

Um corpo que oscila: performance, tradição e contemporaneidade na poética de Ricardo Aleixo

Prisca Agustoni

Neste artigo abordaremos a *performance* do poeta mineiro Ricardo Aleixo na série intitulada *poemanto*, na qual o poeta se vale de elementos tradicionais e modernos para produzir um “caos semiótico” no qual a poesia funciona como o elemento principal. O perfil de *performer* contemporâneo com o qual se apresenta Aleixo consiste, segundo o próprio autor, em gerar efeitos *high-tech* mediante o emprego de recursos *low-tech*. Dito de outro modo, Aleixo trabalha, sobretudo, com os recursos do próprio corpo, em particular a voz, um manto pintado reproduzindo as letras de um poema, que ele “veste” cobrindo o seu corpo, e aparelhos como microfone e vídeo que, dado o rápido avanço da tecnologia, parecem menos complexos. Contudo, Aleixo trabalha intencionalmente com estes elementos, de maneira que a partir dos recursos do corpo (vinculados às práticas tradicionais de outros *performers*, tal como os trovadores medievais), associados a alguns aparelhos eletrônicos, se habilita a gerar, no decorrer da *performance*, efeitos semelhantes àqueles extraídos dos mais sofisticados aparatos da tecnologia moderna.

A série *poemanto* exemplifica esses procedimentos de Aleixo, ao mesmo tempo em que o situa como um *performer* portador de traços específicos. Ou seja, sua *performance* não reproduz os modelos dos *rappers* ou dos praticantes do *hip-hop*, embora ele deixe em aberto a possibilidade de assimilar elementos destes *performers*, bem como de outros sujeitos em ação performática, a exemplo de um jogador de futebol, de um lutador de capoeira ou de um bailarino.

No ensaio intitulado *La mediatización de la oralidad*, Adolfo Colombres descreve o processo de “mídiação” vivenciado pelas culturas populares que, segundo o autor, estaria sendo impulsionado pela “euforia que despertam as artes da imagem”¹ no seio das sociedades contemporâneas. Em função desse processo, as formas das oralidades tradicionais estariam sendo

¹ Colombres, “La mediatización de la oralidad”, p. 3.

transformadas no fenômeno a que se tem chamado de “novas oralidades”, desde que submetidas ao referido processo de midiaticização. Ao descrevê-lo e à maneira como ele se manifesta nos diferentes meios de comunicação, sejam eles a televisão, o rádio, o cinema ou o vídeo, Colombres nos apresenta um exemplo oportuno para refletirmos sobre a “nova oralidade” encenada pelo poeta brasileiro Ricardo Aleixo, uma oralidade que absorve elementos da diáspora africana tradicional paralelamente ao aproveitamento da “tecnologia que leva à oralidade”². O exemplo indicado por Colombres se refere ao programa “Palabra bajo el baobab”, realizado em 1969 pela televisão da Costa do Marfim com o objetivo de produzir relatos sobre a história do país, e que contou com a participação dos melhores atores da comunidade nacional. A intenção do programa era recuperar a tradição dos *griots*, “para revitalizar los valores literários, históricos y sociales del África negra mediante la poesía, la música, la coreografía y el teatro”.

De acordo com as observações de Colombres, essa iniciativa não surtiu o efeito desejado, já que o suporte midiático representado pela televisão não deu conta de transmitir fiel e totalmente a estrutura de mundo e de pensamento “que traduz uma cosmovisão”³ constituída pela oralidade. No entanto, o que chama nossa atenção, nesse exemplo, é o fato de essa iniciativa recuperar, pelo menos na intenção inicial, a importância da voz e do corpo como um todo na *performance* de um relato. Esse fenômeno foi chamado, na época da realização do programa, de “griotização”⁴.

Nessa direção, é instigante para a nossa linha de análise a proposta de um fenômeno de “griotização” articulado graças ao suporte tecnológico ou aos diferentes procedimentos relacionados às poéticas da voz, uma vez que Ricardo Aleixo estrutura suas dialéticas da *performance* a partir de uma potencialização da voz, considerado tradicionalmente o instrumento midiático básico de qualquer *performance*. Vale dizer que a noção de *performance* aqui considerada se apoia nas reflexões de Paul Zumthor, para quem esta consiste na “ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário, e circunstâncias (...) se encontram concretamente confrontados”⁵. Além disso, a “*performance*

² Glissant, *Le discours antillais*, p. 48.

³ Colombres, op. cit, p. 6.

⁴ Id., ib.

⁵ Zumthor, *Introdução à poesia oral*, p. 33.

implica competência”, isto é, além “de um saber-fazer e de um saber-dizer, a *performance* manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. (...) É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama emanação do nosso ser”⁶. Como se pode depreender dos excertos acima, a ligação entre a voz e o corpo se apresenta como um fator decisivo na construção do conceito de *performer*. Referindo-se à primeira, Zumthor ressalta a sua importância para a penetração da poesia na existência social, desde a Idade Média, e observa que “a voz é o único *mass medium* outrora existente (na Idade Média); e quanto mais o texto se presta ao efeito vocal, mais intensamente desempenha sua função; mais a vocalidade que este manifesta aparece intencional, mais age”⁷.

Antes de delinear os modos de atuação de Ricardo Aleixo, que articula suas poéticas a partir do corpo e da voz (peças fundamentais na construção da *performance*), é pertinente indicarmos, ainda que de maneira sucinta, as funções desempenhadas pelo *griot* tradicional nas sociedades africanas. Esse procedimento desenha um quadro favorável a uma melhor compreensão do processo contemporâneo definido como “griotização”. Para tanto, nos valem das observações de Robert Palmer que, na introdução da obra (livro e CD) *Jali Kunda: Griots of West Africa & Beyond*, aponta as funções dos *griots* tradicionais, bem como as marcas de uma hierarquia social que define e legitima as funções desempenhadas por esses agentes. Nesse sentido, Palmer nos remete ao trabalho do etnomusicólogo francês Tolia Nikiprowetzky, para quem os *griots* desempenham, de fato, um papel multifacetário:

como historiadores e genealogistas, eles são os principais repositórios da história da região, seus cronistas designados. Como músicos, sua presença foi tradicionalmente exigida em cada cerimônia e ritual (...). Entre eles, encontram-se os mais virtuosos cantores e instrumentistas. Sua educação e treinamento, exclusivamente oral, requerem uma aprendizagem demorada sob a direção de um professor (...). É necessário estudar por muitos anos para dominar a técnica de um instrumento ou para aprender todas as canções e histórias, e dominar o conjunto do trabalho necessário para as atividades de um profissional⁸.

De acordo com as características mencionadas, o *griot* tem a habilidade de manipular e dominar diferentes instrumentos, tanto técnicos como

⁶ Id., p. 157.

⁷ Apud Frasca, “Dopo la tipografia: la scrittura nell’età multimediale”, p. 728.

⁸ Palmer, “Griots of West Africa”, p. 6.

simbólicos, e a reputação e a consideração das quais desfruta na sociedade decorrem de sua habilidade em desempenhar funções múltiplas. Para os *griots* tradicionais, a voz, a Kora, os gestos, os silêncios significantes, o repertório de informações e histórias que eles conhecem e relatam são todos instrumentos com os quais aprenderam a lidar e para os quais desenvolveram técnicas específicas, que compõem a arte e a profissão do *griot*.

