

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP

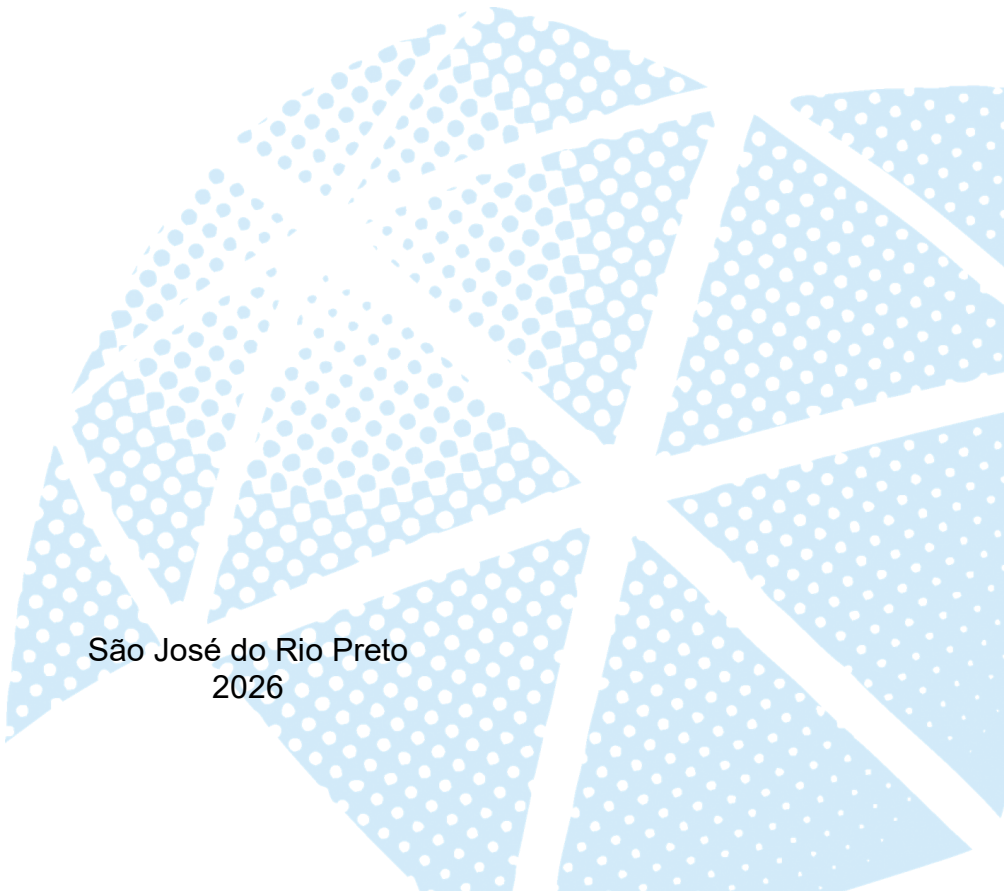
**Instituto de Biociências, Letras, e Ciências Exatas da Universidade Estadual
Paulista “Júlio Mesquita Filho” - Campus de São José do Rio Preto**

PAULO HENRIQUE GONÇALVES ARANHA

FACES DA RESISTÊNCIA:

**Representações de identidades em *Impossível como nunca ter tido um rosto*,
de Ricardo Aleixo**

São José do Rio Preto
2026



PAULO HENRIQUE GONÇALVES ARANHA

FACES DA RESISTÊNCIA:

**Representações de identidades em *Impossível como nunca ter tido um rosto*,
de Ricardo Aleixo**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Área de concentração: Teoria e estudos literários

Orientador: Prof. Dr. Antônio Manoel dos Santos Silva

São José do Rio Preto
2026

A662f Aranha, Paulo Henrique Gonçalves
FACES DA RESISTÊNCIA: representações de identidades em
Impossível como nunca ter tido um rosto, de Ricardo Aleixo /
Paulo Henrique Gonçalves Aranha. - - São José do Rio Preto,
2026. 133 f.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista
(UNESP), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas,
São José do Rio Preto

Orientador: Antônio Manoel dos Santos Silva

1. Identidade negra. 2. Rosto. 3. poesia contemporânea. 4.
Resistência. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Dados fornecidos pelo(a)
autor(a).

PAULO HENRIQUE GONÇALVES ARANHA

FACES DA RESISTÊNCIA:

**Representações de identidades em *Impossível como nunca ter tido um rosto*,
de Ricardo Aleixo**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Área de concentração: Teoria e estudos literários

Data da defesa: 14/05/2026

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Antônio Manoel dos Santos Silva
UNESP - Campus de São José do Rio Preto.
Orientador

Prof. ^aDr^a. Cláudia Maria Ceneviva Nigro
UNESP – Campus de São José do Rio Preto

Prof.^a Dr^a. Adriana Lins Precioso
UNEMAT – Campus Sinop

*À minha bisavó (in memorian),
Virgulina Maria de Jesus Aranha,
“Vó Gulina”.*

Agradecimentos

Orí, em iorubá, significa “cabeça”, mas expressa um conceito ainda mais amplo: aquilo, ou aquele, que guia os caminhos de uma pessoa. Sou grato a Antônio Manoel dos Santos Silva pela delicadeza, gentileza e profundo respeito com que conduziu esta pesquisa. Esta dissertação traz, em suas páginas, marcas indeléveis de sua presença e orientação.

Às professoras doutoras Adriana Lins Precioso e Cláudia Maria Ceneviva Nigro, membras de minha banca de defesa, expresso minha sincera gratidão pela atenção, carinho e cuidado com que leram este trabalho.

À minha mãe, Júlia Gonçalves de Souza, por todo o amor, apoio e dedicação ao longo de minha vida. Esta conquista também é dela, pois é resultado de uma trajetória construída à base de apoio e superação.

À minha bisavó, Virgulina Maria de Jesus Aranha, meu cerne e minha bússola. Sua presença, ainda que evocada pela memória, guiou-me nesta trajetória. A ela, cuja existência permanece como referência em minha vida, dedico minha eterna gratidão e amor.

Aos meus irmãos, Dário Murilo Gonçalves de Souza e Guilherme Gonçalves de Souza Pereira. Sou grato pela presença e pelo afeto. Que esta conquista possa ser celebrada por nós como fruto de uma história construída em família.

À minha família Gonçalves Aranha, por constituir o solo afetivo sobre o qual construo minha trajetória. Agradeço pelos ensinamentos, valores e sentimento de pertencimento que sempre me acompanham. Esta conquista é também reflexo da força e do legado que herdei.

Ao meu mestre, Daisaku Ikeda, cujos ensinamentos sobre paz, cultura e educação me inspiram profundamente. Suas orientações baseadas nos ensinamentos budistas é fonte constante de reflexão e fortalecimento ao longo de minha jornada.

Aos amigos Ana Lígia Marques Carta e Jean Lucas dos Reis Costa, amigos queridos. Minha sincera gratidão por todo o apoio, pela confiança e pelo afeto que sempre me dedicam.

Ao meu querido amigo Luiz César Brandini Alvizi, por fazer parte do que, aos poucos, tento ser. Pela amizade indissolúvel. Sua generosidade e presença enriqueceram não apenas minha trajetória acadêmica, mas também minha formação humana. Obrigado pelas conversas, pelas inspirações e por tornar o caminho mais leve e significativo.

À Dorothy Schuart Castañola, Rochelle Aranha e Catarina Aranha, minhas filhas de pelo que, cada uma a seu modo e em seu tempo, estiveram, e estão presentes em momentos significativos da minha vida.

A todos os professores que fizeram parte da minha formação, em especial, à professora Maria Cipriana Martins Costa e Cláudia Regina Marques, cuja dedicação e exemplo deixaram marcas profundas em minha trajetória acadêmica, pessoal e profissional.

Ao querido Grupo dos Incidentes. Entre leituras, debates, inquietações e afetos, construímos uma rede de apoio que se revelou um firme esteio durante toda esta caminhada e além. A cada conversa, a cada gesto de incentivo e a cada partilha, encontrei força para seguir.

Aos amigos com quem fortaleci laços, aos conheci na pós-graduação. Em meio às exigências da pesquisa e às incertezas do percurso, encontrei apoio, acolhimento, incentivo e momentos de alegria que iluminaram esta trajetória.

Aos professores do PPG-Letras, expresso meu sincero reconhecimento pela excelência de seu trabalho, pela dedicação ao ensino e à pesquisa e pela contribuição inestimável para minha formação acadêmica.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP/IBILCE, espaço de formação, diálogo e descoberta, onde esta pesquisa encontrou abrigo para florescer e transformar inquietações em conhecimento.

Dedico este trabalho, de modo especial, a todas as pessoas que, pelas agruras da vida, tiveram seus rostos invisibilizados.

Aquelas, cujas existências foram relegadas às margens, cujas vozes foram silenciadas pelo peso das desigualdades, dos preconceitos e das múltiplas formas de apagamento que atravessam a experiência humana. Em um mundo que frequentemente condiciona o reconhecimento à visibilidade, muitos são privados não apenas de serem vistos, mas também de serem percebidos em sua inteireza.

Este trabalho nasce da convicção de que todo rosto carrega uma história, uma memória e uma humanidade irreduzível. Mais do que uma superfície identificável, o rosto é a expressão do encontro com o outro, o lugar onde a singularidade se manifesta e reivindica sua existência. Quando um rosto é invisibilizado, não é apenas um indivíduo que desaparece do campo do olhar; é uma experiência humana inteira que corre o risco de ser esquecida.

Que estas páginas possam, ainda que modestamente, contribuir para iluminar presenças obscurecidas, restituindo à memória aquilo que o esquecimento tentou apagar e reafirmando a dignidade daqueles que insistem em existir, mesmo quando o mundo lhes nega reconhecimento.

Deverei eu me ater à justificativa de um ângulo facial?
(Fanon. 2020, p. 239)

RESUMO

Esta dissertação investiga de que maneira a poesia de Ricardo Aleixo constrói representações da identidade a partir da performatização do rosto e como essas representações operam como formas de resistência em diferentes contextos sociais, históricos e simbólicos. O estudo tem como objeto o livro *Impossível como nunca ter tido um rosto* (2015), no qual linguagem poética, performance e visualidade se articulam na produção de sentidos que tensionam regimes dominantes de visibilidade e reconhecimento. A pesquisa fundamenta-se em um referencial teórico interdisciplinar, mobilizando o conceito de rostidade, de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1996), a noção de partilha do sensível, de Jacques Rancière (2020), e as reflexões de Stuart Hall (2001) sobre identidade como construção histórica e cultural. Dialoga também com o conceito de Atlântico Negro, de Paul Gilroy (2006), e com as contribuições de Achille Mbembe (2014) e Frantz Fanon (1968;2020) acerca das relações entre raça, subjetividade e colonialidade. A teoria da performance, conforme Paul Zumthor, orienta a compreensão da poesia como acontecimento que envolve corpo, voz e presença. A partir da análise de poemas selecionados, evidencia-se que o rosto, na obra de Aleixo, ultrapassa sua dimensão física e se configura como superfície simbólica atravessada por tensões entre visibilidade e apagamento, constituindo-se como espaço de disputa no qual a identidade é simultaneamente negada e reconfigurada. Conclui-se que a poesia de Aleixo reinscreve o rosto negro como espaço dinâmico e performático, contribuindo para o debate sobre identidade, literatura e resistência na contemporaneidade brasileira.

Palavras-chave: identidade negra; rosto; poesia contemporânea; resistência.

ABSTRACT

This dissertation investigates how Ricardo Aleixo's poetry constructs representations of identity through the performatization of the face, and how these representations operate as forms of resistance across different social, historical, and symbolic contexts. The study focuses on the book *Impossível como nunca ter tido um rosto* (2015), examining how poetic language, performance, and visibility intersect to challenge dominant regimes of visibility and recognition. The research is grounded in an interdisciplinary theoretical framework, drawing on the concept of faciality by Gilles Deleuze and Félix Guattari (1996), Jacques Rancière's (2020) notion of the distribution of the sensible, and Stuart Hall's (2006) reflections on identity as a historical and cultural construction. It also engages with Paul Gilroy's concept of the Black Atlantic and the contributions of Achille Mbembe (2014) and Frantz Fanon (1968;2020), regarding race, subjectivity, and coloniality. Paul Zumthor's (2001;2018), theory of performance supports the understanding of poetry as an embodied event involving voice, body, and presence. Through the analysis of selected poems, the study demonstrates that the face in Aleixo's work exceeds its physical dimension and becomes a symbolic surface marked by tensions between visibility and erasure. It emerges as a site of dispute where identity is both denied and reconfigured. The dissertation concludes that Aleixo's poetry redefines the Black face as a dynamic and performative space, contributing to contemporary debates on identity, literature, and resistance in Brazil.

Keywords: Black identity; face; contemporary poetry; resistance.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
O poeta e a mobilização do campo sensorial do olfato como elemento estruturador da construção poética	22
2. FORTUNA CRÍTICA DE RICARDO ALEIXO	40
2.1 Cartografias críticas.....	40
2.2 A cena e a emergência: por Heloisa Buarque de Hollanda	41
2.3. Abordagem crítica a partir de Carlos Augusto Lima	44
2.4 A dimensão performática e a corpografia, por Telma Scherer	49
3. CORPO, IMAGEM E SUBJETIVAÇÃO NOS REGIMES SIMBÓLICOS	53
3.1. Como nunca ter tido um rosto: entre a máquina da rostidade e a negação do reconhecimento	53
3.3. Identidade: da definição lexical às construções discursivas.....	59
3.4 A recusa do rótulo.....	63
3.5 A resistência inscrita no rosto	64
3.6 A performance como linguagem	69
4. O ROSTO EM ATO: ANÁLISES	76
4.1. Pressupostos para a análise do rosto	76
4.2 Rosto	78
4.3 A únicas coisas.....	85
4.4 Fábula	91
4.5 Dor.....	96
4.7 Alheio.....	109
4.8 Na noite calunga do bairro Cabula	115
4.9 Um rosto e um sinal.....	123
5.CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
REFERÊNCIAS	127

1 INTRODUÇÃO

Dizem que filho de rico estuda a vida toda em escola particular para entrar tranquilo em universidade pública, e que filho de pobre padece a vida toda em escola pública para, com sorte, estudar numa escola particular. Também dizem que isso está mudando rapidamente [...] É cedo para dizer qualquer coisa com certeza, mas dizem que logo, logo todo mundo vai ser cidadão.

(Carvalho, 2024, p.110)

*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)

Para Jacques Rancière (2020, p.59), “o homem é um animal político porque é um animal literário, que se deixa desviar de sua destinação ‘natural’ pelo poder das palavras. ” Este ponto de partida é especialmente importante para discorrer sobre meu processo de constituição como sujeito que luta pela visibilidade do próprio rosto; fato que me traz até esta pesquisa.

Nessa perspectiva, a política não se baseia apenas nas estruturas institucionais ou nas formas organizadas da vida coletiva, mas, sobretudo, na partilha do sensível, isto é, na maneira como os sujeitos percebem, nomeiam e (re)significam o mundo e tomam parte de “espaços, tempos e tipos de atividades que determinam propriamente a maneira como o comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte dessa partilha” (Rancière, 2020, p.15). Tendo esses pressupostos, afirmo que a

linguagem, ou, por assim dizer, a literatura, não se limita a representar a realidade: ela a reorganiza, redistribui lugares e torna possível àqueles que estão destinados ao silêncio, à invisibilidade, que ocupem seus espaços, para que além de fala, sobretudo, possam mostrar seus rostos.

Ao conceber o ser humano como um animal literário, Rancière (2020), desloca a compreensão costumeira do político, aproximando-o da experiência estética e, particularmente, do elo com a literalidade. Assim, a literatura, nesse contexto, não é apenas um campo artístico, mas em espaço privilegiado de descontinuação de hierarquias que podem ser suspensas e novas formas de visibilidades surgem. Deixar-se desviar pelas palavras significa romper com a naturalização dos lugares sociais, abrindo caminho para a construção de outras formas de existir e pertencer. É justamente nesse movimento que a literatura se configura como principal prática construtiva, na medida em que introduz um indivíduo como sujeito em um universo simbólico capaz de deslocar-se de uma posição de inércia.

Essa concepção encontra reflexões em Antônio Cândido (2016, p. 83), para quem a literatura não pode ser compreendida de modo separado da realidade social na qual o indivíduo se insere. O crítico sustenta que “a literatura é, pois, um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a.”

Nessa perspectiva, a literatura fecunda-se como prática interativa, cuja existência depende da experiência ativa do outro. É nesse ponto que Paz (1982) aponta caminhos de modo produtivo, ao deslocar essa dinâmica para o plano da experiência do sujeito, compreendendo a poesia como um movimento de transformação interior. Paz (1982, p. 138) postula:

A poesia coloca o homem fora de si e simultaneamente faz ele regressar ao seu ser original: volta-o para si. O homem é sua imagem: ele mesmo e aquele outro. Através da frase que é ritmo, que é imagem, o homem - esse perpétuo chegar ao seu - é. A poesia é entrar no ser.

Se para Cândido (2006) a literatura se configura como um sistema vivo que se realiza na interação social entre obras e leitores, em Paz (1982) ela se revela como experiência que incide diretamente sobre o ser, evidenciando que o fenômeno literário se constitui, simultaneamente, como prática social e como experiência ontológica.

Pensando desse modo, a literatura reflete o mundo social, participa ativamente de sua formação, na medida em que interfere na forma como os sujeitos percebem, interpretam e reorganizam suas experiências. Ao aproximarmos Cândido (2006) da formulação de Rancière (2020) e Paz (1982), evidenciamos que o espaço literário se insere como campo privilegiado de mediação entre linguagem e sociedade, no qual se tornam possíveis processos de visibilidade e de inscrição de sujeitos que historicamente não tomam para si sua parte do sensível.

Ao aprofundarmos a reflexão sobre a função da literatura na experiência humana, é essencial reconhecer seu caráter indispensável na vida dos sujeitos, como prática estética e como fator primordial ligado à imaginação e à construção de sentidos. É nesse horizonte que se insere a formulação sensível de Cândido (2004, p. 174), ao formular que:

Vista deste modo, a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação. Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado.

A partir dessa perspectiva, compreende-se que a literatura ultrapassa o código de produção cultural específica para se afirmar como dimensão inerente à própria condição humana, evidenciando seu papel fundamental na mediação entre realidade, imaginação e experiência. Capturado por essas considerações, o contato com a literatura pode ser compreendido como um dos primeiros gestos pelos quais torna-se possível conhecer a potência da linguagem enquanto espaço de acolhimento e, simultaneamente, de transformação.

À GUIA DE INTRODUÇÃO: SITUANDO O PESQUISADOR

Antes mesmo de qualquer sistematização acadêmica, o contato com a literatura opera como uma forma de mediação entre mundos, permitindo-me habitar outras realidades e elaborar, de maneira tímida no momento, minha própria posição diante do coletivo.

A literatura acompanha minha formação, antecede e fundamenta a própria possibilidade de um pensamento crítico e reflexivo, ao instaurar um campo simbólico no qual eu, como sujeito, tomo minha parte do sensível.

O exercício da leitura surge muito antes de qualquer intencionalidade acadêmica, ele se insinua em meu processo inicial de alfabetização, quando o contato com os livros não é orientado por objetivos específicos, mas por uma espécie de refúgio silencioso diante do mundo ao redor, visto que, como salienta Candido (2004, p.177),

A organização da palavra comunica-se ao nosso espírito, e o leva, primeiro, a se organizar; em seguida, organizar o mundo. Isso ocorre desde a forma mais simples como a quadrinha, o provérbio, a história de bicho que sintetizam a experiência e reduzem a sugestão, norma, conselho ou simples espetáculo mental.

Isto posto, é possível compreender que esse primeiro contato com a leitura, longe de qualquer esboço academicista, opera como princípio organizador da experiência literária, oferecendo simbolismos por meio dos quais o mundo se transforma, pouco a pouco, apreensível. Ler não se caracteriza apenas como um ato de decodificação, mas como um gesto primeiro de construção de sentido, no qual linguagem, imaginação e realidade começam a se entrelaçar de maneira decisiva na formação de minhas subjetividades.

À época, e durante boa parte de minha vida escolar, via-me frequentemente aos cantos, de certo modo, tornando-me quase invisível, sem rosto, longe das rodas em que se juntavam muitos outros de minha idade. A timidez, somada a um certo deslocamento em relação ao ambiente, conduz-me, pouco a pouco, a um espaço alternativo de permanência: a biblioteca.

Essa condição do encontro com os livros e, com eles, criar relação de proteção e afetividade, pode ser entendida, a partir da compreensão sobre o papel da literatura na vida social, pois “não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma ideia de fabulação” (Cândido, 2006, p. 174), uma vez que ela responde às necessidades profundas de organização da experiência humana.

Sob essa perspectiva, o gesto de refugiar-me na leitura, mais do que simples fuga, compreende como uma forma de resistência à invisibilidade imposta ou sentida, na medida em que, por meio da leitura, torna possível acessar outros meios de existir

e, de maneira inicial, reinscrever-me no mundo. Nesse contexto, os livros passam a ocupar um lugar central em minha experiência formativa. Mais do que simples objetos de deleite, transformam-se em territórios de acolhimento e descoberta.

Vêm, então, as muitas leituras. Inicialmente, obras mais simples, como *Lúcia já vou indo*, de Maria Heloisa Penteado, *A maior boca do mundo*, de Lúcia Pimentel Góes, ou “*As fábulas De La Fontaine*”, mais tarde, contos clássicos atribuídos aos Irmãos Grimm, cujas narrativas de fantasia e moralidade despertam a imaginação e oferecem uma primeira experiência estética com a linguagem literária, bem como livros da série Vaga-lume, que, ao associar aventura, mistério e investigação, aproximam o leitor de tramas dinâmicas e envolventes.

Nesse percurso literário, com o passar do tempo, deparo-me com textos poéticos mais densos de Carlos Drummond de Andrade, Manoel Bandeira, Cecília Meirelles entre outros grandes nomes que ampliam gradualmente minha percepção da linguagem e da potência expressiva da poesia. Cada novo livro parece abrir-me uma possibilidade peculiar de compreender o mundo e de reorganizar a própria experiência, assim como aponta Ezra Pound (2013, p. 36), quando articula que “Literatura é novidade que permanece novidade” de tal modo que, por mais que tais leituras ocorram em um contexto escolar relativamente simples, sem maiores pretensões no momento, contribuem para a construção de uma sensibilidade literária em formação.

Esse contato frequente com textos literários contribui para ampliar meu horizonte estético inconscientemente, ao passo que reforça a percepção de que o universo das palavras, em seus diferentes gêneros, formas e tradições, constitui um campo inesgotável de descoberta. Aquilo que começa como fuga, curiosidade espontânea diante de estantes pouco exploradas, acaba por abrir novas possibilidades de contato com outras formas de expressões culturais, aprofundando a relação com a linguagem que, desde a infância, desenha-se como uma característica central em minha trajetória.

Graduo-me em Letras no ano de 2022. Ingresso como aluno especial no Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho” (UNESP) para cursar a disciplina: Tópicos Especiais: Literatura brasileira de negros e seus descendentes, ministrada pelo Professor Doutor Antônio Manoel dos Santos Silva.

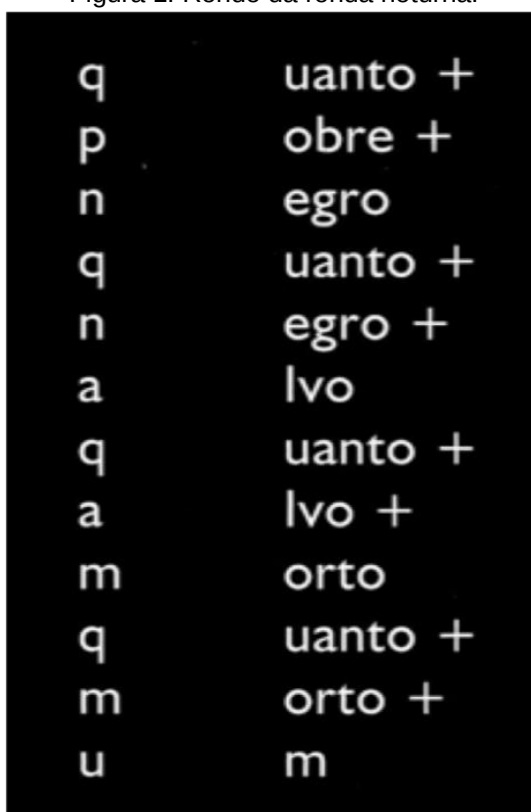
Ao longo da disciplina, são discutidos aspectos que norteiam a produção literária brasileira de autores negros e seus descendentes, abrangendo um amplo recorte histórico que se estende do século XVIII à contemporaneidade. Cada encontro é marcado por análises minuciosas de poemas e canções de diferentes autores, nos quais se valorizam, sobretudo, elementos como versificação, a sonoridade, a metrificação, o ritmo e as particularidades temáticas, tanto implícitas quanto explícitas, que caracterizam a produção dos poetas em seu respectivo contexto histórico e estético. Durante as aulas, há uma máxima que é repetida muitas vezes: ritmo. Tudo é ritmo, assim, podemos argumentar com os fundamentos de Paz (2015, p. 13) quando declara que:

Sugerir que o ritmo é o núcleo do poema não quer dizer que este seja um conjunto de metros [...] metro e ritmo não são a mesma coisa [...]. Quando um metro se esvazia de conteúdo e se converte em forma inerte, mera casca sonora, o ritmo continua engendrando novos metros [...] Ritmo é imagem e significado.

Posto isso, esta reflexão permite compreender que o poema não se reduz a uma estrutura formal fixa, uma vez que o ritmo ultrapassa o metro e se sobressai como princípio ativo da criação. Quando as formas métricas e da versificação se esvaem, é o ritmo que permanece como força do poema, capaz de renovar a linguagem e produzir novos sentidos. Sempre o ritmo, sobretudo por se tratar de uma literatura feita por negros, frequentemente se configura a partir de matrizes histórico-culturais específicas da diáspora africana, nas quais oralidade, musicalidade se inscrevem como características notáveis.

Entre os muitos poetas e obras apresentadas, chega-nos à obra “Rondó da ronda noturna”, publicado no livro *Trívio*, em 2002, pelo poeta Ricardo Aleixo. O poema é estruturado na forma de um rondó, de origem inicial no século XVII, forma poética caracterizada pela repetição de um tema central, o refrão, que se alterna com seções contrastantes ao longo da composição, marcadas pelo ritmo. O poema é composto por um fundo preto com as escritas em branco.

Figura 1. Rondó da ronda noturna.



Fonte: Trívio, 2002, p 69.

Cada palavra é separada por uma lacuna, no final do verso um sinal que pode ser interpretado por um símbolo matemático de soma, a conjunção aditiva “mais” ou cruzeiros, relativamente ligadas à morte e ao luto, tal como contribui Ana Sobral e Eduardo Jorge de Oliveira¹ (2019, p 383).

A dimensão do luto existe não apenas no fundo negro do poema, mas na estrutura das palavras ‘quebradas’ acrescidas de um sinal de adição (+) para expor a subtração de uma vida negra. Esse parece ser o poema de Aleixo que mais rima com o que Achille Mbembe [...] define como necropolítica.

Conceito este, necropolítica, formulado por Achille Mbembe (2014), está diretamente relacionado com a violência que aniquila a população negra, tendo-a sempre como alvo de opressão e violência. A partir de então, sendo eu atraído pelas formas constituintes da poesia de Aleixo, intensifico a leitura de suas obras.

¹ Trata-se de um artigo em que os autores trazem saberes e uma entrevista com sobre o trabalho performático de Ricardo Aleixo Diamondog, no Cabaret Voltaire, em Zurique, Suíça.

Ao final da disciplina, elaboro um trabalho analítico de um poema. A proposta consiste em desenvolver uma leitura e análise investigativa, orientada por um procedimento rigoroso que busca evidenciar, sobretudo, os elementos constitutivos de sua dimensão sonora.

Tal estudo, segundo o professor Antônio Manoel dos Santos Silva (1981), fundamenta-se em um exame atento dos planos fônicos do poema, compreendidos como um conjunto de níveis que estruturam a materialidade sonora do poema. Esses planos se organizam em quatro dimensões principais: o nível de entonação, relacionado às inflexões e variações melódicas que orientam a leitura do verso; o nível de duração (ou quantidade), associado ao tempo de realização dos sons e à extensão rítmica das unidades sonoras; o nível de intensidade, que diz respeito às variações de força ou acentuação presentes na emissão dos sons; e, por fim, o nível sônico, entendido como o conjunto de recursos sonoros que configuram a textura acústica do poema, como aliteraões, assonâncias, repetições e outros procedimentos que contribuem para a construção de seu efeito estético.

Para uma melhor percepção dessa teoria, Silva (1981, p.26-27), teoriza que:

A língua está constituída pela relação indissolúvel entre formas de expressão e formas de conteúdo, entre significado e significante [...] Graças a esses conhecimentos dos falantes sobre os vocábulos da própria língua, torna-se possível a comunicação entre eles [...] originalmente arbitrária, a relação entre significado e significado na constituição do signo fica sendo convenção comum.

Elaboro o trabalho proposto buscando desenvolver uma análise, a mais rigorosa possível. Na ocasião, trabalho o poema “Conheço vocês pelo cheiro”, publicado no livro *Impossível como nunca ter tido um rosto* (2015), obra que atualmente, torna-se objeto central deste estudo. Eis um excerto dele:

Conheço Vocês Pelo Cheiro

Conheço vocês
pelo cheiro,

pelas roupas,
pelos carros,

pelos anéis e,
é claro,

por seu amor
ao dinheiro.

Por seu amor
ao dinheiro

que algum
ancestral remoto

lhes deixou
como herança

Conheço vocês
pelo cheiro

Conheço vocês
pelo cheiro

e pelos cifrões
que adornam

esses olhos que
mal piscam

por seu amor
ao dinheiro.

Por seu amor
ao dinheiro

e a tudo que
nega a vida:

o hospício, a
cela, a fronteira.

Conheço vocês
pelo cheiro.

Conheço vocês
pelo cheiro

de peste e horror
que espalham

por onde andam
– conheço-os

por seu amor
ao dinheiro.

Por seu amor
ao dinheiro,

deus é um
pai tão sacana
que cobra por
seus milagres.

Conheço vocês
pelo cheiro. [...] (Aleixo, 2015, p. 18-19).

NOTAS DE PERCURSO: O ENCONTRO COM RICARDO ALEIXO

Durante o desenvolvimento desta pesquisa, um acontecimento inesperado conferiu uma dimensão ainda mais significativa ao meu percurso investigativo. Aconteceu em Salvador, Bahia, entre os dias 10 a 14 de julho de 2023, o Congresso internacional ABRALIC, evento que tive a imensa satisfação de participar através do incentivo do PPG-Letras da Unesp/Ibilce, evento que se deu meu encontro casual com Ricardo Aleixo que estava sentado à beira mar com mulher Natália do lado externo do Mercado Modelo, enquanto o sol se punha sobre a Baía de Todos-os-Santos, o poeta encontrava-se em um momento de aparente despreensão. A ocasião me rendeu aqueles momentos que afagam o percurso, às vezes, solitário da pós-graduação.

Figura 1- Encontro com Ricardo Aleixo



Fonte: Arquivo pessoal

A aproximação inesperada deu origem a uma conversa generosa e acolhedora, marcada pela troca de impressões sobre literatura, poesia e sobre a felicidade de encontros tão inimagináveis como o que aconteceu. As fotografias registradas naquele instante preservam uma memória afetiva que ultrapassa o simples encontro circunstancial, constituindo-se como momentos marcantes desta trajetória de pesquisa.

Posteriormente, a oportunidade de acompanhar sua apresentação na Universidade Federal da Bahia, UFBA, acrescentou novas camadas de compreensão acerca de sua produção artística, sobretudo pela possibilidade de observar a presença performática que atravessa sua obra. Embora este estudo se fundamente na análise crítica dos textos e não na experiência biográfica, esse encontro contribuiu para reafirmar a percepção de que a poesia de Ricardo Aleixo se manifestando como experiência estética, corporal e relacional, aspecto que, de diferentes maneiras, atravessa as reflexões aqui desenvolvidas.

