum à beira – mar*¹³⁰

Pai
 meu pai
 inumerável
 meu inumerável
 pai
 que eu não seja
 insensível
 a nenhuma
 beleza
 e que nunca
 me baste
 nem toda a
 beleza

¹³⁰ ALEIXO, Ricardo. *Diário da Encruza*. Belo Horizonte e Bahia: Lira e Selo Editora, 2022, p.10.

que existe
no mundo
enquanto houver
mundo

Outro poema que podemos considerar corporificado é *no corpo do vento*. O corpo vira arquétipo do tambor (assim como o poema *boca também toca tambor*, publicado no livro *Antiboi*): um arquétipo de três tambores negros, três corpos negros, de uma força ancestral que se expande, como o próprio poeta assim o diz. O corpo também vira arquétipo de uma forma de resistência e afeto quando Ricardo coloca Iansã como aquela que conversa com Marielle e, aqui, a ancestralidade também se firma, para que ela, através da oralidade poética, não seja esquecida: Marielle, presente ! Marielle presentificada ! Marielle corporificada !:

*No corpo do vento*¹³¹

Três tambores negros
semeiam no corpo
do vento um grito

de guerra e de paz
que incommença pela
invocação do Mar

ancestral e se expande
em meio às dobras do L
(de Luta e de Liberdade)

¹³¹ ALEIXO, Ricardo. *Diário da Encruza*. Belo Horizonte e Bahia: Lira e Selo Editora, 2022, p.34.

que infinda
o nome sagrado
daquela a quem lانسã

chama com tanta ternura
de Minha Irmã
Marielle

Seguindo com nossa conversa entre diários, palavras e encruzilhadas, nos deparamos com o poema *Breve meditação à luz de uma lembrança alegre*, onde o poeta se confronta com um corpo que tem o compromisso com a terra, na qual ele reformará:

*Breve meditação à luz de uma lembrança alegre*¹³²

só mais uma coisa,
corpo: pensa que é com
a terra o teu verdadeiro
compromisso.

que apenas à terra
pertencerá um dia, para
sempre, por inteiro.

pronto, dorme agora.
era só isso.

¹³² ALEIXO, Ricardo. *Diário da Encruza*. Belo Horizonte e Bahia: Lira e Selo Editora, 2022, p.56.

Já em *Somos* o corpo passa a ser a afirmação de uma ancestralidade onde o poeta deixa de ser apenas um indivíduo para partilhar a coletividade do quilombo, espaço de assentamento, de olhar pros seus, espaço onde o corpo é abraçado pela ação cotidiana, e essa ação por si só já se constitui enquanto performance:

SOMOS¹³³

(um quilombo
móvel)
PORQUE
(dentro
do
outro)
SOMOS

Fecho os caminhos de minha escrita para abertura de caminhos outros que surgirão a partir da leitura do espectador (leitor) do poema *Minha palavra*. Nele, poema e palavra abraça a pele do orixá em uma imersão dada pela cartografia do corpo, própria da poesia de Ricardo Aleixo. A palavra, neste poema, deixa de ser do poeta e passa a ser do mundo de agora (ayê) e do mundo futuro (orun), onde morremos enquanto corpos, mas nossas palavras ficarão nas bocas das gerações futuras porque essa oralidade não se finda com o fechamento de um livro (ou de nossos olhos diante de nossas partidas). Essa oralidade se fixou a partir do momento em que a performance começou a existir quando abrimos um livro e lemos o primeiro poema,

¹³³ ALEIXO, Ricardo. *Diário da Encruza*. Belo Horizonte e Bahia: Lira e Selo Editora, 2022, p.61.

e essa ação corporificada sopra a palavra para que ela fique conduzida no corpo de quem nos precederá:

Minha palavra ¹³⁴

Minha palavra é a flecha de Oxóssi
banhada nas águas de Oxum

Minha palavra faz zoom

Minha palavra não é só minha não

Ela é o espaçotempo comum
que conecta
a mente e o coração
o ayê e o orun

Minha palavra é a doçura escondida
sob a fúria de Ogum

Minha palavra não é só minha não

Ela é de qualquer um

¹³⁴ ALEIXO, Ricardo. *Diário da Encruza*. Belo Horizonte e Bahia: Lira e Selo Editora, 2022, p.92.

qualquer uma que ruma
no fluxo do próprio ori
sem medo nenhum
sem nenhuma ilusão

Só com a força dulcíssima
daquela nossa grande mãe
chamada intuição

Minha palavra veio antes de mim
foi ela quem me fez assim
como eu sô:

capaz de emoção e pensamento
de raiva e celebração
de voo alto e passo lento

5. Corpo Guia

Penso que iniciar esta fala no último capítulo dessa tese é como olhar para uma espécie de fechamento. É como evocar minha ancestralidade e a partir de um encontro afetoso com a obra de André Capilé e Ricardo Aleixo, propor um movimento de encontro a partir do meu agradecimento aos que vieram antes e os que estarão nesta terra depois de mim:

Aos que vieram antes de mim

Minha mãe Tereza, meu pai Edson (em memória)

Minha avó Benedita e

Minha avó Aída

Meu avô Luiz

E meu vô Orlando

A todas poetas e bailarinas

À Tatiana Damasceno, Marina Martins, Patrícia Lavelle

Ana Kiffer, Helena Martins, Angélica Costa, Renata Bergo

Aos poetas antes da minha geração

André Capilé, Ricardo Aleixo, Edimilson Almeida e

Paulo Henriques Britto

à Mãe Tânia de Iansã (em memória)

Aos que vieram depois de mim:

Meus alunos do Rio e de Paraty e

Minhas sobrinhas

À voz que sopra minha escrita: Exu, Oxalá e Iemanjá.

Desde que comecei a escrever esta tese, refleti sobre a necessidade iniciar uma fala pelo fim. Ou a partir da tentativa de uma fala que busca apresentar na forma de um encontro certa proposição sobre o tema que escolhi para desenvolver essa pesquisa durante quatro anos. Diante disto, penso que:

Isto não é apenas uma leitura.

Isto não é apenas apresentação de uma tese.

Isto também não é apenas uma performance.

Isto não é isto ou apenas aquilo.

Isto é aquilo e

Também isto.

Partindo da premissa de que uma coisa não é uma só coisa, e sim a construção de uma teia de narrativas, poesia e performance tornam - se um líquido sólido que vai preenchendo as arestas de um container / de uma esfera de massa disforme que aqui nesta proposição chamo de corpo.

É a partir deste corpo (texto - físico - visual - escrito - poético - performático) que se abre em camadas que paro para pensar na poesia como permanência , arquivo, solidez, voz da ancestralidade e na performance como a materialização de toda essa camada sonora no trânsito entre quem veio antes de nós e quem virá depois.

