

**Um rosto que se desdobra em muitos outros
algumas questões sobre a poesia de Ricardo Aleixo**

Gustavo Silveira Ribeiro*
Universidade Federal de Minas Gerais
gutosr1@yahoo.com.br
Brasil

Resumo:

O artigo discute as relações da obra poética e performática do poeta brasileiro Ricardo Aleixo com o teatro, a partir da leitura mais detalhada de um dos seus últimos livros, *Extraquadro*. As questões levantadas a partir desse livro irradiam-se para o restante da obra do autor, de modo a sinalizar como a aproximação com o teatro vem crescendo em seu trabalho, mas continua uma trajetória de interesse e interseção com a cena teatral (e tudo o que a envolve) que está presente desde os primeiros poemas e intervenções artísticas do autor. Tomando como ponto de partida algumas das considerações teóricas de Antonin Artaud sobre o teatro, a análise procura demonstrar como a prática do poema em Aleixo aponta sempre para fora da dimensão exclusivamente verbal da poesia, deslocando-se em direção ao corpo e a outras linguagens artísticas que não tem na linguagem verbal o seu centro – música, pintura, performance e ação dramática.

Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea; teatro; performance; Ricardo Aleixo.

**A face that unfolds into many others
some questions about Ricardo Aleixo's poetry**

Abstract:

The article discusses the relationship between the poetic and performative work of Brazilian poet Ricardo Aleixo and the theater, based on a more detailed reading of one of his latest books, *Extraquadro*. The questions raised in this book radiate out to the rest of the author's work, in order to show how the approach to theater has been growing in his work but continues a trajectory of interest and intersection with the theatrical scene (and everything that surrounds it) that has been present since the author's first poems and artistic interventions. Taking as a starting point some of Antonin Artaud's theoretical considerations on theater, the analysis seeks to demonstrate how the practice of the poem in Aleixo always points away from the exclusively verbal dimension of poetry, moving towards the body and other artistic languages that do not have verbal language as their center - music, painting, performance and dramatic action.

Keywords: Contemporary brazilian poetry; theater; performance; Ricardo Aleixo.

**Un rostro que se desdobra en muchos otros
algunas cuestiones sobre la poesía de Ricardo Aleixo**

Resumen:

El artículo aborda la relación entre la obra poética y performática del poeta brasileño Ricardo Aleixo y el teatro, a partir de una lectura más detallada de uno de sus últimos libros, *Extraquadro*. Las cuestiones planteadas en este libro se irradian al resto de la obra

del autor, para señalar cómo el acercamiento al teatro ha ido creciendo en su obra, pero continúa una trayectoria de interés e intersección con la escena teatral (y todo lo que la rodea) que ha estado presente desde los primeros poemas e intervenciones artísticas del autor. Tomando como punto de partida algunas de las consideraciones teóricas de Antonin Artaud sobre el teatro, el análisis pretende demostrar cómo la práctica del poema en Aleixo se aleja siempre de la dimensión exclusivamente verbal de la poesía, acercándose al cuerpo y a otros lenguajes artísticos que no tienen como centro el lenguaje verbal -la música, la pintura, la performance y la acción dramática.

Palabras clave: Poesía brasileña contemporánea; teatro; performance; Ricardo Aleixo.

Fecha de recepción: 1/ 10/ 2024

Fecha de aceptación: 11/ 11/ 2024

No penúltimo poema de *Extraquadro* (2021), um dos livros mais recentes de Ricardo Aleixo, “a.lei.xar = afastar-”, o poeta propõe um singular exercício de filologia pessoal – exercício que é também um modo de invenção e de encenação de si. Nos versos curtos que compõem a sua única estrofe, e que se desdobram como variações de sentido de um mesmo verbete, algo que o título, com sua grafia particular, já informava, o poeta trata de inventariar alguns dos significados de seu próprio sobrenome, como quem tenta, no gesto instaurativo de uma escrita etimologicamente orientada, fixar um traço decisivo sobre si – e quem sabe também sobre sua obra.

A associação de sentidos que parece fundamental a esse poema em estado de dicionário dá-se em torno da ideia de distância: “a.lei.xar = afastar-”: colocar-se longe, voluntariamente; fugir; manter apartado algo ou alguém. Depois, na sucessão veloz de versos-verbos que se seguem, armados a partir de um sufocante arranjo de rimas, palavras empilhadas umas sobre as outras, em coluna vertical (diferente da prosa linear dos dicionários e das enciclopédias), rebatendo-se sonora e graficamente, com diferenças mínimas, prossegue a apresentação do conjunto de significados que devem desse mesmo nome-motivo: [a.lei.xar =] “deixar-se, /desviar-se, /[...] distanciar-se, /exilar-se, /partir-se,” (Aleixo 2021: 60). A lista continua por mais alguns versos.

a.lei.xar = afastar-

a.lei.xar = afastar-
se, deixar-se,
desviar-se,
dispersar-se,
distanciar-se,
exilar-se,
partir-se,
romper-se,
separar-se,
voltar-se
para
dentro
ou para
fora
de si
(Aleixo, 2021, p. 60)

A negatividade que o sujeito procura inscrever em si, ou que descobre como parte constitutiva de si, como um traço de continuidade ancestral, mostra-se a partir da ativação que faz e da acolhida que dá a alguns dos sentidos aprisionados em seu nome de família.

Essa perscrutação etimológica é um gesto eminentemente poético, pois procura desfazer a arbitrariedade convencional do signo linguístico, o nome, reivindicando, ou restituindo, os seus sentidos perdidos e a conexão mágica que mantém, ou que podem manter, com as coisas. É um modo de recuperar também o que há de particular e específico nos nomes próprios, que em nossa cultura, no Ocidente, são, na maior parte das vezes, pouco mais que convenções vazias. Nesse poema, Ricardo Aleixo assinala o repúdio a toda obediência e a qualquer forma de gregarismo. O poeta afirma o desvio e a dissidência gravados em seu nome, partes da sua assinatura.

Lido como síntese do livro, o poema indica que a errância e o gosto por alijar-se do caminho prescrito e já palmilhado são questões estéticas e políticas decisivas em *Extraquadro*. O título, tomado do vocabulário da fotografia, indica: estar no *extraquadro* é manter-se longe dos olhos, fora da moldura e livre do enquadramento que está na base do ato fotográfico. Arte e vida encontram-se nessa afirmação que o poeta faz do dissenso e de uma condição voluntária e permanentemente estrangeira. É algo como uma diáspora em modo íntimo o que parece estar em jogo no livro, diáspora assinalada como destino pessoal (o nome) e assumida como identidade (escolha política). Ainda sobre o poema: o sujeito que quer distanciar-se rompe e escapa “para/dentro/ou para/fora/de si” (Aleixo, 2021: 60), em movimento pendular que indicia um modo de recolha e de fechamento em si. A fuga dá-se também para dentro, como um modo de encapsulamento. Longe de todos ou contido em seus próprios limites, recusa contato e se mantém só. Tal atitude, apresentada como possibilidade pelo poema e plasmada por seu particular arranjo linguístico-conceitual, não deixa de ser um modo de expor um sentimento de orgulho pessoal e de reivindicação de identidade familiar, talvez até de clã –o que também, por outro lado, parece ser uma retomada, sob outros termos, da velha questão da soberba dos poetas.

