



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO**

**CENTRO DE LETRAS E ARTES**

**ESCOLA DE LETRAS**

**CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS – LICENCIATURA**

**RICARDO ALEIXO: UMA POÉTICA DA MULTIPLICIDADE  
PARA UMA ECOLOGIA-DO-MUNDO**

**DANIEL GRIMONI ALFARELLA**

**RIO DE JANEIRO**

**JANEIRO DE 2023**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO**

**CENTRO DE LETRAS E ARTES**

**ESCOLA DE LETRAS**

**CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS – LICENCIATURA**

**RICARDO ALEIXO: UMA POÉTICA DA MULTIPLICIDADE  
PARA UMA ECOLOGIA-DO-MUNDO**

**DANIEL GRIMONI ALFARELLA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à banca examinadora como um dos requisitos para obtenção do Grau de Licenciado em Letras, realizado sob orientação da Professora Doutora Ana Carolina Sampaio Coelho.

**RIO DE JANEIRO**

**JANEIRO DE 2023**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO**

**CENTRO DE LETRAS E ARTES**

**ESCOLA DE LETRAS**

**CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS – LICENCIATURA**

**Ricardo Aleixo: uma poética da multiplicidade  
para uma ecologia-do-mundo**

por

Daniel Grimoni Alfarella

Trabalho de Conclusão de Curso

**BANCA EXAMINADORA**

---

Professora Doutora Ana Carolina Sampaio Coelho [UNIRIO, orientadora]

---

Professor Doutor Marcelo dos Santos [UNIRIO, avaliador]

**RIO DE JANEIRO**

**JANEIRO DE 2023**

*à floresta,  
ainda e sempre*

## AGRADECIMENTOS

À professora Ana Carolina Coelho, pela companhia generosa e escuta atenta, entre as aulas na Escola de Letras, as ações do grupo de pesquisa *Ser em rede* e a orientação desta pesquisa.

A Ricardo Aleixo, pelo interesse e pela abertura com os quais recebeu esta pesquisa e se disponibilizou a conceder uma entrevista para aprofundar a discussão sobre sua obra, além de toda a generosidade em nossas trocas ao longo desses anos.

Aos professores e às professoras da Escola de Letras da UNIRIO, pela abertura à experimentação e pela convivência carinhosa durante a minha graduação.

Ao grupo de pesquisa *Ser em Rede*, pelas interações valiosas que tivemos e que reverberam diretamente neste trabalho.

À minha família e meus amigos, pelo incentivo e pelas conversas.

Às companhias não humanas, sem as quais a vida não seria possível.

A todas as pessoas que contribuem para que haja justiça social, equilíbrio ecológico e vida digna para os seres que habitam a Terra.

## RESUMO

Este trabalho se propõe à investigação de possíveis relações entre a poesia de Ricardo Aleixo e provocações que têm sido feitas nos campos da ecologia, da antropologia e da filosofia a respeito de formas de habitar a Terra contra o sistema colonial e seus desdobramentos – como o período de degradação ambiental acelerada que atualmente vivenciamos, nomeado de *Antropoceno* ou *Plantationoceno*, entre outros termos. Para isso, a pesquisa se debruça, entre os trabalhos de Aleixo, sobre o ensaio *Dendorí: uma poética-muitas* (2022) e os poemas que o integram; o livro *Modelos vivos* (2010); e o livro *Extraquadro* (2021). A partir desses textos, observa-se principalmente a multiplicidade, a alteridade, a memória e a resistência ativa como pontos de diálogo com o campo de discussão citado e com o chamado pela manutenção da habitabilidade da Terra frente aos desafios sociais e ecológicos de nosso tempo.

**Palavras-chave:** Ricardo Aleixo. Poesia. Ecologia. Multiplicidade. Antropoceno.

## **ABSTRACT**

This work carries out an investigation on possible links between Ricardo Aleixo's poetry and provoking ideas from the fields of ecology, anthropology and philosophy regarding ways of inhabiting the Earth against the colonial system and its unfoldings – such as the period of accelerated environmental degradation that we currently experience, named as *Anthropocene* or *Plantationocene*, along with other terms. In order to do so, the research focus, amidst Aleixo's works, on the essay *Dendorí: uma poética-muitas* (2022) and the poems that integrate it; the book *Modelos vivos* (2010); and the book *Extraquadro* (2021). From these texts, this work observes especially multiplicity, otherness, memory and active resistance as points of dialogue with the aforementioned field of discussion and with the call for sustaining the Earth's habitability in the face of our time's social and ecological challenges.

**Keywords:** Ricardo Aleixo. Poetry. Ecology. Multiplicity. Anthropocene.

## SUMÁRIO

Introdução .....	9
<b>Capítulo 1 – TERRA</b>	
1.1 – <i>Antropos</i> : a queda do céu e a catástrofe climática .....	16
1.2 – <i>Plantation</i> : o sistema de monoculturas e a habitabilidade multiespécies ...	20
1.3 – <i>Encruza</i> : “o trabalho como ebó” e a floresta como fundamento .....	27
<b>Capítulo 2 – REFÚGIOS</b>	
2.1 – <i>Cosmopoética</i> : poesia, ecologia, algumas intersecções .....	36
2.2 – <i>Campoalegrias</i> : memória, resistência ativa e invenção .....	44
2.3 – Refúgios em movimento: a noção de <i>habitabilidade</i> e seus possíveis .....	50
<b>Capítulo 3 – RELAÇÕES</b>	
3.1 – Fazer-mundo pelo encontro e pela pluralidade .....	54
3.2 – Anúncios de outro mundo possível: uma <i>cosmopolítica da relação</i> .....	61
3.3 – Alianças interespécies contra a violência colonial .....	74
Considerações finais .....	90
Referências bibliográficas .....	92
Apêndice I – Entrevista com Ricardo Aleixo .....	96

## Introdução

Ricardo José Aleixo de Brito é poeta, artista, pesquisador, performer, ensaísta, produtor cultural, editor. Alguns desses termos podem se desdobrar em outros: artista da palavra, do corpo, da imagem, do som; pesquisador da poesia, dos trânsitos intermédias e interartísticos; e a lista segue adiante.

Aleixo estreia como autor publicado em 1992, com o livro *Festim – um desconcerto de música plástica* (Editora Oriki). Desde então publicou, entre outras obras, *Trívio* (Scriptum Livros, 2002), *Modelos Vivos* (Crisálida, 2010), *Mundo Palavreado* (Peirópolis, 2013), *Pesado demais para a ventania* (Todavia, 2018) e *Extraquadro* (Impressões de Minas, 2021). É amplamente reconhecido hoje por seu trabalho com a performance, tendo se apresentado em diversos festivais ao redor do mundo; e paralelamente segue escrevendo, publicando e experimentando em diversas frentes de criação.

Essa multiplicidade é um dado importante para se aproximar da pessoa e do trabalho de Aleixo, frequentemente lido como um poeta cuja força reside, em grande parte, nesse trânsito entre as linguagens artísticas e na experimentação constante com essas linguagens — especialmente na relação que o poeta estabelece, em suas performances, com a diversidade de elementos possíveis, como voz, imagem, corpo e palavra. Podemos citar, nesse sentido, as pesquisas de Telma Scherer (2015) e Prisca Agustoni (2009a).

Há também trabalhos que se aproximam de Aleixo a partir da presença, em sua poética, de elementos das tradições de matriz africana, especialmente da cosmologia iorubá; por exemplo, os orikis<sup>1</sup> que Aleixo faz para diversos orixás, desde pelo menos o livro *A roda do mundo* (1996) até poemas publicados em seus livros posteriores. Seguem nesse sentido a pesquisa de Vitor Martinez (2021) e um artigo de Prisca Agustoni (2009b). No mais, outras abordagens temáticas da obra poética de Aleixo vêm sendo feitas, observando aspectos como o amor (NOLASCO, 2021), a política (MARTINS, 2018) e a relação entre animalidade e a categoria do humano (NATALI, 2021).

A presente pesquisa, por sua vez, parte de um ponto recente em sua obra. Aleixo publica, em setembro de 2020<sup>2</sup>, o ensaio *Dendorí: uma poética-muitas*, formulando o conceito de uma

---

<sup>1</sup> Texto poético de evocação, saudação ou louvor, de tradição iorubana.

<sup>2</sup> O ensaio é publicado originalmente nesta data, em formato digital, na plataforma *Issuu*. Posteriormente, é retirado do ar para ser republicado em dezembro de 2022, pela Editora UFMG, através do selo *Incipit*, junto a outros textos no livro *Mundos possíveis: culturas em pensamento*, que utilizo como base para a citação do ensaio de Aleixo neste trabalho.

poética atravessada por uma ideia de multiplicidade. Essa poética, no entanto, nos termos que Aleixo propõe, não se distingue da vida: é uma forma de estar no mundo, de se relacionar com seu entorno e de fazer isso também a partir da linguagem. Não à toa, no mesmo ensaio em que elabora uma *poética-muitas*, Aleixo elabora também a ideia de *pessoa-muitas*. Trata-se de um novo desenvolvimento sobre uma investigação antiga, a partir da qual o poeta já falava, como também ressalta neste ensaio, na poesia como “um exercício radical de alteridade”, e mais recentemente como um “outrar-se” (ALEIXO, 2022a, p. 130).

Dentro dessa *pessoa-muitas* cabem outras versões de si mesmo, mas ainda outros seres humanos, animais não humanos, plantas, ambientes, forças da natureza. Na *Poética Dendori* de Aleixo, o “eu” é uma “pluralidade descentrada” e a multiplicidade e a simultaneidade são “instâncias de um programa de resistência ativa” (idem, p. 135; 138).

Este ensaio de Aleixo foi elaborado para a série *Ensaio Mundos Possíveis*, uma produção do 52º Festival de Inverno UFMG. Reconheço-o, assim, como uma resposta possível de Aleixo não apenas ao convite feito pelo evento, mas (por extensão) às discussões contemporâneas que têm se debruçado sobre o mundo e suas possibilidades – de experimentação, de percepção, de elaboração coletiva. Discussões que têm se proposto a investigar o mundo, especialmente tendo em vista a aceleração da mudança climática, pensando novas possibilidades de habitação e coexistência, com a atenção voltada para *as alteridades* que foram historicamente marginalizadas na construção do mundo moderno em que vivemos e para suas relações com os ecossistemas da Terra. Essas alteridades são outros seres humanos, como povos indígenas, quilombolas, ribeirinhos, camponeses, comunidades da diáspora africana, habitantes das periferias urbanas; mas são também animais não humanos, plantas, fungos, bactérias e suas redes de interação (com ou sem seres humanos).

Com esta pesquisa, portanto, procuro investigar possíveis relações entre a poesia de Ricardo Aleixo e algumas provocações que têm sido feitas nos campos da ecologia e da filosofia a respeito de formas de habitar a Terra contra o sistema colonial. Essa investigação pode ser formulada como duas perguntas:

- 1) Como a poesia de Aleixo dialoga com as provocações feitas a partir de contextos que pensam criticamente nossa época de crise (ou catástrofe) ecológica?
- 2) Quais são as contribuições de sua poesia para esse debate?

Para fazer isso, tomo como eixo as ideias e os poemas do ensaio *Dendorí: uma poética-muitas*. Junto a este foco principal, considero também os livros de poemas *Modelos vivos* (2010) e *Extraquadro* (2021), como pontos de diálogo e como forma de incluir um conjunto mais amplo de textos na pesquisa.

Aproximar-se da obra poética de Aleixo é reconhecer que ali, utilizando uma expressão do próprio autor, “o livro é um lugar de passagem” (ALEIXO, 2017b, p. 205). Há poemas que nascem como performances e depois são colocados em livro, outros que percorrem o caminho oposto, outros ainda que, publicados a princípio nas redes sociais, podem não ter (ainda?) encontrado o caminho de uma publicação impressa, mas não deixam de estar publicados e de ser representativos do trabalho do poeta.

Nesse sentido, recorro ao primeiro livro, *Modelos vivos*, porque representa, entre os livros publicados de Aleixo aos quais tive acesso<sup>3</sup>, aquele que me pareceu oferecer um projeto composicional vasto, diversificado, atento aos 50 anos que tinha o poeta no ano de sua publicação, mas sem se propor exatamente como uma antologia, uma reunião de outras obras. Apesar de não ser uma antologia, *Modelos vivos* não deixa de parecer uma amostra significativa da diversidade temática e formal da poética de Aleixo, incluindo diversos tipos de trabalhos.

Já o segundo livro, *Extraquadro*, se faz presente por ser, na época em que esta pesquisa é realizada, a publicação mais recente de Aleixo, que apresenta poemas escritos entre 2013 e 2020 (ano da escrita e da publicação de *Dendorí: uma poética-muitas*).

Além da análise dessas publicações, realizei, por ocasião desta pesquisa, uma entrevista com Aleixo. A entrevista foi conduzida no dia 21 de outubro de 2022, por videoconferência na plataforma Zoom, com duração de aproximadamente 1h30, e foi gravada e transcrita. A transcrição está disponibilizada como apêndice ao final deste documento, e as citações que faço da entrevista, em alguns trechos deste texto, estão propriamente contextualizadas, de modo a não confundi-las com citações de outras entrevistas concedidas por Aleixo.

---

<sup>3</sup> Tive acesso, nesta pesquisa, aos seguintes livros escritos por Aleixo: *A roda do mundo* (1996), em coautoria com Edimilson de Almeida Pereira, *Trívio* (2002), *Modelos vivos* (2010), *Mundo palavreado* (2013), *Impossível como nunca ter tido um rosto* (2015), *Antiboi* (2017a), *Pesado demais para a ventania* (2018) e *Extraquadro* (2021); seu livro de entrevistas, *Ricardo Aleixo: encontros* (2017b), organizado por Telma Scherer; e ainda seus recentes livros de memórias, *Sonhei com o anjo da guarda o resto da noite* (2022b) e *Campo Alegre* (2022c), este último parte da coleção *BH – A cidade de cada um*.

As referências que acompanham essa pesquisa são, em sua maioria, pesquisadores e pesquisadoras dos campos da filosofia, da ecologia, da antropologia e da história que dedicam uma atenção especial para o colonialismo, a degradação ambiental e suas relações. Aponto principalmente para Anna Tsing (2019) e Donna Haraway (2016), que convidam nosso olhar às relações com outras espécies e às demandas ambientais de nosso tempo; para Dénètem Touam Bona (2020), que chama atenção para as estratégias de subversão e resistência ao poder colonial, sem perder de vista a dimensão criadora e inventiva da vida; e para Malcom Ferdinand (2022), que aponta a necessidade do encontro com a diferença na composição de um mundo mais justo, que se distancie da catástrofe ecológica de que estamos nos aproximando hoje.

No capítulo 1, “Terra”, procuro apresentar o contexto em que se insere a pesquisa. Para fazer isso, percorro três imagens, três palavras-chave, e seus desdobramentos, que constituem as seções do capítulo.

Na seção 1.1, *Antropos*, apresento e debato a ideia de que vivemos em uma época de degradação ambiental acelerada, nomeada geralmente como *Antropoceno*, mas também de outras formas, como *Plantationoceno*, e aproveito para apresentar um pouco da discussão quanto a esses termos e suas implicações. Na seção 1.2, *Plantation*, analiso a relação entre a monocultura e os sistemas de pensamento da colonialidade moderna, em contraste com a diversidade presente nos ecossistemas da Terra e também nos saberes de muitos povos originários, como os Guarani. Por fim, na seção 1.3, *Encruza*, apresento a *Poética Dendorí* de Aleixo e indago, a partir de seu diálogo com as demais referências citadas, modos de subverter a colonialidade e seu projeto de um mundo uniformizado e sob controle.

Os dois capítulos seguintes se constituem a partir do reconhecimento de dois aspectos presentes na construção coletiva de um mundo, que concentro aqui em dois termos: *refúgio* e *relação*.

O capítulo 2, “Refúgios”, parte das provocações de algumas autorias que pensam a crise ecológica, em especial Anna Tsing (2019), Donna Haraway (2016) e Dénètem Touam Bona (2020), e que ressaltam a crescente escassez de *refúgios* diante do agravamento dessa crise. Trata da importância da constituição de refúgios e espaços de resistência ativa diante da devastação ambiental e como a poesia de Aleixo se relaciona com essa demanda. Ou seja: esse debate encontra ressonância em sua poesia? Se sim, de que formas?

Na seção 2.1, *Cosmopoéticas*, discuto brevemente possíveis relações entre poesia e ecologia a partir da noção de *cosmopoética*, como formulada por Dénètem Bona (2020), sugerindo alguns caminhos de diálogo entre essas atividades e saberes, e começo a desenvolver o debate sobre *refúgios*, observando como esse debate encontra ressonância na poesia de Aleixo. Na seção 2.2, *Campoalegrias*, analiso duas dimensões recorrentes na obra poética de Aleixo e sua potência como forma de combate à colonialidade, relacionando-se com a criação de refúgios. Essas dimensões são o trabalho com a memória, por um lado, e a formulação de estratégias de resistência ativa e criativa, que situo a partir da ideia de *campoalegria*, por outro. Na seção 2.3, *Refúgios em movimento*, procuro expor o que compreendo ser o modo principal pelo qual Aleixo cria, em sua poesia, espaços de refúgio ou habitabilidade.

Por fim, o capítulo 3, “Relações”, parte justamente da sugestão sobre as possíveis contribuições de Aleixo ao debate ecológico para, invertendo a ordem da pergunta, agora atentar ao que a poética de Aleixo pode oferecer a essas discussões. A questão central seria: o que a *Poética Dendorí* formulada e vivida por Aleixo nos aponta sobre a constituição de encontros e possibilidades de relação que visem à construção de um mundo não colonial?

Na seção 3.1, *Fazer mundo pelo encontro e pela pluralidade*, dou início a uma análise mais atenta sobre as possíveis contribuições da multiplicidade, como força presente na poética de Aleixo, para o debate sobre o Antropoceno e suas demandas, introduzindo também o pensamento de Malcom Ferdinand (2022) e sua proposta de uma *ecologia decolonial*. Na seção 3.2, *Anúncios de outro mundo possível*, investigo as características da denúncia na poesia de Aleixo, observando também o que essa poesia anuncia, junto a conceitos que pensam o encontro entre diferenças, como o de *cosmopolítica*, proposto por Isabelle Stengers (2018) e também por Ferdinand (2022). Na seção 3.3, *Alianças interespecies contra a violência colonial*, analiso algumas das formas pelas quais se dá, nos poemas de Aleixo, a relação com outras espécies, principalmente animais não humanos.

Cabe ressaltar, por fim, que esta pesquisa também se motiva a partir de uma atenção ao momento de devastação ambiental e ecológica que vivemos em todo o planeta, cujos impactos, no entanto, são distribuídos de forma desigual. A devastação é comandada a partir dos centros de poder e capital, mas as consequências recaem primeiro sobre os países da periferia do mundo, as favelas, os conjuntos habitacionais, os territórios indígenas, os mares, rios e oceanos, as florestas. O alerta ambiental que vivemos hoje, contudo, e experiências recentes como a pandemia de COVID-19, iniciada em 2020, nos relembram que, ainda que

possamos experienciar o mundo de formas muito distintas, trata-se ainda de *um mundo* a ser compartilhado, devastado, regenerado, elaborado – sempre coletivamente.

Esta pesquisa, assim, procura também responder à demanda por mais diálogos entre as áreas do conhecimento, investigando as contribuições que a poesia, a literatura e a arte no geral podem oferecer aos desafios ecológicos de nosso tempo. Nasce em atenção às provocações de referências que procuram despertar nossos sentidos para esses desafios, como a filósofa e escritora Donna Haraway, que se diz "faminta em aprender a herdar o fardo terrível dos genocídios, extermínios e extinções sem repeti-los" (HARAWAY, 2011, p. 408).

Espero, com este trabalho, que é um movimento de escuta e diálogo com Aleixo e as referências que acompanham a pesquisa, oferecer uma contribuição – ainda que modesta – para ampliar os diálogos necessários à invenção de um mundo que abandone os exercícios de opressão, colonização e poder em prol de novas possibilidades de convívio e partilha entre os inúmeros seres que existem e insistem nos espaços da Terra.

## **CAPÍTULO 1**

### **TERRA**

## 1.1 – *Antropos*: a queda do céu e a catástrofe climática

São muitas as vozes, hoje, que alertam sobre os perigos iminentes ligados à degradação ambiental. É provável que há muitos séculos existam avisos como esses, mensagens trocadas entre povos e comunidades, precauções passadas de geração em geração a respeito dos ciclos naturais, dos ritmos da terra, de como manter o equilíbrio ecossistêmico necessário para a sustentação de uma cultura. A ampliação desses alertas nas últimas décadas, no entanto, em número e alcance, sugere algum tipo de agravamento; sugere também, por outro lado, novas capacidades de diálogo, comunicação e informação, que permitem uma reflexão coletiva mais embasada e abrangente sobre as transformações planetárias.