O POETA E A MOBILIZAÇÃO DO CAMPO SENSORIAL DO OLFATO COMO ELEMENTO ESTRUTURADOR DA CONSTRUÇÃO POÉTICA

A referência ao cheiro aparece como um recurso expressivo que ultrapassa a dimensão meramente descritiva, constituindo-se como um operador simbólico por meio do qual o eu-lírico estabelece relações com elementos sociais mais amplos. O cheiro torna-se um marcador que evidencia tensões e hierarquias presentes no tecido social.

Para Cândido (2006), a literatura se constitui sempre em diálogo com as estruturas sociais que a atravessam, assim “sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (Cândido, 2006, p. 14).

À vista disso, o elemento sensorial, o cheiro, mobilizado por Ricardo Aleixo, não deve ser compreendido apenas como recurso expressivo, mas como forma de afiliação, no corpo do poema, fatores histórico-sociais que atravessam a experiência do negro no Brasil. A dimensão estética, nesse caso, não se separa do campo político,

mas a incorpora e a ressignifica. Assim, a análise realizada permite um contato com a complexidade formal e semântica da escrita de Aleixo, como também abre caminhos para reflexões que, posteriormente, se desdobram na investigação mais ampla que fundamenta a presente dissertação.

No caminho pela busca de um aparato crítico capaz de dialogar com a engenhosidade da poética de Aleixo, encontramos em Octavio Paz (1982) um referencial particularmente instigante para elaborarmos um texto inicial que trate o trabalho do poeta. No capítulo “*Poesia e poema*”, da obra *O Arco e a Lira*, o autor apresenta uma reflexão acerca das múltiplas dimensões que atravessam o fenômeno poético. Ao tratar sobre a poesia, Paz (1982, p.15) diz que a:

Arte de falar em forma superior; linguagem primitiva. Obediência às regras; criação de outras. Imitação dos antigos, cópia do real, cópia de uma cópia da ideia. Loucura, êxtase, logos. Regresso à infância, coito, nostalgia do paraíso, do inferno, do limbo. Jogo, trabalho, atividade ascética. Confissão. Experiência inata. Visão, música, símbolo. Analogia: o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo, e métricas e rimas são apenas correspondências, ecos, da harmonia universal.

A formulação proposta pelo crítico oferece uma chave interpretativa particularmente rica para pensarmos a obra de Aleixo. Tal como sugere Paz (1982), a poesia se constitui como um campo de tensões em que convivem tradição e invenção, disciplina formal e liberdade criativa, racionalidade e experiência sensível. Na produção de Aleixo, esses elementos manifestam-se de maneira evidente, sobretudo na forma como sua escrita transita entre diferentes linguagens e expressões artísticas e dispositivos de comunicação.

Ricardo Aleixo constrói uma obra que ultrapassa os limites estritos da página escrita, incorpora dimensões sonoras, visuais e performáticas que ampliam o campo de atuação da palavra poética. Sua criação parece materializar aquilo que Paz (1982) descreve como a ressonância da “música do mundo” no interior do poema. A palavra, em Aleixo, não se restringe a um veículo de significação semântica; ela se apresenta também como corpo sonoro, gesto, ritmo e imagem.

Dessa forma, ao aproximarmos a reflexão de Paz (1982), da poética de Aleixo, torna-se possível compreender que a força de sua produção reside justamente nessa capacidade de fazer do poema um espaço de convergência entre diferentes

dimensões da experiência estética, assim como o poeta afirma sobre seu processo artístico:

[...] Quanto ao meu processo de criação, é totalmente aberto e indisciplinado. Posso partir de um som indefinido ou de uma nota musical, de uma cor, uma letra, uma palavra, uma fotografia. Minha meta no mais das vezes, é criar uma obra tão aberta que eu possa fazer com que os elementos que a compõem transitem por outros códigos, traduzindo-se em novas configurações [...] (Scherer, 2017, p. 111).

Tal como o “caracol” evocado por Paz (1982), os poemas de Aleixo funcionam como estruturas nas quais reverberam múltiplas vozes, ritmos e sentidos, compondo uma tessitura poética que ecoa tanto a tradição literária quanto as urgências do presente.

Ao nos atentarmos à obra do poeta, deparamo-nos, desde os primeiros momentos de investigação, com uma questão metodológica que se revela central para o desenvolvimento deste estudo: a dificuldade de delimitar, de maneira precisa, quais seriam os elementos privilegiados como objeto de análise. Tal desafio não se configura apenas como um problema de delimitação da pesquisa, mas decorre, sobretudo, da própria natureza da produção artística do autor, cuja versatilidade e amplitude temática e estética fazem com que sua obra dialogue com múltiplas modalidades artísticas, suportes expressivos e campos temáticos.

Ao nos aproximarmos do processo criativo de Ricardo Aleixo, especialmente a partir de suas próprias declarações acerca de uma prática “aberta e indisciplinada”, torna-se necessário mobilizar um referencial teórico capaz de dar conta de uma concepção de arte que não se organiza a partir de formas previamente estabelecidas, mas que se estabelece no próprio ato de fazer. A teoria da formatividade, desenvolvida por Luigi Pareyson (1997), oferece uma chave interpretativa para a compreensão da poética do autor.

Para Pareyson (1997), a obra de arte não deve ser entendida como a aplicação de um modelo anterior ou como a simples realização de um projeto previamente estabelecido, ao contrário, ela se configura como um processo no qual fazer e descobrir se implicam mutuamente. A atividade artística, nesse sentido, não consiste na execução de uma forma já dada, mas na invenção progressiva de sua própria forma ao longo do processo de realização. Assim, “formar” não significa dar forma a uma matéria passiva, mas estabelecer um percurso no qual a forma surge como resultado

de um fazer que, ao mesmo tempo, experimenta, corrige, ajusta e reinventa seus próprios caminhos.

Essa perspectiva desloca a compreensão tradicional da forma como estrutura fixa e acabada, permitindo concebê-la como um acontecimento, intrinsecamente ligado à prática do artista. A forma, portanto, não antecede a obra, mas se revela no interior de sua realização, sendo inseparável das escolhas, hesitações e descobertas que constituem o ato criador (Pareyson, 1997). Nesse sentido, a atividade artística é, para Pareyson, uma experiência de risco e de abertura, na qual cada fazer implica a invenção de uma regra que não existia, mas que passa a orientar o desenvolvimento da obra.

Assim, de Pareyson (1997, p. 62), temos a máxima que:

Efetivamente, então se compreende o modo como a personalidade e a espiritualidade do artista se torna conteúdo de arte, a ponto de a forma, entendida como matéria formada, ser inseparável dele. Colocada sob o signo da arte, a personalidade do artista torna-se ela própria energia formante, vontade e iniciativa da arte, ou melhor, modo de formar, isto é, estilo. É o modo de formar, o modo de fazer arte, o modo de escolher e conectar as palavras, de configurar os sons, de traçar a linha ou de pincelar, em suma, o “gesto” de fazer o “estilo”, que introduz na obra toda a espiritualidade do artista e aí a entrega, de modo tão eloquente de definitivo que a respeito da espiritualidade do autor é bem mais reveladora a sua obra do que qualquer documento ou confissão ou testemunho direto sobre a vida [...]

Tal concepção encontra ressonância direta na poética de Ricardo Aleixo, cuja produção se caracteriza justamente pela recusa de delimitações entre linguagens, suportes e procedimentos expressivos. Ao postular que seu processo de criação pode partir de um som, uma imagem, uma palavra ou mesmo de um estímulo indefinido, o poeta evidencia uma prática que se constrói a partir da experimentação contínua e da abertura ao imprevisto. Nesse contexto, a obra não se apresenta como resultado de uma intenção formal previamente organizada, mas como um campo de articulação entre diferentes materiais e códigos que se reorganizam ao longo do processo criativo.

A teoria da formatividade permite, assim, compreender essa dinâmica não como ausência de forma, mas como afirmação de uma forma em processo, isto é, de uma organização que se produz no próprio movimento da criação. Em Aleixo, som, imagem, corpo e palavra não se subordinam a um princípio, mas se articulam em uma tessitura na qual cada elemento contribui para a configuração de uma forma que é simultaneamente resultado e percurso. Trata-se de uma poética que se constrói no

entrecruzamento de linguagens, em constante estado de elaboração, na qual a obra permanece aberta a novas possibilidades de significação.

Além disso, ao considerar a forma como inseparável do fazer, Pareyson (1997) oferece instrumentos teóricos importantes para pensar a dimensão performática da poesia de Aleixo. Se a forma se realiza no ato, então ela não se esgota na materialidade do texto escrito, mas se prolonga nos modos de enunciação, na presença do corpo, na vocalização e na relação com o público. A performance, nesse sentido, não é um acréscimo à obra, mas uma de suas possíveis realizações, um momento em que o processo formativo se atualiza e se reinscreve em novas condições de experiência.

Para Pareyson (1997, p. 57):

Fazer arte significa “formar” conteúdos espirituais, dar uma “configuração” à espiritualidade, traduzir o sentimento em imagem, exprimir sentimentos. Isto quer dizer sublinhar, antes de tudo, o fato de que o conteúdo se dá a própria forma, aquela forma que não pode ser senão sua, insistir, sobretudo, no caráter formante dos valores espirituais, ver a arte, antes de mais nada, o resultado de uma vontade expressiva.

Dessa maneira, ao articular a teoria da formatividade com a produção de Ricardo Aleixo, torna-se possível compreender sua poética como um campo de criação em permanente construção, no qual a obra não se apresenta como produto finalizado, mas como processo em curso. Essa perspectiva permite deslocar o olhar crítico de uma busca por estruturas fixas para uma atenção às dinâmicas de constituição da forma, evidenciando a poesia como prática que inventa a si mesma no próprio gesto de existir.

Assim sendo, ao longo da construção desta pesquisa, atentamo-nos que, qualquer tentativa de circunscrever rigidamente um conjunto específico de elementos analíticos, tendemos a esbarrar na complexidade da poética do poeta. A diversidade temática que atravessa a obra do autor também contribui para intensificar essa dificuldade de delimitação analítica.

Sob esse viés, o próprio Aleixo (2017. p.111) salienta que “embora eu reafirme o tempo todo a minha formação (como processo em curso, não como etapa já concluída) baseada na ideia de experimentação, jamais deixei de me interessar por outras práticas e possibilidades de criação”. Assim, notamos em sua obra um

processo contínuo de formação e de deslocamento criativo, sustentado justamente por esse trânsito entre as artes. Tais práticas fazem com que sua produção se configure como um campo de investigação estética permanentemente em descoberta, no qual a poesia interage com outras formas de expressão e expande suas possibilidades de realização, o que pode tornar um trabalho de muitos caminhos para delimitar e analisar seus trabalhos.

Ao longo dessa pesquisa, compreendemos que o gesto de escolher determinados aspectos da obra como foco privilegiado de análise não implica ignorar a multiplicidade que a constitui, mas, antes, reconhecer que todo recorte crítico é necessariamente parcial e necessário diante da riqueza de um projeto artístico que se constrói a partir das muitas funções da linguagem e da expansão das fronteiras da poesia.

Assim, ao nos dedicarmos ao estudo da obra de Aleixo, partimos do entendimento de que sua poética se organiza em torno de uma lógica de multiplicidade de experimentações assim como “um ato que não se limita a um espaço ou linguagem particular, mas pode advir exatamente de atravessamentos e deslocamento” (Scherer, 2016, p. 106), entre linguagens e suportes.

Mais do que um conjunto estável de procedimentos ou temas, o que se apresenta é um campo estético em constante movimento, no qual estes veículos se entrelaçam de maneira dinâmica exigindo de quem propõe estudá-lo, um olhar atento à complexidade interartística que estrutura sua criação.

Ricardo Aleixo nasceu em Belo Horizonte, em 1960. Sua trajetória é marcada por uma profunda rede de entrelaçamentos afetivos, culturais e simbólicos enraizados, sobretudo, em seus pais. Sobre sua família dizia: “Minha família é uma família que cultivou desde cedo o fetiche pela palavra, mas era uma família pobre. Meu pai e minha mãe (ele, operário, ela, doméstica) sempre gostaram de ler. E nos incentivaram” (Aleixo, 2017, p.14). Entre as presenças fundadoras do gosto pela leitura, destacam-se sua mãe, Íris, e seu pai, Américo. Íris, mesmo sem concluir minimamente os estudos primários, desempenhou papel decisivo ao inserir o filho no universo das palavras. Mais tarde, Aleixo relata em seu poema “Palavrear” o papel fundamental que a mãe tem em sua formação:

Palavrear

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

me ensinou a jogar palavra
no vento pra ela voar

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

Aquilo é que nem remédio:
Cura, mas pode matar

Cuide de pedir licença,
Antes de palavrear,

Ao dono da fala, que é
Quem pode lhe abençoar[...] (Aleixo, 2013, 13).

Sobre sua mãe, salienta que “foi a primeira professora que tive. A melhor, posso dizer, em qualquer fase desta minha vida que vai se alongando no tempo e no espaço” (Aleixo, 2022, p.24). Assim, sua formação inicial nos aspectos da oralidade, é marcada pela força das narrativas populares e pelo uso expressivo de linguagem cotidiana, igualmente constituiu-se como um espaço de transmissão simbólica em que a palavra se faz, antes de tudo, como uma sinalização de afeto e de pertencimento.

A mãe, ao falar, cantar e contar histórias, abre caminho para que o menino Ricardo perceba a palavra como corpo vivo, portadora de ritmo, emoção e memória. Américo, o pai, por sua vez, contribui de modo singular para o amadurecimento da sensibilidade literária e recitativa do filho. “[...] Sentava-nos sobre as pernas, ali por volta das seis e meia da tarde, e lia para nós longos trechos em espanhol, alternando-os com músicas de Louis Armstrong, Frank Sinatra, Nat king Cole ou Orlando Silva, seus favoritos” (Aleixo, 2022, p.25).

Seu pai, leitor atento, transmuta a leitura em um ato performático, quase ritualístico, por meio da declamação e da leitura em voz alta, como “um mestre rigoroso” (Aleixo, 2022. p.26). Em uma casa onde os livros são escassos, revistas e jornais assumem o papel de instrumentos de contato com o mundo das letras, permitindo a Aleixo desenvolver, desde cedo, familiaridade com as possibilidades expressivas do texto impresso, dos aspectos tipográficos e escuta atenta ao timbre, ritmo e a entoação da fala.

Como não tínhamos televisão e as opções de leitura eram bastante restritas, a oralidade assumiu lugar de destaque no nosso imaginário...corrigia-nos a postura, a entonação, o volume, as

cadencias, a respiração, a expressividade, os gestos. Mestre severo, sim, mas amoroso. (Aleixo, 2022, p.26.).

Dessa forma, o convívio com os atos performáticos do pai, com as experiências afetivas da oralidade da mãe e seu envolvimento com o universo da leitura, possibilita-o inconscientemente, naquele momento de sua fase jovem, uma percepção da palavra como signo linguístico, e ainda como forma visual e estética. Sobre essas duas presenças - Íris e Américo - Aleixo (2022, p. 28), salienta:

Como artista da palavra, da imagem, do corpo e do som, reconheço-me na condição de continuador do pouco que essas duas pessoas maravilhosas souberam transformar em fatos e generosos ensinamentos sobre aqueles saberes indissociáveis 'saber fazer' e 'saber ser' de que trata o suíço Paul Zumthor a respeito da arte da performance.

Seus pais deram-lhe as sutilezas de uma poética enraizada na fala e na presença concreta da palavra. Enquanto a mãe oferece a palavra e a emoção, o pai introduz o rigor e a visualidade da escrita e da performance. Desta fusão entre som e imagem, voz e letra, emerge o sujeito poético Ricardo Aleixo, cuja obra entrelaça poesia, performance, artes visuais e outros elementos instrumentais e suportes intermediários, sempre em diálogo com as marcas dessa formação afetiva e sensorial da ancestralidade.

Cresce criança solitária depois que sofre um acidente em uma “pelada de futebol” deixando-o cego monocular. Na escola, na aula de matemática, disciplina que odiava, aproxima-se mais da poesia. Aprecia o modo como “o professor Marco Aurélio abre sua aula com poemas. Isso mesmo. Poemas numa aula de matemática” (Aleixo, 2022, p.36.). O professor chegava na sala e apresentava textos poéticos de diversos escritores da estética modernista. Em uma dessas semanas, o professor o surpreende falando diretamente com ele, não mais sobre os poemas modernistas; naquela aula, o professor lhe apresenta uma estética poética pela qual encantou-se. O professor disse que:

[...] lia uma série de poemas concretos. Me lembro que ele mencionou a “estrutura matemática” dos poemas, mas não explicou o que queria dizer com essa expressão. Só sei que quando ele terminou a leitura eu me sentia sem ar e sem chão. (Aleixo, 2022, p.36).

As três presenças - Íris, Américo e o professor - configuram um tripé formativo-afetuoso que sustenta a poética de Ricardo Aleixo. A mãe oferece o ritmo e a emoção da fala; o pai, a materialidade e a visualidade da palavra; e o professor, o rigor e a sistematização do pensamento literário. Do mesmo modo como no futebol, uma de suas paixões, encontra os primeiros ecos dos elementos inconscientes do que mais tarde chamaria de corpografia, pelos arranques, dribles, lances da “ginga” futebolística e da linguagem nas narrações radiofônicas.

A confluência desses fatores delineia um projeto estético singular, no qual voz e letra, corpo e texto, oralidade e erudição coexistem em permanente diálogo e de modo despretensioso contribuem para a constituição de uma identidade estética que se inicia na infância e se projeta ao longo de toda a trajetória de vida.

Desta fusão emerge o sujeito poético, cuja obra perpassa a literatura, a performance e as artes visuais, inscrevendo-se em uma tradição reconhecedora da palavra como espaço de memória, invenção e resistência. Torna-se poeta. Sua bibliografia soma-se quinze obras lançadas, a saber: *Festim* (1992), *A roda do mundo* (1996), com Edimilson Pereira de Almeida, *Quem faz o quê?* (1999), *Trívio* (2002), *Máquina zero* (2003), *Modelos vivos* (2010), *Mundo palavreado* (2013), *Antiboi* (2017), *Pesado demais para a ventania* (2018), *Extraquadro* (2021), *Palavrear* (2019), *Sonhei com o anjo da guarda o resto da noite* (2022), *Campo Alegre: BH a cidade de cada um* (2022), *Diário da Encruza* (2022) e *Tornei de Luanda um Kota* (2024).

Ricardo Aleixo é “poeta em trânsito”, como enuncia Telma Scherer (2016, s.p) ao abordar os mecanismos de transição em que o poeta elabora jogos performáticos:

Ele cria uma série de conexões que colocam em convívio os diversos modos de acontecer da poesia, ampliando as suas relações com as outras artes e propondo uma interpretação própria tanto da tradição da poesia experimental quanto das materialidades envolvidas na comunicação poética.

Artista intermídia, opera em suas composições múltiplas estéticas: é músico, performer, artista plástico e produtor cultural. Escreve poemas para diversas possibilidades performáticas e trabalha intensamente o nível semântico desenvolvido por meio de elementos que vinculam o som e o sentido; por isso, em suas criações, a figuratividade com os elementos de transfiguração poética é encontrada. Desenvolve atividade como coordenador em projetos culturais no LIRA (Laboratório Interartes

Ricardo Aleixo), em Belo Horizonte, ministra cursos e amiudadamente está envolvido em pesquisas e formação literária.

Com suas performances, apresenta-se nos EUA e Europa. Atua sobremaneira em mídias sociais, cenário em que encontra bom diálogo com seus leitores, espectadores e interlocutores. Seus textos podem ser encontrados em diversos *sites* na *internet* e redes sociais nos quais une diferentes estéticas criativas e, assim, alcança público diverso. (Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, 2022). Suas obras abordam temas distintos, sendo um deles a cultura africana e afro-brasileira em suas múltiplas temáticas. Faz exaltação da cultura de seus ancestrais através do uso de elementos da cultura de África através de sons, gestos, dança e da poética como os *oriki*², onde enaltece a grandiosidade de Xangô, uma divindade do panteão africano.

Obá kossô

Xangô. Obá kossô. Cobre
A cabeça com sua coroa de cobre

E chega, portanto, a pedra do raio:
Tudo brilhando nele, tudo

Mudado em segredo, todas as
Loas para ele – elefante

Que anda com porte de rei,
cavalo que manda e desmanda

como um rei, pantera preta.
Senhor rei de agasu -, aganju

Que bloqueia o rio e queima
A chuva com o raio. (Aleixo, 2002, 46).

No poema acima citado, assim como em outros, sobretudo os publicados em parceria com Edimilson Pereira de Almeida, “*A roda do mundo*” (1996), o poeta trabalha componentes da religiosidade ancestral, usados para levar a seus poemas arquétipos de orixás de origem nagô-iorubá, valorizando a cultura oral por meio dos elementos sonoros para a composição artística (Scherer, 2016). Sendo assim, a literatura brasileira contemporânea constitui-se para Aleixo como um espaço

² Um gênero em iorubá de poesia cantada ligada tanto a vivências sacras quanto seculares, e que traz, em cada poema, a marca de um dos orixás da vertente nagô-iorubá. (SCHERER, Telma: Ricardo Aleixo, o poeta em trânsito. Organon, Porto Alegre; v.31 n.61. 2016).

privilegiado de vozes, tensionando narrativas hegemônicas que reconfiguram os modos de representações de identidade como no poema a seguir que tem como elemento central a exaltação da liberdade e imponência da cultura negra:

A liberdade é negra

a liberdade é negra,
inteligente, culta

e aprendeu sozinha
tudo que uma moça

ousada feito ela
precisa saber

para não se perder nas selvas da cidade,
onde só se ouve

o timbre das moedas
e a manada segue

rumo ao nada – às cegas.
a liberdade é negra

linda, sexy e o olor
da flor do seu desejo

entra na minha casa
quando ela aparece

e passa a noite toda
me dando motivos

para que eu resista
e entenda, enfim, que

o mundo pode ser
melhor do que parece
à primeira vista. (Aleixo, 2022, p. 87).

Devido a seus diversos notórios trabalhos artísticos empreendidos ao longo de mais de trinta anos, toma posse como integrante da Academia Mineira de Letras, ocupando a cadeira número 31, assim como recebe a concessão do título de Doutor por Notório Saber pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Tais feitos configuram marcos importantes reconhecedores da relevância e da singularidade de sua trajetória intelectual e artística. Essas distinções legitimam, no âmbito acadêmico e literário, uma obra marcada pela experimentação formal, pelo diálogo entre poesia,

performance e crítica cultural, como também evidenciam o impacto na forma de produção e do fazer poético na literatura brasileira contemporânea.

Ao afirmar-se entre espaços historicamente consagrados do saber, Aleixo representa vozes, corpos e estéticas, tensionando os cânones, reposicionando o valor epistemológico de práticas artísticas comprometidas com a reflexão crítica sobre linguagem, identidade e memória.

No livro *Impossível como nunca ter tido um rosto* (2015), que se constitui como objeto dessa pesquisa, Ricardo Aleixo elabora um projeto poético que busca as formas de representação dos sujeitos invisibilizados em uma sociedade atravessada por violências simbólicas, apagamentos históricos e pela permanência de estruturas que lidam com relações de poder. É possível compreender tais estruturas como instâncias repressivas, dispositivos produtivos, uma vez que, conforme aponta Foucault, “o poder produz saber [...] o poder e o saber implicam-se diretamente; [...] não há relação de poder sem constituição correlata de um campo de saber, nem saber que não suponha e não constitua ao mesmo tempo relações de poder” (Foucault, 1987, p. 27).

Por conseguinte, a obra se organiza como um campo de experiência estética e política, no qual linguagem, corpo e visualidade se entrelaçam, desestabiliza leituras acomodadas e propõe novas formas de percepção. Nesse contexto, os poemas tematizam a condição de sujeitos, mas também encenam, por meio de sua materialidade, os processos de fragmentação, silenciamento e reinscrição identitária.

Os objetos de análise desta pesquisa, os rostos, emergem como elementos centrais na construção desse universo poético, aparecem tanto de maneira explícita quanto sugerida em imagens, ausências e tensionamentos discursivos. O rosto, nesse sentido, não se apresenta apenas como traço físico ou marca individual, mas como superfície simbólica sobre a qual se instauram disputas de reconhecimento, pertencimento e humanidade. Frequentemente associado à invisibilidade e à marginalização, os rostos apresentados e/ou sugeridos nos poemas, revelam-se atravessados por forças que, ora o apagam, ora o distorcem, ora o tornam visibilizados de modo exacerbado sob estigmas sociais.

Dessa forma, as análises dos poemas selecionados, a saber: “Rosto”, “Fábula”, “Dor”, “Alheio”, “Na noite calunga do bairro Cabula”, e “Um rosto e um sinal” buscam compreender como esses rostos operam enquanto signos complexos, articulando memória, identidade e resistência. Ao mesmo tempo em que denunciam processos

históricos de exclusão, esses rostos também instauram possibilidades de existência e de reconfiguração como indivíduo, afirmando-se como presença que resiste ao apagamento.

Assim, o corpus da pesquisa se constitui como um espaço de investigação das múltiplas camadas de significação do rosto, evidenciando como ele se transforma em um território de disputa simbólica e de reinvenção identitária. Como é possível observar no excerto do poema:

Na noite calunga na noite cabula

Morri quantas vezes
Na noite mais longa?

Na noite imóvel, a
Mais longa e espessa,

Morri quantas vezes
Na noite calunga

A noite não passa
e eu dentro dela

morrendo de novo
sem nome e de novo[...] (Aleixo, 2015, p. 36).

No trecho apresentado, o rosto se insinua; não aparece de forma explícita, mas se constrói justamente por sua ausência. A recorrência da morte, “morri quantas vezes”, e a condição de estar sem nome indicam um sujeito cuja identidade é continuamente negada, o que implica também a negação do rosto enquanto marca de reconhecimento. Trata-se de um rosto que não se fixa, que se desfaz como elemento etéreo na repetição da violência e na permanência de uma noite que simboliza tanto o apagamento histórico quanto a violência e desumanização.

O rosto aqui é menos uma presença visível e mais um vestígio, submetido a condições de invisibilização e esvaziamento. Colocado em um espaço simbólico denso, a “noite calunga”, esse rosto se encontra atravessado por processos de exclusão que o privam de nome, forma e legibilidade social. Por mais que ausente, sua evocação revela, de modo contundente, as condições precárias de existência do sujeito, pois “o valor das palavras reside no sentido que ocultam” (Waley *apud* Paz, 2015, p.43).

A reflexão sobre as análises, entendidas como experiência crítica, aponta para Paz (1982), para quem a poesia não é apenas forma estética, mas um modo de conhecimento e de revelação do sujeito no mundo. A poesia de Aleixo pode ser compreendida, como um espaço de confronto entre linguagem e realidade, no qual o poema se constitui como gesto crítico e como lugar de realojamentos do sujeito.

O rosto, enquanto elemento central desse estudo, assume múltiplas camadas de significação: é superfície de reconhecimento e, simultaneamente, alvo de negação; é marca identitária e espaço de conflito; é presença que insiste em existir mesmo diante de processos sistemáticos de desumanização. Para trabalharmos esses pontos, traremos o conceito de rostidade, desenvolvida por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1996). Esta noção oferece um importante aporte teórico para a compreensão do rosto enquanto categoria de estudo. Para os autores, o rosto não é apenas um dado natural ou biológico, mas produção social e política, resultado de um conjunto de códigos que organizam a visibilidade e o reconhecimento dos sujeitos. A rostidade corresponde a uma “máquina abstrata” que atribui significados ao rosto, regulando quem pode ser visto, reconhecido e legitimado em determinados contextos sociais.

Ao articular essa perspectiva com a poesia de Aleixo, na obra *Impossível como nunca ter tido um rosto* (2015), é possível compreender o rosto como um campo de tensão entre visibilidade e apagamento. A rostidade, nesse caso, opera historicamente por meio da comparação de um padrão normativo, que define quais rostos são reconhecidos como plenamente humanos. Aliaremos a esta análise as contribuições de Jacques Rancière (2020) a partir do conceito da partilha do sensível, segundo o filósofo, a partilha do sensível trata-se do modo como, em um determinado campo social, são distribuídas as formas de partilha, isto é, aquilo que pode ser visto, dito e pensado, bem como os sujeitos que têm legitimidade para ocupar esses espaços.

Traremos os conceitos de Stuart Hall (2006) sobre identidade, entendida não como essência fixa, mas como construção histórica, marcada por deslocamentos, rupturas e processos contínuos de significação, como ele mesmo aponta que o jogo existente entre a cultura trazida consigo e a assimilada; uma não anula a outra. Sobre tal fato Hall (2006, p.89) salienta que “não são e nunca serão unificadas no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, várias ‘casas’”.

Ao tratar da diáspora negra e de suas expressões culturais, Paul Gilroy (2001) oferece importantes contribuições ao propor o conceito de Atlântico Negro, ele

apresenta uma revisão contundente das formas tradicionais de compreender identidade, cultura e modernidade. Para o autor, a experiência da diáspora africana dá origem a uma formação cultural transnacional, marcada por fluxos, deslocamentos e trocas, que não podem ser reduzidas às fronteiras. Trata-se de um sistema de relações que são marcadas por fluxos e trocas culturais.

Utilizaremos das contribuições de Achille Mbembe (2014), e suas problematizações sobre a construção histórica da razão negra como um dispositivo de poder que produz o negro enquanto categoria marcada pela subalternização, desumanização e redução à condição de objeto. Para Mbembe (2014, p. 39) “a noção de raça permite que se representem as comunidades não europeias como se fossem um ser menor, o reflexo pobre do homem ideal”. Essa perspectiva permite compreender, na poesia de Aleixo, como os rostos negros carregam as marcas desse processo histórico de objetificação.

A noção de performance adotada nesta pesquisa apoia-se nos estudos de Paul Zumthor que compreende a performance como acontecimento que envolve corpo, voz, espaço e recepção. Para o mediavista, a poesia se faz plenamente no ato performático, no qual o corpo do poeta e a materialidade da voz instauram sentidos que ultrapassam o texto escrito (Zumthor, 2018). Perspectiva fundamental para a análise da poesia de Ricardo Aleixo, cuja produção se baseia em uma tradição que valoriza a oralidade e a presença corporal.

Isto posto, pensar o rosto negro na poesia de Aleixo implica compreender como a linguagem poética se articula à performance para produzir sentidos que desafiam leituras convencionais e convocam o leitor a uma experiência estética e política. As análises dos poemas selecionados buscam, portanto, compreender como o rosto negro é performado em diferentes contextos sociais, históricos e simbólicos, revelando as múltiplas faces da resistência.

Para discutirmos sobre resistência do povo negro, enquanto categoria analítica e histórica, podemos compreendê-la como um conjunto de práticas, discursos e estratégias de enfrentamento às estruturas de dominação racial que se consolidam no contexto da modernidade. Traremos para discussão os pensamentos de Frantz Fanon (1968;2020), Cida Bento (2022), Abdias do Nascimento (1984), além de outros autores que ofereçam aportes teóricos para a compreensão das dimensões subjetivas, estruturais e institucionais do racismo, bem como das formas de resistência que emergem diante dele.

Considerando a centralidade do rosto na obra *Impossível como nunca ter tido um rosto*, esta dissertação se orienta pelo seguinte problema de pesquisa: de que maneira os poemas de Ricardo Aleixo constroem representações da identidade negra a partir da performatização do rosto, e como essas representações de identidade operam como formas de resistência nos diversos contextos abordados pelo autor.

Examinaremos nos poemas os aspectos do rosto como categoria simbólica e poética; investigaremos as relações da performatização do rosto na construção de sentido; analisaremos como os poemas selecionados dialogam com contextos históricos e sociais marcados pelo racismo e pela exclusão e, por fim, compreenderemos de que modo a linguagem poética, simbólica e performática contribuem para a reconfiguração das representações da identidade negra na literatura brasileira contemporânea.

A relevância desta pesquisa reside na contribuição que oferece aos estudos literários, especialmente no campo da literatura brasileira produzidas por negros e nos estudos afro-brasileiros. Ao privilegiar a análise da poesia de Ricardo Aleixo, este trabalho busca ampliar o debate sobre formas alternativas de representação da identidade negra.