Há um conceito que é abordado por Katschucia Ribeiro no qual ela fala sobre a ação de cardiografar um livro. Partindo dessa analogia, nesta tese proponho a ação de cardiografar o próprio movimento, seja da leitura ou da fala.

No entanto, para que exista esta ação é necessário que haja um corpo que se afeta ou é afetado pelo o outro. Nesta tese, o corpo do leitor que é afetado pela leitura ou corpo do poeta que se afeta através da própria ação de escrita. Deste modo, faço uma analogia entre a necessidade de existir (presentificar este corpo que escreve) e a necessidade de haver outro corpo (leitor ou performer da leitura). Este corpo se encontra exatamente no espaço entre o livro e ação de performatizar -se a leitura.

Se Katshuscia Ribeiro fala de uma cardiografia do livro, eu, nesta tese, sugiro (proponho / evoco / imagino) uma cartoperformancia do movimento. Movimento este considerado como a ação do poeta ao escrever, movimento do leitor diante do livro, movimento do poeta ao performatizar a escrita e o próprio movimento da evocação de um pensamento na escrita e apresentação desta tese.

Diante deste encontro percebo que concluir uma pesquisa nunca foi fechar um pensamento sobre determinado tema, mas abrir espaços que existem exatamente entre o corpo e o texto, entre a mão que escreve e a mão que lê, entre a escrita e movimento que se dá exatamente após o findar dela. Como diz Zunthor, para que

haja poesia é necessário um leitor e para que haja performance (em uma adaptação de leitura minha), é necessário outros corpos.

Como se eu pudesse concluir algo que não depende apenas da minha escrita, mas, sobretudo da leitura de quem estará imerso na poesia dos dois autores que escolho como objeto de minha pesquisa, diria eu que Capilé apresenta uma abordagem sobre o corpo em três esferas: o corpo contador de histórias, o corpo poetizado (morada do poeta e de sua mão que larga tinta no verso) e corpo forma (linhas desviadas de uma escrita manchada pela forma gráfica, não tão propensa como Ricardo Aleixo) em seus poemas e englobando três corpos performáticos que, teoricamente podem ser reajustados a partir de um esquema organizado por mim nesta tese.

Em uma espécie de escrita auto etnográfica, parto de uma experiência de quem escreve (eu), e a escuta do outro, buscando uma revivência da experiência. Há uma proposição e uma demarcação do ato de leitura através da pele do espaço. A leitura se dá através do leitor e vira uma performance.

Esta tese que se encontra plenamente em movimento e que gera esta ação de forma recíproca, apresento dois autores que movem corpos de formas diferentes, a partir da conexão com a ancestralidade e com o mover. Essa perspectiva do mover se dá a partir da performatividade, ação, presença, mas também respiro através dos poemas que apresento ao longo desse processo de escrita. O leitor é tomado, o leitor se move, a escrita confere a possibilidade do lugar da experiência para quem lê a tese. Além da escrita de uma tese, o que propondo é uma proposta de pensamento do corpo em ação. Um laboratório. Um mover de energias. A escrita dos orikis como ações performadoras. O corpo que traz imagens. Nada é separado. Há um cuidado com a fala dos autores, mas com quem veio antes e quem veio depois dela que escreveu.

Há um voltar, um recordar, um reverenciar, um rememorar, na qual a influência da escrita iorubá quando se dá não só a partir do olhar da religiosidade, mas em corpos habitados pela influência dessa ancestralidade na produção de poesia, através de um povo, uma cultura, uma língua e a produção da leitura a partir desses elementos, que geram uma força da oralidade que pode ser re-vista / reorganizada / reajuntada quando penso que esta literatura pode estar sob as mãos de novas gerações de leitores.

Há, como cita Ana Kiffer, uma ideia de ser desdobrar nas obras dos autores, transformando o terreiro e o poema como lugares habitáveis em um mover de corpos performadores. Como diz Zunthor, aqui citado em muitos momentos no corpo – *corpus* dessa tese, para que haja poesia é necessário um leitor e para que haja performance (aqui a leitura adaptada é minha), são necessários outros corpos.

Como se eu pudesse concluir algo que não depende apenas da minha escrita, mas, sobretudo da leitura de quem estará imerso nas entrelinhas deste texto, diria eu que Capilé apresenta uma abordagem sobre o corpo em três esferas (ou melhor dizendo, em três teias tramadas se quisermos jogar um trava línguas): o corpo contador de histórias, o corpo poetizado (morada do poeta e de sua mão que larga tinta no verso) e corpo forma (linhas desviadas de uma escrita manchada pela forma gráfica, não tão propensa como Ricardo Aleixo) em seus poemas e englobando três corpos performáticos que, teoricamente podem ser reajustados a partir dos seguintes esquemas gráficos / diagramas que foram sugeridos ao longo do processo de escrita. Os diagrama, neste caso, apontam para uma possibilidade de uma escrita coreográfica. Um mapa que se dá ao leitor que tem uma eficácia sobre o leitor, em uma espécie de escrita diagramática estaria como os ciframentos ou segredos do sagrado no candomblé:

O corpo

Duas instâncias

A oralidade poética

A oralidade performática

A oralidade poética é concebida a partir de duas esferas – *pontes*:

Oralidade poética

Orikis

Poesia Contemporânea

Corpo Ancestral

Corpo – contador

Corpo poetizado

Corpo forma

Corpo performático

Oralidade Performática

O corpo – arquivo

O corpo e sua dimensão oral

(Diálogo com Taylor)

(Diálogo com Zunthor)

Proponho um olhar de mergulho sobre o corpo partindo destes esquemas que podem levar o leitor a pensar em duas instâncias para o registro de uma oralidade: a oralidade poética (OPO) e a oralidade performática (OPE).

Mas se abirmos nossa pele para a sensibilidade de outras camadas, pensar que esta oralidade poética é engolida por uma oralidade performática já que seu intuito é manter a memória – *corpo arquivo* e recompor sua dimensão oral, partindo de quatro perspectivas: o conceito de oriki; o conceito de narrativa; o conceito de performance e as obras intermediadas pelo meu olhar de leitura de uma poética contemporânea.

Essa leitura é intermediada por um tempo que se inscreve, segundo Leda Martins, a partir das escrituras (fábulas ou discursos) para filosofia ocidental o tempo seria capturado pela palavra em uma expressão discursiva ¹³⁵. Logo, a escrita como lugar da memória para ser um instante enaltecido (evento – palavra). No entanto, partindo das sociedades ocidentais, o tempo pode ser emprestado como linguagem através da poesia ¹³⁶.