Para começar a analisar esse agravamento, gostaria de citar um dos alertas mencionados, talvez um dos mais influentes dos últimos anos. Publicado originalmente em 2010, na França, e em tradução brasileira no ano de 2015, *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami* é um livro ao qual cabe prestar muita atenção, tanto pela mensagem que transmite quanto pelo trabalho cuidadoso e rigoroso a partir do qual é realizado.<sup>4</sup>

Tecido, ao longo de décadas de parceria, por Davi Kopenawa Yanomami e Bruce Albert – este responsável pela tradução, escrita e organização do livro –, *A queda do céu* é, para usar uma expressão de Albert, “uma espécie de contra-antropologia histórica do mundo branco” (ALBERT; KOPENAWA, 2015, p. 542). É também muitas outras coisas, desde um relato biográfico da vida do xamã yanomami até um panorama da cosmovisão de seu povo, incluindo suas narrativas sobre a origem do mundo e suas percepções sobre a sociedade branca ocidental. O ponto que nos interessa aqui, no entanto, é que *A queda do céu* é, talvez acima de qualquer outro sentido, um alerta, que vem ecoando a partir da forte imagem que suscita para o que vivemos hoje e nomeamos, entre outras possibilidades, de *mudança* ou *catástrofe*<sup>5</sup> climática. Assim diz Davi Kopenawa:

A floresta está viva. Só vai morrer se os brancos insistirem em destruí-la. Se conseguirem, os rios vão desaparecer debaixo da terra, o chão vai se desfazer, as árvores vão murchar e as pedras vão rachar no calor. A terra ressecada ficará vazia e silenciosa. Os espíritos *xapiri*, que descem das montanhas para brincar na floresta em seus espelhos, fugirão para muito longe. Seus pais, os xamãs, não poderão mais

---

<sup>4</sup> Bruce Albert, antropólogo e coautor do livro junto a Davi Kopenawa, escreve um longo posfácio em que descreve sua formação, sua experiência e as condições do “pacto etnográfico” que realiza com o xamã yanomami para a escrita de *A queda do céu*.

<sup>5</sup> No geral, opto aqui pela expressão *catástrofe climática*, em vez de *mudança* ou *crise*, para assinalar a gravidade e a possível irreversibilidade da degradação ambiental do planeta em nossa época, especialmente se forem mantidos os rumos e o atual ritmo das atividades industriais humanas.

chamá-los e fazê-los dançar para nos proteger. Não serão capazes de espantar as fumaças de epidemia que nos devoram. Não conseguirão mais conter os seres maléficos, que transformarão a floresta num caos. Então morreremos, um atrás do outro, tanto os brancos quanto nós. Todos os xamãs vão acabar morrendo. Quando não houver mais nenhum deles vivo para sustentar o céu, ele vai desabar (ALBERT; KOPENAWA, 2015, p. 6).

O alerta de Kopenawa especifica um agente da destruição: são “os brancos” que insistem em destruir a floresta, e que não seriam capazes de, sozinhos, *sustentar o céu* caso conseguissem levar essa destruição às últimas consequências. Por isso, são ainda esses mesmos brancos que Kopenawa procura alcançar, em grande parte, com sua mensagem. Direcionando-se a Bruce Albert, seu interlocutor nas conversas que levaram ao livro, afirma: “São essas palavras que pedi para você fixar nesse papel, para dá-las aos brancos que quiserem conhecer seu desenho. Quem sabe assim eles finalmente darão ouvidos ao que dizem os habitantes da floresta, e começarão a pensar com mais retidão a seu respeito?” (ALBERT; KOPENAWA, 2015, p. 6).

De que formas esse alerta dialoga com as discussões propostas neste trabalho? Trata-se de um acerto de lentes, uma afinação dos instrumentos com os quais, por vezes, temos trabalhado para refletir criticamente sobre o contexto de degradação ambiental dos dias de hoje – e, neste caso, também sobre as suas ressonâncias e desdobramentos na poética de Ricardo Aleixo. Esse contexto tem sido centrado, especialmente a partir dos ambientes acadêmicos, em um termo que é, justamente, um ponto chave na tomada de responsabilidade para a qual aponta Davi Kopenawa: *Antropoceno*.

Proposto inicialmente pelo químico Paul Crutzen e pelo biólogo Eugene Stoermer em artigo conjunto (2000), o conceito de Antropoceno sugere que estaríamos vivendo uma nova idade geológica no planeta, marcada pela ação humana sobre a Terra, que passa a ser reconhecida como uma força responsável por alterações profundas e significativas no clima e no funcionamento dos ecossistemas da Terra.<sup>6</sup>

No entanto, ao associar as transformações planetárias a uma categoria vaga como “*antropo*” – do grego antigo *anthrōpos*, “homem” –, a ideia de um Antropoceno incorre em pelo menos dois problemas graves. Primeiro, corre o risco de homogeneizar a diversidade dos seres humanos no planeta, sugerindo que *a espécie humana* como um todo é responsável pela catástrofe climática, enquanto sabemos que o poder de ação é distribuído de maneira desigual

---

<sup>6</sup> Diferentes autores sugerem diferentes datas para o início do Antropoceno. Crutzen e Stoermer (2000) propuseram as décadas finais do século XVIII (período da primeira Revolução Industrial) como esse marco.

entre os diferentes grupos humanos, e alguns chegam a sofrer os impactos dessa catástrofe muito mais do que os causam, por conta de mecanismos de colonização e opressão.

Essa crítica é feita, por exemplo, pelo filósofo martinicano Malcom Ferdinand, que nos acompanhará principalmente ao longo do Capítulo 3 deste trabalho. Em diálogo com referências como Anna Tsing e Donna Haraway, Ferdinand prefere não usar o termo Antropoceno, e sim *Plantationoceno*:

Fazendo do Homem — *ánthrōpos* — seu sujeito, o Antropoceno sugere, em contrapartida, que esse mesmo “Homem” apolítico é quem deveria responder, ocultando os processos violentos da dominação de uma fração sobre conjuntos cada vez maiores de humanos e de não humanos. Outros termos foram propostos, tais como “Capitaloceno”, “Fagoceno” ou “Angloceno”. [...] Entretanto, o termo “Plantationoceno”, proposto por Anna Tsing e Donna Haraway, é o mais capaz de traduzir o desenvolvimento do habitar colonial da Terra ao revelar suas cinco dimensões fundamentais (FERDINAND, 2022, p. 66).

O termo *Plantationoceno*, opção feita por Ferdinand no trecho citado, marca a relevância do sistema de *plantation* para o estado social, político e ambiental que vivemos. As cinco dimensões do habitar colonial da Terra, que o autor afirma serem mais bem traduzidas pelo *Plantationoceno*, são definidas como: 1) “a reprodução global de uma economia de *plantation*”; 2) “o estabelecimento de uma historicidade das mudanças ambientais globais sem apagar os fundamentos coloniais e escravagistas da globalização”; 3) a delimitação dos espaços e fronteiras da Terra de modo a servir ao sistema de *plantation*; 4) “a imposição mundial de uma *política de plantation*”, pautando as formas de habitar o mundo a partir da repetição e da uniformização; 5) o ocultamento dos elementos não humanos nas relações do mundo (2022, p. 66-67).

Em segundo lugar, o uso do termo Antropoceno pode acabar por diminuir o papel de agentes não humanos nas mudanças da Terra – tanto naquelas que nomeamos *destruição* ou *degradação* quanto nas ações que entenderíamos como *regeneração* do planeta. No entanto, nunca estamos sozinhos: seja pela relação com outros humanos, seja pela interação com não humanos, nossa presença no planeta se caracteriza pela inserção em coletividades mais ou menos heterogêneas.

É importante, aqui, ressaltar que nem todas as pessoas que utilizam o termo Antropoceno estão alheias a esse debate ou o desconsideram de alguma forma. Anna Tsing (2021), por

exemplo, escolhe sustentar o uso de *Antropoceno* de forma crítica, sem perder de vista suas complexidades e tampouco a relevância de pensar em novas palavras, novos conceitos. Neste trabalho, prefiro utilizar o termo *Antropoceno*, em diálogo com Tsing (2021), como forma de facilitar o acesso à discussão, aproveitando a difusão do termo *Antropoceno*, mas sem deixar de refletir criticamente sobre suas problemáticas e de marcar a possibilidade da utilização de outros termos para nomear o período em que vivemos.

Reconhecendo, afinal, que o avanço da degradação ambiental é causado de forma desigual pelos agentes humanos no mundo, continua presente a questão de que existe esse avanço. *Antropoceno* ou *Plantationoceno*, o que a constatação desse novo momento nos aponta e nos demanda? E como sabemos que esse novo momento de fato se instaurou no planeta?

Esses termos, é certo, vêm sendo muito utilizados em áreas como a história, a filosofia, a antropologia e mesmo a literatura, se estendendo além das questões ligadas às ciências naturais, como a geologia, a química, a ecologia e a climatologia. No entanto, estas áreas seguem no debate, buscando examinar e investigar os indicadores que nos permitem, por exemplo, dizer que existe um processo de aquecimento global ou de acidificação dos mares em curso no planeta.

Para entender o que essa situação nos aponta e nos demanda, primeiro é importante compreender melhor a *plantation* – no que diz respeito a seus projetos e consequências, sim, mas também a partir da observação de suas brechas, bordas, fracassos. Nessas situações, nesses espaços em que a *plantation* não vinga, a vida consegue assumir configurações para além dos projetos da monocultura colonial, e com isso nos convida a contar outras histórias, elaborar outros caminhos, inventar outros horizontes possíveis para o mundo.

## 1.2 – *Plantation*: o sistema de monoculturas e a habitabilidade multiespécies

O sistema de *plantation*, muito além de um método de cultivo do solo entre outros, é um modo de operação que atravessa todo o empreendimento colonial moderno. Uma linha que costura invasores e nativos, escravizados e quilombolas, indígenas de diversos territórios, plantas, insetos predadores, fungos, pesquisas e inovações tecnológicas, estruturas de transporte e comércio... A lista segue adiante. Trata-se de uma linha de fronteira, uma linha calculada, traçada, reta, linha de perímetro: muito distinta das linhas curvas, confusas e selvagens da Floresta – ou, como poderíamos dizer junto a Anna Tsing (2015), muito distinta das margens indomáveis que, habitando as *costuras do império*, marcam a insistência de paisagens e histórias plurais diante das tentativas de controle da monocultura.

Ao conferir importância à *plantation* neste trabalho, procuro dialogar com as referências que permeiam a pesquisa e ressaltam, por diversas maneiras, a *plantation* como um ponto chave do colonialismo. Trata-se, assim, de um reconhecimento da *plantation* como manifestação – e, a partir de seu sucesso, como modelo – de um elemento fundador do pensamento e dos movimentos coloniais: a homogeneização da vida, para fins de controle da *Terra* e de autoafirmação no *mundo*.<sup>7</sup>

Para sustentar essa ideia recorro, principalmente, às formulações de Malcom Ferdinand (2022), citadas na seção anterior e também no Capítulo 3 deste trabalho, e de Anna Tsing (2019) e Geni Núñez (2021a; 2021b), que serão desenvolvidas a seguir. Mais adiante, retornaremos a Ricardo Aleixo, observando como sua vida-obra<sup>8</sup> lida com a proposta colonialista de homogeneização, por um lado, e com as forças de multiplicidade e alteridade da vida e da poesia – ou da *vidapoesia*, como propõe o poeta (ALEIXO, 2022b) –, por outro.

Geni Núñez, ativista anticolonial guarani e psicóloga, em sua leitura crítica das estruturas do colonialismo de matriz europeia, aponta para o que chama de *sistema de monoculturas* (NÚÑEZ, 2021a). Núñez se refere à conjunção, no contexto colonial, entre monogamia, monoteísmo, monossexualidade e a monocultura propriamente dita – esta última simbolizada, por exemplo, pelos latifúndios e pelas *plantations*. O sistema de monoculturas marca e

---

<sup>7</sup> Aqui, sigo a distinção proposta por Ferdinand (2022) entre as noções de *Terra* e *mundo*, também comentada na seção 3.1 deste trabalho. Para o autor, em resumo, “Terra” ou “globo” representam a extensão planetária, enquanto “mundo” diz respeito às teias de relações entre os diversos seres que povoam a Terra, instaurando a vida como um *viver-junto*. Ver Ferdinand, 2022, p. 37-40.

<sup>8</sup> Ao longo deste trabalho, utilizo a expressão “vida-obra” como forma de propor a inseparabilidade entre supostas dimensões *cotidianas* e dimensões *artísticas*, não apenas no caso de Aleixo. No mais, essa escolha parte de uma atenção ao próprio poeta, que, por exemplo, utilizou em seu recente livro de memórias, *Sonhei com o anjo da guarda o resto da noite* (2022b), a expressão “vidapoesia”.

organiza, dessa forma, a fé, os afetos, a sexualidade e as relações com a terra, se constituindo como um sistema de pensamento que mobiliza o mundo colonial (NÚÑEZ, 2021a). A respeito das consequências desse sistema, Núñez indica:

É através da compreensão desse sistema de pensamento que podemos reconhecer os efeitos de suas práticas violentas. Nessas monoculturas um dos eixos centrais é o pressuposto da não concomitância: só um deus seria verdadeiro, só um amor seria legítimo, apenas uma sexualidade a ser escolhida, apenas um plantio na terra e assim por diante. Esse modo unívoco de existir só consegue se positivar na negatificação de outros seres, operando através de uma lógica parasitária. Nela, humano seria a negação do animal, civilizado a negação do selvagem, além de não haver concomitâncias: nunca azul e rosa, masculino e feminino, humano e animal ao mesmo tempo (NÚÑEZ, 2021a, p. 2).

É possível, no entanto, construir ecologias<sup>9</sup> que não se organizem a partir de uma relação tão intrínseca com a negatificação da diferença. Cada um desses quatro eixos, por exemplo, pode ser contrastado com a presença, em muitos povos colonizados, de outras lógicas, pautadas por uma organização em torno da multiplicidade e diversidade. É o caso da monocultura de *plantation* em oposição às permaculturas originárias; do monoteísmo cristão em oposição às manifestações espirituais e religiosas, geralmente politeístas, de povos tidos como pagãos, subjugados e oprimidos por essa característica; da monogamia e da monossexualidade em oposição a outras organizações das identidades sexuais e de sua realização, presentes nas culturas pré-coloniais de muitos povos.

Em entrevista concedida ao Portal Catarinas, em agosto de 2021, Núñez afirma:

Temos [os Guarani] pensado nessa metáfora da monocultura não só para se referir à soja, mas também a todo um sistema: a monocultura do pensamento, da sexualidade, da religião. Todos esses sistemas são muito articulados entre si. Como oposto desse princípio da monocultura a gente tem o princípio da floresta, que é esta diversidade, a importância de uma coexistência de vários seres sem que haja uma hierarquia entre eles. Eu penso muito nesse caminho, que é uma ideia radical de certa forma, de termos o direito inalienável de viver em diversidade, de não ter um único deus, uma única sexualidade, um único tipo de vida, de vivermos esse princípio da Floresta (NÚÑEZ, 2021b).

---

<sup>9</sup> Utilizo aqui o termo *ecologia* em sintonia com as discussões que serão apresentadas nos capítulos seguintes deste trabalho, especialmente nas seções 2.1, 3.1 e 3.2.

Este princípio da Floresta, portanto, não apenas contraria o sistema de monoculturas, mas constitui nos territórios colonizados uma referência anterior, ao considerarmos a instauração das diversas monoculturas, como as conhecemos e pensamos hoje, como algo que se desenrola a partir da colonização europeia moderna. Assim, o princípio da Floresta organiza o mundo e os modos de vida, para os povos e comunidades que o seguem, de acordo com a lógica da multiplicidade.

Em relação a isso, Núñez também indaga sobre a diversidade de narrativas que existem em nosso mundo:

Se temos diversas narrativas de mundo, para além da simplificação verdade ou mentira, que outras perguntas podemos nos fazer? E se em vez do critério da verdade suprema nos inspiramos em pistas como: essa narrativa de mundo promove saúde? Essa cosmogonia inspira coletividade e partilha ou mérito e superioridade? (NÚÑEZ, 2021a, p. 4).

Essa provocação a respeito de qua perguntas e que narrativas podemos tecer, além de sua discussão em torno da Floresta, dialoga diretamente com algumas ideias de Anna Tsing, antropóloga e pesquisadora atenta aos desafios que enfrentamos, hoje, para sustentar condições de habitabilidade nos ambientes da Terra.

Através de ensaios, conferências e entrevistas, e a partir de um diálogo com outras vozes da antropologia, etnografia e biologia, com forrageadores de cogumelos, com fungos, plantas e animais não humanos, entre outros, Anna Tsing nos convida a muitas coisas. Podemos listar alguns exemplos: observar os movimentos da terra; movimentarmo-nos suavemente pela floresta, escutando com atenção aberta; prestar atenção aos detalhes, sem perder de vista as grandes questões; construir interações e abordagens interdisciplinares; perceber como as paisagens da Terra são compostas por vidas e histórias de muitas espécies entrelaçadas; e, ainda, perceber como nossas maneiras de interagir com a Terra, hoje, são insustentáveis para a manutenção da vida como a conhecemos.<sup>10</sup>

A partir de todos esses elementos, por fim, podemos dizer que Tsing nos convida, principalmente, a *uma ação*, uma resposta diante de transformações causadas, em grande parte, pelo ritmo e pela intensidade de nossa perturbação nos ecossistemas da Terra. Em suas palavras:

---

<sup>10</sup> Reúno neste parágrafo algumas ideias e imagens dispersas ao longo dos textos que compõem o livro *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno* (TSING, 2019).

Ocupe Fukushima — todas aquelas ruínas em que ainda devemos viver. Ocupar é dedicar-se ao trabalho de viver juntos, mesmo onde as probabilidades estejam contra nós. É recusar — e também se recuperar. Se quisermos viver, devemos aprender a ocupar até os espaços mais degradados da vida na Terra. [...] Quando a segurança e o dinheiro são o senso comum de todos, ficamos entorpecidos. Ocupe o familiar. Recuse e recupere a vida cotidiana. Aprenda mais idiomas e pratique outras formas de dançar. Lançar nossa fúria contra o senso comum; alcançar o que eles dizem que não podemos ter: o comum (TSING, 2019, p. 87-88).

Não se trata, portanto, apenas de buscar possibilidades de sobrevivência, mas justamente de cultivar possibilidades de *vida*, em sentido amplo, e com isso recuperar e ocupar os espaços degradados da Terra, assim como os sistemas de pensamento que já não nos servem; uma chamada, portanto, para um posicionamento social e político diante da destruição ambiental e de seus agentes.

A citação acima é de seu livro *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno*, publicado no Brasil em 2019. Em *Viver nas ruínas*, ao longo de uma série de ensaios, Tsing reflete sobre essas possibilidades de ocupação, mostrando histórias em que outras espécies, como os cogumelos matsutake, os pinheiros e os veados-vermelhos, através de relações com humanos, mas também de relações entre si sem a participação direta de humanos, constroem paisagens. Algumas dessas paisagens surgem justamente em lugares que seriam considerados inóspitos ou degradados, mas que propiciaram as condições para o crescimento de certas espécies, que depois convidaram outras e assim por diante.

Esse é um primeiro ponto: às vezes, a crise de uma espécie é a oportunidade de outra. Não parece ser possível, para nós, analisar essas histórias de um ponto de vista isento de interesses, preferências, moralidades; e esses valores também participam da dinâmica das paisagens multiespécies, principalmente quando seres humanos interferem diretamente nelas para conseguir seus objetivos – sejam eles condenados por outros humanos, como é o caso do desmatamento de florestas tropicais hoje, sejam eles considerados nobres, como atitudes visando à preservação de determinadas espécies. Todas essas ações são atravessadas por interesses humanos.

Outro ponto que podemos depreender dessas histórias é que, como Tsing reitera frequentemente, trata-se de histórias *multiespécies*, paisagens *multiespécies*. Nessas narrativas, ninguém atua sozinho: “Somos seres dentro de teias ecológicas e não fora delas. Paisagens multiespécies são necessárias para sermos humanos” (TSING, 2019, p. 94).

Podemos resumir os dois pontos acima da seguinte forma: 1) a crise pode ser uma questão de perspectiva; 2) paisagens são construídas a partir de interações entre agentes múltiplos com interesses diversos. E é possível que pareça, assim, que não restam medidas com as quais avaliar se uma ação é interessante ou não a nível ecológico. Se lidamos com tanta complexidade, com tantas perspectivas diferentes, inclusive de outras espécies, como fazer uma avaliação desse tipo? No entanto, acredito que três conceitos elaborados por Tsing em seus textos sejam fundamentais para oferecer uma direção: *perturbação*, *ressurgência* e *habitabilidade*.

A respeito do primeiro conceito, *perturbação*, diz Tsing que se trata de “uma mudança relativamente rápida nas condições dos ecossistemas; não é necessariamente ruim — e não necessariamente humana” (TSING, 2019, p. 226). Criar uma *perturbação* em determinado ambiente, portanto, ao contrário do sentido agressivo que o termo adquiriu em nosso vocabulário mais comum, pode não ser mais do que andar por ele — e, com isso, movimentar as formas de vida ali existentes, provocar outras reações, participar de suas dinâmicas.

No entanto, há certas perturbações que ultrapassam as condições que sustentam um ecossistema, por sua intensidade, sua velocidade, sua recorrência ou outras características. É nesse ponto que importa compreender o que é *ressurgência*. Para Tsing (2019), a *ressurgência* diz respeito à capacidade que conjuntos de organismos — inseridos em assembleias multiespécies, em paisagens dinâmicas, marcadas por negociações, alianças e diferenças — têm de sustentar condições de habitabilidade frente a perturbações.