Além disso, a investigação do rosto negro enquanto espaço de resistência permite dialogar sobre corpo, identidade e política, evidenciando o papel da literatura como prática social e como aporte de enfrentamento às narrativas de apagamento, assim como afirma. A escolha da obra justifica-se pela complexidade e riqueza estética do livro e pela formação de estudos em diferentes aspectos literários que exploram de maneira aprofundada a dimensão da múltiplas estéticas da poesia de Aleixo.

Esta dissertação está organizada em três capítulos, além desta introdução. O segundo capítulo aborda um percurso teórico voltado à fortuna crítica de Ricardo Aleixo que se constitui de artigos, entrevistas em meios eletrônicos, redes sociais, organizadas em livro, antologias, dissertações de mestrado e teses de doutorado. Especialmente para compor este capítulo trataremos apenas de três, são eles: *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*, de Heloisa Buarque de Hollanda (1998), que coloca Aleixo em um contexto de produção contemporânea marcado pelo surgimento de novas possibilidades do fazer poético.

Outra obra é a intitulada *Ricardo Aleixo*, de Carlos Augusto Lima (2013), que propõe uma leitura mais centrada na materialidade do fazer poético de Aleixo,

evidenciando aspectos como a intermedialidade, o diálogo com as culturas afro-brasileiras. Nessa obra, o autor traz análises de poemas e antologia.

Por último, a pesquisa de Telma Scherer (2016), intitulada *A performance ressoa no poema: corpografias de Ricardo Aleixo*, importante trabalho que aprofunda a discussão ao enfatizar a performance como elemento constitutivo da poesia aleixiana, compreendendo o corpo como suporte e operador de sentido, em uma perspectiva que articula voz, gesto e presença. Assim, tais abordagens, embora distintas em seus recortes, convergem ao evidenciar a complexidade da obra de Aleixo, oferecendo subsídios teóricos consistentes para análises que levam em conta tanto os aspectos formais quanto os contextos culturais e políticos que atravessam sua produção.

Para a formulação do terceiro capítulo, mobilizam-se conceitos fundamentais provenientes de diferentes campos do pensamento contemporâneo, os quais permitem sustentar uma abordagem crítica da obra em análise. Assim, a noção de rostidade, desenvolvida por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2016), encontrada em *Mil Platôs*, oferece um aparato conceitual para compreender os processos de produção de subjetividade e os mecanismos de inscrição social do rosto enquanto superfície de significação e controle.

No que diz respeito à dimensão performática, as reflexões de Paul Zumthor (2001;2018), são fundamentais, sobretudo ao conceber a performance como acontecimento que articula corpo, voz e presença, deslocando o poema do campo exclusivamente textual para o da experiência.

Para as discussões sobre identidade encontramos respaldo nas contribuições de Stuart Hall (2006) e Paul Gilroy (2001), Cida Bento (2022), Abdias do Nascimento (1984), além de outros autores que problematizam a identidade como construção histórica, processual e atravessada por dinâmicas de diáspora, cultura e poder, tais como o pensamento de Frantz Fanon (1968;2020) por problematizar essas discussões e jogar luz aos efeitos do colonialismo e do racismo na constituição do sujeito negro, contribuindo para uma leitura crítica das relações entre corpo, linguagem e identidade e resistência. Dessa maneira, a articulação desses referenciais possibilita a construção de um quadro teórico consistente, capaz de sustentar as análises propostas ao longo da pesquisa.

O quarto capítulo realizamos a análise dos poemas selecionados de *Impossível como nunca ter tido um rosto* (2015), focalizando os elementos acima destacados. Por

fim, as considerações finais retomam os principais resultados da pesquisa, apontando possíveis desdobramentos para estudos futuros.

A partir desse percurso introdutório, evidenciamos que a poesia de Ricardo Aleixo se constrói como um campo de convergência entre memória, corpo, linguagem e resistência, no qual a palavra deixa de ser apenas matéria escrita para se pontuar como gesto, voz e presença. Ao articular visualidade e performance, o poeta reinscreve o rosto negro como signo político e estético, tensionando apagamentos históricos e produzindo novas possibilidades de reconhecimento e afirmação identitária.

Assim, esta introdução busca delinear os fundamentos afetivos, biográficos, estéticos e teóricos que sustentam a investigação proposta, preparando o terreno para as análises que se seguem, nas quais o rosto, será compreendido como estratégia poética de enfrentamento, invenção e permanência no interior da literatura brasileira contemporânea.

2. FORTUNA CRÍTICA DE RICARDO ALEIXO

Tenho comigo que artista é palavra que já traz para si um estoque extraordinário de possibilidades criativas. Artista e pronto. Ou, melhor ainda: poeta é a palavra mais justa para falar dessa pessoa que organiza o seu fazer por meio da tentativa de conhecer o mais profundamente possível as microestruturas de cada linguagem artística. É isso que sou, em suma, que tento ser: um poeta.

(Aleixo, 2017, p.229)

2.1 CARTOGRAFIAS CRÍTICAS

A fortuna crítica dedicada à obra de Ricardo Aleixo, é um trabalho que se constrói a passos largos nos estudos literários. Destacamos algumas das relevantes discussões sobre seu trabalho, em grande parte, compostas por artigos acadêmicos, dissertações de mestrado, teses de doutorado, entrevistas publicadas em plataformas digitais organizadas em livro fruto do trabalho de Telma Scherer (2017), e um outro livro com alguns ensaios, seguidos por uma breve antologia e foto-poemas de autoria de Carlos Augusto Lima (2013).

Os artigos publicados predominam. São análises que privilegiam aspectos formais sobre corpografia, termo cunhado pelo próprio Aleixo, centralidade do corpo e da voz na constituição do poema, a relação entre poesia e performance e o diálogo com tradições vanguardistas. As dissertações de mestrado e teses de doutorado aprofundam essas discussões, articulando sua poética a referenciais teóricos mais concisos, assim como nos artigos, tratam dos estudos da performance, elementos das teorias do corpo e da oralidade, bem como reflexões sobre identidade, conceitos afro-diaspóricos, política e linguagem.

Embora não se configurem como textos analíticos em sentido estrito, as entrevistas, ora encontradas em diversos *sites*, ora organizadas em livro, revela-se como material que oferece importantes informações estéticas sobre suas criações, influências literárias e formulações do próprio autor sobre seus processos de criação, compreensão da relação entre corpo, linguagem, experiência e criação artística. Dentre os trabalhos instados, selecionamos o prefácio da coletânea de Heloisa Buarque de Hollanda, intitulada “Esses poetas: uma antologia dos anos 90” (1998), pois nos dá um claro panorama do momento em que Aleixo surge no cenário artístico;

O livro *Ricardo Aleixo* (2013), de Carlos Augusto Lima, publicado pela Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (EdUERJ) na coleção *Ciranda da Poesia* e uma tese de doutorado de Telma Scherer, intitulada “*A performance ressoa no poema: corpografia de Ricardo Aleixo*”, de 2016, material especialmente rico para quem se propõe entender as filiações artísticas do poeta .

Dessa forma, sua fortuna crítica caracteriza-se por um caminho entre limitação quantitativa e a densidade analítica dos estudos existentes. Trata-se de um campo em construção, que evidencia tanto os desafios impostos por uma obra de natureza múltipla e experimental quanto a necessidade de novas investigações que ampliem e aprofundem o debate crítico. É nesse contexto que se insere a presente dissertação, cuja intenção é contribuir para o fortalecimento desse campo de estudos ao propor uma leitura situada na centralidade do rosto e em suas implicações estéticas e políticas.

2.2 A CENA E A EMERGÊNCIA: POR HELOISA BUARQUE DE HOLLANDA

O final do século XX mostra-se, no campo da poesia brasileira, um momento de marcante desorientação, sinalizada pelo esgotamento das grandes narrativas estéticas e pela reorganização dos modos de produção e circulação da escrita literária (Hollanda, 1998). Após as experiências poéticas elaboradas que atravessaram as décadas anteriores, das vanguardas concretas à poesia marginal. O período apresentado em seguida mostra-se menos como preconizador de um novo movimento do que como um território de mudança, atravessado por deslocamentos formais, institucionais e tecnológicos.

A poesia passa a refletir, de modo sensível, as transformações mais amplas da cultura contemporânea, caracterizadas pela fragmentação, pela multiplicidade de vozes e pela instabilidade dos suportes tradicionais. Heloisa Buarque de Hollanda (1998), escritora, ensaísta e crítica literária, no prefácio da obra “*Esses poetas: uma antologia dos anos 90*”, constrói uma atenta análise do campo poético brasileiro no momento de transição que marca o final do século XX.

Ao apresentar os autores reunidos em sua coletânea, a escritora e crítica literária identifica transformações estéticas, que acontecem naquele momento com a poesia. Para Hollanda (1998), ao compor a antologia, a intenção não era o de regimentar uma poética que caracterizasse um período específico ou de uma geração,

à época, sua intenção é “reunir poetas que começaram a publicar formalmente a partir dos anos 1990, esses anos de vozes quietas, segundo *New York Times*” (Hollanda, 1998, p.10).

A conjuntura da época pretende evidenciar as diferentes vozes que surgem no sentido de mostrar inovações já iniciadas da década passada, como a ascensão da atuação feminina no campo literário “numa quase equivalência entre homens e mulheres no mercado da poesia. A poesia negra ainda que não dominante, pode também ser agora notada com maior nitidez” (Hollanda, 1998, p.11). Essa heterogeneidade, longe de ser vista como sintoma de crise, é interpretada como resposta criativa a um contexto histórico marcado pela aceleração tecnológica, pela globalização cultural e pela redefinição do papel do livro como suporte privilegiado da poesia, muito embora não tenha apresentado um crescimento de número de leitores de poesia (Hollanda, 1998).

Observa-se a consolidação de um campo fragmentado, no qual diferentes linhagens, advindas das vanguardas concretas, da poesia marginal, visual, da oralidade e da canção, passam a coexistir e, frequentemente, a se contaminar mutuamente. Nesse contexto, a autora chama atenção para o deslocamento da poesia para além da página impressa. Ela enfatiza a crescente importância da performance, da leitura pública, da oralização do poema e da incorporação de recursos sonoros e visuais como elementos constitutivos da escrita poética. Hollanda (1998, p.12), salienta que:

Outro reduto inesperado de circulação da produção das minorias[...] assim podemos dizer, as marginais, que estão à margem [...] vai ser o ambiente da internet, que abriga boa parte da poesia negra, a poesia específica das mulheres negras, grupos jovens como o Manguê beat[...]

Como consequência, a internet configura-se como um espaço estratégico de visibilidade, circulação e legitimação dessas produções isoladas pelo cânone, funcionando como meio de difusão, e como território de resistência simbólica e política. Ao acolher vozes historicamente silenciadas pelos circuitos hegemônicos da cultura, o ambiente digital possibilita articulação de redes, o fortalecimento de identidades coletivas e a reinvenção das práticas poéticas e artísticas, deslocando o centro e afirmando a potência estética das margens.

A poesia dos anos 1990 é profundamente atravessada por uma sensibilidade intermídia: a música, a cultura pop e os novos meios de reprodução e difusão do texto, o poeta deixa de ser apenas um escritor de livros para tornar-se performático, aquele que experimenta de linguagens e sentidos. Outro aspecto é a análise das mudanças no núcleo editorial. A autora destaca o surgimento de editoras independentes, publicações artesanais e estratégias alternativas de circulação. Esse novo ambiente favorece trajetórias autorais, singulares e menos dependentes das estéticas rígidas, ao mesmo tempo em que exige do poeta uma postura ativa diante do mercado cultural e de suas formas de visibilidade Hollanda, (1998).

É nesse cenário, marcado pelas muitas vias da linguagem, valorização do corpo e da voz, e pela experimentação formal desvinculada de escolas literárias, que surge a produção de Ricardo Aleixo. A leitura do prefácio da coletânea permite compreender o cenário da época e sua expressão particularmente aguda das tensões e possibilidades daquele momento. A escrita de Aleixo e sua atuação poética dialogam diretamente com a ênfase dada por Hollanda (1998) à poesia como acontecimento, como prática articuladora do texto e outros suportes de comunicação.

Assim, o prefácio de “*Esses poetas*” (1998) contextualiza uma geração, oferece as ferramentas críticas para compreender o surgimento de poéticas que, como a de Aleixo, recusam limites fixos entre gêneros, suportes e tradições. Ao situar o leitor nesse panorama, a escritora delineia um campo poético em constante mudança, no qual a experimentação não é um gesto de rompimento isolado, mas configura uma resposta histórica às transformações culturais e tecnológicas do fim do século. É a partir desse horizonte que se torna possível observar a obra de Aleixo em sua complexidade, entendendo-a como parte constitutiva, e não marginal, da poesia brasileira contemporânea.

Para salientar as afirmações do cenário histórico, ressaltamos Gonçalves (2025, p. 803-804) em seu artigo:

Dessa forma, não é exagero dizer que pluralidade, heterogeneidade, diversidade e afins se consolidaram como palavras inescapáveis para leitura do quadro poético brasileiro, sem que, contudo, fossem capazes de explicar o que de fato representavam. Entretanto, a despeito de tais palavras terem passado a fazer parte do vocabulário do campo da poesia quase como obrigatórias, gerando debates e reflexões de todo tipo, isso não significou a abertura do olhar de parte da crítica a tendências poéticas historicamente marginalizadas.

Assim, a recorrência desses movimentos, discursos literários implicam, necessariamente, em uma transformação efetiva dos critérios de leitura e legitimação da poesia brasileira, funcionando como características inovadoras que, embora amplamente mobilizadas, contribuem para a incorporação crítica de poéticas historicamente marginalizadas.

2.3. ABORDAGEM CRÍTICA A PARTIR DE CARLOS AUGUSTO LIMA

O livro *Ricardo Aleixo*, de Carlos Augusto Lima (2013), publicado pela Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (EdUERJ) na coleção *Ciranda da Poesia*, trata de uma escrita crítica dedicada à obra do poeta mineiro, uma apresentação de uma pequena antologia, além de dois foto-poemas.

Para dar conta do trabalho de análise poética de Ricardo Aleixo nesse tópico, articulamos distintas perspectivas críticas que, embora partam de diferentes enfoques, convergem na compreensão de uma linguagem em permanente deslocamento. A leitura de Carlos Augusto Lima (2013), ao enfatizar o caráter expandido, performativo e indisciplinado da poesia de Aleixo, pode ser produtivamente tensionada com as reflexões de Castro (2021).

No que se refere às transformações contemporâneas dos modos de constituição do sujeito, traremos Castro, enquanto Lima evidencia uma poética que ultrapassa os limites da escrita e se afirma como prática que articula corpo, tecnologia e memória. Castro, ao discutir os deslocamentos do lugar simbólico de seu trabalho acadêmico na literatura contemporânea, aponta para uma reconfiguração das formas de inscrição subjetiva, marcadas por instabilidade.

Então pode-se perceber que o entrelaçamento dessas abordagens permite compreender que a poesia de Aleixo expande os limites da linguagem e aborda os próprios modos de constituição de subjetividade, situando-se em um campo no qual forma estética e economia psíquica se atravessam mutuamente, configurando uma escrita que opera, simultaneamente, como experimentação formal e como reflexão sobre os processos contemporâneos de subjetivação entre (Lima, 2013) e (Castro, 2021). Lima (2013) evidencia que a poesia de Ricardo Aleixo não pode ser compreendida apenas a partir de categorias tradicionais da crítica literária centrada na escrita, assim como escreve “[...] a poesia de Aleixo não se contém. O poeta não se contém.

A palavra, o signo, o símbolo, nada disso se contém nas múltiplas operações que Aleixo propõe para a linguagem. ” (Lima, 2013, p.9). Desse modo, a linguagem poética de Aleixo afirma-se como prática performativa, na qual tradição e tecnologia, memória ancestral e experimentação contemporânea articulam-se. Na apresentação do trabalho por ele desenvolvido, assevera que:

[...] este texto [a apresentação] que se segue, à guisa de breve apresentação de seu trabalho, viraria samba, *funk*, instalação sonora, ária, opereta eletrônica, verso, poema, dobra de objeto manipulável. Seria bem capaz de o texto dar um salto e dançar “desconforme” a música, com dobras de corpo, expiação de sentidos e amarrações ancestrais ativando outras ancestralidades desamarradas, soltas, uma montagem primitiva e tecnológica.

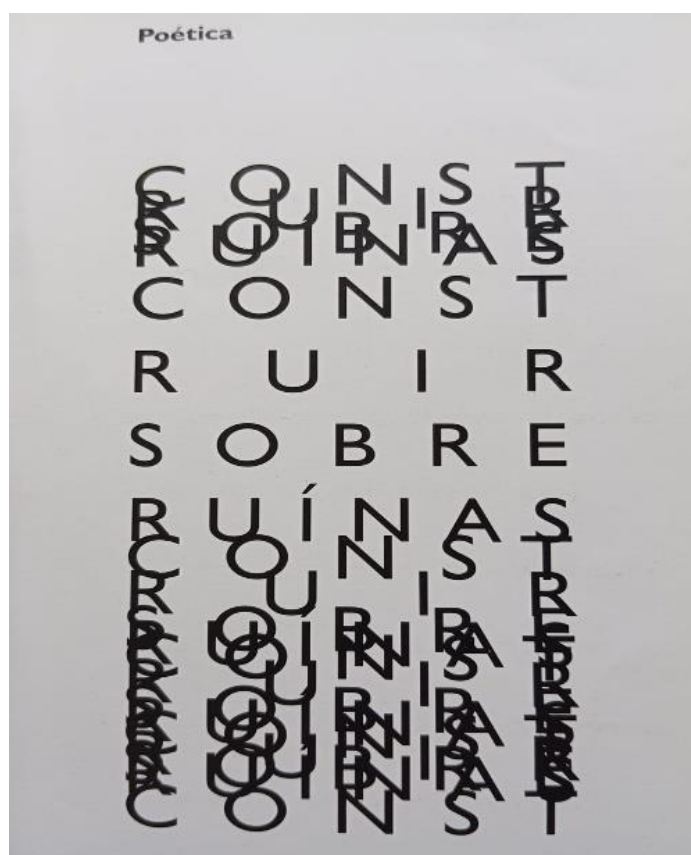
A sugestão proposta pelo ensaísta, que faz o texto “virar” samba, funk, instalação sonora, ária ou opereta eletrônica, indica uma poesia que se realiza na instabilidade, na mobilidade dos signos e na negação de qualquer fixidez formal. Ao sugerir que o texto “salta” e “dança desconforme a música”, Lima (2013) enfatiza a centralidade do corpo e do gesto na produção de sentido, deslocando a poesia do campo estrito da escrita para uma zona de junção entre voz, som, movimento e ancestralidade.

Por conseguinte, apresenta-se o caráter versátil e expansivo da poética de Aleixo, cuja linguagem se constrói por meio de um movimento contínuo de desdobramentos das formas e dos múltiplos suportes. Sua poética exige uma abordagem ampliada, que considere sua poesia como matéria sonora, visual e performática. Em vista disso, os ensaios propõem uma leitura que articula texto, voz e corpo, antecipando questões que são centrais na obra do poeta, sobretudo ao se referir à performance, à oralidade e à presença do corpo como elemento constitutivo da poética de Aleixo.

Para Castro (2021, p. 77), “dentro das produções impressas de Ricardo Aleixo é possível perceber um número bastante extenso de temas, estéticas e técnicas de escrita postas em contato”, nesse sentido, tal multiplicidade não se configura como dissolução, mas como princípio estruturante de uma poética que opera pela síntese e pelo uso de diferentes matrizes expressivas, evidenciando uma escrita que se constrói na diferença e que reflete, de modo crítico, os processos contemporâneos de fragmentação e reconfiguração da subjetividade.

Na primeira parte do livro, o autor elabora três análises de poemas que, embora não determinem um caráter minucioso dos elementos trabalhados pelo artista, destaca o diálogo entre o poeta e diversas tradições da literatura brasileira, como a poesia experimental, marginal e um diálogo com as questões de raça.

Figura 2 - Poética,



Trívio, 2002 p.67

A primeira breve análise de Lima traz à baila uma operação que não é caótica no sentido do descontrole, mas profundamente significativa. O poema em questão titula-se ‘Poética’, publicado no livro *Trívio* (2002).

Lima (2013, p.13) analisa: “Aqui o verso “CONTRUIR EM RUÍNAS”, recorta-se, as palavras apresentam-se sobrepostas, emaranhadas, sugerindo a aproximação da antinomia Ruína/Construção”. Ao embaralhar e reordenar as palavras, Aleixo altera o poema, a linguagem se expõe como processo, e não como produto acabado. A poética que se afirma é aquela que assume como entulho, o excesso e a descontinuidade como princípios criativos, transformando desordem visual em gesto crítico sobre o próprio fazer poético. A ruína não aparece como ruína de forma, mas sim como possibilidade de uma nova construção (Castro, 2021). O segundo poema com o qual

Carlos Augusto Lima (2013) trabalha é “Ñamandu”, igualmente publicado em *Trívio* (2002).

Figura 3 - Ñamandu

p r i m e i r o a
f l o r d e u s
q u e s e d e s
d o b r a a o s o l
d e u s o s o l
e m s e u d e s
d o b r a r - s e
d e f l o r p é
t a l a a n t e p é
t a l a p r i m e i r o
v e r d a d e i r o
d e u s c o m o
u m d e u s
a p o i a d o
n a p l a n t a
d o s p é s
e m s e u
d e s d o b r a r
- s e d e f l o r
p r i m e i r o

Fonte: Trívio, 2002, p.49

O título, *Ñamandu*, estabelece um aspecto simbólico: sua relação com a tradição guarani. Ñamandu é associado à criação, à luz primordial e ao princípio organizador do firmamento. Ao trazer essa temática, Aleixo desloca o poema para além do universo da língua portuguesa, transportando-o para um horizonte intercultural que articula a centralidade da tradição ocidental e a cultura dos povos originários. (Castro 2021). Esse gesto não deve ser entendido como simples fim temático, mas como operação estética que reconfigura o campo de significação do texto.

A análise de Lima (2013) leva-nos a perceber que esse deslocamento não se restringe ao plano temático, mas se articula com a forma do poema; já para Castro (2021), a organização textual de *Ñamandu* não obedece a uma linearidade discursiva tradicional; ao contrário, apresenta-se como uma estrutura fragmentada, na qual os elementos são distribuídos de maneira a provocar rupturas na leitura. Essa fragmentação não implica ausência de sentido, mas, ao contrário, indica a recusa de

uma significação única e fechada. O poema, nesse sentido, opera como um elemento aberto, no qual diferentes camadas de leitura se sobrepõem.

Outro recurso utilizado é o ressaltar, através do negrito, também passível de leitura como técnica visual de determinadas palavras do corpo do poema que, lidas separadamente dele, compõem um outro poema, como se o universo (do poeta) fosse criada por essa coluna primeira (Ñamandu), ao passo que a energia (da poética) que o criou estivesse sempre dentro dela. (Castro. 2021, p. 80).

Ao enfatizar este caráter não estabilizado da linguagem poética de Aleixo, sugere-se que o poema deve ser compreendido como acontecimento, e não como objeto estático. Essa concepção desloca o foco da análise do conteúdo para o processo, permitindo perceber como o sentido surge a partir da relação entre os elementos formais do texto e a experiência do leitor. Em outras palavras, o poema não oferece respostas, mas produz possibilidades, instaurando um campo de indeterminação que exige uma postura ativa por quem lê.

Desse modo, essa dinâmica da visualidade do poema desempenha um papel fundamental. Por mais que a leitura de Lima (2013) não se detenha exclusivamente sobre esse aspecto, sua abordagem permite perceber que a disposição gráfica dos elementos não é aleatória, mas participa ativamente da construção de sentido. A fragmentação espacial do texto, a distribuição dos signos na página e a relação entre vazio e preenchimento configuram uma dimensão visual que dialoga com o conteúdo simbólico do poema. Dessa forma, a página deixa de ser mero suporte para tornar-se espaço de experimentação.

Sobre a presença de referências indígenas e de matrizes africanas como elemento temático de sua poética, Aleixo articula:

[...]verbos, signos, dança, deidades foram, como não poderiam deixar de ser historicamente silenciados ou marginalizados na tradição da literatura brasileira, pois o mundo das letras é (é?) um mundo branco, feito por brancos e para brancos, onde não se permitiam negros letrados (Lima. 2013, p. 19).

Assim sendo, o poema introduz uma dimensão política que não pode ser ignorada. Ao incorporar elementos da cosmologia guarani, Aleixo provoca a deslocamento para o centro de uma tradição literária eurocêntrica e propõe uma ampliação do repertório simbólico da poesia brasileira. Esse gesto pode ser

compreendido como uma forma de resistência cultural, na medida em que valoriza saberes historicamente marginalizados e os reinscreve no campo da produção estética contemporânea.

Diante desse percurso crítico desenvolvido, evidenciamos que as contribuições de Carlos Augusto Lima (2013) cooperam na consolidação de uma leitura mais abrangente e consistente da obra de Ricardo Aleixo. Ao evidenciar o caráter expandido, híbrido e performativo de sua poesia, Lima amplia os horizontes interpretativos, pois desloca o próprio campo da crítica literária, exigindo novas ferramentas para análises capazes de dar conta de uma produção que não trabalha a escrita de modo convencional.

Sua leitura permite compreender que a singularidade de Aleixo está na capacidade de articular palavra e dispositivos de circulação poética, ao iluminar as múltiplas camadas que constituem sua poética, desde a materialidade visual até as implicações políticas e culturais, Lima (2013) contribui para o reconhecimento de Aleixo como um poeta de relevância no cenário contemporâneo, cuja obra dialoga com diferentes tradições, também as reinventa, afirmando-se como espaço de criação, resistência e reconfiguração dos modos de dizer e existir na linguagem.

2.4 A DIMENSÃO PERFORMÁTICA E A CORPOGRAFIA, POR TELMA SCHERER

A tese de doutorado de Telma Scherer “*A performance ressoa no poema: corpografias de Ricardo Aleixo*, (2016), configura-se como um marco interpretativo, sobretudo por propor um trabalho metodológico que desloca o eixo da análise literária do texto enquanto objeto fixo para o poema enquanto acontecimento.

Desde sua formulação inicial, Scherer (2016) parte de uma possibilidade fundamental: a de que a poesia, especialmente na contemporaneidade, não pode ser compreendida exclusivamente a partir de sua inscrição gráfica. Ao contrário, ela se constitui como um campo expandido, no qual a palavra poética é atravessada por dimensões performativas que se manifestam tanto na recepção quanto, de maneira decisiva, no próprio processo de criação. A autora postula que “a tese aborda as relações entre poesia e performance, procurando encontrar os resíduos performativos da palavra poética não apenas na recepção do texto, mas também no processo criativo” (Scherer, 2016, p. 7).

Tal proposição teórica permite compreender a poesia de Aleixo não como um objeto estático, mas como um sistema em movimento, cuja materialidade extrapola os dispositivos de comunicação. Essa perspectiva dialoga diretamente com a construção que se desenvolve ao pensar o poema como corpo, como rosto e como inscrição de uma identidade em movimento, não fixa, mas performada.

Um dos principais aportes da tese de Scherer reside na articulação entre poesia, corpo e voz, mediada por uma interlocução consistente com teóricos da performance e oralidade. Segundo Scherer (2016) a poesia deve ser pensada como fenômeno vocal e corporal, no qual a presença, ainda que em vestígio, é constitutiva do sentido. Ao invés de privilegiar exclusivamente o sentido, a autora chama atenção para aquilo que, no poema, se dá como experiência sensível, como impacto físico e afetivo.

Nesse ponto, é possível estabelecer um diálogo produtivo com a noção de rosto que orienta essa dissertação, pois o rosto pode ser entendido como superfície de inscrição de identidade, ele também é, à luz dessas teorias, um lugar de presença, algo que se impõe antes mesmo de ser interpretado. Assim, a poesia de Aleixo, ao mobilizar corpo e voz, representa a negritude, pois a encarna como experiência sensível.

O conceito de corpografia, central na tese de Scherer, constitui um dos instrumentos mais fecundos para a leitura da obra de Aleixo. Cunhado pelo próprio poeta, o termo é desenvolvido pela autora como categoria crítica capaz de dar conta de uma escrita que emerge do corpo e se realiza nele, “A presença do corpo e da voz [...] soma-se à sua presença complexificada pelo conceito de ‘corpografia’” (Scherer, 2016, p. 7).

A obra de Ricardo Aleixo se configura como uma prática interartística, em que poesia, performance e corpo se entrecruzam de forma indissociável. É nesse cruzamento que o conceito de corpografia ganha dimensão política: ao fazer do corpo o suporte e o instrumento da linguagem, o poeta recusa a objetificação histórica a que o corpo negro foi submetido. Em vez de objeto silenciado, esse corpo emerge como lugar de enunciação e produção de sentido. A corpografia torna-se, assim, uma estratégia de reinscrição do sujeito negro no campo simbólico, um gesto que o desloca da condição de objeto para a de sujeito ativo, capaz de nomear, performar e significar a própria existência.

A corpografia, nesse contexto, pode ser compreendida como um conceito que dialoga entre as fronteiras da escrita, corpo e da performance, deslocando a compreensão tradicional do poema enquanto objeto autônomo. Tal perspectiva permite ampliar a leitura da poesia contemporânea, especialmente no que se refere às práticas interartísticas e à centralidade do corpo na produção de sentido. Assim:

A corpografia implica, portanto, uma ruptura com a separação tradicional entre texto e performance. O poema não é algo que se escreve para depois ser performado; ele já nasce como gesto, como inscrição corporal. Essa perspectiva permite compreender a obra de Aleixo como prática interartística, na qual diferentes linguagens: som, imagem, movimento, se entrelaçam. No contexto da discussão sobre identidade e negritude, esse conceito adquire uma dimensão política significativa. O corpo negro, historicamente objetificado e silenciado, reaparece aqui como agente de enunciação, como lugar de produção de sentido. A corpografia, nesse sentido, pode ser lida como uma estratégia de reinscrição do sujeito negro no campo da linguagem, deslocando-o da condição de objeto para a de sujeito performativo. (Aleixo, 2016).

A partir dessa formulação, torna-se possível compreender que a corpografia não apenas redefine o estatuto do poema, mas também reconfigura o lugar do sujeito na linguagem. No caso da poesia de Ricardo Aleixo, segundo a perspectiva que trabalhamos, adquire uma dimensão mais decisiva, uma vez que o corpo negro, historicamente submetido a processos de subalternização, é abordado como urgência de ser dito e mostrado. Assim, a articulação entre corpo, linguagem e performance se apresenta como estratégia estética e política de resistência, capaz de desafiar os regimes hegemônicos de visibilidade e produzir novas formas de existência no campo social.

Outro aspecto central da análise de Scherer (2016) é a ênfase na dimensão intercultural da poética de Aleixo. A autora evidencia como o poeta articula referências da tradição oral africana e afro-brasileira com procedimentos das vanguardas ocidentais, especialmente a poesia concreta. Esse movimento de articulação pode ser produtivamente lido à luz das reflexões de Paul Gilroy (2001), particularmente no que se refere à ideia de um espaço cultural, ele explicita os movimentos necessários para a formação cultural a partir da diáspora, no qual identidades negras se constituem por meio de fluxos, deslocamentos e hibridizações.

Ainda que autora não tenha como foco principal a questão racial, sua leitura abre espaço para essa interlocução ao destacar o diálogo de Aleixo com tradições

ancestrais e com práticas culturais da diáspora. Elementos como a oralidade, o ritmo, a musicalidade e o corpo performático surgem como inscrição de uma memória coletiva ancestral que atravessa o Atlântico e se reconfigura no aqui, agora.

Assim sendo, a poesia de Aleixo pode ser pensada como uma prática diaspórica, que articula passado e presente, África e Brasil, tradição e experimentação. Essa leitura reforça a centralidade da negritude como tema, estrutura de pensamento e de criação. Scherer também destaca o caráter profundamente experimental da obra do poeta, ressaltando sua recusa a classificações rígidas. “Os trabalhos de Aleixo concorrem para a dissolução dos rótulos e das classificações arbitrárias e, por isso, também incitam a uma visada sobre a história da poesia coerente com esse desejo”. (Scherer, 2016, p.263), Aleixo transita entre diferentes linguagens, suportes e “tribos”, desestabilizando fronteiras entre poesia, conceitos de raça, música, artes visuais e performance.