No caso de Aleixo, a radical autonomia da poesia e do poeta entrevistas nesse gesto de afirmação de si e de recusa do controle não deve ser lida apenas pelo seu valor de face, no qual se vê o orgulho, do ponto de vista ético-moral, e a liberdade absoluta das elites, do ponto de vista político. A autonomia do poeta, nos termos de Ricardo Aleixo, não exclui o elemento popular e a vida das pessoas comuns. Ao contrário. Ela é, em certo sentido, também a autonomia e a liberdade do artesão, que mantém conexão apenas relativa com o mercado e o mundo das trocas econômicas, e que cria antes para si do que para um hipotético e abstrato comprador. O artesão, ainda, é aquele que se mostra atento à vida ao seu redor, dialogando com ela, ao criar mantendo-se, de algum modo, retirado das pressões homogeneizadoras do mundo do capital (ou do circuito institucional das artes, por exemplo). Como se sabe, a soberba dos poetas não se descola da questão mais ampla da

soberania, que diz respeito à autodeterminação e à sempre difícil questão do valor, problema candente no mundo burguês e, em particular, numa sociedade e numa época como as atuais, regidas brutalmente pela abstração niveladora do valor de troca, para o qual toda e qualquer coisa, incluídos aí o poeta e o poema, são mercadoria¹.

Em meio ao acúmulo de sinônimos, literais e aproximativos, sobrepostos para o seu nome de família, o poeta apresenta ainda uma outra acepção, significado a princípio estranho à constelação que foi reunindo em torno do seu sobrenome. Conforme o poema, Aleixo quer dizer também “dispersar-se”. Ou ainda, mais radicalmente: “romper-se”. Além do sentido da deriva que essas novas definições contêm (questões importantes que apontam para a distância e para o desencontro de si), ela acrescenta um dado importante para a compreensão de *Extraquadro* e, num salto mais amplo, de toda a obra poética e performática de Ricardo Aleixo: a multiplicidade. O verbo dispersar indica, em afinidade com a poética da recusa que estamos a comentar, o ato de desaparecer, o desejo de distância. No entanto, o afastamento não se dá, nesse caso, do mesmo modo. O sujeito não apenas aponta, mais uma vez, para o deslocamento pelo espaço como estratégia. É a sua integridade que está em questão.

Dispersar-se, aqui, equivale a multiplicar-se. Quebrar a unidade do eu (“romper-se”) e fazer-se vário. Pode ser que o sentido dessa ação seja comparável àquele que a poeta polonesa Wisława Szymborska apresenta na primeira estrofe de “Autotomia”: “Em perigo, a holotúria se divide em duas:/com uma metade se entrega à voracidade do mundo,/com a outra foge” (Szymborska 2016: 143), isto é, que indique um modo selvagem e desesperado de sobrevivência. Pode ser. Porém, em “a.lei.xar = afastar-” (e talvez no restante da obra de Ricardo Aleixo), a divisão do eu está ligada a outras questões. Não há indício de emergência imediata, e algo no poema dá conta de uma dimensão ética da partição, não de uma estratégia de preservação de si, em última instância um gesto de conservação. É de uma enunciação coletiva, ou uma ontologia plural, que o poeta parece estar falando. O ato divisionário contido no verbo dispersar, acentuado na hipótese da ruptura, talvez deva ser entendido como chamado à multiplicação.

Outro poema do mesmo livro vai pôr o problema da diferença e da multiplicidade numa imagem paradoxal: “mesmo qu/ando/só eu só/ando/em b/ando” (Aleixo 2021: 38). O sujeito que se desvia e afasta – o significante fundamental desse poema visual é “ando”,

¹Para uma discussão mais detalhada do conceito de soberania, no sentido de que aqui tratamos, recomendamos a leitura de Georges Bataille, sobretudo de *La parte maudite* e o ensaio “La notion de dépense” (cf. Bataille 2013). Para uma discussão interessante sobre as relações entre soberba e soberania no contexto da arte e da poesia contemporânea, ver *Da soberba da poesia: distinção, elitismo, democracia*, de Marcos Siscar (cf. Siscar 2012).

verbo que se repete três vezes, a intervalos regulares na página, com as letras centralizadas ecoando, sonora e visualmente, no segundo, quarto e sexto versos. Contido em palavras diversas, destacado do meio delas, a primeira pessoa do indicativo do verbo andar, “ando”, indicia o movimento e a inquietude que parecem decisivos ao poeta, que afirma assim o domínio soberano sobre si e o desejo de não aquietar-se. Lido na sequência cumulativa de sentidos que a forma verbivocovisual do poema sugere, a partícula refrata-se, ao ser repetida em rima, operando como polo de contradições: o poeta segue só, independente e autônomo, orgulhoso talvez de sua condição *outsider*, e ainda assim existe coletivamente, muitos num só: “mesmo qu/ando/só eu só/ando/em b/ando” (grifo nosso).

A afirmação de si e a abertura ao outro confluem no texto. Estão, nesse poema formado por uma única oração, contidos no mesmo gesto ambíguo. O poeta abriga multidões mesmo no fundo da mais estreita solidão: “só eu só”, lê-se, no centro do poema, verso de estrutura vertiginosa, de sonoridade fechada e circular como a vogal que nele predomina, “o”, vogal que amarra as suas pontas num circuito iterativo. Mas também, ainda que inumerável, feito “b/ando”, o poeta afirma-se na dispersão. Ao mesmo tempo, repetimos, é vários e é um só.

O eu devém bando, coletividade ampla e incerta, talvez até ameaçadora (como o alguns dos sentidos desse substantivo sugerem), mas o bando não anula ou sobrepõe-se, de todo, ao eu. Nada o aprisiona, ele não tem forma estável. O movimento é a sua lei, conforme o poema registra, repetindo, a intervalos regulares, o verbo que indica o deslocamento espacial mais simples, a deriva política e subjetiva, e também o ato de se afastar: “ando”. A partícula que martela em versos alternados no poema pode indicar também a continuidade de uma ação, algo que se desdobra e continua, sem desenlace ou ponto de chegada – “ando”, nesse sentido, aponta para o uso do gerúndio, forma nominal dos verbos que assinalam a continuidade no tempo de uma ação qualquer. A metamorfose do sujeito poético, que passa do um ao múltiplo, não cessa jamais de acontecer, conforme propõe a disposição formal do poema. Sonora, rítmica e imagetivamente, os versos colocam em evidência a corporalidade que atravessa e dá sentido ao poema – eles refazem a cadência alternada, intervalo de sons fortes e fracos, do caminhar. Os versos são como passos:

**mesmo qu
ando
só eu só
ando
em b
ando**

Se a leitura que propomos desses dois poemas antes mencionados vale, é possível afirmar que *Extraquadro* –e, de novo, boa parte da restante obra do poeta, e não apenas a sua obra *escrita*– estão sintetizados nos sentidos disjuntivos arrancados pelo poeta do seu próprio sobrenome. Aleixo, o nome familiar e a assinatura artística, conforme a mitologia pessoal que o poeta apresenta e cultiva nesses textos, quer dizer então aquele que se afasta de todos os regramentos e devém coletividade, o que desobedece, antigregário, e é sempre outro. Aquele que é como “um/ quilombo/ móvel” (Aleixo 2022: 61), conforme outro poema do autor, “Somos”, de *Diário da Encruza*, vai apresentar, dessa vez com um desvio significativo para o erótico. Ou ainda, num comentário mais amplo sobre o seu trabalho, mas que vale para o sujeito que aqui se desenha: “obras permanentemente em obras” (Aleixo 2010: 92): experimentação, busca, formas provisórias –do texto e do eu.