A autora distingue, assim, o Antropoceno do período geológico que o antecedeu, o Holoceno, que se inicia há cerca de 12 mil anos, no final da Idade do Gelo. Uma diferença importante entre as ecologias do Antropoceno e do Holoceno é que, nestas, atividades humanas como a agricultura e o extrativismo não levavam à degradação e ao desequilíbrio de ecossistemas da maneira que conhecemos a partir do Antropoceno, coexistindo com outros seres em relações menos agressivas (TSING, 2019).

Tsing assim descreve o dinâmico processo da *ressurgência* holocênica, por meio da qual seres humanos e florestas alternavam o uso de determinados espaços:

A agricultura holocênica privilegiou os mesmos processos de ressurgimento e assembleias de espécies florestais que a expansão multiespécies que se seguiu à Idade do Gelo, incluindo tanto a sucessão local quanto as viagens de longa distância das plantas. As plantas precisavam viajar para sobreviver: o frio e a seca da

glaciação da Era do Gelo eliminaram muitas espécies. Os espaços onde essas espécies destruídas em outros lugares continuaram a prosperar tornaram-se *refúgios*. Quando as geleiras recuaram e o mundo tornou-se mais quente e úmido, coisas vivas se espalharam a partir dos refúgios, refazendo florestas, pântanos e prados. As árvores são móveis e, portanto, podem responder à agricultura. Em sua disseminação a partir de refúgios, as plantas mostraram a vívida iniciativa que as ajudou a sobreviver a perturbações humanas. Os agricultores do Holoceno reduziam as florestas, mas toda vez que as plantações eram abandonadas, as florestas retomavam a terra. Imitando sua disseminação pós-Idade do Gelo, as florestas continuavam retomando (TSING, 2019, p. 229).

Como as perturbações humanas à floresta, no Holoceno, eventualmente abandonavam determinadas plantações, ocupando outros espaços durante um período de tempo, as florestas conseguiam se recuperar. Trata-se, portanto, de um ritmo de atividade que, em comparação com a produção incessante das práticas industriais em larga escala do Antropoceno, poderia ser chamado de *mais sustentável* – ou, como prefiro utilizar aqui, junto a Tsing (2019), um ritmo que melhor permite a *manutenção de condições de habitabilidade* nos ecossistemas, evitando sua degradação.

Por fim, resta compreender o que seria *habitabilidade*. À primeira vista, pode parecer um conceito simples: poderia ser definido como condições de habitar, condições em que a vida pode existir. Tsing, no entanto, insere um elemento específico nessa ideia que é relevante para a discussão: habitabilidade diz respeito à multiplicidade, não se construindo sem interações diversificadas. Diz a autora:

Humanos não podem viver sem outras espécies. Isso não é porque nós os comemos. Paisagens multiespécies são cenários de habitabilidade. Precisamos dessas coordenações para nos mantermos vivos. Em todas as escalas, desde os nossos intestinos até o nosso planeta, precisamos de paisagens de habitabilidade comum, alcançadas por meio de simbiose e coordenação (TSING, 2019, p. 114).

As *paisagens multiespécies* de Tsing se encontram com o *princípio da Floresta* de que fala Núñez (2021b). Operam segundo esse princípio, segundo a multiplicidade. Tsing não elaborou essas discussões sozinhas: é acompanhada por figuras como Donna Haraway, também citada nesta pesquisa. Essas referências, com suas diferentes abordagens, parecem se encontrar e compartilhar de um recado para o nosso tempo: se queremos compreender e evitar a catástrofe climática, se queremos construir condições de sobrevivência e, mais do que isso, de vida ampla, precisamos prestar atenção à diferença, à multiplicidade e às interações

que possibilitam a criação dos espaços que habitamos – questões que são fundamentais e recorrentes na poética de Ricardo Aleixo, como veremos a seguir.

### 1.3 – *Encruza*: o “trabalho como ebó” e a Floresta como fundamento

Em entrevista concedida à Revista Cupim, em abril de 2020, Aleixo propõe uma noção do que seria o trabalho com poesia e arte:

[...] E é curioso, porque esse mundo ao qual todos querem pertencer parece estar, de certo modo, se esfacelando agora. E os poetas continuam querendo pertencer a ele, mesmo em pedaços? Como você vê a atuação de poetas e outros artistas nesse mundo pandêmico?

RA: Eu acho que quem é poeta e artista mesmo, e não sou eu que vou dizer quem é que é poeta e artista mesmo, tá fazendo o seu trabalho do mesmo modo, entendendo aqui que trabalho é palavra empregada não na acepção do mundo capitalista, do mundo organizado, mas na acepção que, conforme aprendi com meu amigo Paulo Nazareth, remete à experiência afro-indígena: trabalho como feitiço, como ebó, como oferenda, como fetiche, como alguma coisa que funciona como disparador de energias outras. Nesse sentido eu tô vendo tudo muito bem posto. O xamã, que é um poeta, o griô, que é um poeta, continuam atuando para destruir o mundo velho e pra criar as condições pra possíveis mundos novos (ALEIXO, 2020).

Em diálogo com a “experiência afro-indígena” do mundo, Aleixo aponta para o trabalho de “quem é poeta e artista mesmo” como feitiço, ebó, algo que *dispara energias outras*. Tanto essa ideia quanto sua proposta de “destruir o mundo velho e criar as condições pra possíveis mundos novos” apontam para um trabalho poético implicado na transformação da realidade material. De que forma a aproximação do poeta ao xamã e ao griô deslocam essa leitura?

Na entrevista que concedeu a esta pesquisa, Aleixo comenta essa relação:

Eu penso que o que aproxima xamã, poeta, griô e ainda outras formas de nomenclatura de pessoas que lidam de algum modo com a possibilidade de cura, cura enquanto cuidado... No caso do poeta, cura enquanto cuidado; no caso do xamã, cura no sentido médico mesmo, né. A linguagem, a ativação da linguagem, que nos apraz, por vezes, pensar que é apenas um descolamento daquilo mais vivo da língua, que é forçosamente fossilizada, como se fosse a língua se transformando em outra coisa para se divertir. Mas não é uma diversão - para os povos originários, para os povos... Todos os povos que foram colonizados não têm a linguagem como uma brincadeira; salvo numa dimensão de brincadeira que seja a do Seu José Pelintra, do prazer do estar na vida e nos mundos, a despeito de tudo o que esses mundos podem significar para nós. É a relação não ingênua com a linguagem que eu penso que aproxima xamã, poeta e griô. [...] é a ativação de todas as energias vocais, corporais

– o corpo como uma maquinaria, não como uma máquina, mas como uma maquinaria sensível (ALEIXO, 2022d, p. 114-115).<sup>11</sup>

Trata-se de expandir a noção de poesia, pensando-a próxima a atividades que também lidam com a palavra, a produção de signos e a circulação de saberes, mas que historicamente, especialmente nas sociedades de matriz europeia, foram distanciadas da noção de uma produção *literária*. Fica nítido, nessa formulação, o interesse do poeta por ir além das categorias pré-estabelecidas, das fronteiras entre gêneros e linguagens.

O que interessa neste momento é ressaltar que Aleixo, ao propor esse tipo de movimento, não é uma exceção dentro de muitas das tradições e referências que convoca, em especial aquelas ligadas às matrizes africanas, afrodiaspóricas e indígenas. Uma das características do colonialismo europeu consiste em uma forte tendência à homogeneização e ao controle da diversidade; e, por outro lado, é próprio de muitos povos que passaram por essa colonização uma percepção de mundo diretamente embasada na valorização da multiplicidade – como já foi discutido na seção anterior deste trabalho, a partir do *princípio da Floresta*.

Outra imagem que pode ser usada para pensar esse movimento, o trânsito entre fronteiras e lugares pré-estabelecidos, para além da floresta, é a encruzilhada. A *encruza*, mais do que mera imagem, é uma das dimensões que fundamentam as relações da vida: como vimos com Anna Tsing (2019), a habitabilidade dos espaços do mundo é construída e reconstruída justamente a partir da composição entre diferenças.

No território brasileiro, essa dimensão toma forma concreta, por exemplo, nas oferendas deixadas por adeptos das religiões de terreiro em encruzilhadas; assume uma realidade que é, ao mesmo tempo, material e simbólica. No contexto dessas culturas, a encruza é domínio ou morada de Exu, orixá guardião das trocas, do comércio, da comunicação, dos caminhos e da sexualidade, entre outros aspectos. Talvez não seja possível escapar, hoje, da figura de Exu em território brasileiro, seja pelo contato com os saberes e culturas que com o orixá se relacionam, seja pelo contato com o racismo religioso que domina grande parte do país e ainda associa Exu ao Diabo da tradição judaico-cristã, propondo *expulsá-lo das pessoas*.

Mas o alcance da encruza vai além, e, da mesma forma, talvez não seja possível escapar de sua relevância no mundo hoje; em parte porque, se a encruzilhada representa o encontro, a abertura e o atravessamento — entre caminhos, vidas ou possibilidades de mundo —, é

---

<sup>11</sup> A entrevista pode ser encontrada como apêndice a partir da página 96 deste trabalho. As citações desta entrevista ao longo do texto são referenciadas de acordo com essa numeração.

também contra as práticas e saberes da encruzilhada que a monocultura colonial aponta suas armas.

Nesse sentido pensam Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino (2018), que, entre muitos textos e livros que dialogam com essas ideias, escreveram em conjunto o livro *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Trata-se de uma série de ensaios que refletem, entre outros assuntos, sobre a educação, os modos de saber e a interação entre diferentes visões de mundo. No segundo ensaio de *Fogo no mato*, comentando a educação brasileira e as estruturas do colonialismo de matriz europeia, Simas e Rufino dizem que

[...] o modo dominante constitui-se como um projeto que não contempla a diversidade. Ao contrário, produz tudo que está fora de seus limites como incrível e subalterno. [...] Porém, nos cabe ressaltar que o poder que se encanta e pulsa nas encruzadas é aquele que faz o erro virar acerto e o acerto virar erro. Assim, haverá sempre uma fresta e para cada regra sempre haverá uma transgressão. As presenças dos encantos nas bandas de cá do Atlântico dimensionam a não redenção do projeto colonial. O dono da rua, morador da encruzilhada, manteve a dinamização das invenções da vida nas esquinas da modernidade. Se o colonialismo edificou a cruz como égide de seu projeto de dominação, aqui nós reinventamos o mundo transformando a cruz em encruzilhada e praticando-a como campo de possibilidades (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 20).

Seguindo o que indicam Simas e Rufino, a encruzilhada é transgressão, dinamismo, invenção, possibilidades em aberto. E o “morador da encruzilhada”, nas tradições de terreiro, é justamente Exu, com o qual também Aleixo lida frequentemente. Como pessoa que cultiva e trabalha com a palavra como forma de sustento, como alguém que tem uma relação pessoal com as tradições de matriz africana, essa aproximação a Exu surge em poemas, entrevistas, performances e depoimentos do poeta.

Na entrevista que fizemos, por exemplo, logo após usar a expressão “por acaso” em uma frase, Aleixo volta atrás na escolha e comenta que queria até mesmo abolir a palavra *acaso*, “porque *gente de Exu* não acredita em acaso, então não tem que mexer com esse assunto” (ALEIXO, 2022d, p. 116). Em outro momento, ao comentar sua relação com as plantas e com os *recados* que recebe delas, o poeta compartilha uma história que também sugere sua proximidade a Exu:

E a coisa mais forte foi quando, há quatro anos mais ou menos, nasceu aqui uma planta que eu não identificava. A moça que me ajudava com a faxina, ela é de

terreiro, ela falou: isso aqui chama-se "maria-pretinha", ou... — e foi falando vários nomes daquela planta. Aí quando ela falou que também tinha o nome de “Black Maria” — e Black Maria é o nome do grupo que eu tive, né, Sociedade Lira Eletrônica Black Maria —, antes de ela completar eu já matei a charada. Aí eu falei: “Isso é coisa de Exu, não é?”. Ela falou: “É. Isso é planta ritual de Exu”. Como que isso foi nascer aqui? Ou a pergunta mais justa: como isso não nasceria aqui? (ALEIXO, 2022d, p. 106).

Para além disso, há alguns de poemas de Aleixo que lidam diretamente com a figura de Exu. Podemos mencionar o oriki feito ao orixá, publicado em *A roda do mundo* (1996), livro no qual se encontra também o poema *Cine-olho*, que fala de um “Exu afinado” nas ruas da cidade; o poema *Boca também toca tambor* (no livro *Mundo palavreado*, 2013), que menciona “o dono da fala”; um poema sem título publicado no ensaio *Dendorí: uma poética-muitas*, que será abordado na seção 2.3 desta pesquisa, e cita Exu e Ogum; entre outros. Aqui, gostaria de atentar brevemente ao poema *Minha linha*, publicado no livro *Modelos vivos* (2010):

### **Minha linha**

Que o dono da fala  
nunca  
permita que eu saia  
da linha  
a linha que  
quanto mais torta  
mais posso dizer  
que é a minha

Sempre fui  
meu próprio mestre  
e é sem tristeza  
que conto  
que ainda não aprendi  
nada  
não me considero  
pronto

Em matéria  
tão complexa  
quanto a arte  
de entortar  
a linha  
que nem a morte  
há de um dia  
endireitar

(ALEIXO, 2010, p. 99).

Neste poema, existe a identificação com um estado de aprendizado, de incompletude. Esse estado, no entanto, é marcado justamente pelo dinamismo das encruzilhadas: o que se procura é a linha torta, desviante, tanto é que o poema inicia com um pedido ao “dono da fala” – uma das formas pelas quais Exu é referenciado e saudado nas tradições de terreiro, por ser o orixá que rege, entre outros elementos, a comunicação.

Se mencionamos a atenção de Aleixo a matrizes africanas, afrodiáspóricas e indígenas como parte de seu dinamismo, invenção e transgressão de divisões rígidas no fazer artístico, cabe ainda ressaltar outros dois pontos essenciais – que também podem ajudar a elucidar o escopo e as limitações deste trabalho.

O primeiro ponto diz respeito ao leque de referências de Aleixo, que se estende muito além das matrizes mencionadas. O próprio poeta menciona diversas vezes, por exemplo em seu livro de entrevistas (ALEIXO, 2017b), como o contato com a experiência concreta na poesia, a partir de Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari e outros nomes que os acompanharam foi fundamental em sua trajetória; assim como o contato com outros campos de experimentação, entre os quais podemos citar o dadaísmo, através de Hugo Ball e Kurt Schwitters, entre outros.<sup>12</sup>

Esta ressalva, portanto, vai no sentido de reconhecer a diversidade de referências cultivadas por Aleixo, constituindo inclusive campos de saber bastante perceptíveis em sua obra (como a poesia concreta), que pouco aparecem neste trabalho não por falta de reconhecimento de sua relevância, mas pela predominância das outras discussões apresentadas, no que diz respeito à pesquisa aqui proposta.

Já o segundo ponto se refere à multimodalidade presente na obra de Aleixo. Trata-se de um artista, como já foi dito, que cultivava muitas linguagens: a escrita em máquina ou computador, a caligrafia, a canção, a experimentação vocal, o *remix* e a edição sonora, a pintura, a dança, enfim; a lista segue adiante.

Essa multimodalidade está fortemente presente nas práticas culturais de povos originários, que muitas vezes mesclam pintura e escrita, canto e contação de histórias, entre outras atividades; e que estão, como já foi apontado, entre as referências de Aleixo. Por esse e outros motivos, é importante se aproximar de sua vida-obra com atenção não apenas a seus textos escritos, mas à multiplicidade de linguagens em que o poeta articula sua criação.

Cada uma dessas linguagens, no entanto, para se encontrar com uma recepção que não seja apenas superficial, merece atenção demorada e uma bagagem própria de percepção – o que não seria possível realizar no escopo deste trabalho. Aqui, portanto, há mais uma limitação, que seria possivelmente notada por aquelas pessoas que acompanham a obra de Aleixo com mais proximidade e sabem da relevância, nesta obra, de elementos como o corpo, a voz e a imagem. No entanto, embora esta pesquisa tenha se concentrado em poemas escritos, é também verdade que as dimensões sonora e visual de muitos desses poemas foram consideradas, atentando às suas repercussões como linguagens próprias, camadas significantes dos poemas; esse foi, enfim, um modo de articular e reconhecer, dentro das

---

<sup>12</sup> Aleixo cita Ball e Schwitters, por exemplo, no poema “Boca também toca tambor”, publicado em seu livro *Mundo Palavreado* (2013).

possibilidades da pesquisa, o trânsito de Aleixo pela diversidade de linguagens e formas artísticas em sua poética.

Seguindo adiante, há um texto recente de Aleixo, foco principal desta pesquisa, em que a multiplicidade presente em muitos de seus trabalhos artísticos e depoimentos parece ganhar novas camadas. Trata-se do ensaio *Dendorí: uma poética-muitas*. O termo *Dendorí*, indica Aleixo, “quer dizer ‘dentro do orí’, palavra iorubá que significa cabeça” (2022a, p. 132). Neste ensaio Aleixo formula, através de uma teia de poemas e trechos ensaísticos em prosa, o que aponta como sendo um desenvolvimento de seus projetos com a linguagem. O poeta afirma que chega à formulação de sua *Poética Dendorí* após uma expansão das noções de *alteridade* e de *texto* em seu “projeto languageiro”, a partir do momento em que faz da performance intermídia sua “forma principal de fazer arte” (idem, p. 131-132). .

Mais adiante, ressalta que “Dendorí é, sempre, um exercício de alteridade. Radical”, e ainda “uma voz-redemunho e(m) um corpo-encruzilhada. Ou: uma voz-encruzilhada e(m) um corpo-redemunho” (idem, p. 134).

Essas imagens que Aleixo utiliza para descrever seu projeto poético deixam nítido seu interesse por uma relação com a poesia que seja aberta às possibilidades e às pluralidades, tanto de si mesmo quanto do mundo à sua volta. Outros trechos do ensaio, assim como os poemas que o integram, serão analisados e comentados ao longo deste trabalho. Ressalto, aqui, apenas a sinalização de Aleixo, neste texto recente – e, ao mesmo tempo, que parece ser uma convergência de linhas relevantes da obra do poeta –, para a *encruzilhada* como uma força e uma busca de sua poética.

Se existe aqui uma poética do movimento, da linha torta, da multiplicidade – tanto no poema *Minha linha*, citado mais acima, quanto na formulação da *Poética Dendorí* –, está posto o diálogo com a Floresta e também com a encruzilhada. E assim como indicam Núñez (2021a; 2021b) e Simas e Rufino (2018), o colonialismo, com seu projeto de controlar a diversidade e o dinamismo que fogem de seu controle, se contrapõe a esses movimentos.

Uma das formas deste controle, como já foi citado, é a perseguição aos saberes e culturas de terreiro, entre outras culturas que inventam formas de lidar com a vida como campo de possibilidades abertas e plurais. Outra forma consiste na devastação das florestas. A destruição de um terreiro na cidade e a devastação de uma floresta na fronteira agrícola do Brasil são ambos movimentos que procuram soterrar modos de organização da vida que

fogem ao controle e à padronização – e, portanto, dificultam as lógicas de produção do capitalismo.

Se estamos lidando, hoje, com um período de devastação ambiental acelerada, através de um *sistema de monoculturas* que pode ser simbolizado pela *plantation*, uma primeira questão que pode surgir é: como escapar dessa destruição?

É nesse sentido que Donna Haraway, em diálogo com Anna Tsing, anota:

Anna Tsing argumenta que o Holoceno foi um longo período em que os refúgios, os locais de refúgio, ainda existiam, e eram até mesmo abundantes, sustentando a reformulação da rica diversidade cultural e biológica. Talvez a indignação merecedora de um nome como Antropoceno seja a da destruição de espaços-tempos de refúgio para as pessoas e outros seres (HARAWAY, 2016, p. 140).

A partir dessa provocação, proponho investigar, nos próximos capítulos desta pesquisa, que ressonâncias e diálogos podem existir entre as demandas do Antropoceno – diante da devastação acelerada da Terra, da escassez de refúgios, do avanço de sistemas de monocultura – e a poética de Ricardo Aleixo, em especial sua formulação de uma *poética-muitas*, uma *poética Dendorí*.

Para o capítulo seguinte, podemos nos centrar em uma pergunta: quais são os lugares do *refúgio* na poesia de Aleixo?

## **CAPÍTULO 2**

### **REFÚGIOS**

## 2.1 – *Cosmopoética*: poesia, ecologia, algumas intersecções

Em uma participação no programa *Diverso*, da Rede TV Minas, em 2012, Ricardo Aleixo afirma ser poeta “menos por fazer versos, e mais por lidar com a poiesis” (ALEIXO, 2017b, p. 16). A afirmação nos relembra da amplitude do termo *poesia*, tanto em sua concepção clássica quanto em sua circulação contemporânea; por extensão, nos remete também à frequente restrição de seus sentidos, quando se toma *poesia* apenas como certas organizações de linguagem verbal, especialmente da escrita. Também Aleixo tece essa reflexão, em entrevista concedida ao programa Entrevistas, da BH NewsTV, em 2011. Quando perguntado sobre o que havia de comum entre todas as linguagens pelas quais transita, o poeta responde:

A poiesis, que é (nós não podemos nos esquecer disso) a base, não só daquilo que a gente chama de poesia – que se tornou, a partir da difusão da palavra escrita, sinônimo de poesia, ou melhor, a arte do verso confundida com a poesia. A poesia originalmente, para os gregos e para outros povos que nem mesmo têm uma palavra para definir poesia, é um fazer. Um fazer humano, não um fazer versos. Não fazer esse tipo de composição a que damos o nome de poemas (ALEIXO, 2017b, p. 80).