A palavra, segundo Leda Martins (op. cit), ocupará um lugar singular, entretanto para as concepções africanas de tempo, que potencializam a palavra proferida como uma experiência temporal. A filosofia africana levará em conta todo o conhecimento da performance oral que se inscreverá no corpo para produção de acontecimento, excluindo a dicotomia entre oralidade e escrita enfatizada pelo ocidente como uma forma de apagamento da memória dos processos escritos advindos dos povos originários (indígenas e africanos). Seguindo essa linha de

¹³⁵ MARTINS, Leda Maria. “Evento corpo e evento palavra”. *Performance do tempo espiraladas. Poéticas do corpo tela*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2001, p.29.

¹³⁶ MARTINS, Leda Maria. “Evento corpo e evento palavra”. *Performance do tempo espiraladas. Poéticas do corpo tela*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2001, p.30.

raciocínio, ela buscará a manutenção dessa oralidade como forma de performar o corpo, encontrando o que chamamos de *cartograpperformance da palavra*. Uma espécie de não dicotomia, como Leda Martins evoca, entre escrita e corpo, mas a evocação destes lugares como formas híbridas de existência mútua.

A performance passa a ser um reajamento de ideias, de processos (in – process) em uma tentativa de não dicotomizar o que é registro por palavra e o que é registro por oralidade. Tudo nesse sentido sai pela boca e volta para boca na tentativa de deglutir palavra e virar corpo (a palavra sai pela boca – vira ação | performance –) e entra (pela boca – ouvido – olhar do leitor – espectador).

Então penso que escrita é essa que se transforma em performance na medida em que sou atravessada pelos meus cadernos, meu meu corpo que dançava e precisou se mover em outras direções para finalizar este movimento de escrita. Há neste momento um sentimento de vazio, aquele que demonstra um corpo que vai entregar uma tese, mas há outros sentidos de vazio que não são expressos neste texto mas formaram uma escrita e esse corpo. O sentido do não lugar. O sentido de ser o que fui ontem, e o que sou agora. O vazio intenso de um corpo em cólicas diante da finitude do texto e sua abertura para o mundo. O corpo de ontem abraça o corpo de hoje e se deixa em movimento de escuta.

Pensando na escrita desta tese como uma abertura para uma reflexão sobre a oralidade (como forma de manutenção da memória) e da performance (também como outro tipo de manutenção), me vejo comparando a escrita com o processo de gestação. Mesmo que não seja mãe de corpo - gente, o ato de parir está inerente ao processo desse texto e de como a escrita foi modificada durante meus processos somáticos terapêuticos, mas sobretudo com a presença de minha mãe durante o fim dessa escrita. O ato de cuidar se manteve em outra ordem, agora ela era a criança e eu, a mãe. Esse processo de entendimento sobre a maternagem fez refletir que a escrita é um movimento contínuo de gestação, mas que ela morre caso não nos presentifiquemos nossas ancestralidades.

A minha mãe veio cuidar da minha criança interior, mas da minha futura criança (a tese). A criança que hoje cresceu e gerou a tese viu a mãe indo embora exatamente no momento em que acabou a escrita e não sabendo o que fazer chora diante da repulsa e felicidade do encontro da palavra que não terá sentido senão performada pelas novas gerações.

5. Referências bibliográficas

ALEIXO, Ricardo. PEREIRA, Edimilson Almeida de. *A roda do mundo*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1996.

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

ALEIXO, Ricardo. *Diário da Encruza*. Belo Horizonte e Bahia: Lira e Selo Editora, 2022.

ALEIXO, Ricardo. *Extraquadro*. Belo Horizonte: Lira, 2021.

ALEIXO, Ricardo. *Festim*. Belo Horizonte: Oriki, 1992.

ALEIXO, Ricardo. *Impossível como nunca ter tido um rosto*. Belo Horizonte: edição do autor, 2015.

ALEIXO, Ricardo. *Máquina Zero*. Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2003.

ALEIXO, Ricardo. *Na encruzilhada, no meio do redemoinho*. In PEDROSA, Celia (org.). *Mais poesia hoje*. RJ: 7Letras, 2000.

ALEIXO, Ricardo. *Modelos vivos*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

ALEIXO, Ricardo. *Mundo Palavreado*. São Paulo: Editora Petrópolis, 2013.

ALEIXO, Ricardo. *Quem faz o quê?* Belo Horizonte: Formato Editorial, 1999.

ALEIXO, Ricardo. *Trívio*. Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2002.

AGUSTONI, Prisca. *Um corpo que oscila: performance, tradição e contemporaneidade na poética de Ricardo Aleixo*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea 33, 2009.

AGUSTONI, Prisca. *O desejo de dizer ou a performance de exu na poética de Ricardo Aleixo e Edimilson de Almeida Pereira*. Terra Roxa e Outras Terras 17- A, dez. 2009.

AGUSTONI, Prisca. *Escavações na língua e na cultura*. In: Palara (Publication of the Afro-Latin/American Research Association). West Lafayette (USA): Purdue University, Number 12, Fall 2008, p. 16-28. ISSN 1093-5398.

BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. *Obras Escolhidas, Vol. 1 - Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Braziliense, 1987.

CAPILÉ, André. *Azagaia*. Editora Macondo: Juiz de Fora, 2021.

CAPILÉ, André. *Balaio*. Minas Gerais: 7Letras, 2014.

CAPILÉ, André. *Chabu*. Rio de Janeiro: Texto Território, 2019.

CAPILÉ, André. *Rapace*. Rio de Janeiro: Texto Território, 2012.

CAPILÉ, André. *Rebute*. Rio de Janeiro: Texto Território, 2019.

CAPILÉ, André. *Muimbu*. Editora Macondo: Rio de Janeiro, 2018.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

DANIEL, Cláudio. *Marabô Obatalá*. Curitiba: Kotter Editora, 2020.

DOMENECK, Ricardo. Ricardo Aleixo. Modo de Usar &Co., 20 de outubro de 2008.

GARRAMUÑO, Florencia e KIFFER, Ana Paula (org.). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2014.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

LAVELLE, Patrícia. “O crítico, o contador de histórias e o narrador”, in: *Walter Benjamin metacrítico: uma poética do pensamento*. Belo Horizonte: Relicário Edições/Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2022.

LIMA, Carlos Augusto. *Ricardo Aleixo*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2013.

MARTINS, Leda Maria. “Evento corpo e evento palavra”. *Performance do tempo espiraladas. Poéticas do corpo tela*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2001.

PEREIRA, Edmilson Almeida. *Os braços. Poemas para ler com as palmas*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2017.