De acordo com nossa perspectiva de análise, é evidente que não se trata apenas de equiparar o *griot* tradicional africano ao *performer* contemporâneo ou vice-versa, do mesmo modo que seria pouco hábil afirmar que o grito do escravo na *plantation* se equipara às estruturas do *blues* contemporâneo. Na aproximação entre o grito e o *blues* ou, ainda, no percurso que conduziu do primeiro ao segundo, há que se considerar uma lógica de relação entre os dois fenômenos, mediadas pelas transformações sociais, pela inserção das suas formas e mensagens na vida dos indivíduos, pela legitimação desta voz dos excluídos no cenário artístico-cultural dos Estados Unidos e pelo acréscimo de instrumentos e performances que transformaram o grito em *blues*. Contudo, é preciso acrescentar que o traço próprio do grito na *plantation*, ou seja, a junção da precariedade de meios com um forte apelo estético-emocional, perpassa as linhas do *blues*, ainda que não seja mais o grito em sua feição inicial.

No tocante à questão que envolve o *griot* tradicional e o *performer* contemporâneo interessa-nos, também, a lógica da relação que não nos leva a equiparar um ao outro, mas a entender, a partir de 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.

Conforme atesta Giordani, os narradores tradicionais são chamados de “*Doma* ou *Soma*, os *Conhecedores* ou *Donikeba*, fazedores de conhecimento; em fulani, segundo a região, de *Silatigui*, *Gando* ou *Tchiorinke*, palavras que possuem o mesmo sentido de ‘conhecedor’”⁹. Esses mestres iniciados, dentre

⁹ Giordani, *História da África anterior aos descobrimentos*, p. 25.

outras funções, atuam como iniciadores de um certo campo de conhecimento tradicional (por exemplo, iniciam outros pretendentes na pesca, na caça, na tecelagem etc.). Contudo, salienta Giordani, há que se atentar para uma diferença entre o *griot* e os narradores tradicionais, ou *domas*:

Não há que confundir o *doma* tradicionalista com os trovadores, contadores de história e animadores públicos, “que, em geral, pertencem à casta dos *Dieli* (*griots*) ou dos *Woloso* (*cativos da casa*)”. Os *griots* são, pois, espécie de trovadores ou mestréis que perambulam pelo país ou se vinculam a uma família”. Em alguns casos, um *griot* pode se tornar um *doma* tradicional, fato que assegura a confiabilidade de suas informações, “pois sua qualidade de iniciado lhe confere um alto valor moral e o sujeita à proibição da mentira”¹⁰.

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. Neste, tais 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, 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 “a voz” iniciada que pode falar sobre e por este segmento étnico-social.

Outra diferença a atuação do *griot* e do *performer* Ricardo Aleixo diz respeito à plateia que os acolhe. Para o *griot*, a demanda social – representada por cerimônias de casamento, de coroação de um soberano, de comemoração de um feito de guerra, dentre outras – o converte num agente oficial de quem a plateia espera uma *performance* capaz de reafirmar os valores do grupo. Para o *performer*, a demanda social pode ser representada pela atuação em um festival de poesia ou em um simpósio acadêmico, ocasiões revestidas, algumas vezes, de um caráter cerimonial. Apesar disso, o percurso de Ricardo Aleixo não deixa indicadores de que sua *performance* se faça para reafirmar os valores de um grupo étnico-social ou de uma tendência literária e intelectual. Diferentemente do *griot*, a atuação de Aleixo costuma soar de

¹⁰Id., p. 26.

maneira dissonante em relação às expectativas da plateia. Por isso, o saber do *performer*, ao contrário do saber do *griot*, não explica ou ensina algo sobre a tradição, mas questiona a tradição, reinventa a linguagem e descentra as linhas do significado.

Em nosso modo de ver, o elemento que mais aproxima a atividade do *griot* tradicional à do *performer* e vice-versa é o fato de ambos construírem seu trabalho a partir do domínio de uma pluralidade de instrumentos sonoros, visuais e corporais. Além disso, há, subjacente à atuação de ambos, uma concepção comum do instrumento *voz* – entendido como o instrumento primeiro e essencial para a *performance* – intimamente relacionada ao corpo, modificando-o e sendo, por sua vez, modificada de acordo com os movimentos do corpo. Levando em conta as reflexões de Paul Zumthor, podemos dizer que o *griot* e o *performer* atuam desde uma perspectiva em que “oralidade significa vocalidade”¹¹, ou seja, a vocalidade assume várias funções, uma das quais, evidentemente, é a linguagem, mas não a única. Na mesma linha de raciocínio, salientamos a importância não só da “vocalidade”, mas também da gestualidade e de “tudo o que, em nós, se endereça ao outro”¹² para a constituição da oralidade. Por isso, o corpo representa a “mídia primária” da poética oral e os seus movimentos são essenciais para a configuração da poética.

Apesar das diferenças entre as práticas do *griot* e do *performer*, o reconhecimento dos pontos que os aproximam instiga a reflexão para buscarmos interseções de sentido, já que, através destas, será possível pensar sobre a presença dos signos diaspóricos nas poéticas contemporâneas. A *performance* de Ricardo Aleixo na série *poemanto*, que analisaremos mais adiante, constitui um exemplo de griotização contemporânea e urbana, por reapresentar num contexto urbano, saturado de estímulos sensoriais, a prática tradicional da poesia oral e a estrutura típica de uma *performance*, que exige a presença de um *performer* (que Ricardo Aleixo chama de “performador”), de uma plateia (o público) e dos instrumentos, sejam eles: o corpo do *performer*, o texto proferido pela voz e a “interferência” da tecnologia.

Estamos cientes do fato de que “um poema composto por escrito, mas ‘performatizado’ oralmente, muda por isso de natureza e função”¹³, tal

¹¹ Zumthor, *Introdução à poesia oral*, p. 28.

¹² Id., p. 203.

¹³ Id., p. 40.

como ocorre na *performance* de Ricardo Aleixo, na qual ele declama doze poemas, a maioria de sua autoria, previamente publicados. Uma das razões que nos levam a abordar a *performance* de Ricardo Aleixo é a intenção de demonstrar em que medida essa mudança de natureza e de função multiplica as potencialidades de significação do poema, já que “o texto oral nunca se encontra saturado, nunca preenche inteiramente seu espaço semântico”¹⁴. Aproveitando essa abertura do texto oral, no qual o texto escrito se transforma durante a série *poemanto*, Ricardo Aleixo veicula diferentes mensagens, explorando a simultaneidade dos estímulos sensíveis.