Ao tomar a *poiesis* em seu sentido mais amplo — como fazer, como ato criativo que não se restringe à produção de um gênero textual específico —, torna-se mais difícil de discernir o conceito, compreender como se diferencia de outros fazeres, perceber as relações entre sua origem e seus sentidos contemporâneos. Essa é uma discussão que, para ser precisa e bem fundamentada, precisa de aprofundamento e contextualização, o que escapa às possibilidades deste trabalho, e por isso não pretendo realizá-la aqui.

Esse alargamento, no entanto, apontado por Aleixo em seu comentário, permite constatar e mesmo inventar relações que transbordam as noções mais correntes de, por exemplo, quem pode dizer; quem pode criar; o que é um poema; como um texto se relaciona com o mundo; até mesmo *o que é um texto*.

Uma das possíveis relações criadas ao alargar a noção de *poesia* se vislumbra na expressão *cosmopoética*, utilizada pelo escritor e filósofo Dénètem Touam Bona. Em seu recente livro *Cosmopoéticas do refúgio* (2020), Bona apresenta dois ensaios que refletem sobre o estado atual do mundo a partir de relações entre a poesia, a ecologia, o corpo, os ritos e práticas de matrizes africanas, os modos de resistência anticolonial e antiescravagista, os sistemas de vigilância e controle da sociedade contemporânea, entre outros temas. Tratarei aqui do

primeiro ensaio, também intitulado *Cosmopoéticas do refúgio*. Diz o autor a respeito deste texto:

Para além de sua dimensão crítica, os ensaios reunidos nessa coletânea buscam reabilitar as potências do sonho e da poesia: essa inteligência do sensível que retesa o arco-íris do possível. Na origem de toda espiritualidade e de toda especulação teórica, está a experiência poética: a apreensão do mundo como totalidade viva, a intuição de que todos os elementos que nos cercam, nos atravessam e nos compõem — o vegetal, o mineral, a água, o ar, as ondas magnéticas — se correspondem, se entrelaçam e formam um único e mesmo cosmos (BONA, 2020, p. 10-11).

O ponto de partida de Bona em seu ensaio está nessa perspectiva da poesia como termo que designa uma “inteligência do sensível que retesa o arco-íris do possível” e, portanto, poderíamos dizer, uma força matriz de sentidos e realidades; também como uma “apreensão do mundo como totalidade viva”, ou seja, uma postura de recepção ativa ao que nos atravessa. A partir dessa posição, o autor começa a conceituar o termo *cosmopoética*:

A cosmopoética é a forma primeira da ecologia: uma ecologia dos sentidos e da imagine-ação pela qual pajés, *ngangas*, mães de santo, bruxas neopagãs e outros mestres do invisível estabelecem um diálogo obscuro, tecido de metáforas, com o conjunto de tudo que vibra. [...] apenas um termo, um modo entre outros de apontar para uma outra relação com o mundo que privilegie a escuta — o sentido das ressonâncias e das correspondências — mais do que a visão (BONA, 2020, p. 11).

Formada por uma junção entre o prefixo “cosmo-” (do grego *kósmos*, ordem, organização, harmonia) e a palavra “poética” (que, como vimos, remete essencialmente a um *fazer*, que pode ser especialmente um fazer criativo, imaginativo), a palavra pode ser lida como um arranjo da noção de *fazer-mundo* – ou, como sugere Bona, “produção de um mundo” (idem, p. 46).

A cosmopoética também é proposta pelo autor, vimos na citação acima, como sendo a forma primeira da *ecologia* — este termo atualmente muito comum, que foi proposto inicialmente pelo biólogo alemão Ernest Haeckel, em 1866, na obra *Morfologia Geral dos Organismos*. Seu prefixo, “eco-”, vem da palavra grega *oikos* (casa, ambiente habitado); e assim o termo indica, em linhas gerais, o estudo ou a ciência da casa, do ambiente em que se vive e, por extensão, das relações entre os seres e seu ambiente (LAGO; PÁDUA, 1984).

Parto aqui da noção de *cosmopoética* como um exercício crítico, uma lente de leitura, para começar a investigar possíveis relações entre a poesia e a ecologia da forma como se dão na

poética de Aleixo, em especial sua *Poética Dendorí*. Nesta seção, atento principalmente para dois pontos: o aprendizado com outros modos de vida e o lugar da categoria “humano” em relação a essas alteridades. Aos poucos, nos aproximaremos da ideia de *refúgio* – também pensada por Bona (2020) junto à sua cosmopoética –, que será desenvolvida mais adiante, nas próximas seções deste capítulo.

A escolha por trabalhar com o conceito de *cosmopoética*, aqui, se dá por uma abertura que seu uso realiza, e que nos possibilita continuar a observar a aproximação entre a poesia de Aleixo e modos de organização da vida pautados pela pluralidade. Essa abertura consiste na relação traçada entre:

a) a percepção de que o fazer criativo se inicia na escuta e na “apreensão do mundo”, considerando até mesmo a “infinita pluralidade dos pontos de vista não humanos”;<sup>13</sup>

b) a “intuição de que todos os elementos que nos cercam, nos atravessam e nos compõem [...] se correspondem, se entrelaçam e formam um único cosmos”, isto é, participam de *um mundo*;

c) a proposta de que a junção entre esse *fazer* e esse *mundo*, a cosmopoética, seria “a forma primeira da ecologia”, ou seja, a proposta de que o estudo do ambiente que habitamos (ecologia) se iniciaria com a própria possibilidade de fazer e refazer, de forma criativa, esse ambiente.

Cabe ainda ressaltar que, em um momento mundial em que a mudança climática, a emergência de pandemias e a diminuição geral da habitabilidade da Terra (entre outros fatores) nos convocam a uma escuta e um olhar atentos para nossa relação com o planeta e com outros modos de vida, experimentar uma relação possível entre poesia e ecologia pode ser um gesto importante para a afinação dessa escuta, desse olhar.

Nesse sentido, atentando às ressonâncias entre as duas partes dessa relação e partindo do pensamento de Bona (2020), podemos identificar uma conexão frutífera entre *ecologia* e *poesia*, mesmo quando retornadas a seus sentidos mais correntes, como termos que apontam para as relações entre seres vivos e seu ambiente e a produção de textos reconhecidos como poemas.

---

<sup>13</sup> As aspas neste item e nos próximos são todas retomadas das citações de Bona na página anterior.

Surge daí um convite para reexaminar práticas e eventos muito frequentemente distanciados em nosso senso comum. Podemos nos perguntar: o que uma floresta pode nos ensinar sobre a linguagem? Ou, seguindo por outro lado, como um poema pode mudar nossa relação com as plantas, os fungos, os rios, os mares, as bactérias, os vírus, as montanhas, os animais não humanos e outras tantas companhias — e, portanto, mudar a teia de relações presentes em um determinado ambiente?

Tanto em um caso quanto no outro, o que está sugerido é uma via de mão dupla em que podem ocorrer trocas entre poesia e ecologia, entre o fazer criativo da linguagem e nossas relações com os ecossistemas da Terra. Essas trocas estão presentes, por exemplo, na forma de um aprendizado, no poema *Pessoa-muitas*, inserido por Aleixo em seu ensaio *Dendorí: uma poética-muitas* (2022):

### **Pessoa-muitas**

ê mundo  
me dê licença  
sabença e bença  
que eu vim aqui  
aprender a ser  
pessoa-céu  
pessoa-ave  
pessoa-oceano  
pessoa-floresta  
pessoa-caminho  
pessoa-vento  
pessoa-bicho  
pessoa-noite  
pessoa-fogo  
pessoa-pedra  
pessoa-sonho  
pessoa-outras pessoas  
pessoa-muitas pessoas  
pessoa-mundo  
sem pressa nenhuma  
de aprender a ser  
o que estou  
sendo  
pessoa-mundo no mundo  
pessoa-muitas  
agora            aqui  
aprendendo

(ALEIXO, 2022a, p. 133).

Neste poema, cada novo verso movimenta o texto pela página, faz com que caminhe, dê saltos, e cada um desses movimentos, ao longo da maior parte do poema, também nos apresenta *uma outra pessoa*. Dessa forma, a noção de *pessoa* se transforma, ganha novas características, junto ao avanço do texto, como se ambos se movimentassem em conjunto; e assim essa noção acaba por ser alargada, apontando para a multiplicidade que atravessa a formulação da *Poética Dendorí* de Aleixo.

Podemos nos perguntar, por exemplo, sem pretender aqui oferecer uma resposta, mas reconhecendo possíveis provocações lançadas pelo poema: são as noções de “floresta”, “bicho” e “fogo”, entre outras, que qualificam uma determinada pessoa, transmitindo a ela suas características e permitindo que ela experimente a multiplicidade? Ou seria, no sentido contrário, o termo “pessoa” que qualifica esses seres, ambientes e forças da natureza, oferecendo a eles algo que nossa sociedade ocidental tende a reservar apenas para seres humanos (e aqui o sentido corrente do termo *pessoa*, também reservado a seres humanos): subjetividade e agência no mundo?

No poema, a voz que fala, no fim das contas, só não experimenta ser *apenas uma pessoa*, isolada de outras possíveis relações, já que esse termo nunca surge por si só, sempre acompanhado. O compartilhamento da ideia de *pessoa* com modos de ser como o de uma floresta ou do oceano, em uma sociedade antropocêntrica que tem muitos de seus arranjos sociais pautados na dominação de seres não humanos e de ambientes considerados não vivos, como montanhas e rios,<sup>14</sup> também envolve a perda de uma posição de privilégio, hierarquia, um certo status em relação ao restante da Terra. Trata-se, enfim, de outra ecologia, com outros valores, distantes da percepção de mundo que embasou o empreendimento colonial moderno e que até hoje informa o que chamamos de modernidade ocidental. Essa discussão será aprofundada no Capítulo 3 desta pesquisa.

Por enquanto, gostaria de apontar que há outro poema de Aleixo que dialoga com as definições de “humano” e que acrescenta um ponto interessante a esse debate. Trata-se do poema *Lema*, cujos dois versos compõem as orelhas de *Modelos vivos* (2010), sem título, e depois é também publicado em *Mundo palavreado* (2013), do qual cito, com título:

**Lema**

tem que ter palavra para ser humano

tem que ser humano para ter palavra

(ALEIXO, 2013, p. 109).

---

<sup>14</sup> Essa percepção, baseada na definição de vida, não é universal, e influencia certos posicionamentos diante de espaços como montanhas, rios e bosques. É interessante, a esse respeito, as narrativas de Ailton Krenak (2019) sobre a cosmovisão do povo Krenak em relação ao rio Watu (que chamamos de rio Doce) e à montanha em frente à sua aldeia, chamada pelos Krenak de Takukrak. Também dialoga com isso a discussão sobre direitos da natureza, apresentada, por exemplo, em *Direitos da Natureza: ética biocêntrica e políticas ambientais* (GUDYNAS, 2019).

Aqui existe uma definição restrita e bastante sucinta de o que seria *humanidade* – e, por consequência, de o que seria o ponto-chave de diferenciação entre seres humanos e os demais seres. No entanto, na entrevista que Aleixo concedeu a esta pesquisa, passados mais de 10 anos, o poeta repensa essa formulação:

Eu acho até que vou fazer uma nova versão do poema, com a inclusão da interrogação. Porque o “tem que”, ele me incomoda um pouco. Ser taxativo quanto a uma primazia da palavra. E talvez eu quisesse dizer, naquele momento, do som, mais do que da palavra. E mesmo o som ainda seria criar analogias com uma noção de humano, porque eu estou pensando aqui numa planta, que vai emitir som conforme a floração, conforme... Ou talvez ela emita sons inaudíveis para nós, e que talvez outras espécies consigam captar mais facilmente. Mas eu não daria tanta primazia à palavra hoje. Ao fonema eu dou, num certo campo restrito. Pensar, por exemplo, como que na Índia se valoriza a sílaba, como se valorizam as vogais... Isso em várias línguas africanas vai acontecer também. Mas eu acho que eu deixaria de lado a própria ideia de primazia, porque, se estamos falando de fenômenos sensíveis, não há primazia de um elemento sobre outro. Os fenômenos sensíveis, eles se organizam pela relação. Né? (ALEIXO, 2022d, p. 121-122).

É interessante perceber a mudança nas ideias de Aleixo a esse respeito, inclusive sendo elaboradas e já repensadas ao longo de seu comentário na entrevista. A inserção de uma interrogação, de uma dúvida, recuando na certeza quanto à “primazia da palavra” como traço da humanidade, ou mesmo a qualquer primazia, aponta para uma mudança de percepção que pode ser, justamente, um alargamento dessas noções. Diminui-se a distância entre *humano* e *não humano*, já que a formulação com o ponto de interrogação – “tem que ter palavra para ser humano? / tem que ser humano para ter palavra?” – deixaria a questão em aberto, não indicando outros possíveis traços distintivos entre seres que têm ou não palavras, não afirmando que apenas seres que têm palavras podem ser considerados humanos.

Nesse sentido também aponta o poema *Pessoa-muitas*, analisado mais acima nesta seção; e, além do poema em si, a própria ideia de *pessoa-muitas*, formulada por Aleixo, que afirma ainda que “Toda pessoa é uma pessoa-muitas” (ALEIXO, 2022a, p. 134).

Essa proximidade com outros modos de vida é uma maneira de estar em sintonia com a floresta. De um ponto de vista ecológico, os ambientes que chamamos de *florestas* são grandes reservatórios de biodiversidade, em que a vida cotidiana se estabelece em uma teia de relações entre inúmeros seres e espécies — um cenário muito diferente, por exemplo, de um grande latifúndio monocultor. Geni Núñez (2021b), ao falar de um *princípio da Floresta*,

como foi apresentado na seção 1.2 desta pesquisa, estabelece uma relação com essa pluralidade, em que diferentes modos de vida convivem entre alianças, disputas e negociações. Por sua complexidade, imprevisibilidade e amplitude, com tantos agentes e fatores envolvidos, a Floresta surge também como uma possível imagem para construções que escapam aos dispositivos coloniais de controle e uniformização.

É em diálogo com a Floresta, por exemplo, que Dénètem Bona imagina haver caminhos e estratégias para responder à ofensiva colonial nos dias de hoje:

Se quisermos responder à ofensiva globalizada dos conquistadores sem rosto (as multinacionais do extrativismo, da mercantilização dos seres vivos, etc.), precisamos, seguindo os pajés, os *n'ganga*, os *fundi madjini* e outros mestres do invisível, redescobrir no seio da floresta nossa própria potência: a do que ali vive e se manifesta, mas também a das comunidades e povos que se erguem em seus recantos silvestres (BONA, 2020, p. 17).

Essas comunidades que se erguem nos *recantos silvestres*, mencionadas por Bona, constituem justamente *refúgios*. Dialogando com os pensamentos de Bona (2020) e Anna Tsing (2019), entrelaçando suas ideias, proponho, aqui, o entendimento de que um *refúgio* consiste, essencialmente, em uma zona de habitabilidade construída em face a uma ameaça de não habitabilidade, ou de habitabilidade em diminuição. Independentemente de seu formato – seja em uma floresta ou na cidade, seja um quilombo ou um coletivo –, o refúgio se constitui por oposição e por uma necessidade, a partir do momento em que as condições de *vida* (e, em casos mais extremos, de *sobrevivência*) se tornam escassas.

Trata-se, também, de um termo que se estende para além da experiência humana; como vimos na seção 1.2, com Tsing (2019), a possibilidade de refúgio é fundamental para a recuperação de ecossistemas que sofreram algum tipo de perturbação. Se não há refúgio, se a investida é constante, a vida se degrada até suas últimas reservas. Tendo isso em vista, como se dá a construção de refúgios? Quais são algumas estratégias e alguns caminhos possíveis para a criação dessas *zonas de habitabilidade*?

Proponho aqui, também, em diálogo com esse debate e com atenção ao objetivo desta pesquisa, nos perguntarmos sobre algumas posições que a arte e a literatura podem ocupar na construção coletiva de refúgios. Portanto, como esse movimento de refúgio, apresentado por Tsing (2019) como uma provocação para o nosso mundo imerso na devastação deste Antropoceno, encontra ressonância na *poética-muitas* de Ricardo Aleixo?

## 2.2 – *Campoalegrias*: memória, invenção e resistência ativa

Durante a escrita deste trabalho, Aleixo publicou dois livros: *Sonhei com o anjo da guarda o resto da noite* (2022b), de memórias, e *Campo alegre* (2022c), que, sendo um livro a respeito do bairro em que vive, Campo Alegre, não deixa de ser também um livro de memórias – suas e de outros habitantes, vizinhos e amigos com quem conversa para a escrita do livro.

Não se inicia com esses livros, no entanto, a atenção do poeta para a relação com a memória em sua escrita. Desde sua memória pessoal até certos pontos de uma memória coletiva, Aleixo realiza alguns de seus poemas como registros memorialísticos, às vezes chegando a diluir a distinção entre o que seria memória pessoal e memória coletiva. Um ponto relevante para observar isso consiste no tratamento dado por Aleixo, em seus poemas, ensaios e entrevistas, a seu pai, Américo, sua mãe, Íris, e sua irmã, Fatima – como diz o autor, os membros do “clã Aleixo de Brito” (ALEIXO, 2022c, p. 22).

Em grande parte dos livros publicados por Aleixo, junto a outros textos com diversos enfoques, figuram poemas voltados à vida e à memória de seus familiares, especialmente de seu pai e sua mãe.<sup>15</sup> Américo e Íris são frequentemente nomeados nas criações de Aleixo. Íris, por exemplo, tem um poema que leva seu nome:

---

<sup>15</sup> A título de exemplo, considerando menções mais explícitas, temos os poemas “O devorado pela luz”, em *Trívio* (2002); “Noite”, “Casa”, “Íris” e “O peixe não segura a mão de ninguém”, em *Modelos Vivos* (2010); “Palavrear”, “Álbum de família” e “Cantiga de caminho”, em *Mundo Palavreado* (2013); “Acima ~ abaixo ~ de um lado ~ e de outro ~ à minha frente ~ e ~ atrás de mim”, em *Impossível como nunca ter tido um rosto* (2015); “Alegria”, “Qual deles morrerá primeiro?” e “Jângal”, em *Antiboi* (2017a); “Quase épico” e “Extraquadro”, em *Extraquadro* (2021).

## **Íris**

*A que revoa  
de vez  
desde as bordas do numinoso  
para dentro  
da luz da grande íris  
que lhe  
deu o destino  
e o nome*

*A que já está  
a esta hora  
depois de atravessar  
o longo rio do esquecimento  
de volta aos braços  
de Minemosyne  
a musa da memória  
e mãe das outras musas*

*A que  
agora  
se recorda de tudo  
o que sabia que esquecia  
quando até  
de si mesma  
esquecia  
para ser sempre                      e desde sempre  
a  
mãe de filhos peixes                      (=Iemanjá)  
a quem coube  
fazer  
da menor  
rebrilhante  
gota  
de orvalho  
na ponta verde da folha  
o mais vasto mar*

(ALEIXO, 2010, p. 34-35).

Este trabalho com a memória, para além de um exercício pessoal, é também um movimento político. Uma das estratégias do empreendimento colonial consiste no apagamento da memória dos povos e das pessoas colonizadas. Retira-se, assim, o vínculo com o território, o pertencimento a uma coletividade prévia à colonização, a própria noção de quem se é.

Sendo assim, lidar com a memória, com sua manutenção e seu avivamento, quando estamos falando a partir de um contexto que, por qualquer motivo, esteja às margens do poder colonial, é um movimento contra-colonial por si mesmo. Para além disso, é também um movimento afirmativo a favor das vidas, tradições e histórias que certas forças buscam apagar, em prol de seus próprios projetos de mundo.