POLI, Ivan. *Antropologia dos Orixás: a civilização iorubá a partir de seus mitos, seus orikis e sua diáspora*. Editora Pallas: Rio de Janeiro.

PRATES, Lubi. *um corpo negro*. São Paulo: Editora Nosotros, 2018.

PEREIRA, Edmilson de Almeida. *A saliva da fala: notas sobre a poética bantocatólica no Brasil*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2017.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Entre Orfe(x)u e Exunouveau: análise de uma estética de base afrodiaspórica na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2017.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Ricardo Aleixo: uma obra pesada demais para a ventania*. Suplemento Pernambuco: Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado, nov.2017.

RISÉRIO, Antônio. *Textos e Tribos: poéticas extra ocidentais nos trópicos brasileiros*. RJ: Imago, 1993.

RISÉRIO, Antônio. *Oriki Orixá*. São Paulo: Perspectiva, 2019 [2012]. ROSA, Allan da. *Reza de mãe*. São Paulo: Nós, 2016.

ROLIM, Cândido. *Encalço de um fugitivo (resenha de Signo cimarrón)*. In: *Roda - Arte e Cultura do Atlântico Negro*. Belo Horizonte: Fundação Municipal de Cultura/ Fan – 3 o Festival de Arte Negra, no 1, março de 2006, p. 44-46.

SANTOS, Lau. *Um Griot e dois orikis*. Editora FCC, 2014.

SANTOS, Jussara. *Afro dicções: identidade e alteridade na construção poética de três escritores negros brasileiros*. Belo Horizonte: PUC / MG – Programa de Pós-Graduação em Letras, Dissertação de Mestrado, fevereiro de 1998 (mimeografado).

SANTOS, Jussara. *Palavra poética em transe/trânsito: manifestações pelos sete buracos da minha cabeça*. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (org.). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007, p. 86-104.

SILVA, Daviane Moreira e. *Cahier, Caderno, um diálogo possível*. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora/ Faculdade de Letras / Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, Dissertação de Mestrado, 2009 (mimeografado).

SILVEIRA, Oliveira. *De repente um poeta maduro nas Gerais*. IN: *Porto & Vírgula*, Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, nº 31, ano V, maio de 1997, p. 39 a 41. SILVA, Daviane Moreira e. *Césaire-Pereira: uma leitura Martinica-Brasil*. In: *Revista Crioula*. São Paulo: USP/ FFLCH, n. 6, novembro de 2009. ISSN 1981- 7169.

SCHERER, Telma. *Ricardo Aleixo, o poeta em trânsito*. Organon 31 (61), 2016. <https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/65517/39344>. . (Org.). *Ricardo Aleixo: Encontros*. Rio de Janeiro: Eco do Azougue, 2017. WHITE, Steven. Reiveinting a sacredpast in contemporary afro- brazilianpoetry. Prepared for delivery atthe 1997 meeting oftheLatin American StudiesAssociation, Continental Plaza Hotel, Guadalajara, México, April 17-19, 1997. Artigo publicado IN: Callaloo – uma revista de Artes e Letras Afroamericanas e Africanas. Virginia: Universidade da Virgínia/ Editora Universitária John Hopkins, volume 20, nº 1, p. 69 a 105, inverno de 1997. ISSN 0161-2492

SCHERER, Telma.. *Antologia poética de autores brasileiros / Edimilson de Almeida Pereira*. IN: InternationalPoetryReview. Carolina do Norte: Departament Romance andLanguage. Universidade da Carolina do Norte, nº 1, volume 23, primavera de 1997, p. 48.

SCHERER, Telma. *A reinvenção de um passado sagrado na poesia afro-brasileira contemporânea*. In: Estudos Afro-Asiáticos. Rio de Janeiro: Centro de Estudos Afro-Asiáticos (CEAA)/ Universidade Cândido Mendes, n o 35, julho 1999, p. 97-110. ISBN 9 770101 546356.

SCHECNER, Richard. Org. Zeca Ligiéro. *Performance e Antropologia de Richard Schenner*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Minas Gerais, 2013.

ZUNTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: COSACNAIFY PORTÁTIL 27, 1995.

6 Glossário de Expressões de Matrizes Africanas

(1) **Iorubá** – *Iorubá ou ioruba (èdè Yorùbá), por vezes referida como yorubá ou yoruba é um idioma da família linguística nígero-congolesa falado secularmente pelos iorubás em diversos países ao sul do Saara, principalmente na Nigéria e por minorias em Benim, Togo e Serra Leoa, dentro de um contínuo cultural-linguístico composto por 50 milhões de falantes. No continente americano, o iorubá é usado em ritos religiosos afro-brasileiros (onde é chamado de nagô) e afro-cubanos (onde é conhecido também por lucumí).*

Link de pesquisa – www.wikiwand.com/pt/lingua_ioruba

(2) **Orixá** – *Os Orixás são deuses que receberam a responsabilidade, através do ser supremo Olodumare ou Olorum, de comandar o mundo, cada um possuindo uma função relacionada a aspectos da natureza, da vida social ou humana.*

Link de pesquisa – www.dicionariodesimbolos.com.br

(3) **Exu** – *Na língua yorubá, o nome Exu quer dizer “esfera”. Ele simboliza o nascimento, o ponto de partida, a força da criação, é a ponte de comunicação entre o ser humano e os outros orixás. Exu possui características como ser astuto e ter a capacidade de sair de qualquer situação, seja ela boa ou ruim. Exu era um aprendiz de Oxalá, e era capaz de aprender tudo apenas observando, então monta sua casa na porta das encruzilhadas, se tornando rico e poderoso. Ficando conhecido como o guardião das encruzilhadas.*

Link de pesquisa – www.dicionariodesimbolos.com.br

(4) **Xirê** – *Estrutura sequencial de cantigas para todos os orixás cultuados na casa ou mesma nação, começando por Exu e indo até Oxalá.*

Link de pesquisa – www.radiobusm.com.br

(5) Kimbundus – *O kimbundu pertence ao grande grupo de família das línguas africanas designada por “bantu”. Bantu significa pessoas e é o plural de muntu. Em kimbundomutu é o nome que significa pessoa, sendo o plural atu. Todas as línguas do grupo Bantu, possuem o mesmo parentesco que notamos, por exemplo, entre as línguas neolatinas, tendo sido por isso mesmo enquadrada neste grupo (grupo Bantu). O povo bantu faz referência aos indivíduos pertencentes a este grupo linguístico, mas não constituem um grupo isolado e sim a união de vários povos ao qual pertencem segundo uma classificação feita pela semelhança da linguagem.*