No ensaio dedicado à escrita na idade multimídia, Gabriele Frasca percorre as diversas tradições orais, antes da invenção da tipografia e depois da sua incorporação em várias sociedades, para ressaltar o modo como este evento influenciou o pensamento humano e afetou a concepção de “oralidade”. Frasca considera como fundamental para a “redescoberta da oralidade” na sociedade ocidental do século XXI a publicação de alguns livros de pesquisas escritos durante os anos 1960, em particular o livro *Cultura oral e civilização da escrita*, de Havelock, de 1963. Nesse livro, o autor considera as práticas de ensino reservadas à cultura oral (através do canto e da *performance* do aedo) na Grécia antiga, analisando o impacto lúdico e didático dessas práticas sobre determinado auditório. De acordo com Frasca, Havelock chega à conclusão de que

a cultura oral (...) tramandava a necessária informação (...) através de uma sofisticadíssima e aparentemente impalpável máquina para o reposicionamento dos sentidos que, no entanto, teria acabado por modificar, através da memória (...), o próprio corpo que se dispunha a hospedá-la (...). No halo semântico da palavra *mimesis* (palavra escolhida por Platão na *República* para designar tanto a técnica do aedo quanto a descomposta co-participação do auditório) fluíria então um significado bem diferente do inócua conceito de *imitação*: a *mimesis* disfarçaria melhor um processo de incorporação¹⁵.

Ora, uma vez mais, destaca-se a importância do corpo na encenação oral do texto. De acordo com Zumthor, a *performance* representa uma “polifonia de informação”, que aparece como uma “uma escritura do corpo: integrando a voz portadora de linguagem a um grafismo traçado pela presença de

¹⁴ Id., p. 59.

¹⁵ Frasca, op. cit, p. 731.

um ser, em toda a intensidade do que o torna humano”¹⁶. Por essa razão, a *performance* (ou o teatro) constitui, para o crítico, o “modelo absoluto de toda poesia oral”. Vale lembrar que isso também remete às problemáticas da diáspora negra, cujas linguagens atribuem ao corpo, outrora motivo de dor e de aflição, um papel preponderante, tanto em termos de valorização da beleza do corpo negro, quanto em termos de incorporação de questões relacionadas à sua plasticidade, à sua ocupação de determinado espaço público ou imaginário, à sua expressividade conseguida através de diversas formas, como a dança, o teatro etc. As citações acima são interessantes na medida em que revelam, desde um ponto de vista teórico, algumas das possíveis características e procedimentos performáticos presentes no trabalho de Ricardo Aleixo.

Nesse momento, mostra-se particularmente interessante a *performance* do espetáculo *Um ano entre os humanos* que Ricardo Aleixo vem elaborando e apresentando desde 1999. O espetáculo está dividido em diferentes blocos nos quais o performer se serve de diferentes suportes para declamar, ler, encenar, projetar, musicalizar poemas. No espetáculo, Aleixo faz uso de *disk-man*, *video-man*, microfones, projeção de imagens sobre a parede ou sobre o seu próprio corpo, enquanto ele se movimenta diante da plateia. No entanto, há um bloco, no interior do espetáculo, no qual o poeta se coloca sob um manto negro. À medida que se move, Aleixo confere vida ao manto, sobre o qual estão escritos, em branco, todos os substantivos do seu poema “Para uma eventual conversa sobre poesia com o fiscal de rendas”¹⁷. O manto passa a ser chamado, em função do poema nele inscrito, de poemanto, graças a um neologismo criado pelo próprio autor. Esta *performance* difere da tradicional, elaborada pelo *griot*, na medida em que entre os seus componentes principais se destacam a inserção e o uso de recursos tecnológicos, no caso, o uso de microfones acoplados ao corpo do performer, debaixo do *poemanto*. Vale observar que, em outras *performances*, Ricardo Aleixo se serve de outros suportes tecnológicos, como os *pick-up*, o DJ, o VJ, ou seja, imagens gravadas em vídeo que são projetadas sobre o corpo do(s) dançarino(s) em movimento. A *performance* repete, como um rito, as etapas gerais de uma encenação, para a qual há a necessidade de aquecer a plateia, a fim de estabelecer uma relação

¹⁶ Zumthor, op. cit, p. 58.

¹⁷ Aleixo, *Trívio*, p. 73.

de empatia com ela, e de lançar o desafio que, uma vez aceito, instaura a possibilidade de diálogo com o outro.

Apesar do jogo de sedução criado a partir da *performance*, Aleixo se vale de alguns suportes – como a iluminação escassa – que não facilitam a recepção imediata dos enunciados. Além da iluminação, Aleixo utiliza os microfones, que lhe permitem experimentar ou repetir determinados efeitos estéticos, por exemplo, a verbalização simultânea do mesmo poema (ou de vários poemas) por vozes sobrepostas; a interferência na voz que declama o poema, impedindo a sua compreensão; e a reprodução de vozes em *off*, previamente gravadas e reproduzidas por um DJ. O cenário onde se desenvolve a *performance* do *poemanto* é despojado, já que Aleixo performa na quase total escuridão. Nesse caso, vale-se apenas de uma pequena lanterna, manuseada debaixo do *poemanto*, para enxergar os seus movimentos e as páginas do livro do qual extrai os poemas que lê.

O início da *performance* ocorre de duas maneiras: o *performer* pode estar em cena (antes da chegada do público, oculto sob o manto em ambiente semiescuro) ou entrar depois do público. A opção por uma ou outra possibilidade, segundo o autor, depende da estrutura física do lugar e do grau de empatia com a plateia. Nesse sentido, não existe um roteiro fixo na *performance* com o *poemanto*, e sim um roteiro variável¹⁸, ou dito de outra forma, é como se houvesse um esqueleto geral que sustenta a obra, composto pelo *corpus* dos doze poemas declamados, a maioria dos quais da autoria de Aleixo.

A esse propósito, há um aspecto relevante que aproxima a função deste *performer* à do *griot* tradicional, representada pelo uso da memória como um repositório de informações que são guardadas e recuperadas de acordo com o contexto. Por isso, tal como já ocorreu durante apresentações do *poemanto*, Ricardo Aleixo pode vir a declamar poemas escritos por poetas como Sebastião Nunes, Edimilson de Almeida Pereira, entre outros. Esse fato é desencadeado no decorrer da *performance*, à medida que o *performer* vai puxando os fios da memória. Como vimos anteriormente, a função da memória como repositório das histórias e cantos de uma região corresponde

¹⁸ Obtivemos essa informação em conversas com o próprio autor. O caráter performático do autor o tem levado a produzir peças que pela própria natureza do seu projeto criativo tendem a se desfazer no momento mesmo em que são executadas. Para o pesquisador isso representa uma dificuldade, pois muitas vezes não há registro duradouro dessas *performances*. Nesse sentido, os depoimentos do *performer* passam a ser uma fonte privilegiada de informação.

a uma das características marcantes do *griot* tradicional. Portanto, o que viabiliza o diálogo entre ele e o *performer* contemporâneo não é exatamente o conteúdo dos textos guardados na memória e atualizados no instante da *performance*, mas o destaque que ambos conferem às funções da memória.