Em outros termos, e no intuito de levar a questão ainda mais longe, o poeta apresenta-se simultaneamente como personagem de si, encenador e ator em ação, palco e espetáculo vivo. Reforça, mesmo quando da afirmação radical de sua singularidade, o que há em si de diverso, dissonante, *alter*. O vocabulário do teatro que mobilizamos agora não quer indicar outra coisa que não as ideias combinadas do movimento contínuo e da atuação permanente, que desfazem, a cada novo texto, a cada novo gesto ou ato performático, a distância entre vida e obra. Não se trata de uma afirmação radical (e naturalista) da vida, mas da reproposição do texto em forma vital. Outro, Aleixo é poeta das máscaras, encenador (e inventor) de si no palco obscuro da linguagem. A teatralidade visível em tantos de seus textos e performances poéticas ilumina-se de súbito como chave de leitura ampla, a um só tempo e inseparavelmente estética e ética, para sua obra.

Poeta experimentador, “poeta-buscão” –segundo a feliz expressão que João Cabral de Melo Neto, leitura decisiva para Aleixo, cria para referir-se a Joan Brossa (cf. Melo Neto 1997: 124)–, descontente do estado de coisas do mundo, e da poesia, o poeta diverge e se afasta. Assimila a si vozes discordantes, assume o não como tarefa. Resiste, procura: mantém-se no *extraquadro*, à margem da cena oficial, e passa a atuar, em sabotagem, sobre ela, como no poema de mesmo título fica mais do que evidente, conforme se verá. Por outro lado, e ao mesmo tempo, o poeta mantém-se também pulverizado e alerta. O eu que enuncia em seus poemas não coincide consigo e com os seus limites, elabora-se em vozes, quer ser muitos ao mesmo tempo, retalhado em fragmentos ao inventar inúmeras identidades. Inquieto, é vário como a linguagem poética (sempre em estado de metamorfose) ou o corpo em performance que se lança à ação, isto é, ao risco e à reinvenção plástica e sonora de si.

Movendo-se “para/dentro/ou para/fora/de si”, sempre dessemelhante, o poeta quer fazer-se no estranhamento. Ora mergulha fundamente em si, isolando-se, como quem faz da

própria pele um escudo, ora mistura-se de modo furioso à matéria do mundo, confundindo-se com ela – outro sentido possível para o verso-verbo “partir[-se]”, do poema que arranca do seu próprio nome, no qual a destruição da unidade e a multiplicação do sujeito podem implicar, também, a necessidade de sair de si e ir em direção exterior, escapando das fronteiras estreitas da consciência e do corpo (e às vezes da própria condição humana, como vai se dar no poema visual “Programa”, ainda em *Extraquadro: só rastejo/quando quero/ouvir o pulso/do mundo/quando sou/cobra coral/ao rés/da noite/do mundo* [Aleixo 2021: 51], um muito interessante exercício de perspectivismo que se apresenta num poema visual em discreta forma de ‘S’, no qual os vazios entre as palavras criam a silhueta sibilante de uma cobra, o rastro de seu rastejar).

Programa

só rastejo
quando quero
ouvir o pulso
 do mundo
 quando sou
 cobra coral
 ao rés
da noite
do mundo

(Aleixo 2021: 51)

Entre esses dois vetores, amiúde misturados e inseparáveis, fraturado entre o desejo de investigar-se e o impulso que leva além e àquilo que não se é (ainda), vão sendo construídos os poemas deste livro – e também, como ficou dito, parte significativa da obra poética indisciplinada (vocal, plástica, dançante, videográfica, pictórica, musical) do autor. Obra que tem, antes e acima de tudo, flagrante vocação cênica, entendendo-se como teatro aberto e sem fronteiras, onde tudo é vivo e se move e se expõe, às vezes em (apenas aparente) improviso, às vezes com rigor construtivo explícito que parece determinar, de antemão, todos os passos.

Veja-se, como exemplo dessa ambiguidade estruturante do livro, e também da compreensão que o poeta insinua, mais uma vez, manifestar da teatralidade inerente ao seu trabalho criativo, um dos primeiros poemas de *Extraquadro*, “Mim mesmo”. O elemento teatral aqui não tem a ver com as máscaras de um outro eu, nem com a progressão dramática

de uma ação qualquer, ainda que esses dados não estejam longe. Disposto em duas colunas paralelas, uma delas irregular, exibindo, em alguns versos, deslocamentos espaciais que funcionam como zonas de silêncio e marcadores rítmicos, o texto apresenta o relato entrecortado de uma experiência extática. Nele, revela-se o momento em que o sujeito perde-se, a rir e a dançar alucinadamente num acontecimento indefinido que tanto pode ser uma performance poética quanto um transe místico ou prática iniciática e ritual. Só pela rememoração do instante epifânico – isto é, pela escrita do poema – é que o eu se recompõe.

Tudo é físico, o corpo está no centro. A narração que constitui o poema revela que o eu vê-se de fora, como se fosse outro, e esse olhar simultaneamente interno e externo (olhar que é também dividido temporalmente entre o presente da escrita e o passado do evento) faz do espaço do próprio texto um espaço cênico, palco de palavras, no qual o sujeito sabe atuar, ele mesmo participante e espectador. Em pleno ato cerimonial (o que se desprende pela referência ao ‘manto’, vestimenta especial e sagrada, e que no contexto geral da obra de Ricardo Aleixo, é peça poético-performática central, o “poemanto”) ele já não dançava, mas antes flutuava acima do solo e fora de si – a consciência, o pensamento racional, a integridade perceptiva não circunscreviam mais o eu, que naquele momento prescindia da linguagem verbal, da sua mediação pervasiva, para existir plenamente ou comunicar-se.

Em “Mim mesmo” e em outros poemas e performances elaborados ao longo de sua trajetória artística, Ricardo Aleixo coloca a linguagem, e nesse sentido a própria escrita do poema, numa posição excêntrica e problemática em relação àquilo que de fato importa à cena rememorada: a presença e a ação imediatas, a vivência anterior a qualquer controle. Daí a desnecessidade de roupas, ou o riso solitário e insistente, sem motivo aparente, ou ainda o anestesiado da percepção, uma vez que o sujeito não sentiu “as costas lanhadas” (Aleixo 2021: 16) ou nada mais ao seu redor.