Link de pesquisa – www.terreirosimbajussara.com.br

(6) Muimbus – *Cantiga da Nação de Angola.*

Link de pesquisa – www.ombalatubansi.com.br

(7) Pombajila – *Existem diversas variantes do seu nome: Pombajira, Pombagira, Pumbojira, Pambujira, entre outros. Nas religiões de matrizes africanas, a figura da Pomba Gira surge a partir de Bombogira, um Exu masculino.*

Link de pesquisa – www.significados.com.br

(8) Ogun – *É esse orixá que proporciona o ferro aos homens, que antes só tinham utensílios fracos. Ele simboliza poder, ferocidade e inteligência. Domina o fabrico de diversas ferramentas e o fogo, além de ser um guerreiro. Em uma lenda iorubá, é dito que Ogum faz instrumentos agrícolas para Oxaguiã, como, a enxada, a foice, a pá, entre outros, para que este pudesse ajudar seu povo a colher mais inhames.*

Link de pesquisa – www.dicionariodesimbolos.com.br

(9) Ibejis – *Ibejis é uma Entidade bastante peculiar, pois se trata de gêmeos que representam a vida e o nascimento. Portanto, essa Entidade diferenciada traz alegria, felicidade e aquela vontade imensa de viver intensamente. O Orixá Ibejis é o símbolo da felicidade e enxergam o mundo com os olhos inocentes de uma criança.*

Dessa forma, esse Orixá representa a proteção das crianças, sendo uma Entidade de grande importância para as religiões de origem africana.

Link de pesquisa – www.espacorecomecar.com.br

(10) Bate Couro – Expressão criada pelo autor.

(11) Tumba Juçara – *Terceiro tronco Angola é representado pela lalorixá Mavunilê, da raiz do Aché Tumba Juçara. Ela, apesar de ter sido iniciada no primeiro tronco aqui referenciado, isto é, no “Axé de Oxum”, raspada por ladolamim, considera-se também filha de santo do Tatá Oxanirê, neta de Joana Telebunrá e bisneta de Ciriaco, o precursor do Aché Tumba Juçara. Seu Barracão aberto há 15 anos já criou muitos filhos.*

Link de pesquisa – www.morrodomoreno.com.br

(12) João da Colméia – *Existem muitas histórias sobre Joãozinho da Gomeia. "De família católica, chegou a ser coroinha, mas por motivo de saúde, ainda menino João Alves Torres Filho foi iniciado para o mundo do candomblé na feitura de santo pelo Pai Severiano Manoel de Abreu, conhecido como Jubiabá, e após sua morte tornou-se filho de santo de Samba Diamongo (Edith Apolinária de Santana) proveniente do "Terreiro Bate Folha".^[11] Com a morte de seu pai de santo, "refez" o santo (na verdade tirou Mão de Vumbe) no terreiro do Gantois com Mãe Menininha. Em 1924 aos 10 anos, o garoto já havia dado mostras de sua personalidade forte. Contra a vontade dos pais, deixou a casa da família para tentar a sorte na capital Salvador. Teve que se virar para sobreviver e foi trabalhar num armazém de secos e molhados, onde conheceu e foi apadrinhado por uma senhora que morava na Liberdade, e que ele considerava sua madrinha.*

Foi essa senhora quem teve a ideia de levá-lo ao terreiro de Severiano Manoel de Abreu. Joãozinho sofria de fortes dores de cabeça, que não eram explicadas, nem curadas pelos médicos. Também tinha sonhos com "um homem cheio de penas", que não o deixava dormir. Para os adeptos do Candomblé, é fácil interpretar esse "homem de penas" como Pedra Preta, seu caboclo. Bastou que ele fosse feito, no dia 21 de dezembro de 1931, para que as dores fossem embora. Elas seriam somente um aviso dos inquices, que cobravam a iniciação do menino. Em 2020 foi homenageado pela escola de samba Acadêmicos do Grande Rio.

Link de pesquisa – www.wikipedia.com.br

(13) Dofono – *No ritual de iniciação do candomblé, é o primeiro homem a entrar no Barco de Iaô.*

Link de pesquisa – www.diarioinformaldesp.com.br

(14) Tombensi – *Raiz do Tombenci ou Itombenci é uma casa de Angola considerada como a mais antiga da Bahia, fundada por Roberto Barros Reis, (Tata Quimbanda Quinunga sua dijina) por volta de 1850, era um escravo angolano, de propriedade da família Barros Reis, que lhe emprestou o nome pelo qual era conhecido.*

Link de pesquisa – www.pt.wikipedia.com.br

(15) Kimbundué – Significado não encontrado.

(16) Curimba – *Curimba é o nome que damos para o grupo responsável pelos toques e cantos sagrados dentro de um Terreiro de Umbanda.*

Link de pesquisa – www.siteumbandaeucurto.com.br

(17) Matriz Africana – *Matriz é de onde veio, como se formou, a origem. Algo de matriz africana/indígena pode se assimilar a cultura, como as vestimentas, língua, religião. Por exemplo, a religião do candomblé e da umbanda tem matriz africana, pois vieram e tiveram influências da África.*

Link de pesquisa – www.brainly.com.br

(18) Eiá ou Ewa – *Ewá é um orixá mais tradicional no Candomblé do que na Umbanda. Sua principal força vem da Nigéria, onde existe um rio com seu nome. Ela é regente da neblina e dos nevoeiros, e quem a desafia costuma se perder na vida e nunca mais consegue encontrar o seu caminho. Mulher guerreira e de grande sabedoria, Ewá não possui medo da morte e já a enganou diversas vezes. Algumas de suas lendas diz que ela habita também regiões de cemitério, onde se sente em paz e consegue se manter afastada de Ifá e de Xangô.*

Link de pesquisa – www.iquilibrio.com.br

(19) Ó gusa – *Jogo de palavras referente ao Orixá Ogum.*

Link de pesquisa – Informação gerada pelo autor André Capilé, em uma de nossas conversas.