Por outro lado, o que chama a atenção no espetáculo *Um ano entre os humanos*, e em particular na *performance* com o *poemanto*, é que esta se desenvolve como uma “máquina para a recolocação dos sentidos”, como propunha Havelock, e atualiza o sentido que Deleuze e Guattari¹⁹ atribuem à obra de arte, ou seja, o fato de ser um “bloco de sensações” que estimulam e desafiam o receptor. Essa afirmação se explica em vista da pluralidade de estímulos sensoriais explorados por Aleixo na *performance*, estímulos que compõem um “cruzamento de dois labirintos”²⁰, ou seja, o alfabético, representado pelo poema escrito no manto, e o auditivo, representado pelos poemas vocalizados pelo *performer*. É importante considerar que esse cruzamento entre alfabeto e som, leitura e audição ocorre de modo simultâneo, gerando o contato entre os suportes da poesia, que se roçam, se desafiam, se chocam, às vezes. Vale dizer que se trata de um contato desafiador, já que a *performance* não é, por natureza, um acontecimento totalmente previsível. Em seu processo ela insinua a cada instante o risco de novas combinações, realçando o teor não controlável de formas, movimentos e sentidos, que são reinventados e impulsionados pela atuação do *performer*.

Ainda assim, é necessário esclarecer que a vocalização dos poemas durante a *performance* não consiste numa mera transposição da escrita para a oralidade, pois o livro está presente, na hora da *performance*, com a sua materialidade. Às vezes, o microfone debaixo do *poemanto* capta e emite o som do movimento das folhas do livro, enquanto são viradas pelo *performer*. Outras vezes, o poeta, antes ou depois de vestir o manto, manuseia o livro, cheira-o e mostra-o à plateia transformando-o, dessa maneira, num objeto signifiante, que vai além dos poemas nele impressos. O trânsito da escrita para voz, nesse caso, não prescinde e não abre mão do livro, ao contrário, convoca para a *performance* as várias instâncias despertadas por ela, ou seja, a vocalização, a escrita (no *poemanto*) e o objeto-livro.

A característica que viabiliza a renovação da poesia, durante a *performance*, é o movimento que esta ganha graças ao seu deslizamento contínuo

¹⁹ Apud Frasca, op.cit, p. 732.

²⁰ Frasca, op. cit, p. 74.

dos suportes, da letra à voz, da voz ao livro. Como o manto contém versos de um poema, estes também se movimentam de acordo com as evoluções do corpo do performer; isto faz com que o poema se torne legível apenas parcialmente, propiciando novas associações entre as palavras. Além do movimento das letras fixadas no manto, se destaca a cuidadosa emissão da voz que in-corpora os poemas, vocalizando-os. Ao fazer isso, o *performer* humaniza os poemas, pois a voz que declama os versos sofre alterações devido aos movimentos que o corpo realiza em cena. A voz que fala os poemas (mesmo que mediados pelo microfone) sofre uma primeira interferência, anterior à tecnológica, que é a do corpo, suporte imprescindível da voz. Eis porque, a cada *performance*, os poemas são modificados, renovados, reinventados pela lógica da respiração humana, ditada pelos músculos e pelos minúsculos movimentos de cada parte do corpo, que logo se refletem no ato de expelir a voz. Nesse sentido, a *performance* de Ricardo Aleixo não está interessada na tecnologia enquanto tal, ou seja, no imediatismo da tecnologia, e sim na capacidade de testar os limites (e ultrapassá-los, se necessário) que unem intimamente o corpo e a voz.

Diante disso, é significativo o fato de que o poema lido a cada apresentação com o *poemanto* tenha como título “Para uma eventual conversa sobre poesia com o fiscal de rendas”²¹ o que, a *priori*, coloca em cena dois discursos contrastantes: o da suposta (in)utilidade da poesia e o da suposta eficácia do Estado e seus agentes. Em relação aos outros poemas, o *performer* faz a opção de lê-los ou não, em cada espetáculo; porém, o poema mencionado acima é sempre lido no bloco dedicado ao *poemanto*. Dessa forma, Aleixo une a materialidade e a abstração, o pessoal e o coletivo através de processos que levam o espectador/ouvinte do corpo à fala, e desta de volta ao corpo. Enquanto Aleixo lê o poema “Para uma eventual conversa sobre poesia com o fiscal de rendas”, os substantivos extraídos do mesmo texto e escritos no manto são movimentados e se recompõem aleatoriamente de acordo com os gestos do *performer*, gerando novas associações entre eles. Para apreendermos o mecanismo de funcionamento desta cena, comecemos por um fragmento do poema “Para uma eventual conversa sobre poesia com o fiscal de rendas”:

minha própria língua meu
próprio limo meus próprios

²¹ Aleixo, *Trívio*, p. 73.

ombros minha própria sombra
 minhas próprias vértebras
 minhas próprias pálpebras
 minhas próprias veias
 minhas próprias ventas meus
 próprios punhos minhas
 próprias unhas minha própria
 altura minha própria
 temperatura minhas próprias
 plantas dos pés minhas
 próprias palmas das mãos

O poema se estende, listando uma série de partes do corpo, de acordo com a lógica daquilo que representa “as propriedades” que o poeta reivindica para si. Ao compilar essa lista, o poeta aproxima as palavras de seus parentescos fonéticos. A materialidade do texto, tanto no conteúdo (todo relacionado à materialidade do corpo) quanto na forma (o poema é arquitetado num jogo de assonâncias, rimas internas, aliterações de determinados fonemas, resultando numa peça sonora), é reiterada pela sua presença no manto, como se fosse uma segunda pele do autor, colada a ele. Ao ser exposta à coletividade, essa “segunda pele pessoal” assume um valor coletivo, na medida em que é representado algo que se desvincula do Ricardo Aleixo conhecido podendo, por isso mesmo, ser interpretado como símbolo de uma individualidade contemporânea, anônima, uma “segunda pele” ou uma máscara anônima, presente em cada um de nós, ou disponível para cada um de nós.

Nesse sentido, podemos entender que o manto, para Ricardo Aleixo, é um instrumento que assume significação somente no momento em que é vestido, em cena, na hora da *performance*. O corpo dá vida ao manto, e por sua vez, ao poema. Esse “sopro de vida” conferido ao manto, na hora em que é vestido, remete à ideia do sopro vital que gera a respiração e a voz humana. Por outro lado, essa concepção do manto relê os parangolés pensados pelo artista carioca Hélio Oiticica durante os anos 1960. Como se percebe no depoimento do próprio Oiticica (1972), os mantos que ele projetou expressavam um desejo de experimentação, e mais em particular, a ideia de “construir – incorporar – trocar de um corpo (...) para outro como casulo vazio extensão solta que se reincorpora a cada vestir”.

O diálogo entre o *poemanto* e o parangolé se torna mais profícuo ao observarmos outro elemento comum. De fato, para Oiticica, os parangolés eram mantos de algodão ou náilon, com poemas em tinta sobre o tecido, tal como ocorre com o *poemanto* de Aleixo. A analogia entre os dois mantos é reforçada pela proximidade dos dois artistas com o concretismo. No caso do artista plástico, a ligação com a Arte Neoconcreta é historicamente registrada pela sua filiação ao movimento e pela sua participação na II Exposição de Arte Neoconcreta, em 1961, no MAM de São Paulo. Já no caso do poeta, a relação afetiva e intelectual com os irmãos Campos é explicitada através das dedicatórias que lhes são destinadas ao longo da obra, mas também se torna visível pela maneira como a própria obra se apresenta, com evidentes características estéticas pós-concretas. A esse propósito, é interessante considerarmos o comentário que Haroldo de Campos fez ao se deparar com os parangolés: ele observou que, quando estavam fechados, “lembravam as asas murchas de um pássaro” e que, quando alguém os vestia, abrindo os braços, “se confundiam com uma asa-delta para o êxtase”²².