É como se o poeta colocasse nesse texto, ainda que de maneira indireta, o problema do teatro puro – de uma linguagem teatral (e, portanto, também aquela que se vincula à performance, resguardadas as diferenças entre ambos os repertórios e codificações culturais) que mantenha com a palavra uma relação antes de tudo crítica e tensa. Uma linguagem do teatro que seja, antes de tudo, linguagem do corpo, e que mobilize gestos, sons, passos de dança, expressões faciais – em resumo, ações físicas, centradas na presença imediata e material do ator/artista, outros nomes para o agente dessa operação da escrita. O autor coloca, assim, o texto numa posição diferencial, não mais ocupando o centro unívoco do trabalho poético, mas como que num lugar relativo, talvez mesmo paradoxal. A procura do poeta talvez possa ser lida contra o pano de fundo da conhecida reflexão de Antonin Artaud em *O teatro e seu duplo*:

Essa linguagem concreta, destinada aos sentidos e independente da palavra, deve satisfazer antes de tudo aos sentidos, que há uma poesia para os sentidos assim como há uma poesia para a linguagem e que a linguagem física e concreta à qual me refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que expressa escapam à linguagem articulada.
(Artaud 2006: 36)

Artaud tem em mente aqui o declínio da vitalidade do teatro europeu, para ele entregue, naquele momento, os anos 1930, à racionalidade (e à verbosidade) do mundo burguês, que impunham o bom gosto e o conformismo político-existencial como contrapartes necessárias de um teatro depurado de qualquer excesso, contido de gestos e essencialmente literário, o que quer dizer, nesse contexto, explicativo, retórico, abstrato. Para o teatro burguês, a cena importa pouco, em si mesma, valendo apenas como espaço para a declamação mais ou menos convencional do texto. Para Artaud, o 'verdadeiramente teatral' está no desembaraço do corpo em plena experiência cênica. Está no efeito sensorial que a encenação desse tipo –aquela que está marcada pela fisicalidade e a pela presença viva– é capaz de provocar no espectador, movendo-o, levando-o também à ação –e nisso se pode perceber como o autor opõe-se à divisão estática entre o palco e o público, conforme o modelo elaborado pelo teatro clássico e reestruturado, em outros e mais modernos termos, pela *commedia dell'arte* renascentista, e que segue ainda hoje predominante.

Nessa concepção cênica tradicional opera o que Jacques Derrida, em conhecido ensaio sobre o pensamento de Artaud, chamou de “o palco teológico”, espaço cênico ligado à metafísica, “dominado pela palavra, por uma vontade de palavra, pelo objetivo de um *logos* primeiro que, não pertencendo ao lugar teatral, governa-o a distância” (Derrida 2009: 343). O autor e a palavra, no teatro convencional, ocupam o lugar do Deus criador, força única que coloca todo o mundo em movimento e o organiza a partir do discurso. O 'verdadeiramente teatral' está ainda, para Artaud, nas forças inconscientes, psíquicas e espirituais, que o teatro, esse outro modo de conceber o teatro, já não mais atado às estruturas intelectuais e criativas que o palco europeu seria capaz de despertar. É todo o contrário do drama psicológico e romanesco que no Ocidente, até então, vigorava quase absolutamente. É “o triunfo da encenação pura”, reencontro do teatro com o que lhe era essencial, o choque, o abalo, o *agon*:

O teatro reencontra a noção das figuras e dos símbolos-tipos, que agem como se fossem pausas, sinais de suspensão, paradas cardíacas, acessos de humor, acessos inflamatórios de imagens em nossas cabeças bruscamente despertadas; o teatro nos restitui todos os conflitos em nós adormecidos com todas as suas forças
(Artaud 2006: 24)

Chamado ‘teatro da crueldade’ pelo autor, esse modo restaurativo de entender o problema (Artaud não pensa em termos vanguardistas a sua proposta, recusando que ela seja a antecipação do futuro ou a invenção de uma linguagem nova –para ele a tarefa era antes de tudo restitutiva, uma vez que passava pela recuperação das energias que um dia foram fundamentais para a arte dramática) assentava numa ideia de teatro que pressupunha “uma ligação mágica, atroz, com a realidade e o perigo” (Artaud 2006: 101), o que é o mesmo que dizer: um teatro que colocava em suspenso o entretenimento erudito e a sublimação silenciosa e pacificada das emoções por parte do público, tragado entorpecido e hipnoticamente para dentro do universo proposto pelo espetáculo. Para isso, ao teatro da crueldade “importa antes de tudo romper a sujeição do teatro ao texto e reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única, a meio caminho entre o gesto e o pensamento” (Artaud 2006: 101).

Um tal acontecimento procura fazer-se a partir do ponto de concreção que se organiza como “linguagem nua do teatro” (Artaud 2006: 105), uma espécie de pensamento do corpo e da voz, das mãos e dos olhos, do gesto que, dissociados da precedência da linguagem verbal, indicam a fisicalidade profunda e o vitalismo instituinte, elementos avessos à *imitatio* que preside o teatro clássico. A crueldade, nos termos de Artaud, implica um modo do colocar entre parênteses, ou sob suspeita, a mimeses convencional, a forma mais imediata e simples da representação. A crueldade é a consciência aguda da cena, do processo teatral, da matéria formativa do drama. A consciência é a crueldade, e nisso é possível ouvir o apelo profundamente construtivo na proposta de Artaud, o que a afasta de qualquer traço de improvisado ou amadorismo pueris.

A construção absoluta e meticulosa, o domínio de todos os recursos disponíveis, a crueldade, para Artaud, não deixa de ser a proposição de uma antiburguesa e antimonumental *gesamtkunstwerk*. A ‘obra de arte total’ de Artaud (aqui já sem os ecos grandiloquentes de Wagner, nem o aspecto ilusionista que os seus espetáculos operísticos ofereciam) aproximava-se da experiência extática, por um lado, com sua defesa da força criadora, verdadeiramente instituinte ou mágica, do teatro; e por outro aproximava-se da exacerbação da vida e de seus impulsos primais, como na celebração de um ininterrupto festim violento e orgiástico, no qual o tempo e os ordenamentos convencionais estivessem cancelados. Segundo Jacques Derrida, no ensaio antes referido, “o teatro da crueldade não é uma *representação*. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável. A vida é a origem não representável da representação” (Derrida 2009: 343; grifo do autor).