Essa postura está em consonância com uma concepção contemporânea de arte como campo múltiplo e em constante transformação que pode ser observada ao nos referirmos sobre as contribuições de Heloisa Buarque de Hollanda (1998). Ao mesmo tempo, ela pode ser lida como gesto político, na medida em que desafia as hierarquias estabelecidas pelo cânone literário, historicamente excludente. Logo, é possível articular a análise de Scherer (2016) com sua discussão sobre corpografia e a recusa de categorias fixas por serem entendidas como resistência a processos de essencialização da identidade, abrindo espaço para formas mais complexas de subjetivação.

É importante destacar que a relevância da tese não se limita aos conceitos que mobilizam, mas também à sua própria forma de escrita. Scherer (2016) adota uma metodologia que acompanha o movimento do objeto estudado, o da liberdade, evitando enquadramentos rígidos e propondo uma crítica que se constrói em diálogo com a experiência. Essa escolha metodológica resulta em uma escrita que, em certa medida, performa aquilo que analisa. Ao integrar teoria, análise e vivência, Scherer (2016) produz uma crítica que se aproxima da própria lógica da corpografia, uma escrita que não separa pensamento e corpo, teoria e prática.

3. CORPO, IMAGEM E SUBJETIVAÇÃO NOS REGIMES SIMBÓLICOS

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

Neste capítulo, nos dedicamos à investigação teórica dos conceitos de rostidade, performance, identidade e resistência entendidos como responsáveis para análises dos processos das constituições das subjetividades e de inscrições dos corpos (rostos) nos regimes simbólicos, estéticos e políticos desse trabalho.

3.1. COMO NUNCA TER TIDO UM ROSTO: ENTRE A MÁQUINA DA ROSTIDADE E A NEGAÇÃO DO RECONHECIMENTO

Sobre rostidade, nas formulações de Deleuze e Guattari (1996) a discussão busca compreender o rosto como dispositivo de significação e de subjetivação. Em Chevalier (2015, p.791), encontramos a afirmação de que “O rosto é o símbolo do que há de divino no homem, apagado ou manifesto, perdido ou reencontrado”, funcionando, assim, o rosto serve como lugar privilegiado de inscrição das tensões entre visibilidade e ocultamento, presença e ausência, nas quais se projeta a experiência humana em sua dimensão simbólica e existencial.

Para elucidarmos a temática central deste trabalho, o rosto, é fundamental deslocá-lo de uma compreensão estritamente física ou individual para entendê-lo como um dispositivo de produção de subjetividade, de tal modo, é possível pensar a imagem e, por extensão, o rosto, não como dado fixo, mas como superfície instável, atravessada por processos de revelação e ocultamento. A noção de “apagado e manifesto”, dito por Chevalier (2015) aproxima-se do conceito de rostidade: uma máquina abstrata que produz o rosto ao mesmo tempo em que o codifica, atribuindo-lhe sentidos socialmente regulados.

Assim, o rosto, enquanto imagem poética, deixa de ser um dado fixo para se afirmar como acontecimento: lugar onde se cruzam memória, e desejo, mas também onde tais elementos se reorganizam em constância. O rosto em Aleixo comporta experiências, mas também as transcende em um movimento incessante de criação e deslocamento, no qual identidade e alteridade se entrecruzam. Essa compreensão do rosto como construção histórica e política, segundo as reflexões de Bosi (2001), propõe pensar a poesia como forma de inscrição da experiência no tempo. Para o autor, “a poesia é uma forma de conhecimento que se enraíza na experiência vivida e a transfigura em linguagem” (2001 p. 19).

O rosto quando mobilizado poeticamente, deixa de ser apenas superfície visível para se constituir como lugar de inscrição de experiências históricas e afetivas. Na poesia de Ricardo Aleixo, o rosto pode ser compreendido como essa instância em que o vivido se converte em linguagem, condensando marcas do tempo, da memória e das relações de poder que atravessam sua constituição. A compreensão do rosto enquanto construção simbólica e campo de forças pode ser em certa medida mais aprofundada. Sobre imaginação poética, “a imagem assume fisionomias várias ao cumprir o seu destino de exibir-mascarar o objeto do prazer ou da aversão”, como potência de mobilidade e criação de novas configurações simbólicas (Bosi, 1977, p. 18).

Já em Paz (2019, p. 55) encontramos que,

Nas imagens e ritmos transparece de maneira mais ou menos nítida uma revelação que não se refere mais àquilo que dizem as palavras, e sim a algo anterior e em que se apoiam todas as palavras do poema: a condição última do homem, esse movimento que o lança sem cessar para diante, conquistando novos territórios que mal são tocados se tornam cinzas em um renascer e remorrer e renascer contínuos.

Trata-se, portanto, de um rosto que não se oferece como evidência, mas como enigma, uma superfície instável que, ao mesmo tempo em que expõe marcas históricas e afetivas, também as reconfigura, instaurando novas possibilidades de existência e de leitura. É nesse lugar, atravessado pela potência imagética e performática, que o rosto se constitui como gesto de resistência simbólica, recusando fixações e abrindo-se à multiplicidade de sentidos.

Essa perspectiva permite pensar a imagem e, por extensão, o rosto, não como dado fixo, mas como superfície instável, atravessada por processos e formas, ora se

revelar, ora ocultar-se. A noção de “exibir-mascarar”, citada por Bosi (1977), aproxima-se daquilo que se denomina de rostidade: uma máquina abstrata que produz o rosto ao mesmo tempo em que o codifica, atribuindo-lhe sentidos socialmente regulados.

Essa impossibilidade pode ser lida, à luz da concepção de poesia como elaboração da experiência no tempo, conforme propõe Bosi (1977). Para o crítico, a linguagem poética não apenas expressa o vivido, mas o transforma, reinscrevendo-o simbolicamente. A negação do rosto, então, longe de se encerrar como ausência, pode converter-se em matéria poética, tornando-se visível justamente por meio da linguagem que a enuncia.

Assim, a relação entre poesia, história e linguagem constitui um dos eixos centrais para a compreensão da produção poética moderna, sobretudo quando se busca analisar obras que procuram os limites entre experiência estética e fatores sociais, como ocorre na poesia de Ricardo Aleixo.

A linguagem poética não pode ser entendida apenas como meio de representação do real, mas como instância capaz de reconfigurar a própria experiência histórica, produzir mudanças nos modos de perceber, narrar e significar o tempo. É justamente nesse ponto que as reflexões de Paz (1984) se mostram decisivas, ao propor uma leitura da poesia como forma de intervenção simbólica que, ao mesmo tempo em que se enraíza em um contexto, opera sobre ele de maneira crítica e transformadora.

Sobre essa característica, Paz (1984, p. 120) afirma que:

O poema é um objeto feito da linguagem, dos ritmos, das crenças e das obsessões deste ou daquele poeta, desta ou daquela sociedade. É o produto de uma história e de uma sociedade, mas o seu modo de ser histórico é contraditório. O poema é uma máquina que produz anti-história, ainda que o poeta não tenha essa intenção. A operação poética consiste em uma inversão ou conversão do fluir temporal; o poema não detém o tempo: o contradiz e o transfigura.

Essa ideia de poema como “máquina que produz anti-história” é particularmente produtiva para a leitura de Aleixo. Ao representar o rosto negro, historicamente apagado ou reduzido a estereótipos no campo da linguagem poética, sua obra representa uma experiência histórica, transforma, desestrutura narrativas de predomínio e produzindo novas formas de percepção e reconhecimento.

Diante das considerações até aqui apresentadas, impõe-se a necessidade de uma análise mais rigorosa do conceito de rostidade, formulado por Deleuze e Guattari (2016), uma vez que esse produto teórico compreende o rosto não apenas como forma perceptível, mas como origem de subjetivação, normatização e poder no interior dos regimes semióticos e sociais. Ao discorrer sobre rostidade, Deleuze e Guattari (2016, 30), iniciam seus raciocínios:

[...] havíamos encontrado dois eixos: um de significância e outro de subjetivação. Estes dois conceitos funcionam como uma máquina abstrata que impõe ordem e controle. Eram duas semióticas bastante diferentes, ou mesmo dois extratos, mas a significância não existe sem um muro branco sobre o qual inscreve seus signos e suas redundâncias.

A partir do exposto, podemos então inferir que, quando se trata do eixo da significância, diz respeito ao modo como o rosto produz e organiza sentidos, o rosto funciona como um suporte de leitura, tal conceito está ligado aos códigos sociais e culturais que interpretam o rosto. Em outro sentido, quando se trata de subjetivação, refere-se como o rosto produz sujeitos, ou seja, não se trata apenas em interpretar um rosto, mas fazer com que o indivíduo se reconheça e seja reconhecido como sujeito. Para os autores, a significância e a subjetivação não operam isoladamente, mas se articulam na produção do rosto enquanto sistema de inscrição e organização de sentidos e forças sociais.

As contribuições de Cristina Rogério Flauzino (2019) auxiliam esse percurso. Ancorada na leitura de *Mil Platôs* (2016) a autora evidencia como a máquina de rostidade opera de maneira racializada, produzindo discriminação como efeito de sua lógica normativa. Para Flauzino (2019), o rosto branco é tomado como padrão universal e neutro, enquanto o rosto negro é marcado como desvio, excesso ou ameaça, sendo constantemente submetido a processos de vigilância, controle e desumanização. Essa leitura permite compreender que o racismo não se limita a práticas individuais, mas está inscrito nos próprios dispositivos que organizam a visibilidade social.

Sobre esta informação, Flauzino (2019, p.37), traz importante contribuição em seu estudo sobre o qual diz:

Na visão dos filósofos, um rosto seria uma superfície de referência, comparado a um muro ou tela [...] no qual o sujeito passa a se

identificar sem saber que foi subtraído da sua própria potência e polivocidade em razão de um projeto político [...] A função do buraco negro seria autorizar o indivíduo ao exercício de seu papel. Sem se dar conta pelo menos na perspectiva deleuziana de que ele não faz escolhas, não optou por traçar seus horizontes, mas foi escolhido pela máquina com seus procedimentos seletivos.

Assim, conforme articulado por Flauzino (2019) a rostidade opera como um sistema semiótico que seleciona, organiza e distribui os rostos segundo padrões normativos, produzindo zonas de legitimidade e rejeição. Destarte, “nunca ter tido um rosto” (parte que compõe o título da obra e nome de um dos poemas), pode ser compreendido como o efeito histórico de um processo de exclusão que impede certos corpos de acessar o pleno papel de sujeito.

Nesse mesmo sentido, Carone (2014, p. 23), afirma que “um branco é tão somente o representante de si mesmo [...] um negro, ao contrário, representa uma coletividade radicalizada em bloco”, encontramos, nesse contexto, diálogo fecundo em consonância com Stuart Hall (2006), tal formulação mostra como a identidade negra é produzida sob o signo da generalização e da estigmatização, enquanto a branquitude se mantém intocável como norma.

A máquina de rostidade, ao operar essa disparidade, transforma o rosto negro em superfície de inscrição de discursos raciais que antecedem o indivíduo e o inserem, forçosamente, em uma lógica coletiva. O sujeito negro, antes mesmo de se constituir como singularidade, já é capturado por um regime de visibilidade que o reduz a marcas, estereótipos e hierarquias historicamente construídas. Seu rosto não lhe pertence inteiramente, é lido, classificado e fixado pelo olhar do outro antes que possa enunciar a si mesmo. É contra essa captura que a performance e a corpografia de Ricardo Aleixo operam: ao assumir o corpo como espaço de criação e resistência, o poeta interrompe o circuito da rostidade e reivindica para o sujeito negro o direito à auto enunciação, o direito, enfim, de significar a própria face.

Entrelaçando as imagens poéticas que orientam as análises à concepção de imagem apresentada por Paz (1982, p. 119), segundo a qual “cada imagem contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los”, dialoga diretamente com a lógica proposta por Deleuze e Guattari (2016). As imagens poéticas de Ricardo Aleixo não se organizam de modo linear ou representativo; ao contrário, operam como campos de intensidades, nos quais corpo,

voz e linguagem se interpenetram, desestabilizando a fixidez identitária imposta pela máquina de rostidade.

Sobre a imaginação poética, Bosi (1977) traz um deslocamento notável para a discussão em curso, ao questionar se a produção de imagens se reduz a um fluxo espontâneo do devaneio ou a uma sucessão de percepções visuais, isto é, uma sobreposição de formas imagéticas, o autor problematiza leituras que tendem a naturalizar a imaginação como instância autônoma e autossuficiente.

Ao contrário dessa perspectiva, Bosi (1977) enfatiza que as imagens, sejam elas vindas da experiência cotidiana, do sonho ou da fabulação, apenas se integram ao campo da cultura quando atravessadas por um processo novo, subjetivo, de expressão, a palavra. Tal formulação é decisiva, pois desloca o eixo da análise da imagem em si para a linguagem que a organiza, conferindo-lhe forma, historicidade e partilha.

Essa concepção dialoga diretamente com a noção de rostidade em Deleuze e Guattari (2016). Se, para os autores, o rosto é produzido por uma máquina que codifica signos e os organiza em regimes de visibilidade, Bosi (1977) acrescenta que tais signos não se sustentam apenas na dimensão imagética, pois dependem de processos discursivos que os estabilizam e fazem circular socialmente. O rosto, portanto, não é apenas visto: é dito, narrado, interpretado. É um constructo da linguagem tanto quanto da imagem, o que significa que sua fixação e sua contestação passam necessariamente pelo campo do discurso.

A poesia de Ricardo Aleixo pode ser compreendida como um espaço privilegiado dessa mediação. Ao trabalhar com imagens que evocam o corpo, o rosto e a experiência negra, o poeta não se limita a reproduzir um repertório sensível já dado, mas o transcende por meio da palavra, organiza as imagens, as desloca, permitindo que escapem às formas de fixação impostas pela máquina de rostidade.

Essa operação revela que a resistência não se dá apenas no plano da visibilidade, no ato de tornar o rosto negro perceptível, mas também, e sobretudo, no plano da linguagem, que reconfigura os modos de dizer, de nomear e de significar esse rosto. Por conseguinte, a poesia de Aleixo se apresenta como um campo de elaboração simbólica no qual imagem, palavra e experiência se articulam de modo indissociável, produzindo novas formas de inscrição do sujeito no mundo.

As figurações corpóreas presentes em sua poesia produzem lacunas nos modos hegemônicos de ver, nomear e reconhecer corpo dissidentes. A presença do

termo “impossível” no título do livro intensifica essa discussão, ao instaurar uma aporia que se relaciona diretamente com o funcionamento da rostidade. O poeta não explicita o motivo dessa impossibilidade, o que desloca o foco da falta individual para as condições estruturais que produzem a invisibilidade.

Trata-se de um impossível que não se restringe a questões ontológicas, mas assume função eminentemente política: é impossível existir plenamente em um regime que nega rosto, nome e voz a determinados sujeitos. Tal invisibilidade, paradoxalmente, torna-se visível na própria enunciação poética, operando como gesto de denúncia e resistência frente aos mecanismos de captura do rosto.

Dessa forma, a poesia de Ricardo Aleixo pode ser compreendida como um gesto de desterritorialização da rostidade, na medida em que questiona os códigos que regulam o reconhecimento do rosto negro. Ao recusar o enquadramento identitário e explorar a potência expressiva do corpo e da voz, o poeta desloca o rosto do lugar de captura para o campo da experimentação estética e da resistência política, abrindo possibilidades de reexistência frente aos regimes dominantes de visibilidade.

Nessa lógica, o rosto ultrapassa sua condição física para assumir um caráter simbólico que caracteriza valores, afetos e significações históricas e culturais, tornando-se um campo de leitura da subjetividade e diversidade. É por meio do rosto que o sujeito se apresenta no mundo e, simultaneamente, é interpelado, julgado por ele, instaurando uma relação ética que se firma no reconhecimento do outro como presença única.

3.3. IDENTIDADE: DA DEFINIÇÃO LEXICAL ÀS CONSTRUÇÕES DISCURSIVAS

Ao abordar essa discussão sobre o conceito de identidade, é necessário recorrer, de modo preliminar, a uma definição dicionarizada, a fim de estabelecer um ponto de partida semântico. De acordo com significados (2026):

Identidade é o conjunto de características que tornam uma pessoa única e reconhecível. Ela pode ser entendida em diferentes contextos, como documento oficial, construção social, cultural ou visual. A identidade envolve tanto os aspectos objetivos que nos identificam, como nome e documentos, quanto as dimensões subjetivas, como sentimentos de pertencimento, crenças, valores e comportamentos.

Tal definição, evidencia dois aspectos centrais para a nossa discussão: a noção de singularidade e a de reconhecimento, isto é, aquilo que permite identificar e diferenciar sujeitos ou coletividades.

A definição permite, instintivamente, um diálogo com Stuart Hall (2006) que propõe compreender a identidade como um processo em constante construção. Em suas palavras, “dentro de nós há identidades contraditórias empurrando em diferentes direções de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas” (Hall, 2006, p. 13).

Essa formulação entende a identidade como algo atravessado por discursos, práticas sociais e relações de poder, como processo em permanente estruturação. É nesse sentido que as contribuições de Hall (2006) se mostram particularmente relevantes, ao oferecer uma leitura da identidade como construção provisória e situada, conforme indica o autor:

Utilizo o termo ‘identidade’ para significar o ponto de encontro, o ponto de sutura, entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos ‘interpelar’, nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos aos quais se pode falar. As identidades são, pois, pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós (Hall, 2000, p.112)

Dessa forma, a identidade configura-se como um espaço de negociação contínua, no qual os sujeitos se constituem a partir de vínculos sempre provisórios com posições discursivas e de poder, evidenciando seu caráter instável, histórico e permanentemente aberto à reconfiguração.

Nesse mesmo horizonte crítico, Paul Gilroy (2001) contribui significativamente ao trazer as noções tradicionais de pertencimento identitário, especialmente a respeito das experiências da diáspora negra. O autor argumenta que as identidades negras não podem ser compreendidas a partir de uma lógica nacional ou homogênea, mas sim como formações híbridas, constituídas no trânsito entre culturas e territórios (Gilroy, 2001). Para ele, trata-se de pensar a identidade como algo que emerge de rotas e não de raízes, isto é, como resultado de deslocamentos históricos e intercâmbios culturais (Gilroy, 2001).

Essa mudança de paradigma da identidade como essência para a identidade como construção, é cara para a análise da obra de Ricardo Aleixo. Em *Impossível*

como nunca ter tido um rosto, a noção de identidade aparece articulada por uma série de procedimentos poéticos que desestabilizam a ideia de unidade subjetiva. O rosto, tradicionalmente associado à identificação e ao reconhecimento, é colocado em crise, sugerindo tanto a imposição de uma identidade quanto sua recusa ou impossibilidade.

Dessa forma, a passagem de uma definição dicionarizada, antes das definições carregadas de peso conceitual, permite compreender a identidade não como um dado fixo, mas como um campo de disputas simbólicas e políticas. Esse deslocamento é essencial para pensar as faces da resistência que emergem na poesia de Ricardo Aleixo, sobretudo às formas de representação da negritude e as estratégias de enfrentamento das estruturas que historicamente buscaram fixar e limitar os sujeitos negros às identidades rígidas e estereotipadas. Em consonância com essa crítica, ainda Hall (2006) propõe compreender a identidade como um processo de produção, e não como um dado originário. Segundo o autor, as identidades culturais devem ser pensadas “não como essências fixas, mas como posicionamentos” (Hall, 2006, p. 39).

Nesse raciocínio, pensar o rosto, tal como articulado na obra de Ricardo Aleixo, implica reconhecê-lo não como figura transparente de uma interioridade, mas como superfície simbólica na qual se inscrevem processos de reconhecimento social. É justamente nesse ponto que a reflexão de Bento (2022), pois oferece um aporte crítico para compreender como determinadas identidades são necessárias e construídas, naturalizadas no interior de relações sociais marcadas pela diversidade. Como afirma Barros, 2023, p. 227):

A luta pelo reconhecimento só de uma identidade corre o risco de ser individualizada, redundar apenas em revolta, num movimento sem uma ideologia clara, que supõe uma aliança maior com todos os submetidos, índios, brancos pobres, habitantes das periferias sem acesso à educação, saúde e renda digna. Penso que só no dia em que um branco puder se sentir negro ou indígena ele será sensibilizado pela não diferenciação por cor ou etnia.

Barros (2023), valendo-se de Bento (2022) aponta para os limites de uma política de identidade que se encerra em si mesma, advertindo que o reconhecimento, quando desarticulado do coletivo, pode reduzir-se a uma experiência fragmentada e politicamente esvaziada. Ao enfatizar a necessidade de alianças, a autora desloca o debate para uma ética da solidariedade, na qual o reconhecimento do outro não se dá

apenas pela diferença, mas pela capacidade de partilhar, ainda que simbolicamente, sua condição.

No caso das identidades negras, essa perspectiva torna-se mais relevante, uma vez que tais identidades foram historicamente constituídas sob condições de violência, deslocamento e subalternização. Hall (2006), ao discutir a diáspora africana, destaca que a experiência negra no mundo moderno é marcada por uma dupla articulação: por um lado, a memória de uma origem comum, frequentemente idealizada; por outro, a vivência concreta da dissolução, da diferença e da transformação. Nesse sentido, ele afixa que a identidade negra deve ser pensada a partir de “uma continuidade e uma ruptura” (Hall, 2003, p. 52), o que a configura como um campo de contínuas articulações.

Em *O Atlântico Negro*, Gilroy (2001), enfatiza que a modernidade ocidental não pode ser compreendida sem considerar o papel central da escravidão e da diáspora africana na constituição do mundo atlântico. O autor propõe a noção de Atlântico Negro como um espaço transnacional de circulação de pessoas, ideias e culturas, no qual as identidades negras são continuamente (re)criadas. Ao rejeitar perspectivas nacionalistas e essencialistas, Gilroy (2001) enfatiza o caráter híbrido, móvel e relacional da cultura negra, afirmando que ela se constitui “em um espaço de fluxos e intercâmbios” (Gilroy, 2001, p. 35).

A articulação entre Hall (2003) e Gilroy (2001) permite compreender a negritude como uma construção diaspórica, marcada pela heterogeneidade e pela resistência. Longe de ser uma identidade única ou estável, a identidade negra caracteriza-se como um processo de constante reinvenção, no qual memória, corpo e linguagem desempenham papéis fundamentais. Assim, o rosto negro, enquanto imagem e metáfora, adquire uma dimensão profundamente política: trata-se de um signo historicamente negado.

Tanto Hall (2003) quanto Gilroy (2001) enfatizam a centralidade do corpo na construção das identidades negras. O corpo negro, historicamente objetificado e racializado, torna-se também um espaço de produção de sentido e de resistência, o que implica reconhecer o papel das imagens, dos discursos e das práticas culturais na constituição do sujeito. Dessa forma, ao colocar o rosto negro no centro da análise, esta dissertação insere-se em um campo teórico que compreende a identidade como prática discursiva e política. Mais do que um traço físico ou uma marca biológica, o rosto torna-se aqui um operador crítico, capaz de revelar as dinâmicas de poder que

atravessam a representação das identidades negras, como postula Hall (2001, p. 109):

É precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas.

Em diálogo com Hall (2003) e Gilroy (2001), a leitura da obra *Impossível como nunca ter tido um rosto* evidencia que a poesia de Ricardo Aleixo não apenas representa a negritude, mas participa ativamente de sua (re)construção, afirmando-a como espaço de luta.

3.4 A RECUSA DO RÓTULO

A resistência acoplada ao rosto, na poética de Aleixo, pode ser pensada, inicialmente, a partir de um gesto que antecede o próprio texto: trata-se da recusa reiterada do poeta em ser categorizado como “poeta negro”. Tal posicionamento, longe de negar às características raciais que o atravessam enquanto sujeito e sua escrita, relaciona-se como uma estratégia crítica diante dos modos de classificação que tendem a reduzir a complexidade da obra a um marcador identitário único. Ao resistir a esse rótulo, Aleixo articula o campo literário e suas formas de legitimação, evidenciando que a rotulação, ainda que possa sugerir reconhecimento, também pode funcionar como mecanismo de contenção, confinando a produção a um nicho previamente delimitado.

Sobre esta discussão traremos palavras do próprio poeta, Aleixo (2017, p. 99) declara que:

Minha resistência tem a ver com certo automatismo dos rótulos. Gosto de citar Platão: este cachorro é seu, e também é pai. Logo, é seu pai? Eu sou poeta e também sou negro. Sou, portanto, poeta negro? É o automatismo que me incomoda, pois tão logo aparece um sujeito com a pele negra e que faz poesia, o classificam de poeta negro – como se fosse possível lê-lo nessa lógica. O que me interessa é a inserção, na cena poética brasileira (ou nas linhas de força dela com as quais me relaciono), de procedimentos técnicos-formais originários da África de da experiência transatlântica, a experiência co-colonização do Brasil por parte dos povos africanos e seus descendentes. E isso não é tarefa somente de negros, acho que é uma tarefa que compete a qualquer poeta brasileiro.

Como visto, a recusa de Aleixo não se configura como apagamento, mas como deslocamento: trata-se de assegurar uma poética que, ao mesmo tempo em que dialoga com questões raciais, não se deixa exaurir por elas. É nesse intervalo entre inscrição e recusa que sua poesia emerge, nos lugares em que as identidades são marcadas, mas também abertas a configurações múltiplas.

Em outra entrevista concedida à Roberta Zampetti³, perguntado sobre uma outra entrevista em que se autointitula “inclassificável”, Aleixo afirma que “se é possível me enquadrar em algum escaninho, não serei eu a fazer esse exercício, porque o lugar que eu habito, que emocionalmente habito é o lugar da liberdade” (Aleixo, 2013, p. 99).

3.5 A RESISTÊNCIA INSCRITA NO ROSTO

Para iniciarmos esse percurso sobre resistência partiremos de uma base historiográfica de Reis (2003), *Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês, que constitui a temática que trataremos*. A obra reconstrói, a Revolta dos Malês (Salvador, 1835), em que os sujeitos escravizados não podem ser condicionados apenas como vítimas do sistema, mas como parte histórica, dotados de organização política, cultural e capacidade de se organizarem.

Sobre o cenário histórico baiano, Reis (2003, p. 38) expõe:

A Bahia foi uma das regiões mais agitadas do país. De 1820 a 1840 a província foi o palco de uma guerra anticolonial, revoltas militares, motins antiportugueses, quebra-quebras e saques populares, rebeliões liberais e federalistas, e levantes de escravos. Esse clima de conflito generalizado explica em parte o aparecimento da rebelião de 1835. Os rebeldes africanos parecem ter compreendido que as rupturas institucionais e divisões entre os brasileiros livres poderiam lhes facilitar o sucesso revolucionário.

O levante, protagonizado majoritariamente por africanos muçulmanos, revela uma organizada rede de solidariedade, marcada pela imbricação entre religião, identidade étnica e ação coletiva, objetivando não apenas a revolta imediata, mas a transformação das condições de existência impostas pela escravidão (Reis, 2003).

³ Entrevista realizada para o programa Brasil das Geraís, veiculado na Rede Minas, 2014. Este texto foi retirado do livro *Ricardo Aleixo*, 2013. Organizado por Telma Scherer.

Sobre a forma de organização elaborada pelos negros da época, Reis (2003, p. 176) afirma que:

Os crioulos, e mais ainda os mulatos, tinham formas próprias de resistências ao sistema, formas que às vezes estabeleciam uma linha muito fina, até se confundia, com a acomodação pura e simples. Eram eficientes no que se convencionou chamar “resistência cotidiana”.

A partir desse recorte, pode-se entender que a resistência negra no Brasil não se limita a episódios de revoltas isoladas, mas se desdobra em múltiplas formas: desde revoltas organizadas, até práticas diárias de sobrevivência e preservação cultural. O próprio estudo de Reis (2003) demonstra que tais movimentos não eram espontâneos ou desordenados, mas estruturados por referências religiosas, linguísticas e comunitárias que conferiam sentido à ação coletiva. Assim, ao longo da história, a resistência do povo negro se constrói como prática contínua, ora visível, ora silenciosa e simbólica, atravessando o corpo, a cultura e a linguagem.

É justamente nessa passagem do gesto insurgente ao trabalho da forma que a resistência se amplia e se instaura como criação poética. Ao chegar à obra de Ricardo Aleixo, torna-se possível compreender que a resistência não se esgota na dimensão histórica do enfrentamento, mas se prolonga como operação estética: um modo de articular os regimes de visibilidade, de reconfigurar o rosto enquanto signo e de afirmar, no interior da linguagem, outras possibilidades de existência e de reconhecimento.

Partindo para um novo limiar, a luta feminista, luta de resistência de mulheres negras, trazemos algumas considerações da obra *O feminismo é para todo mundo*, de bell hooks (2020), é possível compreender a luta das feministas negras como uma das expressões mais intensas de resistência no interior das sociedades marcadas por desigualdades estruturais. Isso porque, ao se posicionarem contra as formas de opressões, raciais, de gênero e de classe, essas mulheres denunciam sistemas de dominação, mas também produzem formas alternativas de existência e de pensamento.

Dito de maneira simples, feminismo é um movimento para acabar com sexismo, exploração sexista e opressão. Essa foi uma definição para feminismo que apresentei há mais de dez anos no livro *feminism theory: From Margin to Center*. Naquele momento minha esperança era de que essa se tornaria uma definição comum, que todo mundo

usaria. Eu gostava dessa definição porque não deixava implícito que homens eram inimigos (hooks, 2020, p. 17).

Nessa perspectiva, o feminismo defendido por hooks se configura como prática política transformadora, que recusa hierarquias internas e propõe uma ação coletiva orientada pela justiça social. Assim, a resistência dessas mulheres não se limita ao enfrentamento das violências históricas, mas se afirma como gesto contínuo de reconfiguração do lugar do sujeito, tornando visíveis experiências e faces que foram sistematicamente silenciadas.

A inclusão da perspectiva de bell hooks (2020), permite ampliar a noção de resistência ao evidenciar que ela também se constitui na intersecção entre raça, gênero e classe. Inserir classe na pauta feminista abriu um espaço em que interseções entre classe e raça ficaram aparentes. Dentro do sistema social de raça, sexo e classe institucionalizadas, mulheres negras estavam claramente na base da pirâmide econômica (hooks, 2020, p. 69).

Para a autora, o feminismo, em sua dimensão mais radical, não se limita à reivindicação de igualdade formal entre homens e mulheres, mas se configura como um movimento de enfrentamento às estruturas de dominação que produzem e sustentam desigualdades (hooks, 2020). Nesse contexto, a vivência da mulher negra ocupa um lugar central, uma vez que ela se situa historicamente no centro dessas opressões, o que faz de sua luta uma forma particularmente complexa e potente de resistência.

Ao enfatizar a importância de um feminismo inclusivo e transformador, hooks (2020) desloca o debate para além de identidades estanques, propondo uma ética política fundada na solidariedade e na justiça social. “Solidariedade política entre as mulheres sempre enfraquece o sexismo e prepara o caminho para derrubar o patriarcado” (hooks, 2020, p. 36). Assim, a resistência, sob essa perspectiva, não se restringe ao confronto direto, mas se realiza também na produção de novas formas de consciência, na reconfiguração dos modos de existência e na afirmação de rostos historicamente invisibilizados, abrindo caminhos para pensar o corpo, e, por extensão, o rosto, como espaço de inscrição dessas disputas e de reinvenção subjetiva.

No que tange à articulação do pensamento de Frantz Fanon, (2020) especialmente permite delinear um eixo interpretativo para compreender as dinâmicas de constituição do sujeito negro em contextos marcados pela colonialidade e por seus desdobramentos contemporâneos. Mais do que uma análise histórica do colonialismo,

Fanon empreende uma investigação profunda acerca dos efeitos psíquicos, simbólicos e existenciais da dominação racial, evidenciando como o racismo estrutura as relações sociais, e também modos de ser e de perceber-se no mundo. Nesse sentido, sua obra oferece instrumentos teóricos decisivos para pensar a identidade como processo tensionado, atravessado por conflitos e disputas que se instauram tanto no corpo quanto na linguagem.