Essa descrição poética do parangolé serve para pensarmos sobre a funcionalidade atribuída por Aleixo ao manto usado na sua *performance*. É o corpo que dá vida ao manto, e, por consequência, ao poema (que, aliás, também fala do corpo) ali escrito. Da vitalidade e dos movimentos do corpo depende a vida que o manto expressará, como parte integrante do corpo. A funcionalidade do manto de Aleixo reside na possibilidade de ser dançado e deslocado no palco, de modo que o movimento lhe atribui plenitude de sentido. Não é, portanto, um manto cujo objetivo primeiro é ser visto, contemplado, como no caso do manto de Arthur Bispo do Rosário, um artista ao qual Aleixo se refere, dedicando-lhe o título de um dos seus poemas no livro *Trívio*²³.

Em suma, o manto é para ser vestido e incorporado pelo *performer*, como uma “extensão solta” do próprio corpo, numa constante remessa de referencialidades ao corpo. Por outro lado, é possível observar uma ambiguidade na relação entre o manto e a referencialidade do corpo, pois não podemos nos esquecer de que este encobre e esconde o corpo do *performer*, que em nenhum momento se mostra ao público, a não ser através da voz. Decorre dessa interpretação, assim como da leitura tradicional da *performance* realiza-

²² Disponível em: www.terra.com.br/istoe/biblioteca/brasileiro/arquitetura/arc13.htm

²³ Aleixo, op. cit, p. 52.

da por Zumthor, o entendimento de que o corpo é o elemento fundamental e instigador das diferentes experiências semióticas. Por isso, uma vez mais, voltamos a Hélio Oiticica para compreendermos o processo que da experiência visual o levou à preocupação com a interferência direta do corpo nas obras de arte. Mário Pedrosa comentou essa mudança no caminho estético de Oiticica da seguinte forma: “foi durante a iniciação ao samba que o artista passou da experiência visual, em sua pureza, para uma experiência do tato, do movimento, da fruição sensual dos materiais, em que o corpo inteiro (...) entra como fonte total da sensorialidade”²⁴.

De forma análoga, é possível pensar que a experiência visual de Aleixo, tanto na poesia como no trabalho de criação dos “objetos suspeitos”²⁵ ou no campo do teatro, o levou a articular uma conceptualização cada vez mais apurada no que diz respeito às potencialidades do corpo, tomado como um signo que se move e que cria relações com outros signos. É oportuno dizer, a essa altura, que as análises da *performance* com o *poemanto* nos estimulam a pensar na familiaridade de seu percurso com os propósitos expostos pelo *Manifesto Neoconcreto*. Vejamos um dos trechos do manifesto, assinado por Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmaner, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spamidis em 1959: “não concebemos a obra de arte nem como uma ‘máquina’ nem como um ‘objeto’, mas como um ‘quase-corpus’, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos”²⁶.

É interessante essa concepção da obra de arte como um “quase-corpo”, tal como ocorre na *performance* de Ricardo Aleixo, um “quase-corpo” que se serve da tecnologia, ou melhor, que é afetado pela tecnologia, e cuja contribuição determina um frágil equilíbrio entre aquilo que na *performance* decorre do humano, em termos de imprevisibilidade e de instinto, e aquilo que responde aos acertos ou desacertos do programático²⁷. Nesse encontro entre o humano e o tecnológico se define o “quase-corpo” da *performance*.

²⁴ Pedrosa, “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”, s/p.

²⁵ Em 1999, Ricardo Aleixo apresentou no Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais uma exposição intitulada “Objetos suspeitos”. Um desses objetos ilustra a capa do seu livro *Máquina zero*.

²⁶ Apud Teles, *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, p. 408.

²⁷ Em conversa particular com Ricardo Aleixo, este revelou o seu receio de que, durante o uso do *poemanto*, o microfone instalado perto do seu rosto roce, casualmente, no tecido do manto, causando uma interferência sonora não desejada. Segundo ele, isso resultaria menos do risco assumido no manejo e na potencialização da tecnologia, e mais do “mau uso” dos instrumentos em cena.

Com evidência, a procura de uma aproximação com a tecnologia como instrumento que afeta e potencializa a capacidade expressiva do corpo não é prerrogativa do *performer* brasileiro, como revelam os ensaios de Donna Haraway, que analisa as relações do corpo com a tecnologia e as máquinas. No “Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX”, Haraway observa que

as máquinas do final do século XX tornaram completamente ambígua a diferença entre o natural e o artificial, entre a mente e o corpo, entre aquilo que se autocría e aquilo que é externamente criado, podendo-se dizer o mesmo de muitas outras distinções que se costumavam aplicar aos organismos e às máquinas. Nossas máquinas são perturbadoramente vivas e nós mesmos assustadoramente inertes²⁸.

Essa observação nos leva a considerar o grau de convivência e de interferência experimentado pelo ser humano no contato com as máquinas. A consciência do potencial que pode nascer desse encontro entre o humano e a máquina estimula o aproveitamento e a integração da tecnologia na *performance*. Se pensarmos na importância, para os afrodescendentes, da conquista do acesso à escrita nas sociedades escravocratas, parece-nos pertinente mencionar a teoria do ciborgue, elaborada por Haraway, para quem este se torna particularmente significativo para os grupos sociais que foram marginalizados e “constituídos como outros”. A respeito disso, Haraway destaca que

a escrita é, preeminentemente, a tecnologia dos ciborgues – superfícies gravadas do final do século XX. A política do ciborgue é a luta pela linguagem, é a luta contra a comunicação perfeita, contra o código único que traduz todo significado de forma perfeita – o dogma central do falocentrismo. É por isso que a política do ciborgue insiste no ruído e advoga a poluição, tirando prazer das ilegítimas fusões entre animal e máquina²⁹.

Nessa direção, a ideia da “poluição” dos signos, presente na *performance do poemato* de Ricardo Aleixo, e também em seus trabalhos poéticos, pode ser vista como uma provocação intencional para desconcertar e reverter

²⁸ Apud Silva, “Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano”, p. 46.