Nesse sentido, deslocando um pouco os termos em jogo, é possível ler o conjunto de poemas recolhidos por Ricardo Aleixo em *Extraquadro*, entre outros tantos aspectos de sua obra multifacetada, obra diversa, mas profundamente coerente como projeto ético-estético, como uma tentativa de recuperar, no âmbito da literatura, isto é, de uma arte irremediavelmente ligada à palavra e ao *logos*, à fala articulada em discurso e ao pensamento concatenado da linguagem verbal, aquele ponto onde o corpo e a experiência impõem-se ao texto, o lugar em que uma fenda abra-se no coração da palavra e deixe ver, a partir dali, aquilo que escapa à representação e toca o *fora do texto*. A palavra, no poema, ainda está ali, como eixo organizador incontornável, mas ela passa a funcionar antes como notação musical, isto é, como linguagem que aponta para a ação concreta, que convida o corpo e os sentidos ao movimento, que se torna, enfim, passagem para a realização em ato de uma obra que, híbrida e interrelacionada, seja e não seja mais texto. Nas palavras do mesmo Derrida: “A poesia só consegue escapar da ‘doença’ ocidental tornando-se teatro” (Derrida 2009: 348).

A ‘doença’, claro está, é a metafísica, e o teatro, no sentido e nas condições reivindicadas por Artaud, é a máquina de guerra que seria capaz de operar, na poesia e a partir dela, o trabalho de reconquista do mundo perdido, da matéria e do corpo subsumidos na onipresença do *logos*, palavra divina que hierarquiza e comanda o real como também hipostasia e dirige o poema, dando a ele, tantas vezes, a condição de imagem reflexa, mero espelho no qual as verdades do eu-criador ou dos sistemas culturais vão apresentar-se. A transformação da poesia em teatro, anunciada como tarefa crucial, reata o corpo ao poema, restituindo o que havia de único e irrepetível no ato poético, que volta, desse modo, a ser gesto, que recupera a enunciação oral e cantante que um dia foi sua, o coeficiente de pantomina (e talvez até de dança) que em suas origens a poesia teve como parte indiscernível de si.

Desse modo, a passagem ao teatro, trabalho contínuo e sem conclusão possível para o poema, mesmo na obra de Ricardo Aleixo, anuncia e faz pensar no lugar atual da performance. A consciência precisa, excessiva e exasperante advinda do teatro, segundo o qual cada pequeno elemento participa da composição de modo inequívoco, apresenta-se na armação do painel movente que a performance anuncia. Apesar da liberdade de gestos e da autonomia relativa em relação ao domínio do texto, a performance poética não se faz apenas pelo improvisado ou por outros modos de assimilar o acaso ao plano da criação artística

(conforme a lição de John Cage², por exemplo). A performance dispõe os seus elementos de maneira a evidenciar, com eles, a totalidade de sentidos que se reúnem na poesia, atada, desde pelo menos os fins da Idade Média, cada vez mais à letra do texto e à experiência subjetiva, solitária e silenciosa, do poema. Com a performance a poesia volta a ser impura, como linguagem e prática artística, e também a configurar-se em demanda do corpo, lembrando-o, em retrospectiva, ou em demanda dele, solicitando a sua participação ou ativação para que a experiência do poema possa ocorrer. Ainda que a performance seja uma linguagem das artes e da cultura de longa memória, a sua sistematização teórica e disseminação no universo das ciências humanas remonta à década de setenta do século XX. Nas palavras de Marvin Carlson:

Os termos ‘performance’ e ‘arte da performance’ somente começaram a ser amplamente utilizados depois de 1970, para descrever muito do trabalho experimental da nova década, que, embora expressasse novas preocupações e tomasse novas direções, retirou muito de suas inspirações e seus métodos da mistura experimental complexa dos anos 1960.
(Carlson 2009: 114)

As novas práticas artísticas do período se deslocaram também em direção à poesia, expandindo a longa tradição das leituras públicas e dos espetáculos livres compostos pela mistura de texto, canto e artes cênicas. Neles, ainda segundo Carlson, impõe-se o “interesse em desenvolver as qualidades expressivas do corpo, especialmente em oposição ao pensamento e à fala discursiva e lógica, e em celebrar a forma e o processo em vez do conteúdo e do produto” (Carlson 2009: 115-116).

André Goldfeder, em artigo sobre as múltiplas dimensões teatrais que assumiu a poesia brasileira contemporânea (cf. Goldfeder 2021: 199-224) – para o autor, o presente se abre e as tensões do que identificamos como o território da contemporaneidade vão coincidir com o fim da década de setenta, época de transformações significativas no entendimento da relação arte e vida, do lugar da experiência e do reposicionamento das questões ligadas às experimentações das neovanguardas de décadas anteriores – recorda

²Em “O futuro da música: credo”, Cage defende que o uso dos ruídos, os sons que casuisticamente nos cercam e enchem os ouvidos, ainda sejam o mais das vezes ignorados, para a criação de uma nova música que nasça do acaso e prescindia, para realizar-se, da participação obrigatória de especialistas: “Agora é possível para compositores fazer música diretamente, sem a intermediação dos músicos” (Cage 2019: 4). Mais radicalmente, ele propõe que “o compositor (o organizador do som) vai ter que lidar não apenas com todo o campo sonoro, mas também com todo o campo temporal” (Cage 2019: 5), o que indica um processo de abertura, na feitura da nova música, ao que, numa determinada moldura espaço-temporal, possa ser ouvido e logo a seguir incorporado à composição. A arte da performance, como se pode facilmente intuir, está diretamente relacionada, em muitos sentidos, ao que John Cage elabora nessa passagem.

uma passagem chave de uma outra autora para a qual a metáfora da cena e a ideia do teatro pareceram sempre decisivas, Ana Cristina Cesar, mesmo que em sentido diverso daquele que procuramos apresentar em Ricardo Aleixo. Para Ana C., cuja obra poética estava fundada sobre o pressuposto de que “a intimidade era teatro” (Cesar 2013: 120), “todo texto desejaria não ser texto” (Cesar 2016: 303). A vontade de superar os limites intrínsecos ao próprio texto adviria do reconhecimento de que a escrita é o espaço da liberdade absoluta, e nele tudo pulsa e dirige-se para o mundo. Tudo quer viver. “Infelizmente ou talvez felizmente – é esse o mistério, como você falou – um texto é só um texto, *ele não é pele, ele não é mãos tocando, ele não é hálito*” (Cesar 2016: 303; grifo nosso).

Na obra de Ricardo Aleixo, o fora do texto está incorporado à própria dinâmica da escrita. Os poemas do autor são híbridos, voltados, ao mesmo tempo, para a leitura silenciosa da página impressa e para a circulação oral do texto, seu vozeio performático e incorporação espetacular. A duplicidade de registros é uma das marcas do trabalho do poeta, conforme notaram muitos dos seus críticos. Como partituras parciais, seus poemas escapam à divisão estanque entre letra e voz, mantendo-as em tensão num arranjo que reforça a processualidade de tantas das suas composições.