Em *Pele negra, máscaras brancas*, Fanon (2020) inaugura uma reflexão contundente sobre a alienação do sujeito negro, demonstrando como o colonialismo produz uma cisão interna que compromete a possibilidade de uma identidade plena. Ao analisar a relação entre linguagem e reconhecimento, o autor evidencia que falar a língua do colonizador implica, muitas vezes, assumir também os valores e os referenciais de uma cultura que historicamente inferioriza o sujeito negro. Em uma passagem emblemática, defende: “Falar é existir absolutamente para o outro. [...] Falar é assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização” (Fanon, 2020, p. 31).

Essa afirmação revela a dimensão política da linguagem, que deixa de ser um simples meio de comunicação para se configurar como espaço de representação simbólica. A partir dessa perspectiva, é possível inferir que o sujeito negro, ao inserir-se em uma ordem discursiva predominantemente branca, vê-se frequentemente compelido a adotar uma “máscara”, isto é, uma forma de apresentação de si que busca adequação e reconhecimento, mas que, ao mesmo tempo, reforça sua condição de subalternidade. Tal processo evidencia a internalização do racismo, que opera como imposição externa, como mecanismo de autopercepção.

A máscara trazida por Fanon (2020) pode ser compreendida como uma forma de rostificação imposta, que reduz a multiplicidade do sujeito a um conjunto limitado de signos reconhecíveis dentro de uma ordem dominante. Ao deslocar a análise para *Os condenados da terra*, Fanon (1968) amplia o escopo de sua reflexão, enfatizando os processos históricos e políticos da descolonização. Nesse contexto, a violência emerge como categoria central: ao mesmo tempo expressão da brutalidade colonial e elemento constitutivo da luta anticolonial. Como sintetiza o autor, a violência teria uma função libertadora, na medida em que desintoxica o colonizado de seu complexo de inferioridade e o retira de uma atitude contemplativa ou desesperada (Fanon, 1968, p. 58).

Essa afirmação, frequentemente objeto de debates, deve ser compreendida sob o contexto em que é formulada. Para Fanon (1968), a violência não é celebrada

em si mesma, mas analisada como resposta a um sistema que se funda na violência estrutural. O colonialismo, ao impor-se pela força, institui uma ordem na qual a dominação é naturalizada, tornando a ruptura igualmente violenta uma possibilidade de reconfiguração do sujeito.

A partir dessa perspectiva, a identidade deixa de ser concebida como essência estável e passa a ser entendida como construção histórica, marcada por conflitos. Essa concepção aproxima-se das formulações de Hall (2006), para quem a identidade é sempre uma produção, que nunca está completa, sempre em processo, bem como das reflexões de Paul Gilroy (2001), que enfatiza a dimensão diaspórica e transnacional das culturas negras. No entanto, Fanon (2020) acrescenta a essas discussões uma ênfase particular na experiência colonial como matriz estruturante das identidades negras, evidenciando que a formação do sujeito está intrinsecamente ligada às condições materiais e simbólicas de opressão.

Ao articular os dois momentos da obra de Fanon (1958; 2020), torna-se possível identificar um movimento que vai da análise da interiorização da opressão à proposta de estratégias de enfrentamento e transformação. Esse caminho permite compreender que a constituição do sujeito negro não se dá de forma linear, mas por meio de um processo marcado por uma série de intercursos. Nesse sentido, o corpo assume um papel central, mostrando-se simultaneamente como espaço da violência e como lugar de resistência e criação estética.

Ao mobilizarmos os conceitos de Fanon (2020), torna-se possível trabalharmos as formas pelas quais o corpo negro é historicamente representado e, ao mesmo tempo, evidenciarmos as possibilidades de subversão desses regimes de representação. A partir da crítica à alienação e da ênfase na luta anticolonial, Fanon (2020) oferece um arcabouço teórico que permite compreender a identidade como campo de disputa, no qual se confrontam forças de opressão e resistência. Assim, suas contribuições não apenas iluminam os processos de subalternização, mas também apontam para a potência transformadora das práticas culturais e estéticas que emergem desse contexto, constituindo-se como ferramentas fundamentais para a análise proposta nesta pesquisa.

3.6 A PERFORMANCE COMO LINGUAGEM

Para compreender a noção de performance à dimensão performática na poética de Ricardo Aleixo, é fundamental recorrer ao pensamento de Paul Zumthor (2001; 2018), cujas obras contribuem para a análise da poesia em sua condição viva e situada. A performance não pode ser reduzida a um simples ato de execução ou apresentação de um texto previamente fixado; trata-se, antes, de um acontecimento complexo, no qual linguagem, corpo, voz, espaço e recepção se entrelaçam de maneira indissociável (Zumthor, 2018).

Zumthor (2018, p. 25) corrobora que:

O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à margem de meu ser: é ele que vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida, pervertem nele seu impulso primeiro.

A partir dessa compreensão, torna-se evidente que, para Paul Zumthor (2018), o corpo não figura apenas como suporte da linguagem, mas como a própria experiência poética e social. Do mesmo modo expõe uma concepção de corpo que ultrapassa qualquer entendimento simples ou meramente biológico. Se, por um lado, o autor afirma que o corpo é “o peso sentido na experiência que faço dos textos”, isto é, o fato concreto e sensível por meio do qual a linguagem se realiza, por outro, ele o reconhece também como “um conjunto de tecidos e de órgãos”, submetido a pressões externas que o atravessam e o configuram no âmbito biológico e social.

Essa dupla inscrição, simultaneamente vivida e condicionada, revela o corpo como lugar de tensão entre interior e exterior, entre experiência subjetiva e determinações sociais. É nele que o texto se ancora, deslocando-se da condição abstrata da escrita para uma realidade sensível. Assim, a performance surge como um campo no qual o sentido não preexiste ao ato, mas se produz na e pela corporeidade que enuncia.

Ele compreende a performance como o momento de atualização do texto, o instante em que ele deixa de existir apenas na escrita e se realiza plenamente na presença. “A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento” (Zumthor,

2018, p.31), nesse sentido, a performance é inseparável da ideia da presença do corpo que enuncia, do espaço em que a enunciação ocorre e do público que a recebe.

“A performance é ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida, aqui e agora” (Zumthor, 2001, p. 295). Essa definição desloca o foco da análise do texto enquanto objeto estático para o evento poético enquanto prática, enfatizando o caráter efêmero, relacional e sensorial da linguagem.

Tal compreensão permite pensar a performance como um campo de tensão entre fixidez e movimento, entre texto e acontecimento, entre memória e invenção. O texto escrito, na perspectiva de Zumthor, não desaparece, mas se torna apenas uma das instâncias possíveis da poesia, que encontra na performance sua forma mais plena de existência. Desse modo, o autor propõe uma ampliação do conceito de literatura, incorporando práticas orais e performáticas frequentemente marginalizadas pelas abordagens tradicionais.

Nesse sentido, o corpo performático constitui-se como um espaço de negociação, no qual se entrelaçam o vivido e o imposto, o singular e o coletivo. É nesse entrecruzamento que a performance se afirma como potência, pois o corpo que performa sofre tais pressões, mas também as problematiza e, por vezes, subverte. Desse modo, permite compreender a performance como um acontecimento no qual o corpo, ao mesmo tempo em que é condicionado, torna-se agente de produção simbólica, instaurando, na relação com a linguagem, possibilidades outras de existência e significação.

A partir dessa compreensão, torna-se evidente que, para Paul Zumthor (2018), o corpo não figura apenas como suporte da linguagem, mas como a própria experiência poética. É nele que o texto se ancora e se atualiza, deslocando-se da condição abstrata da escrita para uma realidade sensível. Assim, a performance surge como um campo no qual o sentido não preexiste ao ato, mas se produz na e pela corporeidade que enuncia.

Seguindo adiante com as contribuições de Zumthor (2018, p. 50-51) sobre a performatividade dos textos, o medievalista suíço desloca de maneira decisiva a compreensão tradicional da poesia como objeto exclusivamente verbal e interpretável no plano semântico, ao confirmar que:

Todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, não de maneira metafórica, aquilo que nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos

Ao sustentar que, no poema, o não ouvir de modo metafórico, aquilo que ele nos diz, o autor enfatiza que a linguagem poética se impõe antes de tudo como experiência sensível, na qual o som, o ritmo e a materialidade fônica das palavras desempenham papel decisivo na produção de sentido. Nesse horizonte, o poema não se reduz ao que significa, mas se afirma pelo modo como ressoa no corpo do leitor-ouvinte, ativando uma dimensão perceptiva que antecede e, em certo sentido, exacerba, a interpretação racional.

Essa perspectiva evidencia que a performatividade do texto poético está justamente em sua capacidade de agir sobre o corpo. Zumthor (2018) chama atenção para o fato de que a linguagem poética possui densidade material, ela se apresenta produzindo efeitos concretos sobre quem a experiência. As palavras não são de ordens abstratas, mas acontecimentos sonoros que mobilizam os sentidos e provocam reações, como afirma o autor.

Pensar o texto poético como performativo implica reconhecê-lo como ação, como evento que se realiza no encontro entre a materialidade da linguagem e a corporeidade do sujeito que a recebe. O texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio” (Zumthor, 2018, p. 50). A leitura, mesmo silenciosa, não se dá fora do corpo, mas como experiência corpórea, na qual o ritmo interno da linguagem, suas pausas, suas repetições e suas variações sonoras produzem efeitos que sensibiliza o leitor. A poesia, para Zumthor, mantém uma dimensão de oralidade constitutiva: ainda que inscrita na escrita, ela convoca a voz, atualizando-se como som imaginado que reverbera no corpo.

Ao trazer essa reflexão para o campo da poética de Ricardo Aleixo, torna-se possível compreender como sua produção radicaliza esse caráter performativo apontada por Zumthor. Em Aleixo, a materialidade sonora da palavra sugere uma escuta, mas frequentemente se explicita em práticas que articulam voz, ritmo e presença corporal, evidenciando que o poema não se limita à página, mas se constitui como acontecimento sensível. Assim, sua poética confirma e expande a proposição zumthoriana, ao explorar a linguagem em sua potência de ação, como força que incide diretamente sobre o corpo e reorganiza os modos de perceber e significar o mundo,

assim como afirma Aleixo, quando articula: “Eu estou sempre interessado na palavra como imagem e na possibilidade de a imagem produzir sentido” (Aleixo, 2017, p. 44).

Dessa forma, evidencia-se uma concepção ampliada da linguagem para Aleixo, na qual a palavra deixa de operar apenas no plano verbal para se projetar como forma sensível, visual e sonora, elaborando um campo expandido de significação. A imagem, nesse contexto, não é mero adereço, mas um instrumento de produção de sentido, que atua em conjunto com a materialidade da palavra e com a experiência perceptiva do sujeito, a poética de Aleixo trabalha com as fronteiras entre ver e ouvir, entre ler e sentir, reafirmando a dimensão performativa do texto poético ao mobilizar múltiplas camadas sensoriais na construção do sentido.

No raciocínio do poeta, Aleixo (2017, p. 16-17) diz que:

Pensar a performance como algo único e irrepetível. Eu costumo dar um título para uma performance minha; mas dizendo que aquela que eu fiz em São Paulo tem o mesmo título daquela que fiz em Madrid, e não terá, muitas vezes, nem mesmo o mesmo repertório. O que unifica cada uma dessas performances sou eu.

Ao afirmar que diferentes performances podem compartilhar o mesmo título sem, contudo, repetirem-se em sua constituição, o poeta atualiza a obra para o corpo que a atualiza, tornando-o o verdadeiro elemento de continuidade. Assim, a performance se afirma como prática única, na qual cada realização inaugura uma nova experiência estética, reafirmando o caráter construtivo, vivo e sempre inacabado de sua poética.

Para avançarmos na articulação entre performatividade e produção de sentido, é pertinente compreender que, na poesia, o texto não se limita ao que explicita, mas também ao que pode ocultar. A performatividade, nesse contexto, atua como um catalizador de sentido que reorganiza as formas de dizer e de não dizer, instaurando uma dinâmica em que o visível e o invisível se conflitam continuamente.

Convém trazermos alguns aportes sobre o sentido. Sendo assim, Dewey (2010, p. 88), afirma que:

O ‘sentido’ abarca uma vasta gama de conteúdo: o sensorial, o sensacional, o sensível, o sensato e o sentimental, junto com o sensual. Inclui quase tudo, desde o choque físico e emocional cru até o sentido em si – ou seja, o significado das coisas presentes na experiência imediata.

A reflexão de Dewey (2010) amplia o entendimento de sentido, ao abordá-lo para o campo da arte como experiência. Ao afirmar tal implicação, ele propõe uma abordagem coesa, na qual não há separação entre perceber e sentir. O sentido, não se reduz ao significado lógico, mas envolve uma totalidade que inclui o corpo, as emoções e as respostas sensoriais do sujeito.

O sentido, visto desse modo, é construído na e pela interação com a experiência vivida, sendo inseparável das condições reais em que ela ocorre. Isso significa reconhecer que a produção de sentido não é um processo abstrato, mas entrecortado por intensidades, afetos e percepções que conferem densidade ao que se compreende. Tal perspectiva dialoga com a noção de performatividade, uma vez que, no ato performático, o sentido não é apenas interpretado, mas sentido, no corpo e pelos sentidos. A experiência estética, nesse caso, surge como um campo em que o significado se constitui ao mesmo tempo que as sensações e como elaboração, articulando o sensível ao inteligível.

Sobre Dewey (2010) e as questões da performatividade, pode-se afirmar que o sentido, na poesia, especialmente quando atravessada pela performance, se realiza como experiência encarnada. O que o texto mostra ou oculta não se restringe ao plano do conteúdo, mas envolve modos de afetar e mobilizar o sujeito, produzindo efeitos que vão do impacto sensorial à construção de significados. Assim, o sentido deixa de ser algo simplesmente decodificado para tornar-se algo vivido, reforçando a ideia de que a linguagem poética opera, sobretudo, como acontecimento sensível e relacional.

Em diálogo com Paul Zumthor (2018), pode-se afirmar que o sentido emerge da materialidade da enunciação, voz, corpo, ritmo, mas também das escolhas que modulam a presença e a ausência, isto é, do modo como o texto se oferece ao outro enquanto experiência sensível. Nesse horizonte, a noção de performatividade trata sobre reconhecer que o texto é atravessado por intenções que não se realizam apenas no nível semântico, mas na forma como se encena, se apresenta e se esconde. O que se quer mostra ou ocultar constituem, assim, dimensões fundamentais da construção de sentido, uma vez que orientam a recepção e produzem efeitos específicos no leitor-ouvinte. A performance, ao mobilizar diferentes camadas de linguagem, potencializa esse jogo, fazendo com que o sentido não seja dado de maneira transparente, mas construído na interação entre aquilo que se revela e aquilo que permanece em latência.

Telma Scherer (2013), ao discutir uma teoria trazida por Gumbrecht sobre o conceito de acoplagem⁴ afirma que a maneira como um sistema interage com outro, em que discute as noções de ritmo, de primeira ordem, e sentido, de segunda ordem. O sentido não é imediatamente acessível, mas se constrói a partir de lacunas, cortes e silêncios pelo fato das disparidades entre si. Essa perspectiva reforça a ideia de que o texto performático não se esgota em sua superfície, mas convoca o leitor a um trabalho interpretativo que envolve tanto a percepção do que se mostra quanto a elaboração do que se oculta.

Ao relacionar essas considerações à poética de Ricardo Aleixo, percebe-se que sua atuação performática intensifica esse jogo entre presença e ausência. Seus poemas e performances frequentemente exploram a fragmentação, a sobreposição de linguagens e a suspensão de sentidos estáticos, criando zonas de conflitos que desafiam a leitura simplória. “Porque entre a letra e a nossa sensibilidade estão a melodia, os ritmos, que nos separam prazerosa ou tortuosamente do sentido, e abrem o sentido aos sentidos (Aleixo, 2017, p. 107).

Nesse processo, o texto se constitui como espaço de negociação, no qual o sentido é continuamente produzido, adiado e reconfigurado. Assim, a performatividade, longe de ser apenas um modo de apresentação, revela-se como princípio estruturante da própria poética, orientando tanto o que se mostra quanto o que se esconde, e fazendo do poema um campo aberto de possibilidades interpretativas.

Diante desse percurso teórico, torna-se possível afirmar que a poética de Ricardo Aleixo se realiza em um campo em que linguagem, corpo e experiência se

⁴ A teoria da acoplagem é emprestada por Gumbrecht do neurobiólogo chileno H.R. Maturana, de Biologia da cognição. Uma acoplagem se dá quando um sistema A se encontra dentro de um sistema B. B reage a essa presença, sofrendo modificações. Estas também influenciam o sistema A. Pode se suceder uma série de reações, geradas pelo consenso entre os dois sistemas. O consenso de primeira ordem é aquele no qual acontece a interação entre os sistemas. O de segunda ordem, por sua vez, ocorre a partir de comportamentos criados em decorrência da interação. Exemplo é a criação de uma língua. Gumbrecht afirma que o ritmo é um consenso de primeira ordem, sendo a criação de um sentido um ato que configura consenso de segunda ordem. Nesse caso, há autorreferência, que pressupõe a criação de um observador. Este, segundo Maturana, surge como consequência de uma série de interações e novas reações de um sistema de segunda ordem. O significado atribuído pelo observador parece influenciar as interações. Daí a confusão que se estabelece na poetologia: a crítica literária, de segunda ordem, é uma observadora, e passa a interagir com um sistema de primeira ordem (o ritmo). Haverá sempre tensão entre esses dois elementos, o ritmo e o significado. A esta tensão chamamos “imaginação”. GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Rhythm and meaning”. In.: PFEIFFER, Karl Ludwig. *Materialities of communication*. Stanford: Stanford University Press, 1988. (Scherer, 2013, p. 50-51).

articulam de modo indissociável, fazendo da performatividade um eixo central na produção de sentido.

Ao discutir as relações entre presença e ausência, som e silêncio, visibilidade e ocultamento, seus poemas instauram um espaço dinâmico em que o sentido não se fixa, mas se desloca e se reconfigura continuamente. É a partir das perspectivas teóricas trazidas até aqui que se torna possível avançar para a análise dos poemas.

4. O ROSTO EM ATO: ANÁLISES

Porque o rosto é em primeiro lugar para o corpo e o corpo o que o corpo é para o mundo: qualquer parte do rosto está ligada a uma parte do corpo. O corpo resume o rosto e, portanto, condensa o mundo. (Courtine; Haroche, 1988, p.39).

4.1. PRESSUPOSTOS PARA A ANÁLISE DO ROSTO

Conforme profere Villa (2015), no prefácio do livro *Impossível como nunca ter tido um rosto*, a obra se organiza a partir de uma problematização da identidade, e é no interior dos próprios poemas que essa questão se materializa de forma mais contundente. Para Villa (2015), a poesia de Aleixo não busca fixar identidades, mas encenar sua impossibilidade. A noção de rosto, longe de se apresentar como dado estável ou imediatamente reconhecível, surge como elemento tensionado, frequentemente marcado por ausência, fragmentação e instabilidade.

O crítico observa no poema “Rosto”, por exemplo, tratar-se de um texto que se organiza em “um percurso sonoro que encena essa impossibilidade de fixar” uma identidade estável (Villa, 2015). Essa formulação evidencia que a instabilidade identitária não se apresenta apenas como tema, mas como princípio estruturante do próprio fazer poético, atravessado por escolhas formais que sustentam o poema.

Nesse sentido, a recorrência de procedimentos como repetição, variação rítmica e movimentos de circularidade não apenas reiteram um conteúdo, mas instauram uma dinâmica em que o sentido se desloca continuamente, impedindo sua fixação. Tantas vezes, essa impossibilidade se dá tanto no plano temático quanto no plano formal, uma vez que a repetição, o ritmo e a circularidade nos poemas contribuem para a construção dessas experiências.

Além disso, há poemas que atingem uma dimensão simbólica que remete a experiências históricas e culturais específicas, especialmente no contexto das tradições afrodiaspóricas, que podem ser compreendidas como espaço de passagem, evocando questões espirituais ligadas à ancestralidade, ou mesmo de violência sofrida em diversos níveis. Assim, os poemas inscrevem o sujeito em um campo histórico mais amplo, no qual a experiência individual se articula com processos coletivos de violência, deslocamento e apagamento.

A linguagem não se apresenta como instrumento de resolução dessa crise identitária, mas como espaço em que ela se manifesta e se intensifica. A fragmentação dos versos, a ausência de pontuação e a repetição insistente contribuem para a construção de um discurso que resiste à linearidade e à fixação de sentido. Esses procedimentos confirmam a observação de Villa de que Aleixo “nunca supõe que a linguagem escrita é um código pronto e inquestionável” (Villa, 2015), mas a coloca em constante tensão, exigindo dela novos modos de significação. Dessa forma, os poemas são compreendidos como performances da própria impossibilidade do rosto. Não se trata apenas de dizer que o sujeito não possui rosto, mas de construir, por meio da linguagem, uma experiência na qual essa ausência se torna sensível.

Nesse ponto, é possível articular a leitura com a noção de rostidade, proposta por Deleuze e Guattari, segundo a qual o rosto não é um dado natural, mas uma produção social que organiza regimes de visibilidade. Podemos observar nos poemas o colapso dessa máquina de reconhecimento: o sujeito não é capturado por um rosto reconhecível, permanecendo à margem dos códigos que definem quem pode ser visto e nomeado.

Assim, a poesia de Ricardo Aleixo não apenas tematiza a ausência do rosto, mas a performa, transformando-a. Ao inscrever essa ausência na própria materialidade do poema, o poeta trabalha os limites da linguagem e evidencia as condições históricas que produzem a invisibilidade de determinados sujeitos. O rosto, nesse contexto, deixa de ser um dado e passa a ser um problema, um campo de disputa no qual se confrontam forças de apagamento e possibilidades de resistência.

A partir das considerações delineadas, adentraremos no *corpus* desta pesquisa com um olhar atento à maneira como a poesia de Aleixo constrói e, muitas vezes, desfaz a noção de rosto enquanto signo de identidade e resistência. Mais do que um elemento temático, o rosto será aqui compreendido como categoria poética em constante instabilidade, atravessada por processos de apagamento, fragmentação e reinscrição.

Nas análises que se seguem buscamos evidenciar de que modo os poemas selecionados operam na articulação entre linguagem, corpo e experiência histórica e social, mobilizando recursos formais, como ritmo, repetição, disposição gráfica e sonoridade.

Dessa forma podemos constatar como se dá tanto a impossibilidade na constatação identitária quanto as estratégias de resistência que emergem desse

mesmo processo. Assim, cada leitura proposta não se limita à interpretação de conteúdo, mas se orienta pela investigação das operações da linguagem que fazem do poema um espaço privilegiado de disputa simbólica e de produção de sentidos.

4.2 ROSTO

Situado no centro das reflexões que orientam esta pesquisa, o poema “Rosto” apresenta-se como uma síntese das tensões que atravessam a obra de Ricardo Aleixo em torno da identidade, da visibilidade e do reconhecimento. Mais do que uma referência a um traço físico ou individual, o rosto surge no poema como uma construção simbólica sobre a qual incidem disputas históricas, sociais e políticas. Ao problematizar a maneira como determinados sujeitos são vistos, nomeados e reconhecidos, o texto evidencia que o rosto não constitui uma realidade natural ou neutra, mas um espaço de produção de sentidos atravessado por relações de poder. Nesse contexto, a experiência do sujeito negro é marcada pela constante negociação entre as imagens que lhe são impostas e as possibilidades de construir para si formas próprias de existência e representação.

A análise deste poema buscará compreender como Ricardo Aleixo transforma o rosto em um operador poético capaz de articular questões relacionadas à identidade, à memória e à resistência.

“Rosto” não apenas tematiza a face como elemento corporal, mas a reinscreve como território de disputa simbólica, onde se confrontam apagamento e afirmação, exclusão e pertencimento, silenciamento e resistência. O poema revela que a luta pelo direito ao próprio rosto é também uma luta pelo reconhecimento da própria humanidade, constituindo um dos núcleos fundamentais da poética de Ricardo Aleixo e das reflexões desenvolvidas nesta dissertação.

Rosto

) Um rosto que só se pode ver como recusa
Ao fardo que é ter um rosto (Um rosto que ninguém jamais

Viu sem ter sido no mesmo instante tomado pelo puro horror)
Um rosto vazio (sem voz)

Um rosto no vazio (Que se nutre de espuma
Que a branca escuridão

De seu silencio produz)
Um rosto confinado à ausência

De contornos que o define (
Um rosto indefinível)

Frio. (Um rosto que escava sua própria superfície
Noturna) Um rosto muito lento (Alheio

A tudo a seu entorno) Deserto por dentro (
Interrompido (Um rosto (O menor rosto (

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

Numa tarde pluviosa (Um rosto
Que se desdobra em muitos outros)

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

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

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

Rosto da noite interior)
O rosto mais estranho (Uma falsa impressão

De rosto
) O rosto possível, dadas as

Circunstâncias (
Impossível como nunca ter tido

Um
Rosto) (Aleixo, 2015, p. 18).

O poema “Rosto”, articula de modo especial, desde seus primeiros versos, um campo de tensão em que a face deixa de ser entendida como superfície de reconhecimento estável para tornar-se um signo em crise, marcado pela recusa, pela indeterminação e pelo esvaziamento. O uso exacerbado de parênteses, cortes abruptos e encadeamentos incompletos, produz uma leitura entrecortada, instável. O poema não se fecha, está sempre em processo. Esse aspecto formal dialoga diretamente com a ideia de que o rosto não se fixa, mas se encontra em permanente

transformação. A forma, aqui, performa aquilo que o poema fala sobre a impossibilidade.

No poema, não há uma métrica regular, ele articula-se no campo do verso livre, o que significa que não segue um padrão fixo de contagem silábica. No entanto, e isso é essencial, a ausência de métrica regular não se trata de ausência de ritmo, o ritmo é construído por outros meios, nesse sentido, trazemos o que Paz (2015, p.13, salienta sobre o tema. Ele afirma que “quando um metro se esvazia de conteúdo e se converte em forma inerte, mera casca sonora, o ritmo continua engendrando novos metros”. Primeiro, percebe-se uma irregularidade métrica. Os versos variam bastante em extensão, alguns são curtos, outros longos e encadeados por parênteses. Essa variação impede qualquer estabilização sonora, a forma métrica já performa a instabilidade que o poema tematiza.

Quanto ao ritmo, não se trata de um ritmo regular, mas de uma cadência quebrada, marcada por pausas, suspensões e retomadas. Esse ritmo atua sobre o sentido da desestabilidade presente no poema, “o ritmo, imagem e significado se apresentam simultaneamente em uma unidade invisível e compacta: a frase poética, o verso” (Paz, 2015, p. 13), o sentido não está apenas no que se diz, mas em como isso se faz sentir. A leitura torna-se quase como imagem, afetada pelas interrupções e pela respiração do texto.

A abertura, “Um rosto que só se pode ver como recusa / Ao fardo que é ter um rosto”, já anuncia uma máxima fundamental: o rosto, tradicionalmente associado à identidade, à individualidade e à visibilidade social, é aqui deslocado para o campo da negação. Nesse sentido evocamos à máquina abstrata da rostidade: “A máquina abstrata surge quando não a esperamos, nos meandros de um adormecimento, de um estado crepuscular, de uma alucinação, de uma experiência de física curiosa” (Deleuze; Guattari, 1996, p. 30). Não se trata de um rosto que se afirma, mas de uma face que recusa sua própria condição de ser vista enquanto tal. Esse gesto inicial é decisivo, pois estabelece o eixo que atravessará todo o poema: a problematização da rostidade como dispositivo que, ao mesmo tempo em que possibilita o reconhecimento, impõe, do mesmo modo, um fardo, uma inscrição normativa do sujeito no campo do visível.

Para Deleuze e Guattari (1996, p.30):

Os rostos concretos nascem de uma máquina abstrata de rostidade, que irá produzi-los ao mesmo tempo que der ao significante seu muro branco, à subjetividade seu buraco negro. O sistema buraco negro-muro branco não seria então já um rosto, seria a máquina abstrata que o produz, segundo as combinações deformáveis de suas engrenagens. Não esperemos que a máquina abstrata se pareça com o que ela produziu, com o que irá produzir.

Esta formulação permite compreender a rostidade como um dispositivo de produção, e não de representação, os autores articulam o rosto do campo do dado natural para o da fabricação simbólica e política. O sistema “muro branco-buraco negro”, em que o muro branco funciona como superfície de inscrição dos significantes e o buraco negro como ponto de subjetivação, indica que o rosto é o resultado de uma operação que articula as possibilidades dentro de um espectro do que pode ou não ser visto.

Para Flauzino (2019, p. 19):

Os processos de significação (produção de códigos de valores, de condutas) e de subjetivação (a formação da consciência) o sistema muro branco-buraco negro formariam então a própria máquina abstrata da rostidade que surge nessa investigação como operadora de um sistema que conduziria os homens a uma idealização do rosto; como na ideia platônica de um modelo ideal, de beleza ou perfeição.

Ao afirmar que esse rosto jamais foi visto sem provocar “puro horror”, o poema introduz uma dimensão afetiva que não pode ser dissociada das estruturas sociais. O horror, aqui, não é apenas uma reação individual, mas pode ser interpretado como efeito de um regime de visibilidade que estranha aquilo que foge dos padrões normativos, o rosto neste poema, ao provocar horror, evidencia sua não adequação, revelando-se como o que extrapola ou falha diante de uma norma que organiza as possibilidades.

A recorrência da expressão “um rosto” ao longo do poema produz um efeito de insistência que, não conduz à fixação de uma identidade, mas à sua progressiva dissolução. A repetição, aqui, opera como estratégia performativa: cada nova ocorrência da palavra não reafirma um referente estável, mas desloca seu sentido, fazendo com que o rosto se torne múltiplo e instável.

Esse procedimento pode ser compreendido à luz das reflexões de Paul Zumthor (2018), para quem a poesia, em sua dimensão performativa, se realiza na materialidade sonora e rítmica da linguagem. O poema, ao reiterar “um rosto” em

diferentes configurações sintáticas e semânticas, produz um ritmo que encena a própria impossibilidade de fixação identitária, fazendo com que o sentido se construa no movimento, e não na estabilização.

Essa instabilidade é intensificada pela associação do rosto ao vazio: “Um rosto vazio (sem voz) / Um rosto no vazio”. A duplicação do vazio, como qualidade do rosto e como espaço em que ele se insere, reforça a ideia de não pertencimento. O rosto, que deveria ser lugar de expressão (da voz, do olhar, da subjetividade), aparece privado desses elementos. A ausência de voz é particularmente significativa, pois remete à exclusão do sujeito do campo da fala e, portanto, da participação no espaço social, “define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum etc.” (Rancière, 2009, p. 16).

Estabelecemos então, um diálogo com a noção de “partilha do sensível” de Rancière (2009), segundo a qual a política se organiza a partir da distribuição do que pode ser visto, dito e ouvido. O rosto sem voz de Aleixo inscreve-se como aquele que é excluído dessa partilha, cuja existência não é plenamente reconhecida. Se, para Deleuze e Guattari (1996), o rosto é efeito de um sistema que organiza a visibilidade e a subjetividade (muro branco-buraco negro), para Rancière (2009), toda ordem social se estrutura a partir de uma distribuição do que pode ser visto, dito e reconhecido. Assim, a máquina de rostidade pode ser compreendida como um dos dispositivos que operam essa partilha, definindo quais faces entram no campo do visível e quais permanecem à margem, no invisível ou no indizível.

A implicação disso é que o rosto não é apenas uma forma, mas uma condição de participação no sensível. Ter um rosto, uma face reconhecível é, de certo modo, ser incluído em uma determinada ordem do visível; ao passo que sua impossibilidade, apagamento ou indeterminação pode significar uma exclusão dessa mesma ordem. Assim, a formulação do rosto pensado a partir da máquina de rostidade, pode ser lido como o que escapa à partilha dominante, como uma figura que não encontra lugar nos regimes de visibilidade. Ele não é apenas ausência, mas um excesso que o sistema não consegue aceitar plenamente.

Ao mesmo tempo, o poema não se limita a representar essa exclusão; ele a performa por meio de sua própria estrutura fragmentada. Os parênteses, as interrupções e a disposição dos versos criam um ritmo entrecortado, que impede a linearidade da leitura e produz uma experiência de descontinuidade. Tal configuração formal pode ser pensada em diálogo com a concepção de sentido proposta por John

Dewey (2020), para quem o significado emerge da experiência sensível, envolvendo a compreensão intelectual, as respostas corporais e emocionais do sujeito. A leitura do poema, atravessada por pausas, suspensões e deslocamentos, mobiliza o leitor em um nível que ultrapassa o semântico, fazendo com que o sentido seja vivido como experiência.