(20) Ráfia – *Raphia é um género botânico pertencente à família Arecaceae. A fibra que lhe é extraída recebe o nome de ráfia. Algumas espécies desse género são Raphia Taedigera e Raphia farinifera.*

Link de pesquisa – www.pt.wikipedia.org/wiki/raphia

(21) Kisanga – *Divindade cultuada no Nzo Tumbansi Twa Nzambi Ngana Kavungu.*

Link de pesquisa – www.inzotumbansi.org/bankisi-cultuados/

(22) Bori – *É oferenda para a cabeça, se for traduzido ao pé da letra “bo” oferenda e “ori” cabeça, e uma das oferendas mais importantes no Candomblé. Feito apenas no Candomblé é a iniciação dos filhos de Órisà ou Orixás como conhecemos na Umbanda. Através do jogo de búzios o babalorixá, indica ao iniciado as instruções para iniciar o Borí e posteriormente, se for caso a “feitura” no Santo. O primeiro Òrisà a ser ofertado é o Ori Eledá, neste ato ritualístico, procura-se harmonizar, apaziguar, e dar alegria e felicidade ao iniciado. Tudo isso com o objetivo de diminuir a ansiedade, o medo, a insegurança.*

Link de pesquisa – www.luzumbanda.com.br

(23) Kuenda – *Expressão em suaíle que significa andar, ir.*

Link de pesquisa – www.glosbe.com

(24) Oxalá – *Oxalá é o primeiro filho de Olorum, o Orixá mais velho. Devido a sua posição ele se tornou meio prepotente e exigente, sendo assim muito teimoso e perfeccionista. Sempre consegue o que deseja através de suas estratégias e capacidade de raciocínio. Esse Orixá possui duas características bem distintas, e juntas orientam quem os busca com a força de batalha para alcançar seus objetivos de vida.*

Link de pesquisa – www.iqulibrio.com.br

(25) Macumba – *Macumba é uma variação genérica atribuída aos cultos afro-brasileiros, sincretizados com influências da religião católica, do ocultismo, de cultos ameríndios e do espiritismo. Na "árvore genealógica" das religiões afro-brasileiras, a macumba é uma ramificação do candomblé. Antes de ser associada a um tipo de religião, a palavra "macumba" descrevia um instrumento de percussão de origem africana, semelhante ao atual reco-reco. Um "macumbeiro" era o indivíduo que tocava este instrumento.*

Link de pesquisa – www.significados.com.br

(26) Criôlo – *O termo crioulo assume significados diversos, em diferentes épocas e regiões. No Brasil, historicamente, designava o negro nascido no continente americano, em oposição ao natural da África — por vezes chamado "boçal". Na América espanhola, crioulo designava o descendente de espanhóis nascido na América, em oposição aos chapetones, nascidos na Espanha. Segundo as regras da colonização espanhola, apenas os chapetones podiam participar da administração colonial, o que descontentava os crioulos (mesmo os mais ricos), que não podiam participar da vida política e decidir seus próprios destinos. Também se chama crioulo a qualquer dos dialetos ou variantes resultantes do contato entre a língua do colonizador europeu e a língua da população.*

Link de pesquisa – www.pt.wikipedia.com.br

(27) **Zambi, Zâmbi, Zambiapungo, Zambiapongo, Zambiampungo, Zambiapombo, Zambiapongo, Zambiapunga, Zambiumpungo, Zambiupongo, Zamiapombo, Zamunipongo u Zamuripongo** (do quimbundo ou quicongo **Nzambi mpongo ou mpungu**, lit. "Deus Supremo" - é o deus supremo no candomblé bantu, equivalente ao deus Olorum do candomblé Queto e sincretizado com o Senhor do Bonfim. Não há culto a Zambi, mas somente a seus intermediários, os inquices.^[31] Por vezes é associado a Calunga.

Link de pesquisa – www.pt.wikipedia.com.br

(28) **Inquices** – *Inquice, enquice, equice ou iquice (em quimbundo: nkisi) são similares aos orixás dos candomblés de Angola e do Congo. No panteão dos povos de língua quimbunda originários do Norte de Angola, o deus supremo e criador é Zambi; abaixo dele, estão os Minkisi ou Mikisi (plural do termo quimbundo Nkisi, "receptáculo"), divindades da mitologia banta.*

Link de pesquisa – www.pt.wikipedia.com.br

(29) **Ingomas** – *Ingomba, ingome, ingono (em iorubá: quimb ngoma; lit. "tambores da aflição" engoma, ingoma ou zingoma é o atabaque típico encontrado em toda a África bantu, construído esticando uma pele de animal sobre um cilindro de madeira. O seu uso foi difundido pelos escravos africanos por todo o mundo, inclusive no Brasil, sendo usado nas cerimônias do candomblé bantu e também em algumas danças folclóricas afro-brasileiras (coco, jongo, bambelô etc.).*

Link de pesquisa – www.pt.wikipedia.com.br

(30) **Calundu** – Desde o século XVII se tem notícias de cultos africanos em terras brasileiras. De fato, há cerca de vinte anos uma imensa massa de informações sobre

o que se convencionou chamar “calundu colonial” começou a ser revelada por historiadores e antropólogos brasileiros, que, investigando nos arquivos públicos e da Santa Inquisição, se depararam não apenas com novos dados mas também com novas interpretações sobre um tema até então mal conhecido. Os animadores desses misteriosos cultos de origem africana começaram então a ocupar a cena historiográfica. Figuras como o congolês Domingos Umbata, flagrado em 1646 pelos visitantes da Inquisição na capitania de Ilhéus; a angolana Branca, ativa na cidade baiana de Rio Real nos primeiríssimos anos do século XVIII; outra angolana, Luzia Pinta, muito bem sucedida na freguesia de Sabará, nas Minas Gerais, entre 1720 e 1740; a courana Josefa Maria ou Josefa Courá com sua “dança de Tunda”, estabelecida em 1747 no arraial de Paracatu, Minas Gerais; o daomeano Sebastião, estabelecido em 1785 na cidade de Cachoeira, no Recôncavo Baiano; e enfim Joaquim Baptista, ogan (uma espécie de líder de terreiro) do “culto ao deus Vodum”, no Accu de Brotas, freguesia periférica da cidade da Bahia, em 1829. A esta lista poderia ser acrescentada uma significativa aquarela de Zacharias Wagener, artista que viveu no Pernambuco holandês de 1634 a 1641, representando uma festa de africanos e trazendo preciosas informações visuais sobre a variedade e a disposição dos atores, figurinos e instrumentos musicais.