Os poemas de Ricardo Aleixo que se orientam para a linguagem múltipla e viva da performance expõem o nervo de sua fatura, o elemento matérico e corporal que se abriga junto às cesuras, encontros vocálicos ou consonantais, imagens e dispositivos visuais que compõem os seus textos. Os poemas apontam para o palco aberto da encenação performática, escapando da página e do silêncio que lhe é contíguo, mas são eles, os poemas, também pequenos palcos da escrita, espaços em que a próprio ato de escrever encena-se, desmistificado e anti-ilusionista. O poema permanece, assim, cheio de retalhos do mundo, marcas de repetição, ênfases e síncopes que fazem da descontinuidade do corpo em movimento um princípio construtivo importante. Veja-se, mais uma vez e com algum detalhe, o antes mencionado “Mim mesmo”:

dancei tanto enquanto
ria de mim mesmo
no fundo do abismo
que quando
dei por mim mesmo
com as costas lanhadas
(e roto o manto)
eu já não

dançava	e sim
planava	(os
braços abertos)	
no rumo	acima
da beira	do lugar
onde ali	sozinho
por horas	tempos
eras	dancei tanto
dentro	e fora
ao lado e	acima
de mim	mesmo

(Aleixo 2021: 16)

O movimento que indicia a saída de si do sujeito, a perda da consciência do tempo e dos limites sensoriais comuns e convencionais do seu corpo (num tipo de esvaziamento em que mais propriamente conviria falar do *espírito*, na medida em que é a consciência de si que decai, a noção abstrata do eu, e não necessariamente é a percepção do corpo que se esvai), é o mesmo movimento que assinala a passagem da individuação –da identidade do sujeito consigo mesmo, sua condição única e cognitivamente irrepitível –ao horizonte da multiplicidade, no qual o corpo lança-se ao encontro do mundo e com ele estabelece qualquer tipo de comunhão participante, estado em que outros corpos e outros sujeitos também podem combinar-se, desfeitos momentaneamente os limites que os separavam. A ação descrita pelo poema vai do chão ao ar, da estabilidade pesada do que está preso à terra ao que, feito respiração, torna-se leveza dispersiva.

O que o poema apresenta, para além do relato da experiência epifânica, é preparação de voo. No caso de “Mim mesmo”, o arranjo gráfico do poema cria uma fenda por entre a qual passa tudo aquilo que escapa ao controle. Os vazios criam um ritmo que organiza, com seus silêncios e intervalos em branco, a cena construída pelo texto. A fluidez do relato é desarticulada pelas quebras que fracionam os versos, tornam mais irregular a sua extensão e a duração sonora que têm. A aparente simplicidade do evento, que parte de uma ação comum (girar sobre o próprio eixo) contrasta com o estado transcendente alcançado pelo poeta, que faz do espaço do poema a memória da performance poética, que é também o de uma cerimônia ritual de fundo místico.

O manto roto evocado pelo texto, posto na moldura contextual da obra de Ricardo Aleixo, bem pode ser o tecido negro, rodado, coberto de letras e palavras pintadas de branco, com o qual o poeta frequentemente apresenta-se. Já antes havíamos referido o poemanto, o índice mais evidente de que os poemas do autor querem fazer-se em movimento, desejam escapar do circuito fechado da leitura individual e silenciosa, ativada apenas quando o leitor

abre as páginas do livro e põe-se a percorrê-lo com os olhos. O artefato poético, recuperado em “Mim mesmo”, é forma-força viva, que só existe (e que, portanto, só pode ser lida ou experienciada) quando um corpo o sustenta e desmobiliza, quando ele avança para fora, desse modo, do território particular da palavra escrita.

O poemanto é a escritura em movimento e em permanente processo de destruição e de reconstrução. A cada novo passo do “performador” (Aleixo 2010: 85), rodopio do ator (sempre o mesmo, o próprio Aleixo) ou dobra acidental da vestimenta de letras, novos termos surgem e desaparecem perante os olhos do espectador-participante: “O poemanto, o que sei/que ele é:/formas em (de)formação./Em (lenta) dispersão./Vide, novamente,/o mapa genômico./Vide a vida” (Aleixo 2010: 94). O poemanto, se se iguala à vida (equiparado à forma bruta de sua menor partícula singular, a espiral de signos do genoma) implica também violência. Os saltos e sustos que as performances trazem são divididos com o público: “como não pretender/que os riscos/que efetivamente corro/ao habitar o poemanto/não sejam compartilhados,/ao menos no plano simbólico,/por quem me vê e ouve?” (Aleixo 2010: 94).

Reposta de diferentes maneiras, a fenda que se abre, e constitui, o poema “Mim mesmo” permanece em *Extraquadro* servindo como linha de fuga e perspectiva em devir para a linguagem e para a compreensão que o sujeito tem de si. As consequências desse ponto de passagem não serão, nos demais poemas do livro em que ela se repete e se refrata, tão somente espirituais. Ser outro (ou recusar-se a ser quem se espera, denegando papéis pré-definidos) tem implicações ético-políticas incontornáveis, assim como incide sobre a experiência amorosa e a representação da intimidade. Será ainda por essas frestas que o poema irá vazar em direção à presença pura e às possibilidades expressivas de outras linguagens artísticas.

A visualidade e a questão do olhar têm lugar decisivo no livro, conectando poesia, artes visuais e história. Desde o poema título, está em jogo em *Extraquadro* aquilo que se vê e o que não pode ser visto; aquilo que se oferece à contemplação e o que foi posto fora do enquadramento (fora da cena). No poema de onde o livro tira o seu título, “Extraquadro”, vai ser a partir da evocação de uma fotografia antiga, reproduzida na contracapa do livro, como que escondida sob a folha desdobrável que lhe serve de guarda, que o poeta descreverá dois mundos numa mesma imagem. Universos conectados, mas distintos: em primeiro plano, estão várias crianças sentadas num desses brinquedos giratórios de *playgrounds* de clubes populares. Crianças brancas e negras aparecem na imagem. Ao fundo, adultos vigiam a cena, que parece se passar numa tarde de domingo feliz. No entanto, nem todos sorriem (e nem tudo o que importa aparece na foto). *Extraquadro*, convém não esquecer, é uma palavra que

aponta justamente para o que está *fora*, para o que não cabe ou não pode ser enquadrado pelo olho maquínico da câmera. Na imagem, as crianças brancas gargalham, mas as crianças negras estão sérias.

O desajuste entre elas está no centro do poema e da história do país. O poema sai da éfrase e avança em direção à análise política e social: as crianças negras, filhas do zelador, cuja casa não aparece na imagem (“fica/ali no extraquadro/”a esquerda” [Aleixo 2021: 20]) brincam com os filhos dos sócios do clube em aparente harmonia, mas o instante decisivo da fotografia revela o dissídio. Os sinais gráficos e a pontuação incomum utilizadas no poema reforçam o estranhamento: os sinais ocupam o lugar de versos, forçam pausas mais longas, indiciando separações mais rígidas, dispostos na página como partes autônomas das estrofes, interrupções de natureza visual difíceis de reproduzir sem os caracteres próprios elaborados pelo autor e pelo muito bem-feito trabalho de editoração gráfica do texto. A separação entre as crianças, na imagem e no texto, vinha negar, como o poema revela de início sutilmente, e depois, mais próximo do fim, com a violência da ironia aberta, o mito da democracia racial, mito propalado, naqueles anos de ditadura em que a cena se passa (o ano referido é 1966), como discurso oficial no país. O espaço da diversão comum talvez não fosse percebido por todos da mesma forma, como o país daqueles dias não era sentido do mesmo modo por todos os seus habitantes. Para uns poucos, o país estava pacificado e livre de ameaças desestabilizadoras; para a maioria, no entanto, o ambiente era sufocante e artificial –a pantomina terrível do poder totalitário.