²⁹ Haraway apud Silva, op. cit, p. 99.

o quadro de dominação linguística e social. Quanto à poesia de Aleixo, o crítico Antônio Sérgio Bueno já observara a respeito do livro *Festim*, que este é “uma sarabanda de signos, iconizando um grande carnaval, uma parafernália plástica e sonora, nova e desorbitada”³⁰. Esse aspecto, presente já nos textos de *Festim*, assume maior dimensão em *Trívio*, como podemos notar no poema “Passagens”³¹:

VAI VER O QUE

VEE O VAI

EE MEEM

O FUMOF

ÉS IMAGENS

UMAS ENTÃO

ÁS OUTRAS

UMAS FORTES

ÁS OUTRAS

UMAS ENTÃO

ÉS OUTRAS

umas

No poema, percebe-se a intenção de Aleixo de misturar os registros sensoriais ao relacionar o “rumor” ao conceito de “imagem”. Paralelamente a isso, expõe-se a ideia da superposição de imagens, que parecem estar em todo lugar; essa densidade plástica geraria o ruído, como se as imagens ocupassem um “espaço sonoro” e não apenas um espaço no campo visual. Essa troca ou intercâmbio dos recursos sensíveis é desenvolvida pelo poeta e performer ao longo do seu trabalho, tal como na série *poemanto*. A esse propósito, Frasca observa que “na recepção estética, quanto mais evanescentes se tornam os

³⁰ Aleixo, *Festim*, s/p.

³¹ Id., *Trívio*, p. 63.

suportes que a mediam, tem em ação alguma coisa de maciço e de grave: alguma coisa, em suma, como o corpo imerso no halo perceptivo com o qual modifica, modificando-se por sua vez, o campo sensorial”³².

A aproximação de Aleixo com o mundo tecnológico tornou-se evidente principalmente com a publicação do seu último livro de poemas, *Máquina zero*, de 2004. Nossa análise começa pelo sugestivo título do livro, que abre para uma leitura plural do campo de significação, já que *Máquina zero* remete a vários contextos culturais. Se, por uma parte, o título se perfila como um paradoxo (ou negação) da modernidade, na qual a máquina, ao invés de ser o epicentro da racionalidade e do sistema comportamental do ser humano, se faz “zerada” no livro, negando-se-lhe o movimento e a incisão que lhe são próprios, por outra parte, o título remete ao corte radical dos cabelos, em que nenhum fio sobra na cabeça, pois a máquina raspa-os de maneira incisiva. Lidando com o universo da linguagem e da poesia (no caso, o livro filiando-se à vertente satírica), o título sugere a ideia de alguma coisa que raspa, que corta totalmente, usando a língua à guisa de máquina zero.

A máquina e o corpo estão, desde o título do livro, num *tête-à-tête*, reforçando a ideia de que este é um dos temas caros ao autor, ou seja, a maneira como corpo e máquina estão em confronto, na vida e na criação artística, superpondo-se e modificando-se mutuamente. Além disso, podemos pensar que, como lembrou Marçal Aquino no breve comentário nas orelhas do livro, “Ricardo Aleixo põe seus engenhos poéticos em funcionamento, para compartilhar conosco suas inquietações e, sobretudo, seu espanto diante de outra máquina – a máquina do mundo”, aludindo ao poema de Carlos Drummond de Andrade, com igual título.

Analisando o aspecto visual da capa do livro, reparamos que esta apresenta a reprodução fotográfica de um “objeto suspeito”, que integrou a mencionada exposição de Aleixo. O objeto – uma máquina de escrever – agarra o globo terrestre, assumindo a feição ameaçadora de um inseto metálico. O título do objeto é “scriptura continua”. A máquina escreve no mundo que está às avessas (o globo está de cabeça para baixo). Esses dois elementos nos dão um roteiro de interpretação dos textos no livro, que apresentam um marcado tom satírico e de crítica à sociedade brasileira, e indicam que para o poeta o espaço de criação e de “scriptura” são contínuos, isto é, não são restritos aos caracteres gutenberguianos da letra impressa. A partir disso,

³² Id., p. 75.

torna-se mais fácil entender como a crítica mordaz, que conduz esse livro, é direcionada aos (antigos e novos) processos que cristalizaram as estratificações da sociedade brasileira, incluindo nela a “República das Letras” (no poema “Exercício de lira maldizente”) ou os “slogans pró-racismo” (no poema “Dois exercícios de língua paria”).

No livro *Máquina zero*, Ricardo Aleixo lança mão de várias linguagens para que dialoguem e provoquem uma sutil erosão no *status quo* da sociedade brasileira, comparável à “proeza das traças” no papel³³. Desconstruções linguísticas, reprodução de detalhes de revistas, figuras em sombra (no caso, a própria silhueta da cabeça do autor, reproduzida três vezes), páginas em preto são todos elementos gráficos que se portam como “signos em rotação” no livro, interagindo (ou pedindo uma relação direta) com os poemas impressos.

Um exemplo representativo é a suíte de três poemas acompanhados pelo mesmo retrato do poeta na infância, modificado a cada vez por interferências gráficas, reapropriando-se de signos da religião oficial para revertê-lo nos poemas: “Teofagia”³⁴ mostra o retrato do menino, “consumada falha / de papai e mamãe”, que recebeu Deus “à guisa de primeira comunhão”, porém com uma venda preta nos olhos, sugerindo a ideia do sujeito que não pode enxergar-se “como realmente é”; “Antropofagia”³⁵ onde o mesmo retrato está com uma venda na boca, sugere novamente a ideia de uma voz censurada pela religião e reforçada pelo tom de leve erotismo contido no poema, que fala do olhar devorador de um ele /ela; e, finalmente, “Autofagia”³⁶, que apresenta o retrato livre, sem interferências gráficas “críticas” ou “autoirônicas”, porém, acompanhado por um poema que contrasta e realça de maneira chocante a diferença entre o “eu” no contexto oficial – e repressor – do retrato, e o contexto da transgressão sexual declarada do sujeito adulto: “No mar de água morna / e sem ondas // de minha cama/ de velho/ puto // a punhetas relegado”.

Como já assinalamos, a preocupação do poeta com o aspecto visual do poema (ou ainda, da realidade) fundamenta toda a obra de Aleixo, e se manifesta na concepção de que o corpo, ou melhor, a corporeidade (seja através da letra, do som ou da imagem) é um signo em movimento no espaço. A exploração, no poema, de recursos sonoros e visuais consiste, portanto,

³³ Aleixo, *Máquina Zero*, p. 14.

³⁴ Id., p. 17.

³⁵ Id., p. 19.

³⁶ Id., p. 2.

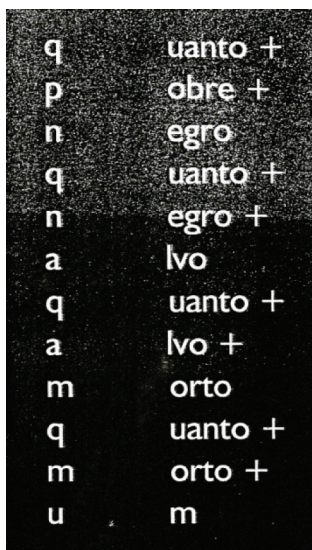
numa tentativa de se aproximar da tridimensionalidade do real, aproximação que Aleixo atinge de maneira eficaz através da *performance* com o *poemanto*. Nessa linha de pensamento, a realidade e a página são um campo aberto para ser marcado com camadas de signos que formam um palimpsesto, do mesmo modo como as cidades constituem como “espaços tensionados”³⁷, isto é, lugares onde os que a ocupam (os cidadãos visíveis e os invisíveis), por estarem nelas e por se relacionarem de determinada forma com as outras “peças do tabuleiro”, fixam seus “valores” como cidadãos. Esse tema da cidade reconduz ao tema do corpo – a conquista e a refuncionalização do corpo e do espaço que ele ocupa, do ponto de vista cívico e semiótico – pois, como num cenário teatral, este não deixa de ser um agente atuante, através do som, do gesto, do movimento, do fingimento.