Em entrevista recente, concedida a Leandro Sarmatz por ocasião do lançamento de seu livro de memórias, *Sonhei com o anjo da guarda o resto da noite* (2022), Aleixo ressalta o fato de que o tratamento dado em sua obra à sua família, especialmente seus pais, é um movimento político. A partir da solicitação de Sarmatz para que ele comentasse o papel de seus pais em sua formação, o poeta responde:

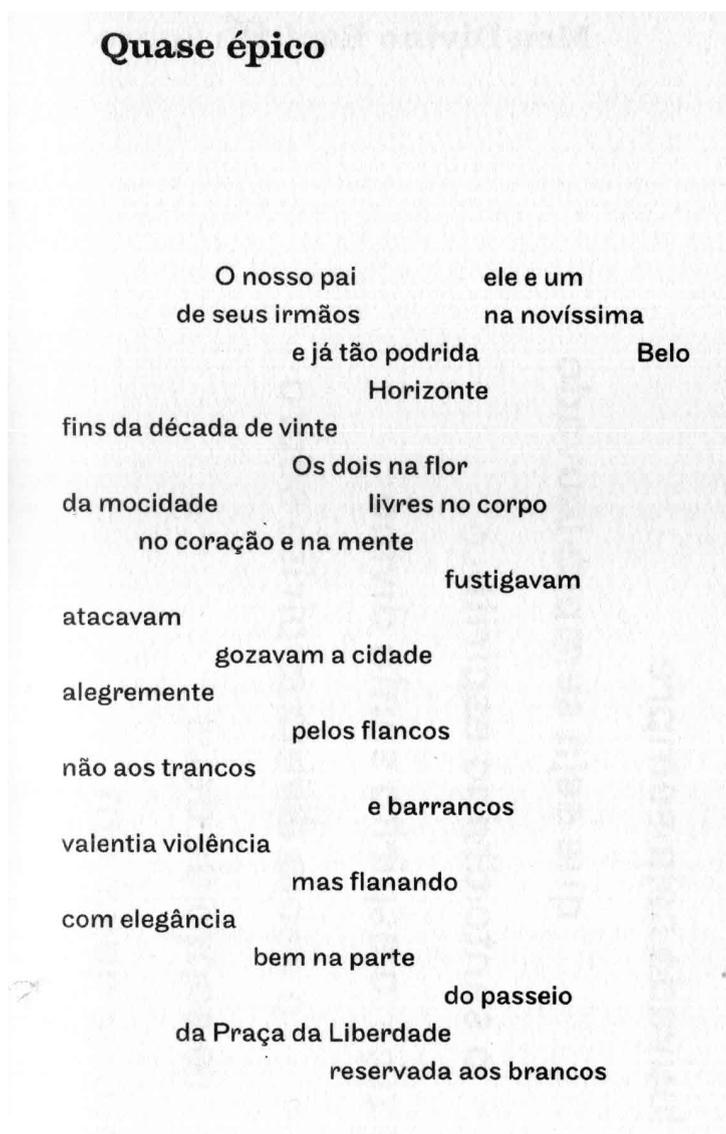
Acho que tudo precisa ser historicizado. E falar de minha mãe, Íris, e meu pai, Américo, é falar de pessoas que nasceram, respectivamente, em 1918 e 1911. [...] O pai do meu pai, que eu não conheci, ele era um grande leitor também. Então, essa operação semiológica que eu faço continuamente, de trazer o que você definiu como ancestralidade para o centro das minhas reflexões, tem uma motivação política, que é afirmar a presença, no século XIX, de gente negra letrada, porque não podemos continuar a tratar a presença da intelectualidade negra como exceção. É o século de Machado, é o século de Cruz e Sousa, é o século de Francisco de Paula Brito, de Luiz Gama, é o século de Lima Barreto, na virada já para o século XX. O que eu faço então é lembrar que o Brasil trabalhou muito duramente, dura e continuamente, para apagar não nomes individualmente, mas para apagar a simples presença, no imaginário da gente brasileira, da possibilidade de pessoas negras como a Maria Firmina dos Reis, que a Flip homenageia agora, e essas pessoas já estavam nas várias pontas do sistema literário. O que eu faço é lembrar, com o meu exemplo de pessoa que foi preparada artística e intelectualmente pela mãe e pelo pai, que essas pessoas conformam uma noção de ancestralidade no sentido mais vigoroso do termo [...] (ALEIXO, 2022e).<sup>16</sup>

Um ótimo exemplo dessa relação entre memória pessoal e memória coletiva está presente no poema que abre o livro *Extraquadro* (2021):

---

<sup>16</sup> A pergunta de Sarmatz que abre para este comentário de Aleixo se inicia na marca de 15' 45" no episódio.

Figura 2: Quase épico



Fonte: ALEIXO, 2021, p. 13.

Em *Quase épico*, o próprio texto *flana* pela página, materializando no espaço visual o que seus personagens fazem no espaço urbano. A alegria de flunar pela cidade, apresentada ao longo do poema por trechos como “gozavam a cidade / alegremente”, é contraposta, em seus últimos versos, com uma realidade social racista – que nem por isso impede que os sujeitos se movimentem, com alegria e elegância, reivindicando que a cidade também os contemple. Através de um relato de memória pessoal e familiar, o poema também constrói o registro de uma história coletiva, retratando a segregação racial e os exercícios de resistência no passado (não tão distante) da cidade de Belo Horizonte.

Dénètem Bona (2020) também nos aponta a importância da memória contra os apagamentos coloniais. Ao ressaltar a relevância das resistências “sutis” praticadas por pessoas negras

escravizadas contra o domínio colonial, em especial mulheres negras, Bona elenca, entre outras, “a riqueza dos modos de transmissão da memória” e “o domínio da farmacopeia e das cosmologias associadas”, este último também conectado a um trabalho com a memória, os saberes e as tradições passados de geração em geração (BONA, 2020, p. 39).

A manutenção e o cultivo da memória são peças fundamentais – ao considerarmos, por exemplo, um contexto colonialista – para a constituição de *refúgios*. Não se trata de prender-se a modos de existência ditados por quem veio antes, de tomar o passado como algo que não pode mudar. Na verdade, em consonância com valores recorrentes em muitas culturas ao redor do mundo, podemos dizer que conhecer a história, saber de onde se vem, é essencial para acertar o passo em relação aonde se vai. Nesse caso, a identidade com um povo, com um local de origem, com uma estrutura familiar, entre outros, informa um dos traços que caracterizam e diferenciam uma pessoa – ainda que sua identidade não se restrinja a isso, se compondo sempre em relação com o mundo ao redor.

Em seu livro de memórias *Sonhei com o anjo da guarda o resto da noite*, por exemplo, após contar alguns episódios sobre sua infância e ressaltar a importância de seus pais, Américo e Íris, na sua formação cultural e artística, Aleixo afirma que se reconhece, como artista,

[...] na condição de continuador do pouco que essas duas pessoas maravilhosas souberam transformar em fartos e generosos ensinamentos sobre aqueles indissociáveis “saber fazer” e “saber ser” de que trata o suíço Paul Zumthor a respeito da arte da performance (ALEIXO, 2022b, p. 28).

Essa habilidade de fazer muito com pouco, através da criatividade que amplia as possibilidades do espaço em que se vive, é recorrente e relevante nas periferias, nas quebradas, nas favelas do país – e também em outros espaços nos quais, não *por conta* da escassez e da pobreza, mas *apesar e por dentro* das limitações que elas impõem, pessoas encontram formas de resistência ativa e de invenção de mundo. Assim são criadas estratégias para se esquivar dos destinos que o poder opressor procura impor (às vezes sobre comunidades imensas, povos inteiros) e retomar, com a autonomia e o alcance possíveis, a possibilidade de criar outros caminhos para si – como também se dá nas narrativas que Aleixo reúne e conta no livro *Campo Alegre*.

Ao propor, para esta seção, o termo *campoalegria* – que tomo emprestado de Aleixo, com pequenos desvios de curso – como um conceito para pensar o refúgio, reconheço também a ironia ligada ao nome como um elemento importante de sua significação. Aleixo aponta essa

ironia ao narrar o momento em que sua família se muda para o Campo Alegre. Falando sobre a reação de sua mãe, Íris, ao chegar ao bairro em que moraria, diz o autor:

[...] a nova casa não chegava a entusiasamá-la, inclusive porque localizada num bairro de nome tão enganador quanto a sempre adiada promessa contida no nome da capital mineira (“Belo Horizonte? Onde? Para quem? Quando? - pergunto”, escrevi no final do longo poema “Antiode: Belorizonte”, do livro *Máquina zero*, de 2004). “Campo Alegre? Olha que feiura isso aqui”, dizia minha mãe, apontando as casas quase encostadas umas nas outras, as ruas estreitas, o calçamento feito com pedras irregulares, a água escassa nas torneiras, as velas substituindo a luz elétrica, as incontáveis goteiras. “Está mais para Campo Triste.” (ALEIXO, 2022b, p. 32).

Aqui, no entanto, tomo a ironia presente no termo *campoalegria* – atento à forma como Aleixo elabora esse termo em seus livros de memórias – de modo a considerar também sua potência inventiva, como uma estratégia de subversão. Se, por um lado, existe enganação por parte das instituições ao nomear um espaço precarizado de *Belo Horizonte* ou *Campo Alegre*, há também a possibilidade criativa de seus habitantes, coletivamente, construírem uma zona de habitabilidade que resista ativamente a essa precarização – assim *inventando*, e não passivamente recebendo, um pouco das promessas contidas nos nomes dos espaços que habitam. É o que comenta Aleixo, por exemplo, ao apontar a resistência que observa em Campo Alegre “à tendência contemporânea, mundializada, a ver o outro como ameaça, problema, empecilho”, ressaltando ainda: “No Campo Alegre ainda se conversa. E muito” (ALEIXO, 2022c, p. 14).

Dessa forma, pode-se perceber uma costura entre coletividade, pertencimento e memória como pontos importantes para a constituição de um refúgio dentro de um ambiente urbano de estrutura precarizada. Nesse sentido, a memória possibilita não apenas a composição de uma história pessoal, mas participa de processos mais amplos. É também por suas linhas que fugas<sup>17</sup> sucessivas de pessoas – que não necessariamente se conhecem, mas têm em comum aquilo de que se procura escapar – podem levar à composição de quilombos, aldeias, acampamentos e outras estruturas de refúgio.

Avançando na discussão, podemos nos perguntar: que outros elementos podem participar da criação dessas zonas de habitabilidade, dessas possibilidades de vida? Que outras formas de refúgio podem ser imaginadas, e quais são os seus lugares na poética de Aleixo?

---

<sup>17</sup> No sentido proposto por Bona (2020), a *fuga* é aquilo que produz o refúgio, possibilitando uma ruptura com o lugar colonial e a instauração de um novo espaço, uma comunidade ou sociedade tecida entre aqueles que escapam às estruturas de dominação.

### 2.3 – Refúgios em movimento: quando a habitabilidade está na multiplicidade

Ao longo das últimas décadas, com o surgimento de novos dispositivos e tecnologias, como os celulares, a internet, os drones e a inteligência artificial, transformam-se as formas de atuação da colonialidade. Paralelamente, também surgem novos arranjos e estratégias possíveis para a constituição de refúgios, tanto em resposta às transformações do poder colonial quanto em sintonia com as inovações da sociedade.

Há um poema escrito por Aleixo (publicado em suas redes sociais, ainda inédito em livro) que vai nesse sentido, pensando as relações de poder do século XXI, mediadas por novos dispositivos e tecnologias:

#### **Reza de todo santo dia**

Para que meus inimigos  
tenham drones e,  
mesmo vendo tudo o que eu faço  
dentro da minha casa-lab  
de encruza,  
não entendam nada  
do que conseguirem ver.

(ALEIXO, 2019).

O poema, que se diz uma reza, é também uma provocação, insinuando que aqueles por trás dos dispositivos de controle e vigilância não seriam capazes de compreender as imagens que *capturam* – e, portanto, não seriam capazes de *capturar* realmente a pessoa que produz essas imagens, com seu trabalho artístico. Como capturar aquilo que escapa em plena vista? É possível, certamente, prender em uma cela uma pessoa cuja arte e forma de estar no mundo foge à compreensão de seus opressores; mas a performance incompreendida atua como um véu, dificultando qualquer processo de captura. Trata-se de uma camada de furtividade, seja ou não intencional, que confunde e despotencializa o sistema colonial e opressor.

No caso da *Reza de todo santo dia*, podemos imaginar que isso acontece devido à experimentalidade dos processos artísticos que Aleixo tece em sua “casa-lab de encruza”. Em outro poema, publicado no ensaio *Dendorí: uma poética-muitas*, é a multiplicidade praticada por Aleixo que opera de forma a embaralhar as potências de opressão. E são justamente esses processos de embaralhamento, esquiva, subversão, praticados a partir de um *estar sempre em movimento*, que parecem ser uma das principais forças, na vida-obra de Aleixo, responsáveis

pela criação de *condições de habitabilidade*; aspecto que se torna ainda mais marcante a partir de sua formulação de uma *Poética Dendorí*.

Antes de ir ao poema, uma nota: mais uma vez, Aleixo nomeia as potências às quais se opõe como “inimigos”. A partir de sua obra poética e de seus depoimentos (especialmente os poemas e falas analisados neste trabalho), compreendo que existe não uma identificação completa, mas ao menos uma aproximação, uma sobreposição parcial desses “inimigos” com o que venho indicando, aqui, como colonialismo, sistema colonial e outras noções afins. Por esse motivo, utilizo essas expressões e nomeio esses agentes na leitura que proponho de certos poemas de Aleixo, como os desta seção.

Vamos então ao poema, publicado sem título no ensaio *Dendorí: uma poética-muitas*:

Aprendi com meu pai Ogum  
e com seu amigo Exu  
a nunca ficar parado  
para que o inimigo pense  
que tem sempre  
mais de um  
combatendo  
do meu lado

(ALEIXO, 2022a, p. 138).

Aqui, o movimento constante é estratégia de batalha, modo de enganar e amedrontar o inimigo. De certa forma, é como se a ideia de *pessoa-muitas* fosse reconfigurada, diante de uma demanda de guerra, para atuar não como uma forma de estar no mundo em atravessamento com *outras* vidas e *outras* existências possíveis, mas antes como um desdobramento de si mesmo, a multiplicação de um *eu* que possui a capacidade de se ampliar e existir como *muitos*.

Essas são duas facetas do que parece ser uma ideia de multiplicidade na *Poética Dendorí* de Aleixo: um *eu* que seja, nas palavras do poeta, uma “pluralidade descentrada” (ALEIXO, 2022a, p. 135); e um *outro* que seja, no mínimo, parte da formação da identidade daquele *eu*, mas que chega frequentemente a uma relação tão íntima e próxima que acaba por borrar qualquer ideia de separação ou de individualidade. Em outras palavras, trata-se de um outro

que se apresenta como um *ponto de vida*<sup>18</sup> possível – um lugar de onde experimentar, como exercício imaginativo, criativo, de *alteridade radical* e de *outrar-se*, as possibilidades de manifestação da vida.

Entre esses dois poemas, que lidam com um aspecto de resistência ao inimigo (termo utilizado em ambos), o refúgio não se tece necessariamente por uma distância espacial em relação a uma zona de perigo, e sim pela forma como o espaço é ocupado. Aqui, o refúgio criado por Aleixo consiste justamente na movimentação; é em uma estratégia de esquiva, alternando entre furtividade e visibilidade – mas, em ambos os casos, com uma capacidade malandra de desorientar aqueles que ameaçam seu bem-estar –, que Aleixo inventa *condições de habitabilidade*. Uma habitabilidade, cabe ressaltar novamente, que pode lidar não apenas com a sobrevivência, mas com uma dimensão mais ampla de vida, o que parece ser o caso em seus poemas.

Um ponto que se coloca, nesse sentido, é a importância de não apenas reinventar os espaços de refúgio hoje, mas de fazê-lo com atenção às demandas e possibilidades do tempo presente. E de atentar que a catástrofe climática nos implica, mais do que nunca, na construção de *um mundo*. Mesmo se exercitarmos a ideia de uma comunidade tecida a partir de diferenças e pluralidade, ainda aí existe algo que se partilha e que convoca para um fazer-mundo de forma coletiva. Os refúgios, hoje talvez mais do que nunca, parecem também se projetar, ser convocados a se projetar, em uma dimensão de comunicação com o mundo à sua volta.

Como podemos compreender essas novas *relações* em que os *refúgios* estão constituídos, para que possam continuar havendo condições de habitabilidade na Terra? Que contribuições a vida-obra de Aleixo, em especial sua formulação de uma poética da multiplicidade e os poemas que a constituem, podem oferecer para nossa percepção de como tecer essas relações?

---

<sup>18</sup> Expressão utilizada pelo filósofo Emanuele Coccia em *Vida das plantas: uma metafísica da mistura* (Cultura e Barbárie, 2018), que recupero aqui, em vez de dizer *ponto de vista*, para assinalar a multiplicidade de sentidos e percepções envolvida em uma experiência que se propõe a ser um *outrar-se*.

## **CAPÍTULO 3**

### **RELAÇÕES**

### 3.1 – Fazer-mundo pelo encontro e pela pluralidade

As pluralidades existentes no mundo são um ponto importante e inegável na vida-obra de Ricardo Aleixo, inclusive no modo como o poeta se compreende e se projeta no meio social. Em *Dendorí: uma poética-muitas*, pouco depois de falar da sua atividade como a “confecção de mundos possíveis”, Aleixo comenta: “Dia desses eu encontrei um velho jornal com uma entrevista minha em que eu dizia ao meu interlocutor que ‘sou muitos, mas assino tudo como Ricardo Aleixo’” (ALEIXO, 2022a, p. 130).

Já em uma passagem mais adiante, diz o poeta:

Eu, que pela altura de 2015 já começara a falar em público da poesia como um “exercício radical de alteridade”, soltei no ar, um belo dia, a palavra “outrar-me” (“outrar-se”, “outrarmo-nos”), como o esboço de um pequeno programa poético-político. Também escrevi, na mesma época, o poema “Ancestral” – inédito em livro (ALEIXO, 2022a, p. 130).

*Ancestral*, mencionado por Aleixo no trecho acima, é um dos poemas que compõem o ensaio *Dendorí: uma poética-muitas*:

### **Ancestral**

é  
quem  
vive  
no  
meio  
do  
tempo  
sem  
tempo.  
é  
quem  
veio  
e  
já  
foi  
e  
é  
também  
quem  
ainda  
não  
veio.

(ALEIXO, 2022a, p. 131).

O poema nos apresenta um cruzamento, ou mesmo sobreposição, de *tempos* e de *identidades*, que se expressam, para além do conteúdo semântico do texto, também através da sua organização estrutural e da sua disposição visual no espaço da página.

Em uma primeira camada de leitura, pode-se perceber a existência de três tempos ou momentos, organizados como presente, “é quem vive no meio do tempo sem tempo”; passado, “é quem veio e já foi”; e futuro, “é também quem ainda não veio”. Ao relacionar cada uma dessas expressões ao título do poema, compomos sentenças como “Ancestral é quem vive no meio do tempo sem tempo” e “Ancestral é quem veio e já foi”, chegando a três definições para um mesmo termo, *ancestral*.

Há também, no entanto, um outro ângulo possível de leitura, diferenciando sintaticamente o sujeito da terceira expressão: em vez de “Ancestral é também quem ainda não veio”, diríamos

que “quem veio e já foi é também quem ainda não veio”. A mudança semântica parece ser sutil, mantendo o sentido dos tempos embaralhados e sobrepostos; apenas, talvez, intensificando a carga de multiplicidade expressa pelo poema, já que um de seus elementos, além de remeter ao ponto de início (o título), transforma-se ainda em outro elemento (pois a segunda expressão desdobra-se na terceira).

Nesse caso, no entanto, *um ancestral* não é apenas “quem veio e já foi” e “quem ainda não veio”, separadamente, mas, mais especificamente, é “quem veio e já foi e ainda não veio”. Há, sim, uma mudança de sentido. Trata-se de um outro percurso sintático possível, um drible do poema, que propõe camadas adicionais para a leitura. Pelo primeiro caminho, temos mais de uma definição possível para um mesmo termo, “ancestral”, que é o título do poema, ao qual as expressões remeteriam; pelo segundo caminho, temos uma definição que já aparenta ser, em si mesma, contraditória e incongruente, a não ser que a lógica com a qual se esteja lidando – no caso, em termos de temporalidade – ofereça uma abertura de algum tipo. Esse parece ser o caso: *Ancestral* é um texto que convoca não uma temporalidade *linear*, mas uma outra, que se apresenta como capaz de acolher repetições, idas e vindas, suspensões, e ainda diferenças e variações coexistindo.

A partir daí já se atesta a pluralidade presente no poema, ainda mais ao considerarmos que, no senso comum, a ideia de *ancestral* está diretamente ligada a algo que já passou, se opondo à descendência e se diferenciando também daqueles que compartilham um mesmo tempo de origem. O que se observa neste poema, por outro lado, embaralha esses limites e divisões.

Além disso, cabe comentar a estrutura organizacional do texto, com quebras frequentes, restando versos de apenas uma palavra cada. Esse aspecto se reflete em sua disposição visual, compondo o mais próximo possível, nesse caso, de uma *linha* com as palavras. Se observarmos dessa maneira, a visualidade do poema pode nos remeter a uma ideia de *linearidade*, como uma linha do tempo. Por outro lado, sua elaboração semântica e o drible sintático que opera nos remetem a uma subversão dessa linearidade – operando assim um contraponto entre diferentes camadas do poema. Trata-se de ainda outro elemento que colabora para a carga expressiva do poema em relação à ideia de multiplicidade.

A atenção às diversas camadas e linguagens de um texto, para além de ser um procedimento de leitura que interessa por expandir seus sentidos possíveis, é também algo que dialoga diretamente com as proposições estéticas e políticas de Ricardo Aleixo. Uso aqui a palavra *proposição* não só em referência ao que pode ser observado em seus trabalhos considerados

artísticos, mas também em referência ao que o próprio Aleixo estabelece e teoriza sobre, por exemplo em *Dendorí*, como um “projeto languageiro”:

Progressivamente, a noção de texto veio e vem se expandindo no meu projeto languageiro – já não designa “em princípio”, como diz Muniz Sodré, “algo que se ‘tece’ com a língua, visando a exprimir uma significação”, mas uma tentativa de colocar em perspectiva relacional todos os elementos constitutivos da performance (a voz, o microfone, o gesto, o movimento, a iluminação, o design de aparência, a respiração, o tempo, o espaço, o público e, ainda, a palavra) (ALEIXO, 2022a, p. 132).

Na noção de texto que o poeta formula, expansiva e aberta às pluralidades, é presente uma ideia de que, frente a essa imensidão de elementos, de diferenças convivendo em um mesmo contexto, um mesmo “espaçotempo multissensorial, tão aberto quanto irrepitível” (ALEIXO, 2022a, p. 132), o que se procura é colocar esses elementos todos *em relação*.