Talvez tenha sido a presença da câmera que materializou um incômodo latente. Ou foi ainda a própria câmera, com a força do que Walter Benjamin chamou “inconsciente ótico” (cf. Benjamin 1994: 177), que expôs, para os que depois *revelariam* a imagem, o conflito. Não importa: para o poeta, o ato casual das crianças que não sorriem constitui ação consciente e rebelde: as crianças atuam diante daquela situação, performam a sua revolta mínima. Elas recusam-se, talvez sem plena consciência disso, a tomar parte na farsa ideológica e política: se brincassem juntas, de modo integrado e sem arestas, comporiam a imagem ideal de um mundo idílico, no qual a violência foi naturalizada e lançada para o subterrâneo: “e agora//que podem/ajudar a//passar/para a posteridade//uma imagem/de como//no/Brasil da Redentora//a Roda da Fortuna/girava para todos// , /sem exceção// , /fazem/”negrinhagem” (Aleixo 2021: 21).

As crianças negras (o poeta entre elas, pois este é um poema memorialístico e autobiográfico, como também boa parte dos textos recolhidos no livro) expõem o desconforto onde devia estar a alegria. A seu modo, o poema repercute a recusa ao gregarismo que já estava inscrito no nome do poeta, bem como dá continuidade à

desobediência civil antirracista que é o tema de “Quase épico”, texto no qual o pai do poeta –ainda jovem, muitos anos antes de ser pai, na Belo Horizonte dos anos 1920– desafia convenções segregadoras da jovem capital de Minas Gerais ao caminhar livremente “bem na parte/do passeio/da Praça da Liberdade/destinada aos brancos” (Aleixo 2021: 13). Em certo sentido, é como se o pai do poeta confirmasse, em antecipação, o destino familiar: “a.lei.xar-”, andar livre, buscar caminho próprio, desviar-se. Como se vê, neste livro a passagem entre o pessoal e o político é decisiva, e ela se dá a ver sempre em textos que apresentam um tipo qualquer de ação – os personagens centrais desses poemas movimentam-se, são presença ingovernável contra o poder, atuam contra o *logos* ordenador. Será ainda, na maior parte das vezes, a partir de poemas fundados na experiência da vida comum que as questões sociais e históricas mais complexas vão surgir no livro.

Extraquadro é um livro inquieto, curto, rápido. Experimento tátil que reúne tipografia, escrita caligráfica e gestual, cores e tonalidades. Na materialidade mesma da operação da escrita, além do plano gráfico e material do livro, *Extraquadro* reafirma a sua conexão com o corpo e a experiência física. É um livro em que o elemento visual prepondera, desde a introdução de fotografias e grafismos entre os poemas. Em todos os espaços do livro (capa, contracapa, folha de rosto, colofão, além da guarda que o recobre, um pôster desdobrável que contém, como um aceno à processualidade da elaboração do volume, os esboços, como rascunhos, da organização dos poemas e das imagens que o constituem) há algum jogo sensível, alguma intervenção sensorial inventiva: todo tipo de distribuição da mancha gráfica no papel está lá, cobrando o seu lugar, assim como signos, desvios tipográficos, costuras com letras e desenhos. Depois de alguns livros graficamente mais convencionais (*Impossível como nunca ter tido um rosto*, 2015; *pesado demais*, 2017, sobretudo a antologia *Pesado demais para a ventania*, 2018), em *Extraquadro* Ricardo Aleixo parece ter trazido de volta o ímpeto experimental (do ponto de vista da edição) que marcou a fundo algumas de suas publicações anteriores – ímpeto que, neste volume, vem reforçar e complexificar o coeficiente político-social dos poemas, propondo, de saída, a sua leitura como um desafio e um convite à reflexão.

O livro pode ser lido, ainda, como o marco inicial de um desvio memorialístico que a obra do autor parece ter tomado nos últimos tempos. Aleixo abre com *Extraquadro* uma série (provavelmente ainda em desenvolvimento) de textos voltados para a perscrutação do passado e da memória, nos quais a vida pessoal se cruza com vivências coletivas e sociais num mosaico de fragmentos que trazem à tona a figura dos pais e da família, as leituras e experiências formativas do artista, mas também a sombra dos ancestrais afro-brasileiros e de toda a memória histórica da escravização e da resistência negra – incluindo aí um passeio

pela história da cidade de Belo Horizonte e de alguns aspectos da vida da periferia e da cultura popular da capital mineira. *Sonhei com o anjo da guarda o resto da noite* (2022), *Campo Alegre* (2022) e *Diário da Encruza* (2022), publicados em sequência e divididos entre a prosa narrativa e a poesia vêm completar, até agora, esse conjunto de livros recentes nos quais a presença do passado (e de questões comunitárias e raciais) vem mostrando-se decisiva.

Como antes ficou dito, reflexão metapoética, derivas existenciais e interrogação política confundem-se em *Extraquadro*. Num plano mais imediato e basal, será na própria forma dos poemas (seus filamentos sintático-semânticos em desagregação, as pesquisas sonoras em direção ao canto – ver, nesse sentido, “Misturam-se ao rumor do mar” ou “Matamba”, ambas sofisticadas peças para voz – e para a aventura da imaginação visual) que a sobreposição desses três planos irá ocorrer, num processo em que uma instância potencializa e complexifica as demais. Ressalte-se que em nem todos os textos essa mistura ocorre. Há poemas de circunstância no livro, e há textos que fazem avançar as buscas do autor por formulações novas. Predomina, no entanto, o território da invenção.

Dentre as muitas variações formais que vão acumulando-se para dar corpo a *Extraquadro*, talvez a mais significativa delas, por inusual nos trabalhos anteriores do autor, seja a que aproxima poesia e ato dramático pela via da estruturação dialogal. O teatro, como linguagem e questão ampla, já pudemos observar como parte importante do trabalho do autor, sobretudo como referência e uma espécie de estrutura invisível. No entanto, a cena teatral em pequena escala, a objetivação de um espaço cênico fechado, palco diminuto no qual as vozes se alternam e a narrativa se desenvolve, são formas novas propostas pelo poeta.

Os poemas “Uma história antiga”, “Houve casos em que o passado veio mais de uma vez” e “Igual como?” foram compostos com caracteres menores, armados com travessões dispostos uns na frente dos outros, nos quais duas vozes embarçam-se e sobrepõem-se em conversa afetiva, os versos simetricamente organizados como pequenos blocos de prosa em disposição opositiva, a sinalizar a dimensão agonística que os atravessa e que, enfim, vai conferir-lhes o sentido. São textos dramáticos, nos quais, curiosamente, a performance experimental, o jogo de corpo e voz parece não ter lugar preciso. São poemas escritos para o palco, em sentido talvez mais convencional, mas que indiciam mais uma vez a inquietação-guia que move os poemas de Aleixo. Seja como for, eles parecem não conter-se nos limites estreitos do livro e da autonomia do poema na página. Demandam mundo, endereçam-se para a presença e para a cena.