Link de pesquisa – www.vermelho.org.br

(31) Congado – *A congada ou congado é uma manifestação cultural e religiosa afro-brasileira. Folguedo muito antigo constitui-se em um bailado dramático com canto e música que recria a coroação de um rei do Congo. Trata basicamente de três temas em seu enredo: a vida de São Benedito; o encontro da imagem de Nossa Senhora do Rosário submergida nas águas; e a representação da luta de Carlos Magno contra as invasões mouras. Embora seus registros mais antigos tenham ocorrido em Pernambuco, a congada é mais praticada em estados como São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Goiás, Espírito Santo, Rio Grande do Sul, Paraná e Pará.*

Link de pesquisa – www.pt.wikipedia.com.br

(32) Calunga – *Calunga é o nome dado ao espírito ou divindade que se manifesta principalmente através da Umbanda. Estas entidades são popularmente*

conhecidas como “pretos-velhos”, e possuem um amplo conhecimento sobre diversos assuntos. Aliás, a principal característica de um calunga é a sua sabedoria. De acordo com a crença umbandista, essas entidades são harmoniosas e dotadas com uma grande vontade de esclarecer os problemas do cotidiano das pessoas. Etimologicamente, este termo se originou a partir do quimbundo ka’lunga, que significa literalmente “mar”, mas também pode ser usado para transmitir a ideia de “imensidão” e “grandeza”. Os negros utilizavam este nome para se referir ao deus dos missionários católicos (Deus), pois consideravam-no vago como a imensidão do mar. Através desta explicação, é comum associar as entidades calungas com os orixás ligados às águas do mar, como Iemanjá, por exemplo. No Brasil, alguns etimologistas ainda consideram a diferença de significados entre os termos kalunga e calunga, sendo o primeiro relativo às entidades espirituais e crenças religiosas, e o último referente ao que é pequeno e inferior, sendo também um termo bastante empregado durante a escravidão para se referir aos negros, visto que eram considerados “pessoas inferiores”. Os calungas também são conhecidos como os descendentes de escravos fugitivos e libertos que formaram uma comunidade autossuficiente na região atualmente conhecida como o estado do Goiás, no centro do Brasil.

Link de pesquisa – www.significados.com.br

(33) Jeje – Candomblé Jeje, é o candomblé que cultua os voduns do Reino do Daomé levados para o Brasil pelos africanos escravizados em várias regiões da África Ocidental e África Central. Essas divindades são da rica, complexa e elevada Mitologia fom. Os vários grupos étnicos - como fom, jeje, fante, axante, mina - ao chegarem no Brasil, eram chamados djedje (do iorubá àjẹ̀jì, 'estrangeiro, estranho'), designação que os iorubá, no Daomé atribuíam aos povos vizinhos,^[1] Introduziram o seu culto em Salvador, Cachoeira e São Felix, na Bahia, em São Luís, no Maranhão, e, posteriormente, em vários outros estados do Brasil.

Link de pesquisa – www.pt.wikipedia.com.br

(34) Mamá Kitaia – Expressão criada pelo autor, sem significado encontrado.

(35) Calunga lungara – Expressão criada pelo autor, sem significado encontrado.

(36) Elegbara – *Elegbara (também escrito como Elewá, Eleguá ou Legba) é o mais importante dos orixás dentro da regra de Osha-ifá. Ele é a chave e princípio para qualquer das práticas religiosas dentro de Osha-ifá, já que sem a bênção de Elegbara nada pode proceder, transpirar, nem ter êxito no mundo. Elegbara é o dono de todos os caminhos, cruzamentos e portas. Ele é o poder que permite que todo o axé no universo se mova de um ponto a outro. Elegbara permite que nossos pedidos cheguem aos orixás.*

Link de pesquisa – www.ifanilorun.com.br

(37) Bará – *Orixá Bará, mensageiro divino, guardião dos templos, casas e cidades. É o dono de todas as portas, de todas as chaves e de todos os caminhos. É reverenciado em primeiro lugar em todos os terreiros de nação africana. Recebe suas oferendas nas encruzilhadas.*

Link de pesquisa – www.reinodexango.com.br

(38) Oxum – *Oxum (em iorubá: Osun), na religião iorubá, é uma orixá que reina sobre as águas doces, considerada a senhora da beleza, da fertilidade, do dinheiro e da sensibilidade. Intimamente associada à riqueza espiritual e material, à vaidade e à capacitação da mulher, é representada por uma mulher africana elegante, adornada da cabeça aos pés com joias de ouro, sentada à beira de um rio, com um espelho redondo e dourado, enquanto amamenta um bebê ao colo. É cultuada no Candomblé, na Umbanda e em diversas religiões afro-americanas. Oxum é dona do ouro e das pedras preciosas, e é cultuada como rainha da nação ijexá. Tem o título de ialodê (em iorubá: òyálodè), ou seja, senhora da sociedade.*

Link de pesquisa – www.pt.wikipedia.com.br

(39) Xangô – *Xangô (em iorubá: Šàngó) ou, na Bahia, Badé, é o orixá da justiça, dos raios, do trovão e do fogo. Foi rei na cidade de Oió, identificado no jogo do merindilogum pelos odus obará e ejilaxeborá e representado material e imaterialmente no candomblé através do assentamento sagrado denominado ibá*

de Xangô. Pierre Verger dá, como resultado de suas pesquisas, que Xangô, como todos os outros imolês (orixás e eborás), pode ser descrito sob dois aspectos: histórico e divino.

Link de pesquisa – www.pt.wikipedia.com.br

(40) Ipondá – Oxum Ypondá, Rainha na cidade de Pondá, dona do rio Pondá, Yeye Ipondá rivaliza com yeye Opará quando seus rios se encontram. Yeye Ipondá é guerreira, vaidosa ao excesso, aponta sua espada para qualquer um e desafia o intruso. Muito ligada a Owáris e Igbòálàmà, adora roupas douradas com branco e não responde no jogo mais de uma vez, ou seja, se ela responder entenda rápido, pois ela não repetirá o que já respondeu.

Link de pesquisa – www.omorisa.blogspot.com

(41) Logunedé – Lógun Èdẹ, ou Logunedé é o orixá de origem Iorubá filho de Oxóssi e Oxum, cultuado no Candomblé brasileiro e outras religiões afro-diaspóricas. Especula-se que Logunedé tenha origem na nação Efã, região situada na Nigéria, sendo assim o príncipe desta. Daí que a expressão "filho do príncipe", seja popular dentro de inúmeros terreiros de candomblé. Este orixá é jovial, possui grande beleza e tabus, tendo aversão pela cor marrom e vermelha. Diz-se que odeia mentira e confere aos sacerdotes dons psíquicos e êxito na feitiçaria, pois este é um exímio feiticeiro, caçador e orixá encantado, sendo o único Aboró (orixá masculino), a ter afinidade com as mães-ancestrais - as temidas Iami. É concretizado através de tradição oral, que este orixá agrupa em si a polaridade masculina e feminina - conceito talvez oriundo de influências esotéricas, contudo em sua origem africana, apesar de suas atribuições fluídas, ele possui três esposas - que são citadas em seu oriqui.

Link de pesquisa – www.pt.wikipedia.org

(42) Oxum Apará – Opará/Apará (Òpára) é a divindade dos rios e cachoeiras, por vezes confundida como uma qualidade da Orixá Oxum, mas aos iorubás se trata de uma divindade própria, muito guerreira. Òpára é por um lado meiga e doce, calma como a água de um rio e algumas vezes revoltada e agressiva como a queda d'água de uma cachoeira onde as águas batem violentamente nas pedras.