A imagem do rosto que “se nutre de espuma / Que a branca escuridão / De seu silêncio produz” introduz uma dimensão paradoxal que articula categorias opostas: branco e escuro, presença e ausência, materialidade e a instabilidade. A “espuma”, elemento e efêmero, sugere uma forma que se desfaz no instante mesmo em que se constitui, reforçando a ideia de um rosto que não se fixa. Já a “branca escuridão” opera como paradoxal que desestabiliza a percepção, indicando que o campo de visibilidade está comprometido, turvado.

A indeterminação é explicitada no verso “Um rosto indefinível”, que sintetiza o movimento do poema. No entanto, essa indefinição não é apresentada como falta, mas como condição constitutiva. O rosto não é aquilo que ainda não foi definido, mas aquilo que resiste à definição. Essa resistência pode ser lida como gesto político, especialmente quando articulada às discussões de Achille Mbembe (2014) sobre a produção histórica da razão negra, que reduz o sujeito negro a categorias fixas e desumanizantes. O rosto indefinível de Aleixo escapa a essa lógica, recusando-se a ser capturado por um sistema que busca estabilizar identidades.

O poema avança, então, para a construção de imagens que associam o rosto ao deserto: “Deserto por dentro”, “Um deserto frio que se assemelha a um rosto”. O deserto, espaço de ausência e silêncio, reforça a ideia de esvaziamento, mas também pode ser lido como espaço de resistência, na medida em que escapa à domesticação. O rosto-deserto não se oferece facilmente à leitura; ele exige um outro modo de percepção, mais atento às nuances, às lacunas, aos silêncios. Essa dimensão dialoga com a ideia de que o sentido se constrói também a partir do que não é dito, do que permanece por ser dito.

A multiplicidade aparece de forma explícita no verso “Um rosto que se desdobra em muitos outros”, indicando que o rosto não é unidade, mas pluralidade. Esse desdobramento pode ser relacionado às reflexões de Stuart Hall sobre identidade como processo, e não como essência fixa. O rosto, nesse contexto, não é expressão de uma identidade estável, mas resultado de múltiplas determinações históricas, culturais e sociais. Ao se desdobrar, ele evidencia sua condição de construção.

O ponto de inflexão do poema ocorre com a introdução do “não-rostos”: “Um/o não-rostos (/ Que a luz do sol não toca) ”. Aqui, a negação atinge seu grau máximo, pois o rostos já não é apenas indefinível ou vazio, mas se constitui como negação de si mesmo. O “não-rostos” pode ser lido como figura extrema da desumanização, na medida em que o rostos é um dos principais marcadores de humanidade. Ao mesmo tempo, essa negação pode ser interpretada como gesto de resistência, na medida em que recusa os termos impostos pelo sistema de reconhecimento. O fato de que “a luz do sol não toca” esse não-rostos sugere sua exclusão do campo da visibilidade, reforçando a ideia de invisibilização social.

A recusa do olhar do outro é mostrada em “Que na direção de nenhum outro rostos / Se volta”, indicando um rompimento com a lógica que constitui o rostos como lugar de encontro. Esse isolamento pode ser compreendido tanto como efeito da exclusão quanto como estratégia de se preservar. O rostos que não se volta para o outro interrompe o circuito de reconhecimento, suspendendo a lógica que o submete.

O poema se encaminha para seu final com a formulação paradoxal: “O rostos possível, dadas as / Circunstâncias (/ Impossível como nunca ter tido / Um / Rostos) ”. Aqui, a tensão entre possibilidade e impossibilidade condensa todo o movimento anterior. O rostos é possível apenas dentro de determinadas circunstâncias, isto é, dentro de um sistema que o reconhece, mas, ao mesmo tempo, essa possibilidade é atravessada pela experiência de nunca ter tido um rostos. Trata-se de uma condição liminar, em que o sujeito existe entre o reconhecimento e a negação, entre a presença e a ausência.

Esse fechamento permite compreender o poema como uma encenação daquilo que Frantz Fanon (2020) descreve como a experiência de desumanização do sujeito negro em contextos coloniais e racistas, nos quais o reconhecimento pleno é constantemente negado. O rostos, nesse sentido, torna-se campo de disputa, em que se confrontam forças de apagamento e de afirmação. Sobre estas considerações, Fanon (2020, p. 148) salienta que:

A dialética que introduz a necessidade na base da sustentação da minha liberdade me expulsa de mim mesmo. Ela rompe minha posição irrefletida. Sempre em termos de consciência, a consciência negra é imanente a si mesma. Não sou uma potencialidade de alguma outra coisa, sou plenamente aquilo que sou. Não tenho que perseguir o universal não reside em meu íntimo nenhuma probabilidade. Minha consciência negra não se revela como carência. Ela é. Ela é adepta de si mesma.

Dessa forma, a reflexão de Frantz Fanon permite compreender que, ainda que o sujeito seja interpelado por uma lógica de negação e desumanização, há, ao mesmo tempo, um movimento de afirmação que não se reduz à falta ou à carência, a recusa do olhar do outro, longe de configurar apenas um efeito da exclusão, pode ser lida como gesto de resistência: ao não se submeter ao circuito de reconhecimento imposto por uma ordem dominante, o sujeito interrompe a dinâmica que o define a partir da exterioridade. O “rostro impossível” não se configura apenas como ausência, mas como uma forma de existência que escapa às categorias que o tentam capturar. Trata-se, portanto, de uma resistência que se dá no próprio limite entre visibilidade e apagamento, afirmando-se como presença que não depende da validação do outro para existir.

Por fim, é possível afirmar que “Rosto” tematiza a crise da identidade, realiza performativamente, por meio de uma linguagem que fragmenta, repete, desloca e suspende. O poema constrói uma experiência em que o sentido não é dado, mas produzido na interação entre texto e leitor, entre o que se mostra e o que se oculta. Nesse processo, o rosto emerge como signo complexo, simultaneamente presença e ausência, identidade e negação, evidenciando-se como espaço privilegiado para a investigação das relações entre linguagem, corpo e poder na poética de Ricardo Aleixo.

4.3 AS ÚNICAS COISAS

No poema “As únicas coisas”, Ricardo Aleixo desenvolve uma reflexão sobre os limites das definições identitárias e sobre as tentativas de enquadramento do sujeito em categorias fixas e estáveis. Por meio de uma linguagem marcada pela condensação e pela economia verbal, o poema problematiza os processos de nomeação e classificação que frequentemente reduzem a complexidade da experiência humana a fórmulas simplificadoras.

Em vez de oferecer uma identidade plenamente determinada, o texto evidencia a insuficiência dos rótulos e das certezas, deslocando a atenção para aquilo que escapa às formas convencionais de reconhecimento. Nesse movimento, o sujeito poético afirma sua existência a partir da recusa das definições totalizantes, produzindo um espaço de abertura para múltiplas possibilidades de ser.

As únicas coisas

Existe entre as coisas.
Não ao

Ponto de se dissolver
Nelas. Existe como

A interrupção
De um movimento.

Existe.
Pode ser visível, pode

Não ser.
Em nada

Contribui para que
as coisas

Se percebam
Como que são.

Isso que existe
entre elas.

Antes de depois delas.
Sem datas

Entre a primeira
e a segunda coisa, deslizante.

Emprega toda
sua força

no gesto de existir
ente.

Existe e
faz supor que

por situar-se
entre duas coisas, tudo

se resume ao intervalo
entre elas

As coisas.
As únicas coisas.

Em um único intervalo entre elas
Branco.

Um intervalo branco
Uma interrupção brusca.

Algo que existe no tempo
Entre uma coisa e outra

Algo no espaço
Entre uma coisa e outra.

Algo no espaço
Entre uma coisa e outra.

Como alguém que habita esse espaço
Sem distinguir um

Primeira coisa
De uma segunda, mesmo

Vendo-a com nitidez.
O fogo lento de existir

No intervalo da transformação
Da coisa clara em coisa escura, da escura

Em
Clara,

E assim
Sucessivamente.

Existe e ninguém vê
Nem ouve isso

Que existe.
Isto (Aleixo, 2015, p. 20).

Para a compreensão dos processos de instabilidade e transformação que atravessam este poema, torna-se fundamental recorrer ao conceito de devir que deve ser entendido como passagem de um estado a outro, não como se houvesse dois pontos para se percorrer, mas como um processo contínuo de transformação, no qual o sujeito se constitui fora de qualquer identidade. “Na medida em que se furta ao presente, o devir não suporta a separação nem a distinção do antes e do depois, do passado e do futuro” (Deleuze, 2015, p. 1), trata-se, portanto, de um movimento que rompe com a lógica da representação e da essência, estabelecendo uma ontologia do fluxo, da multiplicidade e da diferença.

Para Barbosa (2010, p. 11):

Um devir está justamente na passagem de um modo de organização do corpo para outro modo, opera na recomposição das diferentes linhas que se ajuntam na individuação corpórea. O ato incontrollável de devir carrega uma potência de simulação, que dispara um sem número de maneiras performáticas que se condensam no cruzamento de diversas linhas atravessadas num plano de imanência.

O devir, nesse caso, não produz uma nova identidade estabilizada, mas desfaz a própria ideia de identidade como unidade coerente, colocando em evidência sua condição processual e relacional. Isso implica reconhecer que o sujeito não “é”, no sentido de uma essência permanente, mas está sempre em vias de se tornar, em um campo de forças marcado por deslocamentos, intensidades e transformações. Assim, o devir se apresenta como uma chave teórica para pensar formas de existência que escapam à fixação, abrindo espaço para leituras que privilegiam o movimento entre dimensões que se mostram particularmente importantes no contexto da poesia que se constrói na tensão entre presença e indeterminação.

O poema apresentado, desloca o eixo da reflexão do “rosto” enquanto superfície visível para uma dimensão ainda mais além: o intervalo como lugar de existência. Desde os primeiros versos, “A únicas coisas / Existe entre as coisas. ”, o texto traz questionamentos do que está entre, na qual o que importa não são os elementos fixos as “coisas”, mas aquilo que se dá entre elas. Esse deslocamento é importante, pois rompe com uma lógica de identidade e substância. O poema não busca definir o que algo é, mas insiste em marcar aquilo que não se fixa, que escapa à captura conceitual.

Essa ênfase no “entre” articulamos a noção de devir, uma vez que o intervalo não é um espaço vazio ou neutro, mas um campo de transformação contínua. O verso “No intervalo da transformação / Da coisa clara em coisa escura, da escura / Em / Clara” mostra essa dinâmica: o intervalo não é aquilo que separa dois estados, mas onde se dá a própria transformação em que as categorias se desfazem e se reconfiguram incessantemente. Nesse sentido, o “entre” não é ausência, mas potência, lugar onde o ser se produz.

Do ponto de vista formal, essa concepção é performada pelo poema. A fragmentação dos versos, as quebras abruptas e a disposição espacial da linguagem criam uma leitura entrecortada, marcada por pausas e suspensões. O ritmo não se organiza por uma métrica regular, mas por interrupções, “A interrupção / De um movimento.”, que não apenas são tematizadas, mas encenadas no próprio corpo do

texto. Assim, a forma do poema não acompanha o conteúdo: ela é o conteúdo em ato. A leitura exige do leitor uma atenção aos vazios, aos silêncios, aos espaços entre as palavras, o que aproxima essa experiência da dimensão performativa da poesia, na qual o sentido emerge da materialidade sensível da linguagem.

Do ponto de vista da articulação entre forma e conteúdo, o poema constrói uma relação indissociável entre aquilo que diz e o modo como se apresenta, fazendo da linguagem um meio de expressão, o próprio lugar onde o sentido se produz. Assim como afirma Paz (2015), “a palavra poética não é menos ‘materialista’ do que o futuro que anuncia: é movimento que gera movimento, ação que transmuta o mundo material” (p. 98).

A fragmentação dos versos, a irregularidade rítmica e as pausas instauradas pelas quebras sintáticas não funcionam como meros recursos estilísticos, mas como procedimentos que encenam, no plano formal, a instabilidade que atravessa o conteúdo. Assim, a forma do poema não ilustra uma ideia previamente dada; ao contrário, ela a performa, fazendo com que o leitor experimente, na própria leitura, o movimento de descontinuidade, de deslocamento e de indeterminação que constitui seu núcleo temático.

A repetição do termo “existe” ao longo do poema também merece destaque. Longe de afirmar uma presença estável, essa repetição produz um efeito contraditório: quanto mais se afirma a existência, mais ela se torna indeterminada. “Existe. / Pode ser visível, pode / Não ser.” a existência aqui não garante visibilidade, nem reconhecimento.

Esse ponto permite uma articulação com os pressupostos de Rancière (2009), quando traz conceitos sobre quem deve ou não partilhar de experiências sensíveis, pois o poema evidencia que nem tudo que existe é incluído no campo do visível ou do audível. Há algo que existe “e ninguém vê / Nem ouve”, indicando uma zona de exclusão ou de invisibilidade que escapa à organização dominante do sensível.

Essa dimensão é reforçada pela imagem do “intervalo branco”. O branco, aqui, pode ser lido tanto como espaço de apagamento quanto como campo de possibilidade. Trata-se de um vazio que não é ausência absoluta, mas um espaço de inscrição potencial. O intervalo branco não é apenas aquilo que separa as coisas, mas aquilo que permite que algo aconteça entre elas. Nesse sentido, o poema desloca a atenção do que é visível para aquilo que sustenta o visível sem se deixar ver, uma operação profundamente crítica em relação aos regimes de percepção.

A insistência na ideia de que esse “algo” “em nada / Contribui para que / as coisas / Se percebam / Como que são” também é significativa. O intervalo não serve à estabilização das coisas; ele não reforça identidades, mas as suspende. Isso o aproxima da noção de não-rostos, já discutida anteriormente: assim como o não-rostos escapa à máquina de rostidade, o intervalo escapa à lógica que busca fixar e definir as coisas. Ambos operam como zonas de indeterminação que resistem à codificação.

Além disso, a construção sintática do poema reforça essa indeterminação. Há uma economia de conectivos, uma fragmentação das frases e uma repetição de estruturas que criam um efeito de suspensão contínua. O leitor não é conduzido por uma progressão lógica clara, mas por uma série de aproximações e deslocamentos. Essa estratégia impede a fixação de um sentido único, fazendo com que a leitura se dê como experiência, e não como decodificação.

O verso final “Isto.”, funciona como uma espécie de gesto de apontamento, mas sem objeto definido. “Isto” indica algo presente, mas não nomeado, não delimitado. Trata-se de uma ideia vazia até certo ponto, que reforça a ideia de que o poema não busca representar algo externo, mas fazer emergir uma experiência ainda não vivida. O que existe não é plenamente capturável pela linguagem, e o poema, em vez de resolver essa questão, a mantém em aberto.

Assim, podemos inferir que este poema opera uma verdadeira poética do intervalo, na qual o sentido não se encontra nas coisas, mas no entre, no espaço de passagem, de transformação e de indeterminação. O texto evidencia que o sentido não é algo dado, mas algo que se produz na experiência, muitas vezes justamente naquilo que escapa à visibilidade. Dessa forma, podemos evidenciar na poética de poesia de Ricardo Aleixo sua dimensão performativa ao fazer do próprio intervalo esse espaço aparentemente vazio o lugar privilegiado de existência e de produção de sentido.

Desse modo, a passagem do rostos ao intervalo não representa uma ruptura entre os temas, mas um aprofundamento da mesma problemática. Se, no primeiro momento, o rostos aparece como superfície atravessada por regimes de reconhecimento e negação, no segundo, o poema desloca essa tensão para um plano ainda mais radical, em que a própria possibilidade de visibilidade é suspensão.

A recusa do olhar do outro, anteriormente compreendida como gesto de resistência, encontra, no intervalo, sua forma mais extrema: não se trata mais de negar o circuito de reconhecimento, mas de existir fora dele. À luz da dimensão performativa

proposta por Paul Zumthor (2018), essa existência não é uma essência oculta, mas um acontecimento que se realiza no próprio ato, na materialidade da linguagem que se fragmenta, se interrompe e se reinscreve como presença. Em diálogo com Frantz Fanon (2020), pode-se afirmar que, diante de estruturas que historicamente condicionam o reconhecimento à submissão a formas previamente instituídas, habitar o intervalo constitui uma prática de resistência enquanto ser: uma existência que não se legitima pela visibilidade, mas que, ainda assim, insiste. Assim, tanto o rosto que se recusa a se voltar quanto o intervalo que escapa à percepção configuram modos de afirmação que tensionam as fronteiras do sensível, fazendo emergir uma presença que não se deixa reduzir àquilo que pode ser plenamente visto, nomeado ou reconhecido.

4.4 FÁBULA

Em “Fábula”, Ricardo Aleixo constrói uma poética do deslocamento e da indeterminação, apresentando um sujeito que se define menos pela estabilidade de uma identidade fixa do que pelo movimento contínuo que atravessa sua experiência.

Distanciando-se da estrutura tradicional associada ao gênero sugerido pelo título, o poema não oferece ensinamentos conclusivos, personagens claramente delimitados ou um percurso orientado para uma resolução. Em seu lugar, apresenta uma subjetividade em trânsito, marcada pela ausência de pertencimentos estáveis e pela constante reconfiguração de si. O texto instaura uma reflexão sobre os processos de constituição identitária em contextos nos quais o reconhecimento é continuamente adiado ou negado.

A análise deste poema buscará compreender de que maneira a forma fragmentada, o ritmo reiterativo e a construção de uma temporalidade circular contribuem para a representação de uma identidade em permanente devir. A ausência de fronteiras definidas, a recorrência dos movimentos de ida e vinda e a recusa de qualquer ponto de chegada configuram uma poética que desafia categorias fixas de pertencimento.

“Fábula” evidencia que a identidade não se constitui como essência ou destino, mas como construção aberta, produzida no movimento, na experiência e na permanente negociação com o mundo. Essa dinâmica faz do poema um espaço de resistência às formas de classificação rígidas, afirmando a multiplicidade e a transformação como condições fundamentais da existência.

Fábula

O desterrado anda
e sonha um reino

a cada passo
sob os pés andaçarilhos

sem nem fronteiras
nem lei

Perante os antílopes
Avança

em passo a passo
a passo

errante
de pés levíssimos

aqui
mirando miragens

ali
empurrando
morro acima

a pedra grande
de outra fábula

O desterrado
veio e vem

no seu voo
sozinho

os pés
caminhando
E veio e
vai

e vem e
vai e vem

vindo (Aleixo, 2015, p. 25).

O poema “Fábula”, constrói uma poética em que forma e conteúdo se articulam de maneira complementar para encenar uma subjetividade marcada pela errância e pela ausência de pertencimento. Sobre esta errância que se encontra em Aleixo, Ribeiro (2013, p. 35) aborda em seu artigo onde articula que:

A ideia aleixiana de obra como errância encontra profunda afinidade com a imagem de um incontornável e perene inacabamento da obra. Temos aí também a noção do sujeito que se forma a partir do contato com outros, sujeito que se afirma justamente por permanecer aberto ao influxo de outrem, por se ver refletido na e refletir a subjetividade de outrem. A imagem do corpo como um palimpsesto abarca a problemática do sujeito enquanto unidade complexa, posicionando-o numa zona de fronteira onde as noções de eu e outro ensaiam infindáveis papéis e permutas.

A partir do que propõe Ribeiro (2013), é possível compreendermos que, na poética de Ricardo Aleixo, a errância não se configura apenas como tema, mas como princípio constitutivo da própria obra e do sujeito que nela se há. A imagem do corpo como palimpsesto torna-se, então, especialmente produtiva, pois evidencia um sujeito marcado por sobreposições, reescritas e deslocamentos, situado entre fronteiras entre eu e outro se tornam porosas. Assim, a poética de Aleixo afirma uma subjetividade em constante negociação, que se constitui justamente na abertura ao outro e na recusa de qualquer forma de estabilização definitiva, encerrando-se não como síntese, mas como permanência no movimento.

O título, ao evocar o gênero tradicional da fábula, geralmente associado a narrativas portadoras de uma moral, cria um deslocamento crítico em relação a essa tradição. Em vez de conduzir a uma conclusão ou ensinamento, o poema opera pela suspensão e pela abertura, configurando-se como uma espécie de anti-fábula, na qual não há um final moralizante, mas permanência no movimento.

Já para Bosi (1977, p. 19), podemos observar a errância de Aleixo como devaneio “diz-se de um pensamento vagamundo que se engendra no vão, no vazio, no nada. Devanear é comprazer-se em que o espírito erre à toa e povoe de fantasmas um espaço ainda sem contornos. ”

Nos versos “O desterrado anda / e sonha um reino”, Aleixo instaura uma tensão fundamental entre deslocamento e desejo. De um lado, o movimento contínuo do sujeito; de outro, a projeção de um lugar idealizado, que nunca se concretiza. Esse reino não se apresenta como espaço real, mas como horizonte imaginário, constantemente adiado pela própria condição errante do sujeito. Assim, o poema não narra apenas um percurso físico, mas inscreve uma experiência existencial em que o sujeito se constitui no trânsito, e não na chegada.

Do ponto de vista formal, essa condição é rigorosamente performada pela estrutura do poema. A predominância de versos curtos, muitas vezes reduzidos a uma única palavra, “errante”, “aqui”, “ali”, fragmenta a continuidade da leitura, instaurando um ritmo marcado por pausas e retomadas. Ao incorporar o corpo à expressão, o ritmo poético passa a tensionar a linguagem. Essa pressão se evidencia justamente no ponto em que o trabalho artístico incide sobre as estruturas da língua comum: na relação entre o verso e a sintaxe. (Zumthor, 1993).

Essa fragmentação impede a continuidade linear e cria uma cadência que se aproxima do próprio ato de caminhar: um passo de cada vez, interrompido, recomeçado. A forma do poema, nesse sentido, não apenas acompanha o conteúdo, mas o encena, fazendo com que o leitor experimente corporalmente o movimento errante.

A repetição também desempenha papel central. Expressões como “passo a passo / a passo” e “vem e / vai e vem” elabora uma circularidade que impede qualquer progressão. Não há avanço em direção a um fim; há um movimento que sempre recomeça que reforça a ideia de deslocamento sem destino. Essa repetição, longe de estabilizar, intensifica a sensação de suspensão, como se o sujeito estivesse preso a um ciclo contínuo de movimento.

O sujeito que atravessa o poema não se define por uma identidade, mas por um processo contínuo de transformação. Ele não “é” algo determinado; ele está sempre “vindo”, como indica o verso final. O uso do gerúndio, “vindo”, suspende a ação em um presente contínuo, sem início ou fim delimitados, configurando uma subjetividade em permanente constituição.

A linguagem do poema também participa desse movimento. O uso do termo “andaçarilho”, por exemplo, sugere uma invenção lexical que rompe com a norma, reforçando a ideia de deslocamento temático, e também linguístico. A ausência de pontuação convencional e as quebras sintáticas constantes produzem um texto que se move, que escapa à organização gramatical rígida.

A linguagem, assim, torna-se ela mesma errante, acompanhando o movimento do sujeito. Essa radical subjetividade ou, se se preferir, essa corporeidade interna e móvel da matéria verbal torna relativa, mediata, simbólica, jamais icônica, a representação do mundo pela palavra. Mesmo quando um signo lingüístico nos parece mais colado à coisa (o que acontece, tantas vezes, na fala poética) (Bosi, 1977, p. 48).

Outro aspecto relevante é a oscilação entre leveza e esforço. De um lado, o sujeito é descrito como alguém de “pés levíssimos”, sugerindo fluidez e leveza, reforçada pela imagem do “voo”. De outro, há o gesto de “empurrando / morro acima / a pedra grande / de outra fábula”, referência evidente ao mito de Sísifo. Essa imagem introduz uma dimensão de esforço repetitivo e aparentemente inútil, tensionando a leveza inicial. O poema, assim, constrói uma subjetividade atravessada por forças contraditórias: leveza e peso, fluidez e repetição.

Pensada à luz da noção de Rancière (2009), o sujeito que aparece no poema ocupa uma posição liminar: ele está em movimento, mas não pertence a um lugar definido; vê “mirando miragens”, mas o que vê não se concretiza; age, mas seu gesto não produz estabilização. Trata-se de uma existência que escapa aos regimes de visibilidade e reconhecimento, situando-se nas margens das possibilidades do sensível.

A dimensão performativa do poema se evidencia na experiência de leitura. (Paul Zumthor 2016), pode-se afirmar que o sentido não se limita ao conteúdo semântico, mas se produz na materialidade da linguagem, no ritmo, nas pausas, na disposição dos versos. A leitura exige um envolvimento corporal, fazendo com que o leitor experimente o movimento do poema como uma espécie de caminhada rítmica, marcada por interrupções e retomadas.

A ausência de fronteiras nos versos seguintes, “sem nem fronteiras / nem lei”, aponta para uma condição de desterritorialização que reforça a ideia de não pertencimento. O sujeito não está apenas fora de um território físico, mas fora de um sistema normativo que organiza a vida social. Essa condição, embora possa ser lida como perda, também abre espaço para formas de existência que escapam à normatização.

A construção de tempo do poema reforça essa leitura. O uso recorrente do presente “anda”, “sonha”, “avança”, “vem”, “vai” cria uma temporalidade contínua, sem delimitação clara entre passado, presente e futuro. O tempo do poema é o tempo do movimento, um tempo que não se acumula, mas se repete. O verso “E veio e / vai / e vem e / vai e vem” intensifica essa sensação de circularidade temporal.

Por fim, o último verso “vindo” sintetiza a lógica do poema. Não há chegada, não há conclusão, apenas o movimento contínuo de vir. O ponto final não encerra, mas suspende, como se o processo permanecesse em aberto para além do texto. O

poema, assim, recusa o fechamento típico da fábula tradicional e se afirma como espaço de indeterminação.

Assim, “Fábula” constrói uma poética em que a identidade se define pelo deslocamento, pela instabilidade e pela ausência algo fixo. A forma fragmentada, o ritmo reiterativo e a linguagem em movimento não apenas expressam essa condição, mas a performam, fazendo do poema um espaço em que o leitor experimenta, no próprio ato de leitura, uma subjetividade em devir. O poema evidencia que a identidade, longe de ser uma essência fixa, se constitui no movimento, na experiência e na abertura ao indeterminado.

4.5 DOR

A análise deste poema buscará compreender como a performatização do rosto se articula a processos de vigilância, normalização e produção de identidades, evidenciando que determinadas formas de dor não apenas são vividas, mas também administradas e reguladas socialmente.

Mobilizando as contribuições de Deleuze e Guattari (1996) acerca da rostidade, de Stuart Hall (2006) sobre a construção discursiva das identidades e de Achille Mbembe (2014) a respeito das formas contemporâneas de gestão da vida, discutiremos como o poema transforma a experiência da dor em um problema político.

Ao explicitar os mecanismos que orientam o sujeito a controlar suas expressões e encenar uma condição de normalidade, Aleixo revela as tensões entre visibilidade e ocultamento, autonomia e dependência, sofrimento e reconhecimento.

“Dor” apresenta o rosto como um território de disputa simbólica, no qual a resistência se manifesta não necessariamente pela confrontação direta, mas pela exposição crítica das normas que procuram regular os corpos e seus afetos.

Dor

Isso. Mais um pouco. Não tanto. Agora.
Erga o pescoço. Devagar. Estufe o peito

solte os ombros.
Não. Respire fundo e vá soltando o ar junto

com os ombros. Isso. Abra um sorriso de canto
a canto

Mesmo se a dor for muito forte.

Assim. Pense em sua cor preferida.

Nas outras cores que vieram se transformando
até que resultassem naquela cor

que é a sua preferida. Só sua. A sua cor
Precisa se esforçar para manter no rosto

Pelo menos uma expressão neutra.
É só prestar menos atenção em você.

Isso.
Não totalmente neutra.

Eu quis dizer ambígua
E ria um pouco.

Você me entende?
Me entende mesmo?

Ninguém gosta de pensar
que é negligente com alguém

tão próximo
que demonstra sentir

uma grande dor.
Mostre às outras pessoas

que você está sendo bem cuidado.
Que elas cuidam tão bem de você

que nenhuma grande dor poderá jamais
perturbar seu sono

ou turvar o seu tempo de vida acordado.
Que você é como

a
cor preferida delas.

Entendeu o que eu disse?
Olhe mais para os lados, até quando

não houver nada nem ninguém
podendo ser visto

Isso.
Precisamos mostrar que é bem cuidado

pelas
pessoas.

Mas não que sabe se cuidar sozinho.
Isso, nunca.

Demora, não ache que é fácil.
Um dia você aprende.

Para evitar que eles magoem.
Que pensem que você não precisa delas.

As outras pessoas.
Elas não suportariam,

você sabe.
Isso.

Você
Precisa (Aleixo, 2015, p. 27).

A construção do poema “Dor”, apresenta-nos como um campo particularmente fecundo para a investigação proposta nesta dissertação, sobretudo no que diz respeito à performatização do rosto como estratégia de construção da identidade negra, assim como forma de resistência em contextos marcados pelo controle, vigilância e regulação dos corpos. O poema, estruturado a partir de uma sequência de enunciados imperativos, instaura uma dinâmica discursiva que desloca o leitor da posição de mero observador para a de participante de uma espécie de encenação. “O tom da frase rege, na história da expressão, a escolha dos signos verbais. A palavra própria, exata, [...] é o resultado de uma operação [...] que deriva de um fenômeno mais entranhado no corpo de quem fala, a vontade-de-dizer. (Bosi, 1977, p. 93).

Não se trata, portanto, de um poema que descreve uma experiência, mas de um texto que prescreve gestos, regula posturas e orienta a produção de uma expressão facial específica. Nesse sentido, a linguagem poética opera diretamente sobre o corpo, evidenciando como a dimensão performática da poesia, na qual o sentido não se esgota no plano da escrita, mas se realiza na articulação entre voz, gesto e presença. (Zumthor, 2016).

Desde os primeiros versos, “Isso. Mais um pouco. Não tanto. Agora. ”, percebemos a presença de uma voz que comanda, corrige e ajusta. Trata-se de uma voz que observa e orienta, como se estivesse diante de um corpo a ser treinado. Essa estrutura de discurso remete a um processo de disciplinamento, no qual cada movimento corporal é regido: “Erga o pescoço. Devagar. Estufe o peito / solte os ombros.” A fragmentação dos versos, aliada à cadência pausada, reforça a ideia de que cada gesto deve ser executado com precisão, como em um exercício.

Tais pressupostos nos remete a Foucault (1987) e seu conceito de corpos dóceis. Assim sendo, observamos como os gestos são decompostos, treinados e aperfeiçoados, de modo que o corpo se torne simultaneamente mais hábil e mais submisso. A obediência, enquanto técnica disciplinar, assume papel central nesse processo, pois permite uma ação contínua sobre o corpo, moldando-o progressivamente segundo normas preestabelecidas. O corpo disciplinado é, assim, um corpo fabricado, resultado de uma intervenção sistemática e prolongada.

O corpo, portanto, não é livre; ele é conduzido. Nesse ponto, a relação entre verso e sintaxe, tensionada pelo ritmo, manifesta-se de modo evidente: os cortes sistêmicos e a disposição gráfica dos versos produzem um efeito de comando intermitente, como se o sujeito estivesse sendo constantemente interrompido e corrigido. O ritmo, assim, pressiona a linguagem e a transforma em instrumento de controle.

A esse respeito, Paz (2015, p.50), contribui ao destacar que:

A analogia concebe o mundo com o ritmo: tudo se corresponde porque tudo ritma e rima. A analogia não só é uma sintaxe cósmica, é também uma prosódia. Se o universo é um texto ou um tecido de signos, a rotação desses signos é regida pelo ritmo.

Essa dinâmica ganha maior densidade quando o poema desloca o foco para o rosto, especialmente ao introduzir a necessidade de controle da expressão: “Abra um sorriso de canto / a canto / Mesmo se a dor for muito forte.” Aqui, a dimensão performática atinge seu ponto central. O rosto, tradicionalmente associado à expressão da interioridade, é convertido em superfície regulada, em máscara que deve ser mantida independentemente da experiência vivida.