No lugar de procurar uma performance rígida, precisa, baseada no controle dos fatores de seu ambiente, Aleixo propõe um jogo aberto, um convite a que o mundo ao seu redor não apenas assista à performance, mas componha essa performance em conjunto com o poeta.

Nesse movimento, Aleixo lida com questões que parecem centrais, hoje, no contexto ecológico e político em que vivemos, no qual as tentativas de resposta à devastação que marca o Antropoceno ressaltam a importância de costuras de mundo que passem pela diversidade. Basta observar, por exemplo, a expansão do debate sobre agroflorestas, sobre diversidade racial e de gênero em posições de poder, sobre a importância do respeito à pluralidade de cosmovisões na produção de conhecimento, entre outras temáticas.

Em meio a esse campo de debate, há uma contribuição recente, atenta às intersecções entre ecologia e política, que pode oferecer um diálogo interessante com o trabalho de Aleixo e seu interesse em inventar mundos possíveis – ou reinventar os possíveis do mundo.

Malcom Ferdinand é engenheiro ambiental e cientista político, nascido na Martinica. Em seu recente livro *Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho* (2022), primeiro livro publicado do autor, Ferdinand propõe uma costura entre as pautas ecológica e decolonial, que aponta como sendo frequentemente separadas. O pensador martinicano constrói sua argumentação com base na ideia de que existem, dentro de cada um desses campos de estudo e debate, *fraturas* que marcariam formas de hierarquização de suas possíveis pautas, privilegiando umas em detrimento de outras.

Um exemplo seria a existência frequente, segundo Ferdinand (2022), dentro de movimentos que se posicionam a favor da preservação de espécies e ecossistemas, do privilégio das espécies animais sobre outras — e, entre o já seletivo grupo de animais, também um privilégio oferecido a certos animais, como os de convívio doméstico, enquanto paralelamente se mantêm os sistemas de produção em escala industrial de animais para consumo humano, que escravizam e torturam outras espécies, como vacas, porcos e galinhas.

A mesma lógica pode ser observada dentro de movimentos que reivindicam posições no campo social, como o anticolonialismo, e que ocasionalmente podem sustentar opressões internas, como as de gênero ou de classe, entre outras (FERDINAND, 2022).

Ferdinand avança, então, propondo a existência de uma *dupla fratura*, que estaria instaurada entre esses campos, a partir da constatação de que os movimentos ecologistas e decoloniais, na maioria dos casos, não conseguem dialogar profundamente e tecer suas lutas com uma abordagem mais ampla e conjunta. Mais adiante, o autor reitera o conceito e suas consequências:

Eis a dupla fratura. Ou se coloca em questão a fratura ambiental desde que se *mantenha* o silêncio da fratura colonial da modernidade, de suas escravidões misóginas e de seus racismos, ou se desconstrói a fratura colonial sob a condição de *abandonar* as questões ecológicas. Entretanto, ao deixar de lado a questão colonial, os ecologistas negligenciam o fato de que as colonizações históricas, bem como o racismo estrutural contemporâneo, estão no centro das maneiras destrutivas de habitar a terra. Ao deixar de lado a questão ambiental e animal, os movimentos antirracistas e pós-coloniais passam ao largo das formas de violência que exacerbam a dominação de pessoas escravizadas, colonizados e mulheres racializadas (FERDINAND, 2022, p. 31-32).

A partir desse reconhecimento, Ferdinand procura demonstrar como, historicamente, as visões de mundo, sistemas e posturas responsáveis pela degradação ambiental são intimamente conectados àqueles responsáveis pela produção de desigualdades sociais tal como as experienciamos na modernidade ocidental (isso quando não são exatamente os mesmos). Este é o caso, por exemplo, dos modos pelos quais ocorre o habitar colonial nas Américas, em que *plantation* e desmatamento, por um lado, e etnocídio e escravidão, por outro, compartilham uma série de traços — como a recusa da convivência com diferentes, as noções de posse e propriedade privada, o esforço de padronização da Terra e de seus seres (FERDINAND, 2022).

O risco de sustentar essa *dupla fratura* é o de, por dentro de movimentos que procuram instaurar justiça e igualdade, sustentar formas de injustiça e opressão. Esse seria um ponto central para a diferenciação que o autor faz entre movimentos *ambientalistas* e *ecologistas*; os primeiros, ao esconder de vista o colonialismo, correm o risco de instaurar o oposto daquilo que Ferdinand propõe – uma “ecologia colonial”:

As respostas ambientalistas à tempestade ecológica mantêm a dupla fratura moderna. Essa abordagem não apenas engendra um conjunto de violências e de recusas do mundo, mas também se revela contraproducente, pois oculta as desigualdades socioeconômicas e as dominações políticas que causam a criticada destruição ambiental. Ao separar as críticas ambientais de um lado e as críticas antiescravistas e anticoloniais de outro, o ambientalismo encarna uma *ecologia colonial*: uma ecologia que tem a função de preservar o habitar colonial e as dominações humanas e não humanas que a ela se ligam. [...] A ausência de diálogos e de alianças entre os dois movimentos é precisamente o que alimenta esse fogo moderno que devora o mundo (idem, p. 137).

A partir dessa constatação, Ferdinand propõe caminhos para uma *ecologia decolonial*, que reconheça e se posicione não apenas contra as formas de violência às paisagens da terra e às espécies não humanas que as habitam, mas também contra o colonialismo, o racismo, a misoginia e outras formas de opressão social:

A ecologia decolonial é uma ecologia de luta. [...] trata-se de questionar as maneiras coloniais de habitar a Terra e de viver junto. O confronto das destruições ecossistêmicas está, portanto, intimamente ligado a uma exigência de igualdade e de emancipação (idem, p. 197).

Mas como construir essa forma de ecologia? Quais seriam os caminhos para sua construção? A respeito disso, afirma o escritor que uma das propostas de seu ensaio

[...] consiste em fazer do *mundo* o ponto de partida e o horizonte da ecologia. [...] O “mundo” deve-se distinguir, aqui, da “Terra” ou do “globo” com os quais ele é muito frequentemente confundido. O mundo seria, desde o início, dado como prova da solidariedade física do globo e dos ecossistemas da Terra. [...] Assim, a *globalização* e a *mundialização* correspondem a dois processos diferentes, e até opostos. O primeiro é a extensão totalizante, a repetição padronizada em escala global de uma economia desigual destruidora das culturas, dos mundos sociais e do meio ambiente. A segunda é a abertura para o agir político de um viver junto o horizonte infinito de encontros e de partilha (idem, p. 37-38).

O que se persegue aqui, portanto, é o *mundo*, “um viver junto, o horizonte infinito de encontros e de partilha”. É dessa forma que Ferdinand propõe, ao pensar uma ecologia decolonial, que essa seria uma *ecologia-do-mundo*, que “pressupõe uma ontologia relacional que reconheça que nossas existências e nossos corpos estão entremeados pelos encontros com uma pluralidade de humanos e uma pluralidade de não humanos” (2022, p. 255) e que, dessa forma, “a ecologia é uma confrontação com a pluralidade, com os outros além de mim, visando à instauração de um mundo comum” (idem, p. 39).

Ao fazer uma distinção entre *Terra* e *mundo*, Ferdinand chama atenção para o fato de que os modos de organização da vida, embora estejam fundamentados nos ambientes e ecossistemas da Terra, não são dados de antemão, e sim construídos ativamente pelos seres em suas relações. Podemos então nos perguntar: como são os diferentes arranjos de mundo que podem surgir dessas relações? O que a poesia de Aleixo pode nos apontar nesse sentido?

### 3.2 - Anúncios de outro mundo possível: uma *cosmopolítica da relação*

Há uma linha que percorre e costura grande parte da vida-obra de Ricardo Aleixo, e que toma corpo, em seus poemas e outros trabalhos, através de configurações, mídias e ênfases diversas. O ensaio *Dendorí: uma poética-muitas* (2022), assim como os livros *Modelos vivos* (2010) e *Extraquadro* (2021), não são exceções, também se cruzando com essa linha. Trata-se da denúncia das injustiças e desigualdades sociais, de um estado das coisas que chamarei aqui, a partir de um poema de Aleixo que será apresentado mais adiante, de “velho mundo”.

Na medida em que existe uma ampla recorrência desse tipo de denúncia no fazer artístico – considerando, inclusive, a margem de interpretação sobre o que seria uma “injustiça social” –, o que nos interessa aqui não é apenas constatar sua existência, mas procurar reconhecer as particularidades dessa denúncia na obra de Aleixo. Para isso, indago quais são seus *alvos* e seus *limites*.

A respeito de seus alvos, é interessante notar que, embora se reconheça uma linha de crítica ativa aos sistemas de opressão em muitos poemas de Aleixo, nem sempre essa crítica está explícita, ou mesmo presente. É verdade que há poemas como, por exemplo, *A doença como metonímia*, publicado em *Modelos vivos* (2010), que traz à tona as relações complexas de mineradores com seu trabalho e as condições precárias desse trabalho:

### A doença como metonímia

Trabalhadores da  
St. John del Rey Mining  
Company, em Nova Lima,

Minas, gabam-se

de sua origem  
("mineiros duas vezes").

Mas descon-

fiam que viver  
é para nada: morrem  
cedo, antes de aprenderem,

p. ex., a soletrar pneumoultra-

microscopicossilicovulcanoconiose

(= silicose, simpli-  
ficam os que ficam).

(ALEIXO, 2010, p. 60).

Por outro lado, ao analisar o conjunto de poemas que compõem o enfoque desta pesquisa – aqueles publicados nos livros *Modelos vivos* (2010) e *Extraquadro* (2021) e no ensaio *Dendorí: uma poética-muitas* (2022) –, pode-se perceber que a crítica social é apenas uma entre muitas dimensões presentes nesses textos, e nem sempre está explícita. Sobre a manifestação de um engajamento político mais direto em certos pontos de sua obra, denunciando a desigualdade social e/ou o racismo, por exemplo, Aleixo enfatiza, em entrevista concedida à Revista Ouroboros, que não assina embaixo de quem o rotula simplesmente como um *poeta negro* que denuncia o racismo através de sua arte:

Acho que tem muito de ingenuidade (ainda que uma ingenuidade funcional) por trás dessas definições. Além da preguiça, claro. Classificar ou rotular é simplificar, dando de ombros para a complexidade do mundo [...] Meu caso é exemplar, quanto às tentativas de classificação: como nunca neguei a herança da vertente experimental, me rotulam como “concretista” ou “pós-concretista”. Já quando escrevo orikis, ou poemas que tematizam o desastre da vida nas megalópoles, sou transformado em “poeta negro”, ou “etnopoeta” (ALEIXO, 2017b, p. 50).

Isso parece apontar, junto a suas formulações em busca e reivindicação de uma multiplicidade – como a já mencionada “pessoa-muitas” (ALEIXO, 2022a) –, que os *alvos* de sua denúncia não se resumem às pessoas ou sistemas que se encontrariam *do outro lado* de um conflito social ou uma relação de dominação, ali colocadas de antemão por nossas formas de leitura social; mas também se estendem às pessoas e sistemas que, se propondo a estar *deste lado*, não deixam de oferecer um risco, na medida em que ainda são capazes de reduzir, rotular, cercear liberdades e formas de estar no mundo.

Por essa perspectiva, a denúncia presente na obra de Aleixo consistiria, mais amplamente, em uma denúncia das formas e estratégias pelas quais se tenta – e, às vezes, se consegue – limitar e impedir seres humanos ou não humanos de serem *pessoas*, ou seja, de ter agência, liberdade, possibilidade de existir no mundo: seja através da violência racista que tira a vida de pessoas negras, indígenas, amarelas e ciganas; seja através da exploração capitalista que míngua as possibilidades de vida de trabalhadores; ou seja ainda, entre outras tantas formas e estratégias, através das tentativas de reduzir o mundo – e as vidas complexas que o habitam – a algo de aspecto único, operando como um *sistema de monoculturas*, para retomar a formulação de Geni Núñez (2021a).

Uma relação difusa entre o que se denuncia e o que se anuncia<sup>19</sup> também se faz presente no poema a seguir, parte do ensaio *Dendorí: uma poética-muitas*:

---

<sup>19</sup> Tomo emprestada, aqui e ao longo desta seção, a formulação de Paulo Freire, que propõe repensar a realidade com um pensamento que “implica a *denúncia* de como estamos vivendo e o *anúncio* de como poderíamos viver” (FREIRE, 1997, p. 672).



O poema encerra, enfim, com um possível caminho para distinguir um mundo do outro: é questão de “perceber qual deles fala quando a soa nossa voz”. A escuta atenta, portanto, parece ser a ferramenta para, muito antes de tecer críticas sociais e propor essa ou aquela alternativa, saber distinguir entre *mundo velho* e *mundo novo*, saber identificar com qual mundo nossas palavras estão alinhadas.

Para considerar, agora, os *limites* da denúncia presente nos poemas de Aleixo, cabe retomar o conceito de *dupla fratura* proposto por Ferdinand (2022) e exposto na seção anterior desta pesquisa. Se, por um lado, conforme proponho neste trabalho, certas características da poética de Aleixo dialogam com demandas contemporâneas ligadas à ecologia e à crítica do Antropoceno, por outro lado é verdade que são raras as menções diretas a pautas ecológicas em seus poemas – mantendo a denúncia, quando explícita nos textos, mais diretamente ligada a conflitos sociais, como a desigualdade econômica, o racismo, o abuso de poder, a exploração do trabalho, a desigualdade no acesso à cidade, entre outros temas.

No livro *Modelos vivos*, por exemplo, mesmo um poema cujo título é *Donna Haraway*, indicando nitidamente o contato de Aleixo com a obra da filósofa, não chega a abordar pontos mais ligados às discussões ecológicas, centrais no pensamento de Haraway:

**Donna Haraway**

um dia eu sentei  
a mãe natureza no colo  
  
quando o lance ia fluindo  
mão aqui língua acolá  
  
o prazer dando sem dó  
na cara da culpa  
a mama natura me diz  
à queima-roupa  
totalmente na dela  
com aquela voz sexy  
que só ela:

ricardo  
filhinho  
larga dessa conversa  
de retorno a pindorama

patriarcado matriarcado  
é tudo vice-versa  
é tudo igual  
só muda a forma da coisa  
entre as coxas  
de quem manda

e completou  
para minha surpresa:  
eu mesma já cansei  
de ser tratada como deusa  
mãe primitiva  
fêmea primeva e tal

eu prefiro ser  
uma ciborgue  
corpo elétrico eletrônico  
mutante  
sem nexo  
nem sexo definido  
uma metamorfose ambulante

(ALEIXO, 2010, p. 106-107).

Neste poema, o foco de discussão se divide entre alguns temas, como a liberdade do corpo, as discussões sobre gênero e poder político, a orientação sexual (já que o sujeito do poema se relaciona com uma entidade que, em suas palavras, prefere ser “sem nexos / nem sexo definido”). Há, também, na estrofe final, uma alusão direta ao pensamento de Haraway, que publicou em 1985 um texto intitulado, na tradução de Tomaz Tadeu para edição brasileira (HARAWAY, 2009), *O Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX*. No entanto, a abordagem continua centrada, essencialmente, na relação entre humanos (ou entre um humano e uma figura antropomorfizada), com seus desejos e dilemas.

É verdade que os temas abordados, como a relação entre gênero e poder político, são também temas importantes na obra de Donna Haraway. A questão não é sugerir que o poema não dialoga com essa referência, ou que as denúncias que apresenta não são relevantes; e sim que esse parece ser um ponto a mais para a percepção de que, em parte relevante da obra poética de Aleixo, possivelmente com exceções dispersas, a denúncia social não se encontra vinculada a uma denúncia ecológica – como aponta Ferdinand (2022) ao falar da dificuldade histórica de diálogo entre esses campos.

Há, contudo, um ponto recente na obra de Aleixo que pode divergir dessa análise: o ensaio *Dendorí: uma poética-muitas*, junto aos poemas que o compõem — e que, por seu caráter propositivo, em que o autor retoma, elabora e amplia uma série de assuntos que atravessaram sua trajetória poética, compreendo como sendo não apenas uma exceção, mas um indicador de possíveis novos entendimentos e enfoques por parte de Aleixo. Neste texto, em que formula sua noção de uma *Poética Dendorí*, o poeta costura seu projeto com elementos que, considerando também outros modos de vida, acaba por estender a noção de *multiplicidade* para além da categoria “humano” e suas questões. É o caso, especialmente, do poema *Pessoa-muitas*, comentado mais atentamente na seção 2.1 deste trabalho, que fala em ser, por exemplo, uma *pessoa-ave*; ou do poema *Aconteceu maravilha*, presente no mesmo ensaio, que identifica duas pessoas como *florestas*:

[...]

Eu virei livro  
um livro vivo  
uma floresta  
eu virei

Saltei da estante  
na mão do parente  
e outra floresta  
me leu

(ALEIXO, 2022a, p. 136).

Embora nenhum dos poemas exatamente *denuncie*, por exemplo, um episódio de devastação ambiental, é importante lembrar – como apontam Ferdinand (2022) e Núñez (2021a; 2021b) – que a destruição dos ecossistemas da Terra se pauta, também, por ideias de divisão, separação e hierarquia, tanto entre diferentes grupos humanos, como no racismo, quanto entre seres humanos e seres não humanos. Ao propor uma aproximação como a presente nos poemas citados acima, confundindo as ideias de *pessoa* e de *ser humano*, Aleixo questiona um pressuposto importante para os modos coloniais de habitar o mundo: essa suposta exclusividade do *humano*, que o permitiria dominar a Terra e os demais seres que nela habitam.

Dessa forma, ao denunciar o *velho mundo* e anunciar *outro mundo possível*, o mundo que Aleixo anuncia e de cuja construção participa, mesmo dentro de seus limites, parece ser pautado pela descentralização (do poder, do discurso, dos sujeitos) e pelo acolhimento da alteridade e da multiplicidade como forças motoras da vida.

Mas como imaginar esses mundos possíveis? Como projetar os possíveis do mundo para, então, prosseguir à tarefa de *fazer mundo*, de uma forma que reconheça e considere a pluralidade de espécies, de formas de vida, de manifestações culturais?

Parece que o que Ferdinand propõe, a construção de uma *ecologia-do-mundo*, opera de forma semelhante – ou em princípios semelhantes – ao que é proposto por Aleixo na formulação de sua *Poética Dendorí* e nos poemas que se inserem nesse ensaio. Proponho, portanto, analisar um aspecto relevante das ideias de Ferdinand, que pode fornecer elementos para pensar e dialogar com a poética de Aleixo e suas possíveis contribuições ao cenário ecológico e político que enfrentamos hoje, sob os desafios do Antropoceno.

Para Malcom Ferdinand, a construção de uma ecologia-do-mundo envolve uma *cosmopolítica da relação*:

O fato de tudo estar conectado ao todo não permite, necessariamente, pensar *como* esse todo se torna o mundo nem pensar os desafios de igualdade e de justiça. [...] A ecologia do mundo requer uma *cosmopolítica da relação*. Ao sair da colonização e da escravidão, como instaurar uma *pólis* (uma cidade) entre humanos e não humanos, ainda que nem todo mundo adote as mesmas estéticas e ontologias? (FERDINAND, 2022, p. 257).

O conceito de *cosmopolítica*, na acepção que vem sendo usada nos últimos anos em diálogos realizados por áreas como a antropologia, a filosofia e a ecologia, foi popularizado pela filósofa e historiadora Isabelle Stengers, também um nome relevante para as discussões sobre temas como o Antropoceno, a Teoria de Gaia e as relações entre ciência e política.

Em artigo intitulado *A proposição cosmopolítica (La proposition Cosmopolitique, 2007)*, publicado em tradução brasileira no ano de 2018, Stengers procura traçar alguns contornos para o termo, explicar suas motivações para usá-lo e os sentidos que atribui a ele.<sup>20</sup>

Não é simples resumir o que Stengers propõe sobre o conceito. A própria autora procura evitar, ao longo de todo o texto, saltos muito imediatos em direção a definições, resoluções de disputas ou respostas que acabem por mitigar um dos aspectos centrais do conceito que mobiliza: a multiplicidade e densidade que se encontram inscritas no prefixo *-cosmos*. É o que Stengers nomeia, por exemplo, como um “espaço de hesitação”:

Ora, trata-se justamente de desacelerar a construção desse mundo comum, de criar um espaço de hesitação a respeito daquilo que fazemos quando dizemos “bom”. Quando se trata do mundo, das questões, ameaças e problemas cujas repercussões se apresentam como planetárias, são os “nossos” saberes, os fatos produzidos pelos “nossos” equipamentos técnicos, mas igualmente os julgamentos associados a “nossas” práticas que estão na linha de frente. A boa vontade, o “respeito pelos outros” não são suficientes para apagar essa diferença, e negá-la em nome de uma “igualdade de direito” de todos os povos da terra não impedirá, posteriormente, de

---

<sup>20</sup> Neste mesmo artigo, a autora afirma que utiliza o termo desde, pelo menos, 1996, com uma acepção própria de seus sentidos, e ressalta especialmente que não se vincula ao pensamento do filósofo Immanuel Kant, que também falou em *cosmopolítica*: “[...] quando eu descobri que o termo ‘*cosmopolitique*’ afirmava a confiança kantiana em um progresso geral do gênero humano que encontraria sua expressão na autoridade de um ‘*jus cosmopoliticum*’, já era muito tarde. A palavra havia tomado para mim sua vida e necessidade próprias. Ela está, portanto, na acepção que dei a ela” (STENGERS, 2018, p. 444).

condenar a cegueira fanática ou o egoísmo daqueles que se negariam a admitir que não podem se esquivar das “questões planetárias” (2018, p. 446).