Muitos mistérios cercam essa divindade, que tem característica de Oxum e Oiá ao mesmo tempo, hora uma hora outra e a influência do segundo Orixá que pode ser Ogum ou Xangô. Esconde uma fonte de força não comparável a qualquer Orixá, tem forte ligação com as Iamís-Oxorongá as (mães ancestrais), carrega um espelho e uma alfange (espada curta) para guerrear, dança com doçura e ao mesmo tempo com agilidade e rapidez nos passos, veste dourado e rosa, seus filhos têm problema de hipertensão e sistema nervoso. Opará não admite mentiras e não vê defeitos em seus filhos, gosta de tudo muito bem limpo e seus filhos são intuitivos, enxergam coisas de longe, assim como dá a seus filhos o poder de ler todo e qualquer oráculo. Oxum ou Oloxum, na religião iorubá, é um orixá que reina sobre a água doce dos rios, o amor, a intimidade, a beleza, a riqueza e a diplomacia. Oxum é dona do ouro e da nação Ijexá. Tem o título de ialodê entre os orixás.

Link de pesquisa – www.pt.wikipedia.org

(43) **Ekiti Efon** – A nação efon (ou, mais raramente, nação efã) é uma nação de candomblé de origem nagô (iorubá). Como nas demais nações de origem iorubana (Queto, ijexá e Nagô-Vodum), a nação efon cultua as divindades africanas chamadas orixás. Um dos vários aspectos que distingue essa nação das suas irmãs é o culto ao orixá Oloroquê, um orixá funfun masculino considerado patrono da nação juntamente com Oxum. A nação efon remonta ao antigo Reino de Efon, um pequeno reino iorubá (do subgrupo equiti) que atualmente é a cidade de Efon-Alaaye, Estado de Ekiti, Nigéria. Dessa região chegaram a Salvador, no século XIX, dois africanos escravizados: José Firmino dos Santos, apelidado “Tio Firmo”, cujo nome em nagô era Babá Irufá (no culto de Ifá) ou Oxum Tadê (no culto de Oxum), iniciado no culto dos orixás Orunmilá e Oxum; e Maria Bernarda da Paixão, apelidada “Maria Violão” pela atraente forma de sua cintura, chamada em nagô de Adebolu, iniciada para o orixá Oloroquê.

Link de pesquisa – www.pt.wikipedia.org

(44) **Oiá** – Oiá (em iorubá: Oyá), também chamado Iansã, provém do nome do rio na Nigéria, onde seu culto é realizado, atualmente chamado de rio Níger. É uma divindade do fogo, como Xangô, mas também é relacionada ao elemento ar, regendo os raios. É uma das divindades que, ao lado de Airá e Afefê Icu, (o vento

da morte), domina os ventos. Costuma ser reverenciada antes de Xangô, como o vento personificado que precede a tempestade. Assim como a Orixá Obá, Oiá também está relacionada ao culto dos mortos, onde recebeu de Xangô a incumbência de guiá-los a um dos nove céus de acordo com suas ações. Para assumir tal cargo recebeu do feiticeiro Oxóssi uma espécie de eruquerê especial, chamado de Eruexim, com o qual estaria protegida dos Eguns. Oiá/Iansã é a primeira orixá de temperamento mais agressivo, sendo que a segunda é Obá e a terceira é Oxum.

O nome Iansã trata-se de um título que Oiá recebeu de Xangô, que faz referência ao entardecer. Iansã quer dizer A mãe do céu rosado ou A mãe do entardecer. Era como ele a chamava, pois dizia que ela era radiante como o entardecer. Os africanos costumam saudá-la antes das tempestades, pedindo a ela que apazigue a fúria de seu marido Xangô, o Orixá dos trovões e da lava, pedindo clemência. Sua saudação "Iyá-mésàn-òrun/Mãe dos nove Oruns"

Link de pesquisa – www.pt.wikipedia.org

(45) **Ibó** – Povo da Nigéria.

Link de pesquisa – www.pt.wikipedia.org

(46) **Ebó** – Os Ebós (do iorubá "Èbọ", oferta ou oferenda) ou simplesmente Oferenda, nas religiões afro-brasileiras, são um sacrifício ritualístico, em que, assim como em outras religiões, os praticantes se desfazem de um bem material em homenagem a um orixá ou entidade espiritual. Possuem variações de acordo com cada uma das religiões, e mesmo dentro de cada uma dessas religiões, pode receber diversos nomes de acordo com o tipo de ritual específico.

Na religião iorubá e no Candomblé, por exemplo, existem o Bori, o Ebó, o Padê e o despacho. Na Umbanda, as oferendas normalmente também são conhecidas por despachos. Em ambas as religiões, também há o conceito de comida ritual, pratos típicos feitos para agradar determinado orixá.

Link de pesquisa – www.pt.wikipedia.org

(47) **Obatalá** – Oxalá (em iorubá: Òrìsànlá), também chamado Obatalá (em iorubá: Obàtálá), é o criador da humanidade, na mitologia iorubá e religiões Candomblé e Umbanda. Foi o primeiro Orixá criado por Olodumarê, sendo o próprio Oxalufã, Grande Orixá Rei de Vestes Brancas, raiz de todos os outros Orixás^[3]. É o pai de Oxaguiã, tão grande e poderoso é Obatalá que sua palavra transforma-se, imediatamente, em realidade.

Representa a massa de ar, as águas frias e imóveis do começo do mundo, controla a formação de novos seres humanos, é o senhor dos vivos, preside o nascimento. Ele deu a palavra ao homem e durante suas festas não se fala, durante três semanas tudo é silêncio, pois a palavra é dele. É este orixá que é o responsável por moldar os corpos dos seres humanos, mas quem os dá a vida com o sopro divino (emi) é o Ser Supremo Olódumarè.

Link de pesquisa – www.pt.wikipedia.org

(48) **Oxumaré** – Oxumarê é originário do vocábulo "Òṣùmàrè", cuja tradução é "arco-íris", em língua iorubá^{[1][4]} No Brasil, as pessoas dedicadas a Oxumarê usam colares (fio de contas) de miçangas ou contas de vidro amarelas e verdes; a terça-feira é o dia da semana que lhe é consagrado. Seus iniciados usam brajá - longos colares de búzios, enfiados de maneira a parecer escamas de serpente. Quando dançam, levam, nas mãos, pequenas serpentes de metal e apontam o dedo indicador para o céu e para a Terra num movimento alternado. As suas oferendas são feitas de patos, feijão, milho e camarões cozidos no azeite de dendê.

Link de pesquisa – www.pt.wikipedia.org