A dor, ainda que intensa, não pode se manifestar livremente; ela deve ser contida, administrada, disfarçada. Tal operação revela a existência de um regime de visibilidade no qual determinadas emoções não podem ser exibidas, sobretudo quando associadas a sujeitos historicamente marcados por processos de marginalização.

Tal compreensão encontra ressonância no pensamento de Fanon (2020), quando o autor afirma que:

[...] Enquanto eu esquecia, perdoava e somente desejava amar, minha mensagem me era devolvida como uma bofetada em pleno rosto. O mundo branco, único respeitável, negava-me qualquer participação.

De um homem se exigia uma conduta de homem. De mim, uma conduta de homem negro [...] Eu saudava o mundo com um aceno e o mundo me amputava o entusiasmo. Estavam pedindo que eu me confinasse, que eu me encolhesse.

Assim, ao ser situado no mundo sob a forma de uma obediência uma conduta de “homem negro”, o sujeito é impedido de existir em sua multiplicidade, sendo capturado por uma identidade imposta que não nasce de si, mas de um olhar do outro. Essa experiência de recusa e amputação do entusiasmo revela que o reconhecimento não é neutro, mas atravessado por relações de poder que definem quem pode ou não participar plenamente do mundo

A exigência de uma “expressão neutra”, posteriormente corrigida para “ambígua”, é particularmente significativa. A neutralidade absoluta parece impossível ou indesejável; o que se espera é uma ambiguidade controlada, um estado intermediário que não revele plenamente nem o sofrimento, através de um conjunto de códigos que organiza a visibilidade do rosto e regula sua legibilidade social (Deleuze; Guattari, 1996). No poema, o rosto não é simplesmente um dado natural, mas uma construção social que deve obedecer a determinadas normas.

O sujeito é instruído a produzir um rosto que se adeque às expectativas do outro, evidenciando que a identidade não se constitui de maneira autônoma, mas em relação a um campo de forças que define o que pode ou não ser mostrado.

Nesse contexto, a dor assume uma dimensão política. Ao afirmar “Mesmo se a dor for muito forte”, o poema explicita a existência de uma experiência que precisa ser ocultada. A dor não desaparece; ela é apenas retirada do campo do visível, na medida em que evidencia formas de gestão da vida que passam pela exposição à morte, pelo controle das formas de existência. (Mbembe, 2014). O corpo negro, historicamente submetido a violências diversas, é também convocado a administrar a manifestação dessas violências, produzindo uma aparência de normalidade que contribui para a manutenção da ordem social. O rosto, nesse sentido, torna-se um dispositivo central: é nele que se inscreve o conflito entre experiência vivida e representação social.

O poema aprofunda essa problemática ao introduzir a necessidade de demonstrar cuidado: “Mostre às outras pessoas / que você está sendo bem cuidado.” Essa exigência revela um deslocamento significativo: não basta controlar a dor; é preciso encenar uma condição de amparo. O sujeito deve parecer protegido, assistido, integrado. Essa encenação não é neutra; ela responde a uma demanda externa, a

uma expectativa social que não tolera a exposição de determinadas formas de sofrimento. Aqui, a leitura pode ser enriquecida pela noção de “partilha do sensível”, segundo a qual a política se organiza a partir da distribuição do que pode ou não ser partilhado. No poema, a dor do sujeito é deslocada para fora do campo do visível, enquanto a imagem de cuidado é projetada como forma de garantir sua aceitabilidade social.

Esse movimento revela uma contradição profunda: o sujeito sofre, mas deve aparentar não sofrer; precisa de cuidado, mas não pode demonstrar dependência excessiva; deve ser visto como alguém integrado, mas não plenamente autônomo. Essa tensão se explicita de maneira contundente nos versos: “Mas não que sabe se cuidar sozinho. / Isso, nunca.” A negação da autonomia indica a permanência de uma lógica que infantiliza e subordina, impedindo que o sujeito seja reconhecido como plenamente capaz.

Tal dinâmica pode ser articulada às reflexões de Stuart Hall sobre a identidade como construção histórica. A identidade que se constrói no poema não é resultado de uma essência, mas de um processo de negociação com normas sociais que delimitam as possibilidades de reconhecimento. “É precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, por estratégias e iniciativas específicas.” (Hall, 2006, p. 109).

Ao mesmo tempo, é importante observar que o poema não se limita a reproduzir essas normas; ele as expõe. Ao apresentar de forma explícita os comandos que regulam o corpo e o rosto, o texto torna visível aquilo que, em muitos contextos, opera de maneira implícita. Essa explicitação pode ser compreendida como um gesto crítico, na medida em que revela os mecanismos de controle que atravessam a experiência do sujeito. A repetição de expressões como “Isso.” e “Você me entende?” contribui para a construção de uma atmosfera de vigilância, mas também de ironia. Há uma insistência que beira o exagero, sugerindo que o próprio ato de instruir o sujeito a controlar sua expressão já é, em si, um indício de violência.

Do mesmo modo, a resistência não se apresenta de forma direta ou confrontativa, mas como uma forma de desvelamento. O poema não propõe a ruptura imediata com as normas que regulam o rosto; ele evidencia a existência dessas normas e, ao fazê-lo, cria um espaço para sua problematização. A performatização do rosto, embora inicialmente apresentada como imposição, revela-se também como

um campo de consciência. O sujeito aprende a reconhecer os códigos que o atravessam e, potencialmente, a manipulá-los. Essa ambivalência é central para a compreensão da resistência na obra de Aleixo, trata-se menos de negar completamente os dispositivos de poder e mais de evidenciar suas fissuras.

A estrutura fragmentada do poema, com versos curtos e espaçamentos irregulares, reforça essa leitura. O texto avança por meio de interrupções, correções e retomadas, criando um ritmo que oscila entre o controle e a hesitação. Essa oscilação pode ser interpretada como a materialização formal da própria ambiguidade exigida do rosto. O poema não oferece uma progressão linear; ele se constrói como uma sequência de ajustes, como se estivesse constantemente recalculando a expressão do sujeito. Tal procedimento evidencia a relação intrínseca entre forma e conteúdo: a fragmentação não é apenas um recurso estilístico, mas um elemento que contribui para a construção do sentido.

Ao final, quando se assegura “Você / precisa.”, o poema condensa toda a tensão anteriormente desenvolvida. A afirmação da necessidade, isolada graficamente, adquire um peso particular. O sujeito precisa, mas precisa de quê? De seguir as instruções? De manter a aparência? De corresponder às expectativas? A indeterminação do complemento reforça a ideia de que a necessidade não é plenamente definida pelo próprio sujeito, mas por um sistema de normas que o atravessa. Essa abertura final impede uma conclusão fechada e mantém em suspensão a questão da autonomia.

Dessa forma, “Dor” pode ser compreendido como um poema que encena, de maneira incisiva, os processos de construção e regulação do rosto enquanto superfície simbólica. Ao articular linguagem, corpo e performance, Ricardo Aleixo evidencia como a identidade negra é atravessada por dispositivos de controle que operam tanto no nível da visibilidade quanto no da expressão. Ao mesmo tempo, ao tornar esses dispositivos visíveis, o poema instaura um espaço de resistência, ainda que marcado pela ambiguidade. A performatização do rosto, longe de ser apenas um mecanismo de submissão, revela-se como um campo de disputa, no qual se jogam as possibilidades de reconhecimento, invisibilidade e reinvenção do sujeito.

4.6 CONHEÇO VOCÊS PELO CHEIRO

O poema “Conheço vocês pelo cheiro”, inaugura uma importante reflexão acerca dos modos pelos quais a identidade é construída e reconhecida para além dos regimes tradicionais da visualidade. Ao deslocar a percepção do sujeito para o campo do olfato, Ricardo Aleixo trabalha a centralidade histórica do olhar como principal mecanismo de classificação e reconhecimento social. Nesse poema, o cheiro emerge como elemento de identificação, memória e leitura do mundo, constituindo uma forma de conhecimento que ultrapassa as aparências e alcança dimensões mais profundas da experiência humana.

O sujeito poético não reconhece o outro pelo rosto, pela imagem ou pela representação visual, mas por traços sensoriais que escapam aos critérios convencionais de visibilidade, instaurando uma poética marcada pela valorização do corpo e de suas percepções. A análise deste poema buscará compreender como o campo sensorial do olfato atua na constituição das identidades e na problematização dos mecanismos de reconhecimento social.

Em diálogo com as discussões desenvolvidas ao longo desta pesquisa, especialmente aquelas relacionadas à identidade, à performatividade e aos regimes de visibilidade, observaremos como Aleixo propõe formas alternativas de apreensão do sujeito e do mundo. O cheiro, nesse contexto, deixa de ser apenas uma referência sensorial para se tornar um operador simbólico capaz de evocar memórias, afetos, pertencimento e experiências históricas. Ao privilegiar um sentido frequentemente marginalizado em relação à visão, o poema questiona hierarquias perceptivas consolidadas e sugere outras possibilidades de encontro, reconhecimento e resistência, reafirmando a potência da poesia como espaço de reinvenção das formas de sentir e significar a existência.

Conheço vocês pelo cheiro

Conheço vocês
pelo cheiro,

pelas roupas,
pelos carros,

pelos anéis e,
é claro,

por seu amor
ao dinheiro.

Por seu amor
ao dinheiro

que algum
ancestral remoto

lhes deixou
como herança.

Conheço vocês
pelo cheiro.

Conheço vocês
pelo cheiro

e pelos cifrões
que adornam

esses olhos que
mal piscam

por seu amor
ao dinheiro.

Por seu amor
ao dinheiro

e a tudo que
nega a vida:

o hospício, a
cela a fronteira.

Conheço vocês
pelo cheiro.

De peste e de horror
que espalham

por onde andam
– conheço-os

Por seu amor
ao dinheiro.

Por seu amor
ao dinheiro,

deus é um
pai tão sacana

que cobra por
seus milagres

Conheço vocês
pelo cheiro.

Conheço vocês
pelo cheiro

mal disfarçado
de enxofre

que grudam em
tudo que tocam

por seu amor
ao dinheiro.

Por seu amor
ao dinheiro,

é com ódio
que replicam

ao riso, ao gozo,
à poesia.

Conheço vocês
pelo cheiro.

Conheço vocês
pelo cheiro.

Cheiro um e
cheiro todos

vocês que só
sobrevivem

por seu amor
ao dinheiro.

Por seu amor
ao dinheiro,

fazem até das
próprias filhas

moeda forte,
ouro puro.

Conheço vocês
pelo cheiro.

Conheço vocês
pelo cheiro

de cadáver

putrefato que,

no entanto,
ainda caminha

por seu amor ao dinheiro (Aleixo, 2015, p. 30).

Deter-nos-emos à análise do poema acima que, como uma enunciação categórica, é marcado pela repetição e pelo acúmulo, para construir uma crítica contundente aos modos de existência regulados pela lógica do capital. Desde o verso inicial “Conheço vocês / pelo cheiro”, revela-se uma chave de leitura que desloca o reconhecimento do campo da visão para o da sensação, mais especificamente do olfato. Esse deslocamento não é sem propósito: ao recusar o olhar como via privilegiada de identificação, o poema movimenta os regimes de visibilidade e reconhecimento, aproximando-se de uma perspectiva crítica que questiona quem é visto, como é visto e sob quais condições. O “cheiro”, nesse contexto, aparece como índice de uma verdade que não pode ser mascarada, funcionando como marca sensível de uma identidade que se revela apesar das aparências.

A repetição insistente de “Conheço vocês pelo cheiro” e “Por seu amor ao dinheiro” estrutura o poema em uma lógica de reiteração que não apenas reforça o argumento, mas o intensifica insistentemente. Cada repetição acrescenta uma nova camada de sentido, criando um efeito cumulativo que amplia a crítica. Não se trata de redundância, mas de um procedimento que produz variação dentro da repetição, deslocando continuamente o foco: do cheiro às roupas, dos carros aos anéis, dos cifrões aos olhos, do dinheiro às instituições que negam a vida. Esse movimento faz com que o poema avance não por linearidade, mas por expansão, como se cada bloco reiterasse e, ao mesmo tempo, aprofundasse o anterior.

Do ponto de vista formal, a predominância de versos curtos e a organização em blocos repetitivos criam um ritmo marcado por pulsação e insistência. A leitura é atravessada por pausas frequentes, impostas pelas quebras de verso, o que confere ao texto uma cadência quase performática, próxima da oralidade. Nesse sentido, é possível aproximar essa construção da noção de performance em Paul Zumthor, para quem o sentido poético se produz no conteúdo, na materialidade da enunciação, no ritmo, na repetição, na sonoridade. O poema de Aleixo exige uma leitura que envolve o corpo, que sente o peso das repetições e a intensidade da denúncia.

A escolha do campo semântico do olfato também é significativa. O cheiro, ao contrário da visão, é um sentido mais difuso, menos controlável, que invade e se impõe. “O cheiro age como um termômetro que mede o grau de temperatura da fascinação ou da repulsa física (Santaella, 2009, p. 144) ”.

A autora propõe uma reflexão voltada à desestabilização dos modos convencionais de percepção, provocando uma leitura do mundo que ultrapasse os limites impostos pelos hábitos cotidianos e pelos paradigmas perceptivos consolidados. Sua capacidade de estabelecer conexões imediatas com a memória, os afetos e a corporeidade permite formas de conhecimento que escapam aos processos estritamente racionais, ampliando as possibilidades de interpretação do mundo e evidenciando a complexidade da experiência sensível.

A afirmação de Santaella (2009, p. 142) de que “por estarem predominantemente relacionados a sentimentos e afetos, os cheiros mais atrativos e os mais repulsivos são aqueles que provêm dos corpos”, constitui uma chave interpretativa relevante para a leitura do poema. Embora o texto mobilize o olfato como principal operador de reconhecimento, o cheiro não se limita à dimensão fisiológica do corpo, mas converte-se em um signo da experiência ética e social dos sujeitos.

O corpo deixa de ser apenas uma presença biológica para tornar-se suporte de inscrições sociais e políticas, fazendo com que o cheiro revele aquilo que o olhar é incapaz de perceber. Nessa operação estética, Ricardo Aleixo transforma o olfato em um dispositivo crítico que desmascara as aparências e evidencia que a corrupção dos valores humanos também produz marcas sensíveis. Assim, o poema confirma a potência semiótica do cheiro, convertendo-o em uma linguagem capaz de denunciar processos de desumanização e de instaurar uma forma alternativa de leitura da realidade, fundada não na supremacia da visão, mas na intensidade da experiência sensorial e afetiva.

Ao afirmar “Conheço vocês pelo cheiro”, o eu lírico sugere uma forma de reconhecimento que não depende da aparência, mas de uma marca que se infiltra, que denuncia uma essência ou, mais precisamente, um modo de existência. Esse cheiro é progressivamente qualificado: “de peste e de horror”, “mal disfarçado de enxofre”, “de cadáver putrefato”. Há aqui uma construção imagética que associa os sujeitos interpelados à decomposição, à morte e ao inferno, criando um campo simbólico em que o “amor ao dinheiro” aparece como força corrosiva, capaz de degradar a vida.

Essa dimensão pode ser articulada à noção de partilha do sensível de Jacques Rancière. O poema redistribui o sensível ao deslocar o eixo do reconhecimento e ao tornar perceptível aquilo que, em determinados regimes, tende a ser ocultado: a violência inscrita nas relações mediadas pelo dinheiro. Ao nomear instituições como “o hospício, a cela, a fronteira”, o texto evidencia dispositivos de controle e exclusão, sugerindo que o “amor ao dinheiro” está diretamente ligado à produção de espaços de confinamento e segregação. Assim, o poema descreve uma realidade que intervém na forma como ela é percebida, tornando visível (ou, nesse caso, sensível) aquilo que sustenta determinadas estruturas sociais.

A crítica ao dinheiro não se limita ao plano econômico, mas se estende ao campo ético e existencial. O verso “e a tudo que / nega a vida” explicita que o problema não é apenas a valorização do capital, mas a forma como essa valorização implica a negação de outras dimensões da existência. O dinheiro aparece como princípio organizador de relações que se tornam desumanizadas, como sugere o trecho em que se assegura que fazem “até das / próprias filhas / moeda forte”. Aqui, o poema atinge um ponto de máxima intensidade crítica, ao indicar que a lógica mercantil invade até mesmo os vínculos mais íntimos, transformando-os em objeto de troca.

Essa crítica pode ser pensada em diálogo com Frantz Fanon (2020), especialmente no que diz respeito à forma como determinados sistemas sociais impõem modos de existência e reconhecimento. Embora Fanon trate especificamente da questão racial, sua análise sobre a imposição de identidades e a violência dos regimes de reconhecimento permite compreender como o sujeito é moldado por estruturas externas que limitam sua possibilidade de ser. No poema, os sujeitos interpelados são reconhecidos não por sua individualidade, mas por sua adesão a um sistema: o “amor ao dinheiro”, que os define e os reduz.

A presença de referências religiosas, “deus é um / pai tão sacana / que cobra por / seus milagres”, introduz uma dimensão crítica, ao associar a lógica do capital a uma teologia pervertida, em que até o divino é submetido à lógica da troca. Essa inversão reforça a ideia de que o dinheiro se torna uma instância totalizante, capaz de reorganizar todos os campos da vida, inclusive aqueles tradicionalmente associados ao sagrado.

Do ponto de vista da linguagem, o poema alterna momentos de maior concretude “roupas”, “carros”, “anéis”, com imagens mais abstratas ou simbólicas “cifrões”, “enxofre”, “cadáver putrefato”. Essa alternância cria um efeito de densidade,

em que o concreto e o simbólico se articulam para construir uma crítica que é ao mesmo tempo material e metafórica. A linguagem é direta, por vezes coloquiais (“pai tão sacana”), o que contribui para a força do enunciado, aproximando-o de um discurso de denúncia.

A repetição final de “Conheço vocês pelo cheiro”, funciona como um fechamento que não resolve, mas intensifica o que foi dito. Ao longo do poema, o “conhecer” se constrói não como aproximação, mas como desmascaramento. O eu lírico não busca compreender ou dialogar, mas expor, revelar, denunciar. O conhecimento, aqui, é uma forma de crítica, uma maneira de tornar visível, ou sensível, aquilo que se tenta ocultar.

Além disso, a construção de um “vocês” coletivo é significativa. O poema não se dirige a um indivíduo específico, mas a um grupo que compartilha determinadas características. Esse “vocês” é construído por meio de marcas comuns, o cheiro, o amor ao dinheiro, que apagam as diferenças individuais e enfatizam a pertença a um mesmo sistema. Ao afirmar “Cheiro um e / cheiro todos”, o eu lírico reforça essa ideia de homogeneização, sugerindo que, apesar das aparências distintas, há uma unidade profunda que os define.

Por fim, pode-se afirmar que o poema opera uma crítica que se realiza tanto no plano temático quanto no formal. A repetição, o ritmo, a escolha lexical e a organização dos versos não apenas expressam a crítica, mas a performam. O leitor é conduzido por um movimento de intensificação que o coloca em contato direto com a denúncia, fazendo com que o poema não seja apenas um discurso sobre o mundo, mas uma intervenção no modo de percebê-lo.

Assim, Ricardo Aleixo, neste texto, constrói uma análise sensível e crítica das relações sociais mediadas pelo dinheiro, evidenciando como esse princípio pode corroer vínculos, produzir exclusões e reorganizar a experiência humana. Ao deslocar o reconhecimento para o campo do sensível e ao insistir na repetição como forma de intensificação, o poema se surge como um espaço de resistência, no qual a linguagem atua como instrumento de desvelamento e crítica.

4.7 ALHEIO

A escolha do título constitui um ponto de entrada decisivo para a compreensão do poema, na medida em que antecipa, de modo tímido, a problemática central da

identidade. O termo “alheio”, em seu sentido mais imediato, remete àquilo que pertence ao outro, ao que não é próprio, ao que escapa à esfera do sujeito. No entanto, no contexto do poema, essa noção não se limita a uma oposição simples entre o eu e o outro, mas sugere uma condição mais complexa, na qual o sujeito se percebe a si mesmo como atravessado por uma alteridade que o constitui.

Assim, ao iniciar a análise a partir do título, torna-se possível compreender que o poema não trata simplesmente de um sujeito que observa o mundo, mas de um sujeito que se percebe, ele próprio, como estrangeiro em relação à própria experiência. O “alheio” deixa de ser apenas aquilo que está fora e passa a designar uma condição fundamental da subjetividade: a de nunca coincidir plenamente consigo mesma.

Alheio

escolho ouvir, sei
muito bem

que o risco não é pequeno, meio
adormecido

no banco do
ônibus, a não ser que

ela voltasse
a cabeça, não

pensamos palavras,
mas cada novo

ângulo descortinado,
sempre a ponto

de cair,
é quando o sujeito

retorna, escolho
não falar, não

considero prudente
falar, ela insiste,

a imagem
fixa na retina, rastros

na areia chega
um momento em que

já não se pode recuar,

um garoto sonha
 e ri muito alto,
 guardar sigilo,
 uma página em branco,
 o pensamento, um corte,
 animais de corpos cilíndricos,
 imaginar o que há dentro
 de uma árvore, escolho
 olhar o fogo, ainda ontem,
 o todo inacabado,
 dois seixos
 na beira do lago, falava
 alheio, uma sequência de desvios, ouvia
 sem entender, estou
 só, aqui, escrito (Aleixo, 2015, p. 34).

O poema apresentado constrói um campo no qual percepção, linguagem e subjetividade não se organizam de modo estável, mas se articulam e surgem a partir de um movimento contínuo de deslocamento. No primeiro verso “escolho ouvir”, instaura-se uma posição de quem fala que não é afirmativa no sentido tradicional, mas já marcada por uma certa hesitação. O sujeito não se define por aquilo que diz, mas por aquilo que silencia, não fixar, não estabilizar. Trata-se, portanto, de uma subjetividade que se constrói no extremo entre ação e a ausência dela.

Essa escolha, ouvir em vez de falar, não é apenas um gesto das circunstâncias, mas um princípio proposital do poema. O sujeito se delimita menos como centro e mais como superfície de recepção, o que já indica uma identidade permeável, atravessada por forças externas, a identidade não aparece como essência, mas como efeito de relações, de estímulos, de fragmentos perceptivos que se acumulam sem formar uma totalidade fechada.

Para qualificar ainda mais a análise, a mobilização de Gilles Deleuze em *A Lógica do Sentido* (2015) especialmente na segunda série, “Dos efeitos de superfície” permite oferecer uma chave conceitual precisa para pensar o alheamento como fenômeno de superfície, e não como profundidade psicológica.

Deleuze (2015) retoma os estoicos para distinguir duas espécies de coisas: de um lado, os corpos, que existem no espaço, se misturam, agem e padecem ações; de

outro, os incorporais, que não são coisas no sentido material, mas acontecimentos efeitos que se produzem na superfície dos corpos, como o “cortar”, o “queimar”, o “cair”. Esses incorporais não existem como substâncias, mas insistem ou subsistem como sentido.

Este conceito nos é caro para a leitura e interpretação do poema. As imagens que atravessam o texto “rastros na areia”, “um garoto sonha”, “dois seixos”, “o fogo” remetem ao plano dos corpos, isto é, ao mundo material e perceptível. No entanto, o que organiza o poema não é a materialidade dessas imagens, mas algo que se dá entre elas: uma sequência de desvios, um fluxo descontínuo que não se deixa reduzir à lógica da causalidade ou da representação. É nesse plano que o alheamento se constitui.

Assim, o “alheio” não é simplesmente um sujeito afastado do mundo, mas um efeito que emerge na superfície das relações entre corpos, percepções e linguagem. Quando o poema articula “falava / alheio, uma sequência de desvios, ouvia / sem entender”, não se trata apenas de uma falha de comunicação, mas da irrupção de um sentido que não se fixa, que escapa à profundidade e se distribui na superfície dos acontecimentos. O alheamento, nesse caso, aproxima-se do que Deleuze (2015) pensa como evento: algo que não pertence nem ao sujeito nem ao objeto, mas que se produz no entre.

Além disso, essa perspectiva reforça a dimensão performativa do poema. À luz de Paul Zumthor, o sentido não está dado previamente, mas se produz no ato. Em termos de Deleuze (2015), poderíamos dizer que a performance é precisamente o lugar onde os incorporais se atualizam, onde o sentido acontece como evento. O poema, ao fragmentar a linguagem e instaurar pausas e cortes, não representa o alheamento, ele o faz acontecer na superfície do texto.

O espaço inicial “no banco do ônibus” introduz um elemento: a transitoriedade. O ônibus é, por definição, um lugar de passagem, um espaço em movimento, que impede qualquer fixação duradoura. A subjetividade que ali se constitui é, portanto, inseparável dessa condição de trânsito. Não há lugar estável, não há ponto de ancoragem; há apenas deslocamento. Essa espacialidade transitória opera como metáfora da própria identidade, que se constrói em fluxo, sem alcançar um estado definitivo.

A presença de uma figura feminina “a não ser que / ela voltasse / a cabeça” traz um elemento do outro como fator de instabilidade. Ora, a imagem é uma frase em

que a pluralidade de significados não desaparece. A imagem recolhe e exalta todos os valores das palavras (Paz, 2015, p. 45) No entanto, esse outro não se apresenta como interlocutor plenamente constituído; ele aparece como possibilidade, como hipótese (“a não ser que”), como algo que poderia alterar a cena, mas que permanece no campo do virtual. A identidade do sujeito, nesse ponto, depende de uma alteridade que não se concretiza plenamente, o que reforça seu caráter instável e projetivo.

O verso “não pensamos palavras” marca um rompimento com a tradição que associa pensamento e linguagem de maneira direta. Aqui, o pensamento se dá fora da palavra, ou antes, aquém dela. A palavra poética se sustenta pela negação da palavra (Paz, 2015, p. 99). Isso sugere uma dimensão pré-verbal da experiência, um campo de intensidades ainda não organizadas linguisticamente. A identidade, nesse contexto, não se constrói a partir de narrativas coerentes, mas a partir de fragmentos sensoriais e perceptivos que resistem à formalização.

Essa resistência à linguagem estabilizada pode ser lida à luz da teoria da formatividade, a forma não é anterior ao processo, mas emerge dele (Pareyson, 1997). No poema, algo semelhante ocorre: não há uma identidade prévia que se expressa; há um processo de formação no qual o sujeito se constitui ao mesmo tempo em que tenta se dizer. O verso “cada novo / ângulo descortinado” reforça essa ideia de multiplicidade de perspectivas. A identidade não é una, mas composta por ângulos, por recortes, por visões parciais que nunca se integram.

A expressão “sempre a ponto / de cair” introduz o risco como elemento constitutivo do sujeito. Estar “a ponto de cair” é estar em desequilíbrio permanente, em estado de instabilidade. A identidade, nesse sentido, não é um ponto de equilíbrio, mas uma condição precária, constantemente ameaçada de dissolução. No entanto, é justamente nesse momento de quase queda que “o sujeito retorna”. Esse retorno não deve ser entendido como recuperação de uma essência, mas como reconfiguração momentânea, como tentativa provisória de recomposição.

A recusa da fala “escolho / não falar, não / considero prudente / falar” reforça a ideia de que a linguagem é um espaço de risco. Falar implica fixar, delimitar, e talvez por isso o sujeito evite esse gesto. A insistência do outro “ela insiste” cria uma tensão entre o impulso de dizer e a resistência ao dizer. A identidade se constrói, então, nesse intervalo, nesse espaço de negociação entre expressão e silêncio.

A imagem que se fixa “na retina” introduz a dimensão visual como elemento central. No entanto, essa fixação não implica estabilidade. Ao contrário, ela é

imediatamente associada a “rastros / na areia”, imagem que evoca a efemeridade. O que se fixa também se apaga; o que se registra também se desfaz. A identidade, assim, é construída sobre marcas transitórias, sobre inscrições que não perduram.

O verso “chega / um momento em que / já não se pode recuar” marca um ponto de inflexão. O processo atinge um ponto a partir do qual não há retorno possível. Esse ponto pode ser entendido como momento de decisão, mas também como momento de irreversibilidade. A identidade, nesse caso, não é algo que se escolhe livremente, mas algo que se impõe a partir do acúmulo de experiências e percepções. A figura do “garoto [que] sonha / e ri muito alto” articula um elemento de ruptura tonal. O riso alto contrasta com a contenção do sujeito principal. Esse contraste pode ser lido como a presença de uma outra forma de subjetividade, mais espontânea, menos controlada. No entanto, essa figura não se integra plenamente ao sujeito; ela permanece como alteridade, como possibilidade não realizada.

A sequência “guardar sigilo, / uma página em branco, / o pensamento, um corte” articula três elementos fundamentais: silêncio, vazio e interrupção. A página em branco não é ausência, mas potencialidade; o corte não é apenas ruptura, mas também condição de formação. Aqui, mais uma vez, a teoria da formatividade se mostra pertinente: a forma surge a partir de cortes, de decisões, de exclusões. A identidade, portanto, não é apenas aquilo que se profere, mas também aquilo que se omite, que se silencia, que se interrompe.

A imagem dos “animais de corpos cilíndricos” introduz um elemento quase onírico, deslocado da cena inicial. Esse tipo de imagem rompe com qualquer tentativa de leitura linear e reforça o caráter fragmentário do poema. A identidade não se constrói de modo narrativo, mas associativo, a partir de imagens que se sucedem sem uma lógica causal evidente.

O gesto de “imaginar o que há dentro / de uma árvore” sugere uma tentativa de acessar o interior, o oculto. No entanto, essa tentativa permanece no campo da imaginação, não da revelação. O interior não se dá diretamente; ele precisa ser construído, inferido, imaginado. A identidade, nesse sentido, é sempre opaca, nunca plenamente acessível.

O retorno ao ato inicial “escolho / olhar o fogo” reitera a dimensão da escolha, mas agora associada à visão, não à escuta. O fogo, elemento de transformação, reforça a ideia de processo. Nada no poema permanece estático; tudo está em combustão, em mudança. A expressão “o todo inacabado” funciona como síntese do

poema. Não há totalidade concluída, não há finalização. Essa incompletude não é falha, mas condição de possibilidade. É porque não está concluída que a experiência pode continuar se transformando.

As imagens finais “dois seixos / na beira do lago”, “uma sequência de desvios”, “ouvia / sem entender” reforçam a ideia de fragmentação e de incompreensão. O sujeito não domina plenamente sua experiência; ele a atravessa. O verso final “estou / só, aqui, escrito” é particularmente significativo. O sujeito está, ele está “escrito”. Isso sugere que a identidade é inseparável da linguagem, mas de uma linguagem que não fixa, e sim registra provisoriamente.

Assim, o poema constrói uma concepção de identidade que se afasta radicalmente de qualquer noção essencialista. O sujeito não é um núcleo estável, mas um processo em curso, como um conjunto de relações, percepções e escolhas que nunca se consolidam definitivamente. A articulação com a teoria da formatividade permite compreender essa dinâmica como um fazer contínuo, no qual a identidade não preexiste, mas se forma no próprio ato de se tentar dizer.

Em última instância, o poema não representa uma identidade: ele a performa. A identidade não é tema, mas procedimento. Ela se dá no movimento, no corte, na hesitação, no silêncio. E é justamente nessa instabilidade que reside sua força de resistência.

4.8 NA NOITE CALUNGA DO BAIRRO CABULA

Para iniciar a análise do poema, é fundamental situá-lo em um contexto histórico e social a que ele remete. O título “Na noite calunga do bairro Cabula” trata diretamente um acontecimento histórico: a chamada Chacina do Cabula, episódio ocorrido na madrugada de 6 de fevereiro de 2015, em Salvador (BA). Na ocasião, uma operação da Polícia Militar resultou na morte de 12 jovens, em sua maioria negros e moradores da periferia, e deixou outros feridos, em circunstâncias que geraram forte controvérsia pública e questionamentos sobre o uso da força estatal.

O episódio ocorreu na localidade conhecida como Vila Moisés, dentro do Bairro Cabula, e foi inicialmente apresentado pelas autoridades como resultado de um confronto armado. No entanto, investigações posteriores do Ministério Público e de organismos de direitos humanos apontaram indícios de execução e uso

desproporcional da força, o que levou o caso a ser amplamente debatido como um exemplo emblemático de violência policial no Brasil contemporâneo.