Esses são todos poemas de natureza subjetiva e exposição íntima, e em todos eles a sombra de um conflito organiza a composição e lhe dá significado particular. Seja a resistência ao sono e a saudade da mãe ausente (“quando é que ela/volta do lugar/prá onde ela foi?”) (Aleixo 2021: 18-19), que o filho pensa, em conversa com o pai, ter se mudado de casa depois de uns dias distante para tratamento de saúde, seja o *nonsense* do diálogo noturno entre amantes, seja ainda a sucessão de perguntas sobre duras questões raciais e históricas brasileiras que novamente a criança, com inocência e agudeza desarmantes, faz ao mesmo pai. Trata-se de uma reflexão, tecida com os fios da curiosidade e da perspicácia, sobre pertencimento e ancestralidade, palavras ainda desconhecidas para o menino, mas já decisivas de sua experiência do mundo: (“você é tão velho, você foi/escravo?”; “escravo é gente ou é bicho?”) (Aleixo 2021: 56-57).

Em todas essas cenas da vida privada a partição da voz em duas arma o palco – o poema como terreno propício para o espetáculo – para um jogo de identidades mais intrincado. O poeta assume outras máscaras e perspectivas, sua voz modula-se a partir do conflito com o outro – expõe-se à diferença e à contradição. O lirismo se adensa nessa operação conflitiva, cuja construção vem reforçar o descentramento do sujeito poético, que mantém-se mais radicalmente distante de qualquer ideal de unicidade ou coerência. O eu é uma pergunta e câmara de espelhos: estranha o que está diante de si, refrata o mundo e a linguagem, modificando-os. A cada vez outro, em desacordo e numa profusão de tempos e de situações, o poeta assume a sua condição de *persona*, isto é, de personagem de si (máscara), mas também de ator e de performador.

O poeta é, nesses poemas, a criança que lamenta a mãe ausente e é também o pai que canta e consola. É, ao mesmo tempo, a mulher e seu amante que conversam sobre o amor e seus desatinos. Não há, nesse sentido, condicionamento biográfico, cultural ou ideológico que sirva como anteparo seguro para a leitura desses textos. Deles só se pode dizer da fisicalidade profunda que os assinala. Elaboração poética, ficção da linguagem, experimentação ontológica, exercício perspectivista, quase poderíamos dizer: os textos escapam de todas as definições, são inscrição dialógica aberta ao conflito e à incerteza. Os poemas (e o poeta) já não são os mesmos. Contraparte dessa destituição de si, a política (como lógica do dissenso) arma-se como zona de alteridade e campo de buscas. O livro em tela e a porção mais instigante da obra do autor parecem confirmar isso.

Extraquadro é o melhor livro da fase mais recente da produção de Ricardo Aleixo. Merece ser lido junto –suporta a comparação– a *Trívio* (2002), *Máquina zero* (2004) ou *Modelos vivos* (2010), até agora seus volumes mais bem realizados. O livro atual retoma procedimentos e dá continuidade a pesquisas estéticas que o autor vinha empreendendo há

muito, mostrando que o que há de vivo e pulsante na sua obra devém do corpo e a ele, num processo de retroalimentação crítica e experimental, parece sempre retornar. *Extraquadro* inventa novas possibilidades, assinala novos caminhos por onde o trabalho em movimento de seu autor pode seguir. As muitas vozes que, em algaravia, somam-se e chocam-se umas contra as outras nos poemas desse livro, e nas performances que o autor continua a projetar, são o que ele tem de melhor: é com o “granulado dos/ seus timbres” (Aleixo 2021: 46) e a “corpografia” (Aleixo 2010: 91) que seus gestos formam no espaço, que o poeta pensa, escreve e atua – em viva contradição e ao arrepio dos consensos.

Referências bibliográficas

- Aleixo, Ricardo (2015). *Impossível como nunca ter tido um rosto* Edição do Autor.
- Aleixo, Ricardo (2017). *pesado demais*. Belo Horizonte, LIRA & Crisálida
- Aleixo, Ricardo (2018). *Pesado demais para a ventania*. São Paulo, Todavia.
- Aleixo, Ricardo (2022). *Campo alegre*. Belo Horizonte, Conceito Editorial.
- Aleixo, Ricardo(2022). *Diário da Encruza*. Belo Horizonte, LIRA; Salvador, Segundo Selo.
- Aleixo, Ricardo (2021). *Extraquadro*. Belo Horizonte, Impressões de Minas.
- Aleixo, Ricardo (2004). *Máquina zero*. Belo Horizonte, Scriptum.
- Aleixo, Ricardo (2010). *Modelos vivos*. Belo Horizonte, Crisálida.
- Aleixo, Ricardo (2022). *Sonhei com o anjo da guarda o resto da noite*. São Paulo, Todavia.
- Aleixo, Ricardo (2002). *Trívio*. Belo Horizonte, Scriptum.
- Artaud, Antonin (2006). *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo, Editora Martins Fontes.
- Bataille, Georges (2013). *A parte maldita – precedido de A noção de dispêndio*. Trad. Julio Castañon Guimarães. Belo Horizonte, Autêntica.
- Benjamin, Walter (1994). “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense: 165-196.
- Cage, John (2019). *Silêncio*. Trad. Beatriz Bastos; Ismar Tirelli Neto & Mariano Marovatto. Rio de Janeiro, Ed. Cobogó.
- Carlson, Marvin (2009). *Performance: uma introdução crítica*. Trad. Thaís Flores Nogueira & Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte, Ed. UFMG.
- Cesar, Ana Cristina (2016). *Crítica e tradução*. São Paulo, Companhia das Letras.
- Cesar, Ana Cristina (2013). *Poética*. São Paulo, Companhia das Letras.

Derrida, Jacques (2009). “O teatro da crueldade e o fechamento da representação”, *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo, Perspectiva: 339-366.

Goldfeder, André (2021). “Estrelas de Letras. Teatralidades do poema no Brasil pós-70”, *e-lyra*, v. 17, 2021; p. 199-223.

Melo Neto, João Cabral (1997). *Serial e antes*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

Siscar, Marcos (2012). *Da soberba da poesia. Distinção, elitismo, democracia*. Rio de Janeiro, Lumme Editora.

Szyborska, Wislawa (2016). “Autotomia”, *Um amor feliz*. Trad. Regina Przybycien. São Paulo, Companhia das Letras: 142-145.

* Doutor em Estudos Literário (Literatura Comparada) pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor da Faculdade de Letras da UFMG. Coordenador do ESCAPE: Núcleo de Pesquisa sobre Poesia Experimental, Performance e Artes do Corpo.