Essa *desaceleração* tem relação, na proposta de Stengers, com uma certa cautela em relação às ideias de construção de um mundo comum, porque essa construção, mesmo quando se afirma a favor da diversidade, pode não saber lidar com os *interstícios* que venham a ser colocados. E se um dos elementos dessa construção – um povo, por exemplo – não queira participar dela? É possível estar à margem, nesse caso? O mundo comum da diversidade reserva espaços para a não participação em suas atividades, se é que isso seria possível? Retornemos às palavras de Stengers:

O cosmos, aqui, deve portanto ser distinguido de todo cosmos particular, ou de todo mundo particular, tal como pode pensar uma tradição particular. E ele não designa um projeto que visaria a englobá-los todos, pois é sempre uma má ideia designar um englobante para aqueles que se recusam a ser englobados por qualquer outra coisa. O cosmos, tal qual ele figura nesse termo, cosmopolítico, designa o desconhecido que constitui esses mundos múltiplos, divergentes, articulações das quais eles poderiam se tornar capazes [...] (idem, p. 446-447).

Para sustentar a divergência e a multiplicidade, nesse sentido, parece ser necessário tomar esses aspectos *como estão*, e não como uma etapa incompleta de um caminho que seguiria em direção à convergência. Por isso, Stengers menciona a todo momento, em seu artigo, a hesitação, o obstáculo, a inquietude. O que a urgência dos movimentos que reivindicam construções coletivas podem estar soterrando, mesmo que de forma não intencional? Diz a autora, a respeito de sua proposição cosmopolítica:

Operar, aqui, é criar uma colocação em inquietude [*mise en inquiétude*] das vozes políticas, um sentimento de que elas não definem aquilo que discutem; que a arena política está povoada pelas sombras do que não tem, não pode ter ou não quer ter voz política: sentimento este que a boa vontade política poderia tão facilmente obliterar no momento em que uma resposta não puder ser dada à exigência “exprima-se, explicita suas objeções, suas proposições, sua relação com o mundo comum que nós construímos” (idem, p. 447).

Trata-se, portanto, de um convite a reconhecer, no esforço por fazer mundo de forma coletiva, as brechas por onde podemos vislumbrar essas *sombras* que povoam a arena política. Compor mundo, portanto, *fazer-mundo-com*, precisaria passar por outras formas de relação com as alteridades e diferenças que coexistem no tempo presente; inclusive a dúvida, a inquietude, a hesitação e a falta de respostas definitivas ou soluções totalizantes.

Podemos, assim, retornar ao pensamento de Ferdinand, que propôs nos fundamentarmos em uma *cosmopolítica da relação* – ideia cujos termos visivelmente se entrelaçam com o debate mobilizado por Isabelle Stengers e citado acima.

A respeito da ideia de *relação*, o uso desse termo na expressão de Ferdinand pode remeter alguns leitores imediatamente à obra de Édouard Glissant, pensador e poeta também da Martinica, autor de, entre outros, *Poética da Relação* (2021), livro ensaístico em que desenvolve esse conceito, publicado originalmente no ano de 1990. Embora Ferdinand (2022) cite Glissant em alguns momentos de seu livro – mencionando, por exemplo, as críticas do pensador à noção de uma identidade-raiz, que se distancia da concepção de identidades formadas a partir do encontro com outros –, e, portanto, seja coerente reconhecer Glissant como uma referência no contexto dessa obra, Ferdinand não faz alusão explícita ao autor nas passagens em que formula mais diretamente sua ideia de uma *cosmopolítica da relação*. Na verdade, esta ideia é principalmente um elemento de que Ferdinand se utiliza como parte da construção de seu conceito de uma *ecologia-do-mundo*, que parece ser de maior relevância em seu livro.

Atentando ao desenvolvimento que o próprio Ferdinand faz do termo *relação*, portanto, parece que o foco, neste caso, está em propor uma ideia de relação como composição política com outros, sejam humanos ou não humanos, em oposição aos movimentos e políticas que, por um caminho ou por outro, desviam dessa composição — o que o autor aponta como formas de “fuga do mundo” e “recusa do mundo” (FERDINAND, 2022, p. 224).

Nesse contexto, o autor se vale da figura de um *companheiro de bordo*, que, na imagem metafórica do mundo como um *navio-mundo*, seria justamente aquele que, não se propondo a fugir do navio e tampouco a restringir o acesso de outros ao convés, é quem “faz do encontro seu objetivo” e “assume a forma hospitaleira de um convite”, a partir da “certeza de que é por meio dessa justiça hospitaleira que um mundo pode ser preservado diante da tempestade” (idem, p. 222).

A *relação* se traça aqui, portanto, como a opção por *lidar com a presença de um outro*, seja ele qual for, *a partir de uma ideia do encontro*, sendo esse o modo de confronto com as questões climáticas e coloniais que possibilitaria a construção de um mundo mais justo. Não se trata de uma passividade, mas da instauração de uma possibilidade de composição política.

Essa dimensão de um mundo pautado na relação, tecido a partir de muitas vidas, encontra uma provocação relevante em um dos poemas presentes em *Dendori: uma poética-muitas* (e também publicado em *Extraquadro*, em 2021):<sup>21</sup>

mesmo qu  
    ando  
só eu só  
    ando  
em b  
    ando

(ALEIXO, 2021, p. 38).

Nesse poema, que parece atravessado pelas mesmas ideias que levaram Aleixo à formulação de *pessoa-muitas*, a noção de uma multiplicidade como parte inerente de cada pessoa ganha outro enfoque. Trata-se de um ponto talvez presente em alguns dos textos analisados nesta pesquisa, como o poema *Pessoa-muitas*, mas de forma menos explícita. Esse ponto pode ser expresso da seguinte maneira: não há individualidade que não esteja inserida em uma multiplicidade. Em outras palavras, brincando com o poema, poderíamos dizer que não existe “andar só” ou mesmo “estar só” – estamos sempre *em relação*, inseridos em teias de relações.

É interessante o destaque do verbo “ando”, que acontece, no poema, pela forma como se dá a quebra de versos (chegando a cortar uma sílaba no meio, no caso da palavra “bando”). Por um lado, esse destaque pode indicar uma marca de errância: a figura do andarilho, do movente, tão associada a Aleixo e sua vida-obra. Estaria aí uma marca de individualidade, uma imagem até mesmo de solidão, representando aquele que anda sem parar – o que se reforça, também, pela conjugação do verbo na 1ª pessoa do singular.

Por outro lado, porém, para além do sentido presente no poema pela reconstituição de sua frase – que afirma a relevância do *estar em bando* sobre o *estar só* –, a repetição de “ando” também configura, nas dimensões visual e sonora do poema, um aceno a essa pluralidade. Na dimensão sonora, essa repetição cria um espaço de indistinção, no poema, quanto ao que poderíamos chamar de *pontos de transmissão*. Não sabemos, de fato, se é uma mesma voz

---

<sup>21</sup> O poema aparece em uma versão ligeiramente diferente no livro *Extraquadro*, com mudanças na disposição visual do poema na página (antes, alinhado à esquerda; depois, centralizado) e na divisão dos versos (antes, uma sílaba por verso; depois, a divisão parece se dar de forma a destacar a palavra *ando*, como será comentado adiante). Apesar de a publicação impressa de *Dendori: uma poética-muitas* datar de 2022, o texto foi originalmente publicado em 2020, e parece não ter sido modificado por Aleixo para sua publicação impressa. Portanto, apresento aqui o poema como aparece publicado em *Extraquadro* (2021), o que acredito ser sua versão mais recente.

que diz três vezes essa palavra; se é uma voz e seu eco, ou seja, uma multiplicação da informação a partir de uma reverberação física no ambiente; ou, ainda, se são duas ou três diferentes vozes, cada uma constituindo, portanto, uma fonte de transmissão diferente.

Já na dimensão visual, o que se cria é, também, a multiplicação desse signo, “ando”, no espaço, fazendo com que ocupe três posições diferentes, simultaneamente. A partir dessa perspectiva, seria um *andar* que segue por várias linhas ao mesmo tempo; que está em diferentes lugares ao mesmo tempo.

Toda essa atenção à possibilidade de estar no mundo por uma *diversidade de formas e modos de ser*, que toma diversas configurações e ênfases entre os poemas de Aleixo, encontram ressonância e diálogo na obra de pensadores contemporâneos atentos às demandas do Antropoceno, como Malcom Ferdinand (2022), Anna Tsing (2019) e Donna Haraway (2016).

Ao chamar nossa atenção para a importância de transformar a ecologia hoje, Ferdinand (2022) ressalta a todo momento que se trata de pensar e realizar uma *ecologia decolonial*, rumo a uma *ecologia-do-mundo* já com a consideração de que esse mundo precisa ser composto a partir de pluralidades, atentando tanto às diferenças entre humanos e outros humanos quanto às diferenças entre humanos e outros seres, outros modos de vida. De forma semelhante, Anna Tsing (2019) nos convida não apenas a narrar outras histórias, mas a narrar *histórias multiespécies*; e Donna Haraway nos convoca a “unir forças para reconstituir refúgios” e fazer, coletivamente, que o Antropoceno seja “tão curto e tênue quanto possível” (2016, p. 140-141).

O debate que tem sido proposto até aqui considera, principalmente, como podemos compor mundo não apenas com os que consideramos nossos semelhantes, mas também com aqueles que consideramos *outros*. No entanto, até o momento, o foco esteve em uma composição com *outros humanos*.

Estendendo um pouco essa rede, podemos nos perguntar: e quanto às vidas não humanas, às paisagens da Terra e a tantas outras possíveis companhias – como fazer mundo em conjunto com essas outras, esses outros que nos atravessam e circundam a todo momento? Mais especificamente, como os poemas de Aleixo lidam com essa relação, e o que podem nos dizer, por exemplo, sobre as diversas possibilidades de convivência e composição entre seres humanos e outras espécies?

### 3.3 - Alianças interespécies contra a violência colonial

Os seres não humanos aparecem de forma esparsa na obra poética de Aleixo. Não parece haver uma atenção concentrada sobre essa temática em algum período de sua trajetória, que acarretasse, por exemplo, um livro dedicado à animalidade ou às plantas. Aqui e ali, no entanto, entre seus livros e performances, poemas fazem alusões a esses seres não humanos, principalmente animais: um peixe que é observado em um aquário, no poema *Numa festa* (Trívio, 2002); também um peixe, um “minúsculo peixe vivo”, é a imagem para a criança não nascida em *Alegria* (Antiboi, 2017a); um bode é o “lado bicho” do poeta em *Poética #1* (*Mundo palavrado*, 2013); uma serpente surge como adjetivo para a “moça-serpente” de *Devir* (*Modelos vivos*, 2010); parece ser um felino, um Exu afelinado, e não um menino, a figura que cruza as ruas da cidade em *Cine-olho* (*A roda do mundo*, 1996); e por aí vai.<sup>22</sup>

Na maioria desses casos, não existe um aprofundamento na relação com esses seres nos poemas. Usados como imagens, metáforas ou parte do ambiente, são seres que não dizem, que não compõem com sujeitos humanos a partir de suas diferenças e tampouco compõem com outros seres não humanos. Em alguns casos, há também uma certa indistinção, uma existência vaga dos bichos no poema, que parecem existir, ao mesmo tempo, como adjetivo e como presença, mas sem desviar o foco da presença humana – é o caso, por exemplo, da pantera em *Casa*:

#### Casa

outra noite a pantera  
meu pai: penetra  
a parte  
da casa para onde escapa  
o menino – que  
dorme –  
mas sempre não  
o alcança

(ALEIXO, 2010, p. 74).

Nesse poema, “a pantera” pode ser lida como um qualificador de “meu pai”, como um adjetivo deslocado: *a pantera meu pai*. O contrário também é válido; nesse caso, “meu pai”

---

<sup>22</sup> Neste parágrafo menciono, a título de exemplo, alguns poemas publicados em livros que não são considerados no enfoque desta pesquisa. O restante da seção se concentra, assim como este trabalho no geral, sobre os poemas presentes no ensaio *Dendori: uma poética-muitas* e nos livros *Modelos vivos* e *Extraquadro*.

seria como um aposto, com as vírgulas omitidas: *a pantera, meu pai, penetra*. A forma como o primeiro verso é quebrado, no entanto, isolando esses dois elementos, também sugere que eles possam ser imaginados e sustentados como duas presenças separadas no poema, assim como estão em seus respectivos versos. Esse é um exemplo da indistinção mencionada ainda há pouco.

A análise feita nos parágrafos acima não pretende, de modo algum, sugerir que todo poema (de Aleixo ou outra pessoa-poeta) que mencione plantas ou animais não humanos deva, necessariamente, aprofundar nesses elementos. Trata-se, na verdade, de uma forma de ressaltar que existem muitas maneiras de abordar outras espécies na criação literária, cada uma com sua complexidade e suas implicações éticas, políticas, estéticas; e nem todas essas maneiras procuram tecer ou ressaltar relações mais profundas, composições políticas e afetivas, com essas espécies.

Por outro lado, há poemas que lidam com essa dimensão. Nos livros e no ensaio que compõem o enfoque desta pesquisa, por exemplo, existem poemas em que seres não humanos ocupam posição central, não atuando apenas como elementos para dizer outra coisa, mas como peças fundamentais de algum acontecimento que se dá no espaço do texto. O tipo de acontecimento depende do poema em questão. Em um desses casos, o encontro com um animal não humano provoca uma interação atravessada por relações políticas; em dois outros, um animal parece oferecer, para além de uma metáfora, toda uma forma de atuação para o fazer poético, uma estrutura para os próprios poemas nos quais figura. São esses os três casos comentados nas próximas páginas desta seção, sem a intenção de esgotar outros possíveis.

Já as plantas surgem com muito menos frequência, e sem ocupar a mesma posição que os animais – uma ausência que o próprio Aleixo admite e comenta, em trecho de entrevista que será citado mais adiante. Fungos e outros seres não humanos não foram encontrados no escopo de leitura deste trabalho. Embora possa parecer estranho, para algumas pessoas, ressaltar aqui a ausência de algo como *fungos* em um poema, escolho assinalar isso diante da relevância que tem sido dada, na obra de pesquisadores e pesquisadoras contemporâneos/as que lidam com a ecologia, a fungos, vírus, bactérias e outros seres que parecem, ainda hoje, pouco falados no campo artístico. Também aqui, não procuro exigir que Aleixo abordasse todas essas frentes, o que não seria razoável, mas sim apontar que, ao que parece, o poeta lida especialmente com *animais* quando, na atenção que oferece às alteridades, se desdobra, em certos casos, para além das alteridades compostas por outros seres humanos.

Retomando, portanto, os animais não humanos na obra de Aleixo, vamos ao poema *Convivo muito bem com os cães da rua*, publicado em *Modelos vivos* (2010) e também em sua antologia *Pesado demais para a ventania* (2018):

**Convivo muito bem com os cães da rua**

Convivo muito bem com os cães da rua.  
Me apraz o velho e bom modo de vida  
que os faz, sem ter do que cuidar na vida,  
medir distâncias de uma a outra rua.

Comparto com os cães o ar da rua.  
Se um deles me dirige um riso cardo,  
como quem dissesse “E aí, Ricardo?”,  
respondo-lhe: “Olá, irmão!”. E a rua,

que até há pouco era só mais uma rua  
por onde vadiavam um cão e um bardo  
(cada um caçando, do seu jeito, a vida),

me obriga a distinguir, nela, o que é vida  
real do que será, quem sabe, um tardo  
sinal do quão são irrealis o cão e a rua.

(ALEIXO, 2018, p. 149).<sup>23</sup>

No poema, parece acontecer um tipo de solidariedade (ou irmandade) entre o cão de rua e o bardo, essas duas figuras que se cruzam enquanto vadiam pelas ruas da cidade, em um encontro interespecies do cenário urbano. Prestando mais atenção, no entanto, percebe-se que o sentimento é, essencialmente, por parte da voz humana do poema, sugerida como o próprio Ricardo Aleixo. É essa figura humana que *convive bem* com os cães da rua, que *se apraz* com seu modo de existir. Não sabemos exatamente o que o cão experiencia com esse encontro.

A interação, na verdade, é toda hipotética: “*se* um deles me dirige um riso cardo”, situação que já não está garantida de acontecer, é então interpretada pelo poeta, “*como quem dissesse* ‘E aí, Ricardo?’”, que em seguida responde o cão. Essa interação, no entanto, hipotética ou não, reformula as condições em que se encontra o poeta, colocando em questão até mesmo a realidade do cão e da rua. Quando chegamos a esse ponto, toda a dinâmica do poema se

---

<sup>23</sup> Cito o poema a partir do livro *Pesado demais para a ventania* (2018), mais recente, devido a um sinal de pontuação que não constava ainda na versão publicada em *Modelos vivos* (2010), e parece ter sido introduzido a partir de revisão do autor (o ponto final no oitavo verso do poema).

reconstrói, e o texto passa a ter uma característica vaga, pouco explícita. O cão é mesmo, nesse caso, um cão? A rua é mesmo uma rua?

Independentemente das respostas possíveis a essas perguntas, o poema aponta para uma tentativa de aproximação com essa existência não humana, um compartilhamento da vida e do espaço que se habita. Uma *composição* interespécies que parece se movimentar na direção de uma *aliança* interespécies, que busca isso de alguma forma.

Como uma camada de leitura adicional – que não busca fechar as possibilidades do poema e tampouco descarta as leituras feitas a partir do texto em si –, é interessante o que Aleixo comenta sobre seu texto, na entrevista que concedeu para esta pesquisa:

E aí vem a questão do cachorro. O negro é o cachorro de rua da sociedade brasileira. O poeta é o cachorro de rua do sistema literário. Então é mais do que um irmanar-me, e até mesmo... É o outrar-me como forma de ser eu mesmo. Eu sou isso (ALEIXO, 2022d, p. 109).

A ideia de um *outrar-me como forma de ser eu mesmo* traz uma série de complexidades à leitura do poema e à possibilidade de fazer essa leitura imaginando os aspectos políticos de uma composição interespécies. Se tomarmos o cão como uma imagem ou metáfora para o poeta, como o próprio Aleixo parece sugerir em seu comentário, então não se trata tanto de uma alteridade, apenas de *um símbolo* utilizado para representar, no poema, um aparente encontro que acaba por se dissolver no fato de que bardo, cão e rua se misturam, são uma coisa só.

No entanto, ao reiterar a ideia de *outrar-me*, Aleixo parece reforçar que existe, aqui, uma composição com a diferença. “Eu sou isso”, diz – e, no entanto, *isso é um outro*, ainda que seja *um outro eu*. Assim, parece se tornar mais complexa essa rede de percepções de si e de outros que atravessa o poema. Dependendo dos ângulos de leitura pelos quais optamos por acessá-lo, essas identidades podem se separar ou se misturar, em uma fluidez que faz pouco caso de noções muito estanques de identidade. Cabe aqui lembrar a formulação de Aleixo no ensaio *Dendorí: uma poética-muitas*, quando afirma que o *eu*, nesse projeto poético-político que é a Poética Dendorí, “já não reivindica uma singularidade [...], antes, frisa uma *pluralidade descentrada*” (ALEIXO, 2022a, p. 135; eu grifo).

Ainda assim, insisto em uma pergunta: o que o cão, *como cão*, pensa ou sente de um encontro como esse? Quais são os limites e possibilidades da consideração de seres não humanos em

textos criados por seres humanos? Se nos sentimos envolvidos por laços de solidariedade, irmandade, alteridade, por encontros e composições com esses animais não humanos, o que, do outro lado do campo, eles nos oferecem de fato, nos demandam, nos propõem nessas interações?

Antes de observar o que outros poemas de Aleixo podem sugerir a esse respeito, gostaria de trazer, aqui, um pouco das proposições de Juliana Fausto, filósofa e pesquisadora que publicou recentemente *A cosmopolítica dos animais* (2020), livro decorrente de sua pesquisa de doutorado em Filosofia.

Em *A cosmopolítica dos animais*, Fausto procura refletir sobre o papel ocupado por animais não humanos nos arranjos e composições políticas do mundo que conhecemos. Partindo de casos concretos, a filósofa analisa nosso tratamento dado a esses seres, frequentemente ignorados ou apagados, mas que têm suas histórias entrelaçadas com as histórias da construção de cidades; que ocupam hoje apartamentos, casas, calçadas, participando de nossa experiência cotidiana; que servem como cobaias científicas, permitindo o desenvolvimento de produtos como remédios e vacinas, sem receberem créditos por sua participação; entre outras relações.

Nesse contexto, a pesquisadora anota, aludindo a concepções históricas (e presentes ainda hoje) sobre os animais não humanos: “Os animais, sempre os outros diante dos quais a humanidade se eleva singularmente, além de desprovidos de linguagem, razão, alma, ferramentas e incontáveis propriedades, restaram sem política” (FAUSTO, 2020, p. 11). Apesar de conviverem e coabitarem com seres humanos, os animais não humanos foram lançados – ao menos nas sociedades ocidentais – às margens sem relevância do mundo, sendo considerados seres inferiores aos seres humanos.