É nesse contexto que o poema se insere. Ao evocar o Cabula e, sobretudo, ao mobilizar a imagem de uma “noite calunga”, expressão que remete, no campo simbólico afro-brasileiro, à morte, ao luto e ao trânsito entre mundos, o texto faz referência um acontecimento histórico, porém, o reinscreve no plano da linguagem poética. A poesia, assim, não se limita a narrar o fato, mas o reconfigura, tensionando suas camadas de sentido e abrindo espaço para uma reflexão sobre violência, memória e identidade.

Dessa forma, a leitura do poema exige que se reconheça sua dupla inscrição: de um lado, como resposta estética a um evento traumático concreto; de outro, como elaboração simbólica que transforma esse evento em matéria de linguagem, permitindo que a experiência da violência seja pensada para além do registro factual, no campo mais amplo da representação e da subjetividade.

Na noite calunga do bairro Cabula

Morri quantas vezes
na noite mais longa?

Na noite imóvel, a
mais longa e espessa,

morri quantas vezes
na noite calunga?

A noite não passa
e eu dentro dela

morrendo de novo
sem nome e de novo

morrendo a cada
outro rombo aberto
na musculatura
do que um dia eu fui.

Morri quantas vezes
na noite mais rubra?
Na noite calunga,
tão espessa e longa,

morri quantas vezes
na noite terrível?

A noite mais morte
e eu dentro dela

morrendo de novo
sem voz e outra vez

morria a cada
outra bala alojada

no fundo mais fundo
do que eu ainda sou

(a cada silêncio
de pedra e de cal

que despeja o branco
de sua indiferença

por cima da sombra
do que eu já não sou

nem serei nunca mais).
Morri quantas vezes

na noite calunga?
Na noite trevosa,
noite que não finda,
a noite oceano, pleno

vão de sangue,
morri quantas vezes

na noite terrível,
na noite calunga

do bairro Cabula?
Morri tantas vezes

mas nunca me matam
de uma vez por todas.

Meu sangue é semente
que o vento enraíza

no ventre da terra
e eu nasço de novo

e de novo e meu nome
é aquele que não morre

sem fazer da noite
não mais a silente

parceira da morte
mas a mãe que pare

filhos cor da noite
e zela por eles,

tal qual uma pantera
que mostra, na chispa

do olhar e no gume
das presas, o quanto

será capaz de fazer
se a mão da maldade

ao menos pensar
em perturbar o sono

da sua ninhada.
Morri tantas vezes

mas sempre renasço
ainda mais forte

corajoso e belo
– só o que sei é ser.

Sou muitos, me espalho
pelo mundo afora

e pelo tempo adentro
de mim e sou tantos

que um dia eu faço
a vida viver (Aleixo, 2015, p. 36).

Para esta análise faz jus evocar a figura de Exu que elabora a articulação entre temporalidade, confusão permite compreender o poema como inscrição em uma lógica que desafia a linearidade e a estabilidade do sentido. No âmbito das cosmologias afro-brasileiras, Exu, “orixá mensageiro, senhor das encruzilhadas, em sua multiplicidade é cultuado por diferentes invocações, sendo uma delas a do Exu-

Calunga” (Camargo, 2023, p. 42-43), não apenas media relações, mas introduz descontinuidade, ambiguidade e movimento, operando como senhor das encruzilhadas e, portanto, dos cruzamentos também temporais.

A dimensão rítmica do poema é central para a construção de seus sentidos, na medida em que acompanha o conteúdo temático, mas também o performa. Um dos elementos mais marcantes é a repetição do verso “Morri quantas vezes”, que funciona como um refrão ao longo do texto. Essa repetição cria um ritmo que “[...] jamais se apresenta sozinho; não é medida, mas conteúdo qualitativo e concreto, todo ritmo verbal contém em si mesmo a imagem e constitui real ou potencialmente, uma frase poética” (Paz, 2015, p. 13), como uma pulsação que retorna continuamente criando imagem e sentido.

A morte, assim, não aparece como evento único e conclusivo, mas como experiência reiterada, que se desdobra em múltiplas ocorrências. Esse movimento rítmico reforça a ideia de um sujeito atravessado por violências sucessivas, ao mesmo tempo em que sugere sua permanência, já que cada repetição implica também uma sobrevivência. Além disso, o poema é construído a partir de versos fragmentados, o que produz um ritmo entrecortado, marcado por pausas abruptas e descontinuadas. Essa fragmentação sintática e métrica gera uma sensação de respiração irregular, como se o próprio corpo do sujeito estivesse sendo afetado pelas experiências que narra. Expressões como “morrendo de novo / sem nome e de novo / morrendo a cada / outro rombo aberto” evidenciam esse efeito, em que os cortes dos versos parecem acompanhar os “rombos” e as violências descritas. O ritmo, nesse sentido, não é apenas um recurso formal, mas uma forma de inscrição da violência no corpo do poema.

“O ritmo se confunde com a própria linguagem” (Paz, 2015, p. 15), desse modo, o poema constrói uma dinâmica rítmica que pode ser compreendida em três movimentos articulados: inicialmente, um ritmo de repetição, que encena a recorrência da morte; em seguida, um ritmo de ruptura, marcado por cortes e fragmentações que inscrevem a violência no próprio tecido do texto; e, por fim, um ritmo de expansão, que acompanha o gesto de renascimento e multiplicação do sujeito. O ritmo, portanto, não é apenas um elemento formal, mas um operador fundamental de sentido, responsável por dar forma sensível à experiência de dor, resistência e transformação que o poema encena.

O poema é central para os objetivos desta pesquisa, na medida em que articula, de forma consistente, os eixos de identidade negra, performatização do rosto e resistência, a partir de uma poética que articula linguagem, corpo e memória histórica. Diferentemente dos poemas anteriormente analisados, neste texto a dimensão da violência se explicita de maneira mais direta, inscrevendo-se no corpo do sujeito por meio da repetição da morte, do isolamento marginal e negação contínua da existência. O poema constrói, assim, uma experiência estética que ultrapassa a representação e se configura como encenação de um corpo atravessado por forças de destruição e, simultaneamente, de reinvenção.

“Na noite calunga do bairro Cabula”, o poema cria um espaço simbólico carregado de significações. A expressão “noite calunga” remete, no contexto das culturas afrodiáspóricas, ao associar essa imagem ao “bairro Cabula”, local concreto marcado por episódios de violência policial, o poema estabelece uma ponte entre memória histórica e realidade contemporânea, evidenciando a continuidade de processos de extermínio que atingem corpos negros.

A repetição insistente do verso “Morri quantas vezes” constitui o eixo rítmico e semântico do poema. Essa repetição reforça a ideia de morte reiterada, mas também produz um efeito de desgaste, de esgotamento, como se o sujeito fosse continuamente submetido a um processo de aniquilação. No entanto, essa morte não se realiza de forma definitiva; ela se repete. Cada morte é seguida por outra, em uma sequência que impede o fechamento da experiência.

Essa condição se explicita nos versos: “morrendo de novo / sem nome e de novo”. A perda do nome indica a negação da identidade, a impossibilidade de reconhecimento. O sujeito é reduzido a uma existência anônima, apagada, que não encontra lugar no campo simbólico. Tal apagamento pode ser compreendido à luz das discussões de Stuart Hall, para quem a identidade é construída historicamente e atravessada por relações de poder. No poema, a identidade negra é constantemente negada, desfeita, despersonalizada, o que se manifesta na ausência de nome e na repetição da morte.

No entanto, essa ausência não implica total invisibilidade; ao contrário, o poema evidencia uma forma de visibilidade marcada pela violência. O corpo do sujeito é descrito a partir de suas feridas: “rombo aberto / na musculatura”, “bala alojada / no fundo mais fundo”. Essas imagens materializam a violência física, inscrevendo-a na carne. “Assim, as partes imutáveis do corpo tornam-se pedras de toque de inéditos

sistemas de identificação, vigilância e repressão (Mbembe, 2014, p. 50) corpo torna-se arquivo da agressão, superfície na qual se acumulam marcas de um processo histórico de extermínio. Nesse ponto, o rosto ainda que não explicitamente nomeado, pode ser compreendido como extensão desse corpo marcado, como superfície simbólica que carrega os sinais da violência e da resistência.

A inserção do trecho entre parênteses “ (a cada silêncio / de pedra e de cal / que despeja o branco / de sua indiferença...) ” introduz uma dimensão crítica que explicita o papel da branquitude como estrutura de poder. O “silêncio de pedra e de cal” sugere uma arquitetura da indiferença, um sistema que se sustenta pela omissão, pela negação da violência. O branco, aqui, não é apenas cor, mas metáfora de um regime que apaga, encobre, silencia. “Esse sentimento de ameaça e medo está na essência do preconceito da representação que é feita do outro e da forma como reagimos a ele” (Bento, 2022, p. 12).

A noite, narrada no poema, assume múltiplas camadas de significação. Ela é, ao mesmo tempo, espaço de morte e de gestação. Se, por um lado, a noite é “mais morte”, “terrível”, “trevosa”, por outro, ela se transforma, ao longo do poema, em matriz de vida. Essa transformação se explicita na virada discursiva que ocorre após a afirmação: “Morri tantas vezes / mas nunca me matam / de uma vez por todas.” Aqui, o poema desloca seu eixo semântico da morte para a resistência. A impossibilidade de morte definitiva abre espaço para a emergência de uma nova lógica, na qual o sujeito se reinscreve como potência de vida.

A metáfora do sangue como semente “Meu sangue é semente / que o vento enraíza / no ventre da terra” é central para essa reconfiguração. O sangue, tradicionalmente associado à perda e à morte, é ressignificado como princípio de fecundidade. Essa inversão simbólica transforma a violência em fonte de vida, sugerindo que cada morte gera novas possibilidades de existência. A ideia de renascimento “e eu nasço de novo / e de novo” reforça essa dinâmica de reinvenção contínua.

O sujeito resiste à morte, se multiplica, se expande, se transforma. Essa multiplicidade se explicita nos versos finais: “Sou muitos, me espalho / pelo mundo afora”. Aqui, a identidade deixa de ser singular e se torna coletiva, plural, diaspórica. O sujeito incorpora em si uma multiplicidade de vozes, corpos e experiências. Nesse ponto, a performatização do rosto pode ser compreendida não como imposição externa, mas como gesto de afirmação. O rosto, enquanto superfície de visibilidade,

deixa de ser apenas espaço de inscrição da violência e se torna lugar de expressão da resistência. A imagem da pantera “tal qual uma pantera / que mostra, na chispa / do olhar” é particularmente significativa. O olhar, elemento central do rosto, aparece aqui como sinal de força, de vigilância, de proteção. A pantera, animal associado à potência e à agilidade, encarna uma forma de resistência ativa, que reage, se antecipa à ameaça.

Essa transformação do olhar pode ser lida como reconfiguração da rostidade. Se, inicialmente, o rosto é marcado pela violência e pela negação, ao final do poema ele se afirma como espaço de potência e de agência. O sujeito assume o controle de sua própria visibilidade, redefinindo os códigos que organizam sua percepção. Essa reapropriação do rosto constitui, portanto, uma forma de resistência que se dá no nível simbólico e performático.

A dimensão coletiva dessa resistência se explicita na figura da maternidade: “a mãe que pare / filhos cor da noite / e zela por eles”. A noite, antes associada à morte, torna-se mãe, fonte de vida e de cuidado. Essa imagem ressignifica completamente o espaço simbólico do poema, transformando a escuridão em lugar de proteção e de pertencimento. A maternidade, nesse contexto, não é apenas biológica, mas política: ela representa a capacidade de gerar e proteger vidas negras em um contexto de violência estrutural.

Ao assegurar “só o que sei é ser”, o sujeito condensa sua experiência em uma declaração de existência que dispensa justificativas. O ser, aqui, não é essência fixa, mas ato contínuo de afirmação, de resistência, de reinvenção. Essa propositura se articula com a ideia de que a identidade negra, longe de ser definida pela violência que a atinge, se constrói a partir de sua capacidade de resistir, de criar, de existir apesar de.

Dessa forma, pode ser compreendido como uma poderosa encenação da experiência negra contemporânea, na qual a morte e a vida se entrelaçam em um movimento contínuo de destruição e reconstrução. Ao articular elementos da tradição afrodiaspórica com referências à realidade brasileira, Ricardo Aleixo constrói uma poética que evidencia as múltiplas camadas de significação do rosto enquanto categoria simbólica. O rosto, nesse poema, não é apenas superfície de reconhecimento, mas campo de batalha, território de disputa, espaço de resistência.

A análise revela, portanto, que a performatização do rosto na obra de Aleixo não se limita à reprodução de códigos sociais, mas envolve um processo ativo de

reconfiguração desses códigos. Ao expor os mecanismos de controle e, simultaneamente, afiançar a potência da existência negra, o poema contribui para a construção de novas formas de representação da identidade, que desafiam os apagamentos históricos e afirmam a presença como gesto político. Nesse sentido, a poesia de Aleixo se inscreve como prática estética e ética de resistência, na qual linguagem, corpo e memória se entrelaçam para produzir novas possibilidades de ser e de estar no mundo.

O poema radicaliza questões já delineadas em textos anteriores, deslocando o foco da materialidade do corpo e da experiência da morte para uma dimensão ainda mais sutil e instável: a constituição do olhar, da voz e da própria possibilidade de apreensão do real.

Se, no poema anterior, o sujeito se encontrava atravessado por experiências de violência, fragmentação e resistência, aqui o que se coloca em cena é uma espécie de indeterminação originária, na qual percepção, linguagem e existência se constituem de maneira precária e descontínua. O poema não se organiza como narrativa, mas como um campo de tensões em que categorias como tempo, presença e sentido são continuamente colocadas.

4.9 UM ROSTO E UM SINAL

Encerrando o conjunto de poemas analisados, “Um rosto e um sinal”, condensa, em uma forma extremamente sintética, questões que atravessaram toda a leitura: o rosto, o olhar, o intervalo, a indeterminação e a instabilidade do sujeito. Se, nos textos anteriores, essas problemáticas se desenvolvem por meio de fragmentações mais extensas e sequências imagéticas, aqui elas aparecem concentradas em poucos versos, como se o poema operasse por compressão máxima de sentido. Essa economia formal não implica simplificação; ao contrário, intensifica a ambiguidade e exige uma leitura atenta às relações entre imagem, linguagem e percepção.

Um rosto e um sinal

Aquática lição
De limites

Súbito mar
Vítreo espelho

Engolfa um
Rosto e um sinal de remorso

Antigos (Aleixo, 2015, p.50).

Partindo da formulação de Deleuze (2015, p. 5), segundo a qual “Alice, assim como do outro lado do espelho, tratam de uma categoria de coisas muito especiais: os acontecimentos, os acontecimentos puros”, torna-se possível deslocar a leitura do poema do plano da representação para o plano do acontecimento. Não se trata, portanto, de interpretar o poema como descrição de uma cena, um rosto diante de um espelho ou de um mar, mas de compreendê-lo como campo em que se produzem eventos que não pertencem nem inteiramente ao sujeito nem ao objeto, mas à superfície onde ambos se encontram e se transformam.

Nesse sentido, o poema apresenta-se como uma espécie de encenação do puro devir. A expressão inicial, “Aquática lição / De limites”, já indica que aquilo que está em jogo não é a fixação de fronteiras, mas a experiência de sua instabilidade. O meio aquático dissolve contornos, desfaz identidades rígidas e impede a permanência das formas estáveis. Assim, a “lição” não é normativa, mas processual: trata-se de aprender que os limites são móveis, que não há uma separação clara entre dentro e fora, entre sujeito e mundo. Essa indeterminação é constitutiva do devir, entendido não como passagem entre dois estados definidos, mas como processo contínuo que escapa à lógica da identidade.

A sequência “Súbito mar / Vítreo espelho” intensifica essa dinâmica ao fundir duas imagens que, em princípio, remetem a regimes diferentes: o mar, associado à profundidade e ao movimento, e o espelho, ligado à superfície e à reflexão. No entanto, no poema, essas dimensões se confundem, produzindo uma superfície instável, simultaneamente reflexiva. É nesse plano que se instaura os acontecimentos puros de que fala Deleuze (2015, p. 85) nada é mais frágil de a superfície” pois emergem na interface entre visível e invisível, entre presença e desaparecimento o acontecimento.

O verbo “Engolfa” marca o ponto de condensação desse acontecimento. Ao engolfar “um / rosto e um sinal de remorso / antigos”, o poema descreve um movimento físico de absorção, mas encena a dissolução de formas que,

tradicionalmente, sustentariam a identidade e a interioridade. O rosto, enquanto figura de reconhecimento, e o remorso, enquanto afeto ligado à memória e à consciência, são capturados por essa superfície que os transforma em eventos transitórios. Eles não desaparecem simplesmente; tornam-se acontecimentos, isto é, efeitos que não se fixam em uma substância, mas persistem como algo que acontece.

Essa leitura se aprofunda quando há relação entre totalidade e partes: “a mistura física só está certa ao nível do todo, no círculo inteiro do presente divino. Mas, para cada parte, quantas injustiças e ignomínias...”. O poema pode ser lido justamente a partir dessa tensão. O “mar vítreo” configura um plano de totalidade, um campo em que tudo se mistura e se transforma continuamente. No entanto, do ponto de vista da parte o rosto singular e o remorso individual, essa mistura não é harmônica, mas violenta. O engolfamento implica perda de forma, apagamento da singularidade, exposição àquilo que excede o sujeito.

Dessa maneira, o poema evidencia que o devir não é um processo neutro ou pacífico, mas atravessado por forças que desorganizam e reconfiguram continuamente as formas. O rosto que se desfaz e o remorso que se torna indeterminado são figuras dessa condição: eles não se estabilizam como identidades, mas existem como acontecimentos em uma superfície que os transforma incessantemente. A linguagem do poema, marcada pela fragmentação e pela ausência de encadeamentos sintáticos contínuos, reforça essa dinâmica, fazendo com que o sentido não seja dado previamente, mas emergja na relação entre os elementos.

Assim, ao partir da noção de acontecimentos puros, pode-se compreender “Um rosto e um sinal” como uma poética do devir, na qual o essencial não é o que as coisas são, mas o que acontece com elas. O poema não fixa identidades, “pois a incerteza pessoal não é uma dúvida exterior ao que se passa, mas uma estrutura objetiva do próprio acontecimento, na medida em que sempre vai nos dois sentidos ao mesmo tempo e que esquarteja o sujeito segundo essa dupla direção” (Deleuze, 2015, p. 3) isso desestabiliza significados; ele expõe o leitor a um campo de forças em que rosto, remorso e percepção se tornam efeitos que se produzem na superfície e que, justamente por isso, permanecem abertos, instáveis e em constante transformação.

Como desdobramento dessa leitura, a dimensão do devir e dos acontecimentos puros pode ser articulada às questões de resistência, não como oposição frontal ou afirmativa de uma identidade estável, mas como insistência em existir no próprio

movimento de transformação. Se, conforme Deleuze (2015), o acontecimento esquarteja o sujeito ao fazê-lo coexistir em direções múltiplas, a resistência não se configura como recomposição de uma unidade perdida, mas como permanência nesse estado de abertura, em que a identidade não se fixa e, justamente por isso, não pode ser totalmente capturada.

No poema, o rosto engolfado e o remorso que se torna indeterminado não indicam apenas apagamento, mas também a impossibilidade de totalização. Ao se dissolverem na superfície, deixam de ser apreensíveis segundo uma lógica que exige forma, definição e estabilidade. Essa condição pode ser lida como resistência na medida em que impede a fixação do sujeito em categorias reconhecíveis e, portanto, controláveis. Resistir, nesse contexto, não é afirmar um “eu” coeso, mas sustentar-se como acontecimento, como aquilo que escapa à captura.

Essa perspectiva desloca a noção de resistência de um campo identitário para um campo processual. Não se trata de preservar uma essência diante de forças externas, mas de habitar o próprio devir como espaço de validação. O que resiste não é o rosto enquanto forma, mas o movimento que o desfaz e o reinscreve continuamente. Assim, a resistência manifesta-se como prática de existência que se realiza na superfície, no entre, no instante em que o sentido se produz e se desfaz.

Dessa forma, o poema permite pensar a resistência não como reação, mas como modo de ser: uma existência que não se fixa, que não se encerra, e que, justamente por isso, permanece aberta às transformações. Ao recusar a estabilização do rosto e do remorso, o texto não apenas encena a precariedade das formas, mas afirma uma potência que reside na própria instabilidade uma potência que insiste, que se desloca e que, ao fazê-lo, resiste.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que fica depois da leitura? Uma natureza transfigurada em linguagem. Fica a beleza... (Paz, 1993, p. 24). Ao término deste percurso investigativo, torna-se possível afirmar que a leitura de *Impossível como nunca ter tido um rosto* revela uma poética marcada pela articulação entre linguagem, corpo, identidade e resistência. Mais do que um elemento figurativo ou representação da individualidade, o rosto emerge, ao longo da obra, como um espaço simbólico atravessado por disputas de sentido, processos de reconhecimento e mecanismos de apagamento que refletem tensões históricas, sociais e culturais.

As análises desenvolvidas evidenciaram que a poesia de Ricardo Aleixo constrói formas de problematizar os modos pelos quais os sujeitos são vistos, nomeados e inseridos em determinadas estruturas de inteligibilidade social. Nesse contexto, o rosto deixa de constituir uma superfície estável e passa a ser compreendido como território de negociação permanente, no qual se inscrevem marcas da memória, da experiência e das relações de poder.

O percurso analítico permitiu observar que a identidade, nos poemas estudados, não se apresenta como essência ou condição definitiva, ao contrário, manifesta-se como processo contínuo de construção, deslocamento e transformação. As diferentes configurações do sujeito poético apontam para experiências marcadas pela instabilidade, pela multiplicidade e pela recusa de formas fixas de pertencimento, evidenciando que o reconhecimento é sempre atravessado por disputas e tensionamentos.

Também se verificou que a força da obra reside não apenas nos temas que mobiliza, mas nos procedimentos formais que emprega. Fragmentações, pausas, repetições e descontinuidades constituem recursos que produzem uma experiência de leitura capaz de envolver simultaneamente reflexão e sensibilidade. A linguagem deixa de funcionar como simples instrumento de representação para assumir um papel ativo na produção de sentidos, fazendo da própria forma do poema um espaço de questionamento e reinvenção.

A resistência surge como uma dimensão fundamental da poética analisada. Não se trata da afirmação de uma identidade fixa nem da simples oposição a estruturas de poder, mas da manutenção de uma abertura para o movimento, para a transformação e para a criação de outras possibilidades de existência. Os poemas

evidenciam que resistir pode significar preservar a capacidade de escapar às tentativas de enquadramento e de permanecer em constante processo de elaboração de si.

A presença de referências culturais afro-brasileiras e afrodiaspóricas amplia ainda mais essa perspectiva, contribuindo para a construção de formas alternativas de pensar o tempo, a memória, o corpo e a experiência; a obra dialoga com diferentes tradições de conhecimento e reafirma a potência da literatura como espaço de elaboração crítica da realidade e de produção de novos imaginários.

Ao final desta pesquisa, reafirma-se a relevância da poesia de Ricardo Aleixo para os estudos literários contemporâneos. Sua escrita evidencia que estética e política não constituem esferas separadas, mas dimensões que se atravessam mutuamente na construção da experiência poética. O rosto, longe de permanecer restrito à condição de imagem, transforma-se em acontecimento, linguagem e campo de forças, tornando-se um dos principais operadores de sentido da obra.

Por fim, este trabalho não pretende encerrar as possibilidades de leitura sobre a produção de Ricardo Aleixo. Ao contrário, busca integrar um conjunto mais amplo de investigações dedicadas à literatura contemporânea, às relações entre linguagem e performance e às formas de representação das experiências negras. Permanecem abertas inúmeras possibilidades de aprofundamento, o que confirma a riqueza de uma obra que, ao mesmo tempo em que interpela o presente, continua produzindo novos caminhos para a reflexão crítica e para a imaginação poética.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Palestra sobre lírica e sociedade**. In: Notas de Literatura. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

ALEIXO, Ricardo. **Encontros** / Ricardo Aleixo; organização Telma Scherer. Rio de Janeiro: Azougue, 2017.

ALEIXO, Ricardo. **Extraquadro**. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2021.

ALEIXO, Ricardo. **Impossível como nunca ter tido um rosto**. Belo Horizonte: Mário Vinícius, 2015.

ALEIXO, Ricardo. **Mundo palavreado**. São Paulo: Peirópolis, 2013.

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

ALEIXO, Ricardo. **Sonhei com um anjo da guarda a noite inteira**. São Paulo: Todavia, 2022.

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

AUERBACH, E. **A cicatriz de Ulisses**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BARROS, Elias Mallet da Rocha. O pacto da branquitude. **Revista Brasileira de Psicanálise**, São Paulo, v. 57, n. 4, p. 225-228, dez. 2023. Resenha de: BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BARBOSA, Maicon. **O conceito de devir a partir da filosofia da diferença**. In: COLÓQUIO FILOSOFIA E LITERATURA, 2., 2010, São Cristóvão. **Anais...** São Cristóvão: UFS, 2011. p. 82-85. Disponível em: https://gefelit.net/anais/Anais_II_p082_Maicon_Barbosa.pdf. Acesso em: 25 jun. 2026.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George; ALLUM, Nicholas C. Qualidade, quantidade e interesses do conhecimento – evitando confusões. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (Org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2008.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BOSI, Alfredo. **O tempo e o ser na poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.

CAMARGO, Raquel Peixoto do Amaral. **Vidas e mortes no poema “Na noite calunga, no bairro Cabula”, de Ricardo Aleixo**. *Paraguaçu*, v. 1, n. 2, p. 40–51, mar. 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufrb.edu.br/index.php/revistaparaguacu/article/view/2719>. Acesso: 04 de jan. de 2026.

CAMPOS, Haroldo. **A educação dos cinco sentidos**. São Paulo: Iluminuras, 2013..
Galáxias. São Paulo: Ex Libris, 1984.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CÂNDIDO, Antonio. **Na sala de aula**: caderno de análise literária. 7. ed. São Paulo: Editora Ática, 1999.

CÂNDIDO, Antônio. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades; Ouro sobre Azul, 1995.

CANDIDO, Marcos Paulo. **Ricardo Aleixo: poeta na encruzilhada**. 2025. 105 f.
Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2025. DOI 10.14393/ufu.di.2025.257. Disponível em <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/46537>. Acesso: 25 de jan. 2025.

CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva (Orgs.). **Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 2021.

CARONE, Modesto. **Metáfora e Montagem**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CARVALHO, Cleiry. **Saída para lugar nenhum**. Goiânia: Martelo, 2024.

CASTRO, Filipe Cerqueira. **A queda do nome-do-pai lacaniano na literatura brasileira contemporânea: vestígios de uma nove economia psíquica**.
Dissertação (Mestrado em Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade – PUC, Rio de Janeiro, 2021).

CHAMIE, Mário. **Instauração práxis**. São Paulo: Quíron, 1974.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva (et al.), 28ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 2001.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. 2.ed. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2010.

COURTINE, Jean-Jacques; HAROCHE, Claudine. **História do rosto**: exprimir e calar as suas emoções (do século XVI ao início do século XIX). Tradução de Ana Moura. Lisboa: Teorema, 1988.

DELEUZE, Gilles. **A lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 3**. São Paulo: Editora 34, 1996.

DEWEY, John. **A arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: UBU Editora, 2020.

FERNANDES, José. **O poema visual**. PETRÓPOLIS: Editora Vozes, 1996.

FLAUSINO, Cristina Valéria. **Rosto e rostificação: os modos de operar da máquina abstrata da rostidade**. 2019. Tese (Doutorado em Meios e processos audiovisuais), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Editora 34, 2001.

GONÇALVES, Daniel José. **Um panorama da crítica de poesia da virada do milênio: contornos e impasses**. Palimpsesto, Rio de Janeiro, v. 24, n. 48, p. 790–813, 2025.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Esses poetas: uma antologia dos anos 90**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

HOLLANDA, Heloisa de. **Impressões de viagens: CPC, vanguarda e desbunde 1960/70**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

JAKOBSON, Roman. Seis lições sobre o som e o sentido. Lisboa: Moraes Editora, 1977.

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

MALLARMÉ, Stéphane. **Divagações**. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010.

MENEZES, Philadelfio. **Poética e visualidade**. Campinas: Unicamp, 1991.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo, 1958.

MARTINS, Aulus Mandagará. **O silêncio que nos ronda: poesia e política em dois poemas de Ricardo Aleixo**. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 61, p. 61–75, 2018. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/77657>. Acesso: 14 de mai. de 2024.

MENEZES, Philadelfio. **Poética e visualidade**. Campinas: Unicamp, 1991.

MORAIS, Carlos Francisco. **Palimpsesto contemporâneo: o olhar para o corpo negro em Ricardo Aleixo depois de Jorge de Lima**. *Revista Letras Raras*, Campina Grande, v. 9, n. 3, p. 158–175, 2020. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/342224570_Palimpsesto_contemporaneo_o_olhar_para_o_corpo_negro_em_Ricardo_Aleixo_depois_de_Jorge_de_Lima/fulltext/5ee976d392851ce9e7ea3937/Palimpsesto-contemporaneo-o-olhar-para-o-corpo-negro-em-Ricardo-Aleixo-depois-de-Jorge-de-Lima.pdf?origin=publication_detail&tp=eyJjb250ZXh0Ijp7ImZpcnN0UGFnZSI6InB1YmxpY2F0aW9uIiwicGFnZSI6InB1YmxpY2F0aW9uRG93bmxvYWQlCjJwcmV2aW91c1BhZ2UiOiJwdWJsaWNhdGlvb2J9fQ&cfchl tk= oHhKst3o02khBFBSrZvschWHBCycQXUT5zmrZYzD0-1777929894-1.0.1.1-tm3RG6gh60kZ7.fRHuG907ggi9pJYxbJQtz.dZKgWow. Acesso: 14 de mai. De 2024.

NOLASCO, Larisse da Silva. **O amor e o feminino na poesia de Ricardo Aleixo**. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) - Campus do Sertão, Universidade Federal de Alagoas, Delmiro Gouveia, 2021. Disponível em: <https://encurtador.com.br/YEEQ>. Acesso em: 15 fev. 2025.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PAZ, Octavio. **A outra voz**. São Paulo: Siciliano, 1993.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro: do Romantismo às vanguardas**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PEREIRA, A. A. **O mundo negro**. Rio de Janeiro: Pallas Editora – FAPERJ, 2013.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix, 2013.

PSRAZ, Mário. **Literatura e artes visuais**. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1982.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2005.

REIS, João José. **Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês em 1835**. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

RICARDO Aleixo. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3623/ricardo-aleixo>. Acesso em: 01 de ago. de 2022.

SANTAELLA, Lucia. **Lições e subversões**. São Paulo: Lazuli Editora; Companhia Editora Nacional, 2009.

SANT'ANNA, R. e SILVA, A. M. S. – **Literaturas de Língua Portuguesa – Marcos e Marcas:Brasil**. São Paulo: Editora Arte & Ciência, 2007.

SANTOS, Luciany Aparecida Alves. **Modelos vivos em uso: Poesia e performance de Ricardo Aleixo (em) um exercício crítico de literatura contemporânea**. 2015. 254f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/8524>. Acesso: 25 de jan. 2025.

SCHERER, Telma. **A performance ressoa no poema: corpografias de Ricardo Aleixo**. 2015. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

SCHERER, Telma. **Poeta em trânsito**. Porto Alegre, v. 31, n. 61, 2016. DOI: 10.22456/2238-8915.65517. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/65517>. Acesso em: 1 ago. 2022. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/65517/39344>. Acesso: 18 de jun. de 2024.

SILVA, Antônio Manoel dos Santos. **Análises do texto literário: orientações estilísticas**. Curitiba: Criar Edições, 1981.

SOURIAU, Etienne. **La correspondance des arts**. Paris: Flammarion, 1966.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

STAROBINSKI, Jean. **As palavras sob as palavras**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

THAMOS, Márcio, **A figuratividade na poesia**. Itinerários, Araraquara, n. especial, 101-108, 2003.

TORODOV, Tzvetan. **Teorias do símbolo**. São Paulo: Editora Unesp. 2014.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: HUCITEC, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: UBU Editora, 2018.