A centralidade do corpo na poética de Aleixo remete às reflexões relacionadas com a questão do corpo negro na diáspora. Nesse sentido, a sofisticação conceitual e estética elaborada por Ricardo Aleixo não sacrifica determinada ancoragem em um solo social e inclusive biográfico do autor. Com evidência, existe, no trabalho de Aleixo, uma explícita assunção de um questionamento social ditado pela preocupação com as problemáticas sociais, principalmente aquelas que dizem respeito ao lugar físico e simbólico ocupado pela população afrodescendente. Em vista dessa preocupação, Aleixo não se limita a questionar apenas o espaço físico atribuído ao negro (ou seja, aquele espaço que, historicamente, o negro tem que ocupar, na periferia da sociedade brasileira), mas principalmente o espaço que ele ocupa no imaginário coletivo, ou ainda, aquele que ele deixa de ocupar, por ser considerado, desde a época da escravidão, um sujeito “invisível”.

A “invisibilidade” social do negro está sutilmente trabalhada e questionada na *performance*, através da criação de um ambiente cênico em que a escuridão e a reiteração de elementos em preto reenviam à condição do negro na sociedade brasileira. Como primeiro elemento de destaque, podemos lembrar que a *performance* é apresentada num cenário em *black-out*, isto é, num contexto de quase total obscuridade. Por outro lado, o manto que cobre o *performer* é negro, apenas com algumas palavras que se destacam por estarem escritas em branco. Nessa direção, vale lembrar que o *performer* é afrodescendente e está coberto (escondido) pelo manto, além de estar envolvido pela escuridão cênica.

³⁷ Aleixo apud Pedrosa, *Mais poesia hoje*, p. 150.

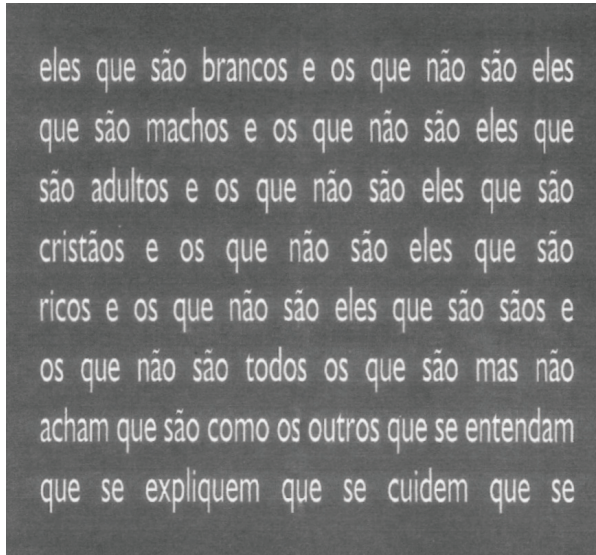
É fato que outras interpretações podem ser feitas a respeito desses elementos cênicos. No entanto, acreditamos que esses dados sejam significativos, uma vez que se conhecem as preocupações que norteiam o trabalho artístico de Aleixo. Além disso, é preciso considerá-las à luz dos poemas que são falados, alguns dos quais abordam explicitamente a questão do lugar do negro na sociedade, como é o caso do poema “Rondó da ronda noturna”³⁸, no qual o poeta faz uma análise, ou melhor, uma constatação sobre a relação que une pobreza, afrodescendência, suspeita e criminalidade.



O poema deixa uma fresta de ambiguidade, no final, quando – ao associar o fato de ser negro com o fato de se tornar alvo e, finalmente, estes signos (negro e alvo) com o resultado de uma morte (mais uma) – não explicita se esta morte ocorre por conta da criminalidade ou por conta do preconceito da sociedade, que faz com que qualquer negro na noite seja visto como alvo e como suspeito. A esse respeito, podemos considerar as “piadas de negros” que circulam na sociedade brasileira, para comprovar como estas carregam ideias discriminatórias. Vejamos um exemplo: “preto calado já está errado, parado é suspeito, correndo é ladrão” ou ainda “preto quando não suja na entrada,

³⁸ Aleixo, *Trívio*, p. 69.

suja na saída”³⁹. O poema “comenta”, de alguma maneira, essa questão, mas desde a perspectiva do negro. Outro poema lido durante a *performance*, e que contrasta com a impositação cênica do *poemanto*, é o poema “brancos”⁴⁰.



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
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 contraste decorre do fato de o poema falar dos brancos numa situação em que tudo remete ao negro. O próprio poema impresso aproveita, na sua linguagem visual, esse contraste, por estar escrito em branco sobre fundo de papel preto. Além disso, Aleixo fala esse poema com um tom de voz baixo, quase como se se tratasse de uma ameaça, ou de alguma mensagem assustadora. Esse texto causa um forte impacto durante a *performance*, não somente pelo seu conteúdo, incômodo e ameaçador, mas também pelo interessante resultado sonoro provocado, no momento da vocalização, pelas aliterações dos sons em “s”. O fundo preto do cenário ajuda a criar um ambiente de desconforto e de medo, sensações das quais o texto está impregnado. Por isso, repara-se que o poema está caracterizado por um tom de violência contida, representada pelo uso repetido do pronome “eles” ao se dirigir a outros anônimos, no entanto, bem definidos.

³⁹ Gomes e Pereira, *Ardis da imagem*, p. 121.

⁴⁰ Aleixo, *op. cit.*, encarte.

Por um lado, o poema “brancos” está construído a partir da ambiguidade, pois se Ricardo Aleixo parece estar se referindo aos “brancos”, “machos”, “adultos”, “cristãos”, “ricos” e “sãos”, por outro lado, ele também desconstrói essa referência, ao incluir, para cada categoria citada, “os que não são eles”, isto é, os que não são brancos, machos, adultos, cristãos, ricos e são. No final, explicita-se o receptor ao qual Aleixo dedica o poema, ou seja, “todos os que são mas não acham que são como os outros”, isto é, os que se acham diferentes, apesar de serem humanos comuns, mortais como os outros. Aleixo parece lançar um aviso, no final do poema, para que estes “outros” se entendam, se expliquem, se cuidem, deixando no ar um outro enunciado imperativo (“que se...”), que fica suspenso e ressoa como se fosse uma ameaça.

Nesse caso, encontramos um sujeito lírico negro que fala sobre “os outros”, os brancos, invertendo a lógica das frases sobre negros que vimos anteriormente. No entanto, o que determina a diferença entre o discurso sobre o negro e o poema “brancos”, é que atrás da referência explícita aos brancos, Aleixo deixa em aberto os significantes para qualquer sujeito que se encaixe na condição de “outros que são mas não acham que são como os outros”. Dessa maneira, o discurso e o questionamento sobre o preconceito se universaliza, não ficando circunscrito à condição racial.

A partir dessa perspectiva, o diálogo que Aleixo tece com as problemáticas relacionadas com os sujeitos diaspóricos nos auxilia para melhor entendermos sua *performance*. No livro *A cena em sombras*, no qual é analisada a teatralidade da cultura negra, Leda Martins destaca a função dialógica da teatralização, que se manifesta pelo fato de a tradição afrodescendente ser de “dupla voz, de dupla fala”⁴¹. Para Martins, essa duplicidade não se reflete somente na “formulação de sentido”, mas também na elaboração de formações “discursivas e comportamentais de dupla referência, que estabelecem, em diferentes níveis, um diálogo intertextual e intercultural entre formas de expressão africanas e ocidentais”⁴². Para explicar esse recurso, “inerente às mais diversas manifestações do *ethos* africano nos novos continentes”, Leda Martins recorre às interpretações de Molette referentes ao teatro afroamericano, para quem

⁴¹ Martins, *A cena em sombras*, p. 53.

⁴² Id., p. 54.

a experiência da escravidão demandou a criação de uma técnica de sobrevivência que deve ser apreciada caso se queira compreender o desenvolvimento do teatro afro-americano. Essa técnica de sobrevivência é de duplo sentido. As coisas nunca eram o que pareciam ser, quando vistas e ouvidas pelos brancos. O uso do duplo sentido era uma característica comum, utilizada pelos praticantes das primeiras formas de comunicação artística⁴³.

Através da análise da formação da teatralização negra, decorrente da história da escravidão e das práticas sociais instauradas a partir dela, Leda Martins nos aponta a origem de algumas características estéticas que podem ser consideradas como marcos da *performance* encenada por Ricardo Aleixo. Uma dessas características é exemplificada pelo código da duplicidade (de referências, de sentidos), que estabelece uma ambiguidade (ou “código da ambiguidade”, conforme indicou Roger Bastide ao se referir à *performance* do samba rural⁴⁴ propondo a categoria do “teatro em potencial”) explorada na *performance* do *poemanto* através da aproximação entre o uso quase ritualístico do manto (cuja inserção ocorre num palco sem adornos especiais, de modo que tudo gira ao redor do despojamento do manto e dos movimentos do corpo) e o aproveitamento da tecnologia como suporte fundamental para criar novos efeitos na voz que fala os poemas.

A combinação entre esses dois elementos, o visual e o sonoro, gera um contraste da natureza da linguagem, que encarna um jogo histriônico no qual os significantes deslizam, fogem das cristalizações e se confundem na superposição de novos signos produzidos no decorrer da *performance*. Sob essa perspectiva, a *performance* do *poemanto* encarna aquilo que Benítez Rojo identifica como “concerto barroco”, ou seja, uma “*performance* turbulenta que, longe de referir-se ao passado que manipula a historiografia, procura a legitimação em si mesma, em seu próprio caráter experimental e inovador”⁴⁵. A experimentação consiste também no fato de que a *performance* do *poemanto* não tem uma direção ou um roteiro fixo, e sim um acúmulo de direções, que nos chamam para inúmeros pontos de mudança. Algo semelhante se passa com o livro *Trívio*, que apresenta uma pluralidade de direções sugeridas pelo signo gráfico da flecha que, por sua vez, perpassa todo o livro. Trívio

⁴³ Apud Martins, op.cit, p. 54.

⁴⁴ Bastide, *Sociologia*, s/p.

⁴⁵ Benítez Rojo, *La isla que se repite*, p. 361.

significa, de fato, reunião de três caminhos, e o paradoxo do signo que se desdobra em vários caminhos se repete na ideia do acúmulo de direções possíveis para a *performance*.

Da mesma maneira que procura legitimação e autonomia no trabalho performático, no palco, onde o corpo é convocado para atuar junto com a voz, Ricardo Aleixo trilha um percurso parecido na poesia impressa, ou seja, compõe seus poemas visuais partindo de uma concepção da escrita como algo performático e que, por conseguinte, responde às mesmas exigências do texto vocalizado durante a *performance*. Em entrevista concedida ao jornalista Sérgio Rosa, no site www.overmundo.com.br, Ricardo Aleixo afirma: “eu compunha os poemas, no plano gráfico-visual, como se eles fossem partituras. E até hoje é assim que procedo, buscando sempre uma inter-relação entre os códigos”. Mais à frente, observa que, para ele, “palavra também é imagem, além de provocar o surgimento de novas imagens”. Tal depoimento atesta a existência, em sua obra, de uma ligação estreita entre som e imagem, entre conceito (no silêncio da palavra escrita) e imagem. Por isso, podemos dizer que a sua obra escrita e impressa constitui um *continuum* performático, na medida em que responde àquilo que o manifesto concretista apregoava como sendo próprio da poesia concreta, ou seja, uma composição verbivocovisual.

Referências bibliográficas

- ALEIXO, Ricardo. *Festim*. Belo Horizonte: Oriki, 1992.
- _____. *Máquina Zero*. Belo Horizonte: Scriptum, 2003.
- _____. “Na encruzilhada, no meio do redemoinho”, em PEDROSA, Celia (org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
- _____. *Trívio*. Belo Horizonte: Scriptum, 2001.
- BASTIDE, Roger. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.
- COLOMBRES, Adolfo. “La mediatización de la oralidad”. Revista *Casa de las Américas*. La Habana: Casa de las Américas, jul.-sept. 1997, n.º. 208.
- FRASCA, Gabriele. “Dopo la tipografia: la scrittura nell’età multimediale”, em BORSELLINO, Nino e PEDULLÀ, Walter (a cura di). *Storia generale della letteratura italiana*. XVI: Il novecento sperimentalismo e tradizione del nuovo, seconda parte. Federico Motta Editore, Gruppo Editoriale L’Espresso, 2004.
- FREYRE, Gilberto. *O escravo nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

- GIORDANI, Mário Curtis. *História da África anterior aos descobrimentos: Idade Moderna 1*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- GLISSANT, Édouard. *Le discours antillais*. Paris: Seuil, 1981.
- GOMES, Núbia Pereira de M. e PEREIRA, Edimilson de A. *Ardis da imagem: exclusão étnica e violência nos discursos da cultura brasileira*. Belo Horizonte: PUC Minas/ Mazza, 2001.
- HARAWAY, Donna. “Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX”, em SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- PALMER, Robert. “Griots of West Africa”, em KUNDA, Jali. *Griots of West Africa & Beyond*. Book and Compact Disc. New York: Ellipsis Arts, 1996.
- PEDROSA, Mário. “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 26/06/1966.
- ROJO, António Benítez. *La isla que se repite*. Barcelona: Casiopea, 1998.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1983.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- RYSEVAS, Tatiana Guerra e ALVARADO, Daisy Peccinini de. “Hélio Oiticica”. Disponível em URL: <<http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/index.html>>. Acesso em jan. 2009.

Recebido em janeiro de 2009.

Aprovado para publicação em março de 2009.

Prisca Agustoni – “Um corpo que oscila: performance, tradição e contemporaneidade na poética de Ricardo Aleixo”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.º. 33. Brasília, janeiro-junho de 2009, pp. 25-49.