Entre os muitos desdobramentos dessa discussão, ressalto aqui um aspecto levantado por Fausto que percebo como um possível ponto de tensão na obra de Aleixo, no que diz respeito ao tratamento dado pelo poeta aos animais não humanos que figuram em seus poemas.

Fazendo referência a Jacques Derrida em seu *O animal que logo sou (a seguir)*, a autora comenta sobre “o filosofema, o discurso que toma abstratamente os animais outros que humanos como uma imensa categoria de seres indistintos e que não se permite ser visto por eles, entrar em relação com eles” (FAUSTO, 2020, p. 15). A relevância de lidar com animais concretos, com vidas e histórias *situadas*, está presente na própria confecção do livro de

Fausto, que, como já foi comentado, procura partir de casos específicos para pensar as relações entre animais humanos e não humanos. Mais adiante, a pesquisadora comenta: “Convencida de que somente através de encontros multiespecíficos com *outros situados* é possível urdir políticas cósmicas e não exterministas, proponho um mergulho nos olhos de *alguns* animais outros que humanos” (FAUSTO, 2020, p. 16; eu grifo).

Esse pensamento dialoga diretamente com o convite feito por Donna Haraway (1995) para *situarmos* os saberes, assim nos desviando de uma pretensa objetividade científica; para nos atentarmos ao fato de que as perspectivas sobre o mundo são parciais, e que, justamente por isso, é a partir de uma costura coletiva que podemos chegar a um melhor conhecimento do mundo.<sup>24</sup>

No caso do poema citado mais acima, *Convivo muito bem com os cães da rua*, esses cães não parecem ocupar uma posição situada. Estão na margem tênue entre uma categoria e uma metáfora, embora o poema sugira um espaço concreto em que o encontro acontece, a rua. É diferente a situação do peixe que surge no longo poema *O peixe não segura a mão de ninguém*, do qual reproduzo aqui um pouco mais da metade dos versos, junto à fotografia que abre e fecha o livro *Modelos vivos*, com a qual o poema se relaciona:

---

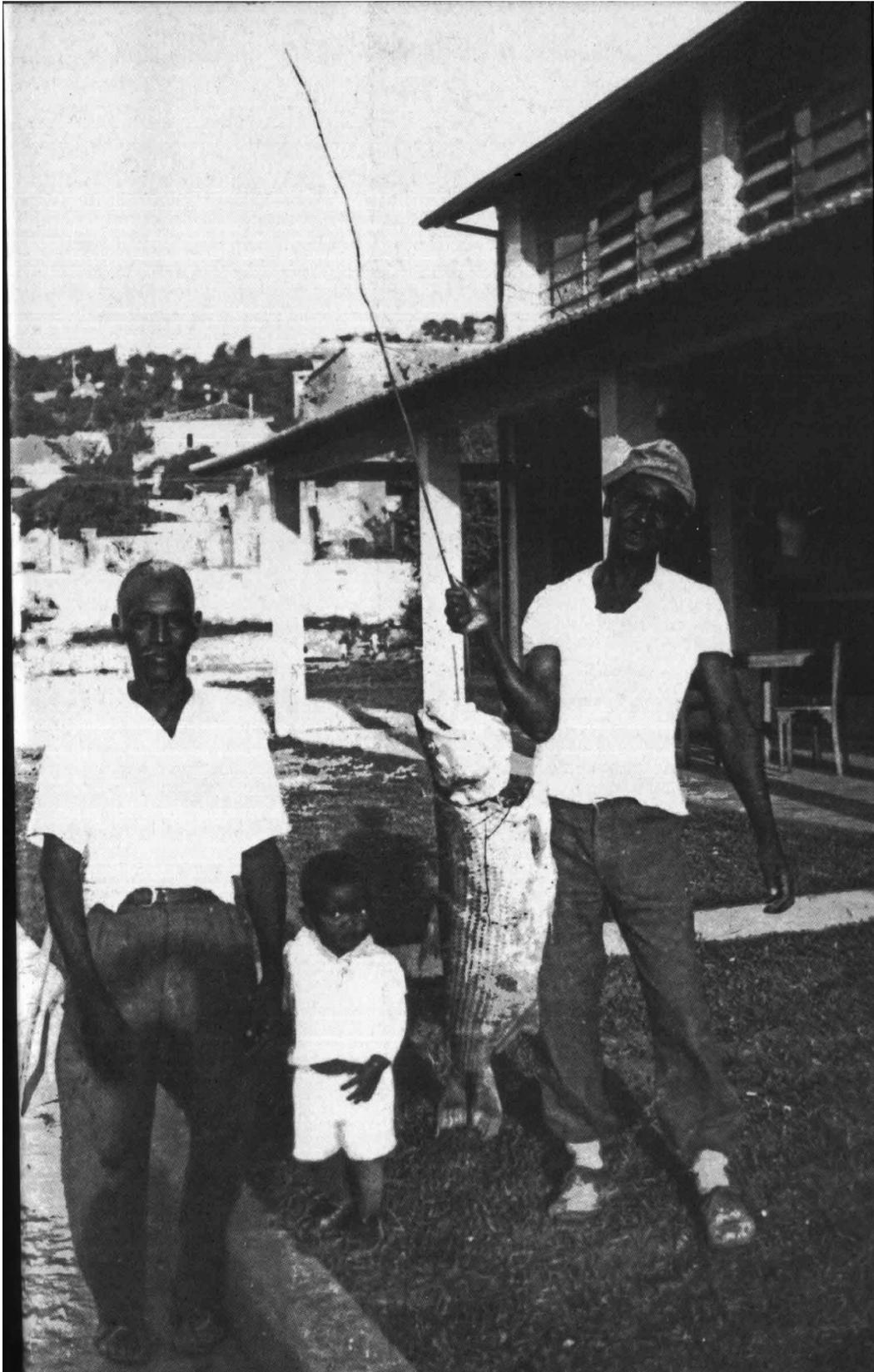
<sup>24</sup> A tradução citada utiliza a expressão “saberes *localizados*”, e não *situados*. No entanto, parto da expressão no texto original de Haraway, “*situated knowledges*”, para optar aqui pelo termo *situados*, também como forma de ressaltar a relação deste pensamento com o de Fausto, que cita Haraway diversas vezes ao longo de seu livro.

### **O peixe não segura a mão de ninguém**

O quarto é um peixe. Três não são peixes. São homens, isto se vê. Nenhum dos três que não são peixes foi pescado pelos demais. Desconfio que o peixe foi pescado por um outro que não aparece na fotografia. Um homem. Com uma câmera fotográfica. O peixe está morto. Não compreende que foi fotografado, morto como parece estar. No tempo em que foi batida a fotografia, todos, menos o peixe, estavam vivos. O menor de todos ainda não fizera filhos em ninguém. Era, ele próprio, filho. Um dos dois feitos por um dos outros dois. Que também eram filhos. De pais que não apareciam na fotografia. E que também eram pais de filhos fora da fotografia. O que segura o peixe era pai do menino de quem o outro dos dois mais velhos segurava a mão. O menor de todos (menor até do que o peixe dado como morto, porque ostentando como um troféu e suspenso por um anzol) tinha uma irmã. Mesmo não aparecendo na fotografia, a irmã do menino era filha do que segurava o peixe. Não se sabe se o peixe, que também era filho, tinha filhos. Nem se o outro homem, o que segurava a mão do filho do homem que segurava o peixe morto, tinha seus próprios filhos, crescidos de sua própria porra. O peixe foi comido por alguém que não aparece na fotografia. E por sua família. Não a do peixe, mas a de quem o fotografou. A família do pai que segurava o peixe não comeu nem a mais minúscula lasca do peixe. A família do outro homem, se é certo que ele tinha uma, tampouco provou do peixe. Dos quatro que aparecem na fotografia, nenhum sorri. Nem diz palavra. O peixe tem a boca aberta. A fotografia comprova o que se diz: que peixes morrem pela boca. As bocas dos três que não são peixes estão cerradas. Por elas não escorrem nem sorrisos nem palavras. São três bocas silenciosas. Três silêncios de ouro. Quatro, com o do peixe. Que está com a boca aberta. [...]

(ALEIXO, 2010, p. 147).

Figura 3: O peixe não segura a mão de ninguém



Fonte: ALEIXO, 2010, p. 159.

*O peixe não segura a mão de ninguém* é um poema que nos apresenta uma história específica, situada. Ou *histórias situadas*, com personagens (humanos e não humanos) também situados, concretos. Neste poema, o peixe é realmente um peixe; cada um dos homens representa a si mesmo – ainda que também possam representar um grupo social ou um conjunto familiar.

A partir daí, começa a se tecer uma relação entre “o menor de todos”, que se compreende ser o próprio Ricardo Aleixo, e a fotografia que observa, na qual encontra a si mesmo quando criança, dois homens (um dos quais é seu pai) e o peixe. Este último é, talvez, entre *os outros* presentes na fotografia, o mais distante daquele que observa: é um animal de outra espécie, está morto, não pode falar por si (e tampouco poderia antes, quando ainda estava vivo). E, no entanto, ao considerar sua presença com alguma profundidade, é o que mais parece lançar perguntas, movimentar o poema.

A partir dessa investigação, o que se encontra são aproximações entre os homens da fotografia e o peixe. Ao falar sobre os filhos desses homens, o poeta lembra da possibilidade de que o peixe tivesse filhos. Os homens que aparecem na fotografia têm a boca fechada e não dizem palavra, assim como o peixe. “Peixes não escre- / vem. A maioria dos homens também não.” A lista segue.

É verdade que também são apontadas diferenças, como o fato de que o peixe “não segura a mão de ninguém”, diferentemente de um dos homens da fotografia. No entanto, a semelhança se infiltra no poema, podendo provocar uma ampliação dessa leitura, uma desconfiança: quantas outras semelhanças existem entre esses homens e esse peixe, silencioso e capturado? Até mesmo a mãe do poeta, mencionada no final do poema, é também *a mãe de filhos peixes* – o que a aproxima de Iemanjá, orixá protetora do mar nas religiões de matriz africana, cujo nome significa “mãe de filhos peixes”; mas também, por outro lado, sinaliza a proximidade entre o menino, seu filho, e o peixe. Por fim, o pedido feito à mãe, no final do poema, parece reforçar ainda mais essa aproximação, o assombro de uma possível semelhança: “que peixe / morto algum se pareça comigo quando a morte vier me pescar”.

A composição política, nesse caso, com essa alteridade não humana, se apresenta como uma relação tensa, vaga, distanciada no tempo. Seria difícil falar, aqui, de algo como uma *aliança*, a começar pelo fato de que o peixe já chega morto ao poema. Existe, no entanto, um caso interessante na poética de Aleixo que aponta nesse sentido. Trata-se de um evento situado com animais não humanos em sua história pessoal, e que constitui um ponto importante de

sua trajetória poética, modificando e participando de sua obra e da estruturação de alguns de seus textos. Apresento, a seguir, o relato dado por Aleixo na entrevista que concedeu a esta pesquisa:

Bom, eu andei de fasto, então, pra deixar espaço pro casal passar, e nisso ainda tinha, ainda tem, muito mato por aqui. E nisso, bom, cheguei até o final da rua, da parte calçada da rua, e a mulher comentou com o marido: “Ó! A cobra enrolou no pé do moço e ele nem viu”.

Eu fiquei em pânico! Mas, a partir daí, não da noite pro dia, não sei mensurar o tempo transcorrido, eu parei de ter os sonhos horríveis que eu tinha com cobras. Algo aconteceu ali. Nesse movimento de recuo, uma cobra se enlaça muito brevemente... Hoje eu tomo isso como uma saudação. Eu não sei que cobra era, mas eu fui saudado. E isso me liberou a imaginação pra poder fazer o que poderia se chamar, eu nunca usei esse termo, tô usando pela primeira vez aqui, de poemas-serpentes.

Cabeça de serpente é um, porque ele é circular — apesar de ter uma forma retangular, é um poema que termina com o verso “a serpente morde a própria cabeça”. Quer dizer, mais circular do que isso, impossível. E o Programa também repete essa... Aí já não mais a circularidade, mas esse outrar-me na serpente é algo que me fala das estratégias de sobrevivência da gente negra nos momentos da travessia do mar-oceano Atlântico Negro, e também nos momentos de confrontação com o regime escravocrata e de possível e sonhada fuga para a floresta. É impossível habitar uma floresta sem criar acordos, sem criar pactos com as outras formas de vida ali presentes. Então o outrar-me, ele não é só uma figura, uma imagem poética (ALEIXO, 2022d, p. 107).

Aqui, Aleixo narra um episódio que movimenta não apenas a temática de alguns de seus textos posteriores, mas também o aspecto formal e estrutural desses textos. Os *poemas-serpentes* citados por Aleixo (“Cabeça de serpente” e “Programa”, publicados respectivamente nos livros *Modelos vivos* e *Extraquadro*), segundo o que diz o poeta, mais do que apenas retratarem serpentes, têm em si mesmos algo de serpente. Carregam em seu funcionamento aspectos de uma serpente, como a circularidade – que tem como uma de suas representações tradicionais o *ouroboros*, símbolo composto por uma serpente (às vezes, um dragão) que morde a própria cauda.

É muito interessante, a esse respeito, a sugestão de Aleixo de que o *outrar-se em serpente* o remete às “estratégias de sobrevivência da gente negra nos momentos da travessia do mar-oceano Atlântico Negro, e também nos momentos de confrontação com o regime

escravocrata e de possível e sonhada fuga para a floresta” (ALEIXO, 2022d, p. 107). Malcom Ferdinand (2022), ao pensar sua *ecologia-do-mundo*, dedica algumas páginas do livro já citado neste trabalho a pensar mais especificamente sobre a presença política de animais não humanos na teia de relações que compõem o mundo, e também sobre a possibilidade de *alianças interespecies* contra a colonialidade – é em parte devido a seu texto que proponho essa indagação para os poemas de Aleixo citados nesta seção.

Nesse contexto, o pensador afirma: “Por sua existência, por suas atividades, os não humanos também são atores do mundo” (FERDINAND, 2022, p. 250). Prossegue então a analisar algumas situações em que “humanos e não humanos, a despeito de suas diferenças, formam alianças politicamente fortes, que, por uma *simpraxis*, um agir com, podem se opor ao Plantationoceno e às suas escravidões” (idem, *ibidem*).

Ferdinand não se propõe a analisar, como critério para afirmar a existência dessas alianças, algum tipo de comunicação, de elaboração política entre humanos e não humanos que se estabeleça como os acordos e arranjos que conhecemos no mundo composto entre humanos. O próprio autor indica, em outras passagens de seu livro, que a composição política de seres humanos *com* seres não humanos tem suas características e limitações próprias, não podendo ser abordada da mesma forma que a política feita *entre* seres humanos (FERDINAND, 2022).

Um dos exemplos que o autor cita para indicar essas alianças interespecies é, justamente, uma interação entre uma espécie de serpente e comunidades negras – assim como sugere Aleixo em seu comentário –, pela qual o colonizador é afastado. Nomeando essas serpentes como parte de um grupo de “diplomatas anticoloniais”, Ferdinand narra:

[...] um lugar especial deve ser atribuído à serpente trigonocefalia venenosa da Martinica, a *Bothrops lanceolatus*. Chamada de “ferro-de-lança”, “besta comprida” e, ainda, “a inominável”, nunca é demais ressaltar sua presença no imaginário coletivo de ontem e de hoje por suas mordidas mortais. No século XVIII, ela dissuadiu muitos colonizadores de *virem* habitar estas ilhas. [...] Era também no interior das terras da Martinica que os escravizados fugitivos se encontravam, ou seja, nesses espaços temidos pela presença das serpentes. Estabeleceu-se uma aliança política entre os diplomatas anticoloniais por meio da qual a ferro-de-lança se tornou a protetora dos quilombolas. Quilombolas e serpentes coabitavam os morros da Martinica numa oposição comum em relação às *plantations* do habitar colonial (idem, p. 252).

Aqui se faz presente uma sabedoria, um conhecimento sobre como habitar a floresta, que permite se relacionar com serpentes e outros animais que podem ser perigosos e, portanto, têm a capacidade de afastar o inimigo colonizador. Não está explícito, no relato de Ferdinand, o que ganham as serpentes com isso – questão que parece sempre importante de considerar, se a palavra que utilizamos é *aliança*. Poderíamos imaginar, nesse caso, que a presença do colonizador, trazendo consigo a degradação ambiental, tampouco interessaria às serpentes.

Em outro caso, mas com ganhos semelhantes, podemos considerar, talvez, que a valorização e a visibilidade oferecida às serpentes, no caso de sua presença na obra de um artista, como Ricardo Aleixo, pode ser de seu interesse – pois como seria nossa relação com esses outros animais, ou mesmo plantas, fungos e demais seres não humanos, se considerássemos com mais frequência a possibilidade de que, além de ter vida própria, eles podem também oferecer à nossa vida (e frequentemente o fazem) mais do que *produtos* como carne, couro, entre outros? Como seriam as alianças interespecies passíveis de se construir pela linguagem, pelos usos da palavra?

Talvez um dos caminhos consista, mais uma vez, na importância de contar outras histórias, *histórias multiespecies*, como apontam Tsing (2019) e Haraway (2016), e assim oferecer a linguagem como elemento para uma composição do mundo, entre humanos e com não humanos, que seja coletiva, tecida em conjunto, em relação.

No poema *Programa*, que é um dos que Aleixo cita ao falar de seus *poemas-serpentes*, há mais uma vez a ideia de *outrar-se* em um animal não humano. Neste poema, publicado no livro *Extraquadro* (2021), diferentemente de *Convivo muito bem com os cães da rua*, o próprio poema já explicita essa identidade, essa metamorfose:

Figura 3: Programa

**Programa**

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

Fonte: ALEIXO, 2021, p. 51.

Para além da aproximação com a cobra no plano temático – ou seja, através da voz que fala no poema e afirma *ser cobra coral* –, é realizada também uma aproximação formal: no plano visual do poema, seu desenho na página remete à sinuosidade do movimento de uma serpente. É interessante também notar que, embora as frases mais coerentes do poema sejam compostas em uma leitura horizontal (“só rastejo / quando quero / ouvir o pulso” etc.), a proximidade das palavras em sua disposição vertical pode embaralhar as frases no contato com o poema, provocando uma leitura pelas colunas: “só quando ouvir”, “rastejo quero pulso mundo”, etc. Isso também configura uma fuga da linearidade por parte do texto.

Já no outro dos poemas-serpentes que Aleixo menciona, *Cabeça de serpente*, publicado no livro *Modelos vivos* (2010), podemos observar procedimentos de circularidade (aludindo à cobra pela figura do *ouroboros*, já citada) e de metamorfose, pelos quais o poema avança, varia e se desdobra continuamente, até a imagem surreal que compõe seu último verso:

### **Cabeça de serpente**

a serpente morde a própria cauda. a serpente pensa que morde a própria cauda. a serpente apenas pensa que morde a própria cauda. a serpente morde a própria cauda que pensa. a serpente morde a própria cauda suspensa. a serpente pensa que a própria cauda morde. a serpente pensa com a própria cabeça. a serpente sonha que simula o próprio silvo. a serpente sonha ser outra serpente que simula o próprio sonho e silva. a serpente pensa e silva selva adentro. a serpente sonha que pensa e no sonho pensa que as serpentes sonham. a serpente pensa que sonha e no sonho pensa o que as serpentes pensam. a serpente morde sem pensar no que pode. a serpente pensa que morde a própria causa. a serpente pensa e morde em causa própria. a serpente pensa e morde apenas o que pensa. a serpente pensa que pensa e morde o que pensa. a serpente morde o que pensa e o que morde. a serpente pensa o que pensa a serpente. a serpente se pensa enquanto serpente. a serpente se pensa enquanto ser que pensa. a serpente pensa o que pensam as serpentes. a serpente morde o que pensa a serpente. a serpente morde o que mordem as serpentes. a serpente morde o que pode. a serpente pensa em se morder. a serpente morde sem pensar o que pode. a serpente morde sem pensar o que morde o que pode. a serpente morde o que morde. a serpente morde enquanto pode. a serpente pensa sem palavras. a serpente só não pensa a palavra serpente. a serpente só não morde a palavra serpente. a serpente pode o que pode sem palavras. a serpente morde o que pode sem medir palavras. a serpente mede de cabo a rabo a própria cabeça. a serpente emite a própria sentença. a serpente morde a própria cabeça.

(ALEIXO, 2010, p. 31).

É interessante considerar essa presença da serpente na poética de Aleixo a partir da forma como é instaurada. Como já relatado, é a partir do encontro com uma cobra que o poeta começa a tecer poemas que se atentam a esse animal. Na mesma entrevista, antes de narrar esse encontro, ao comentar sobre a possibilidade de uma abordagem multissensorial do mundo (em vez de uma que se dê apenas pelo olhar), Aleixo diz:

E por isso me agrada ter como uma figura recorrente, na poesia que faço hoje, a figura da cobra; porque eu sou, eu fui uma criança e um adolescente que sofria com a ofidiofobia. A simples escuta da palavra “cobra” já me deixava em pânico. E eu virei um cantor das cobras [risos]. Cabeça de serpente, que nem foi o primeiro, o primeiro é o poema de Oxumaré, o oriki de Oxumaré, na Roda do Mundo. [...] Eu penso que o meu animal arquetípico, sei lá, é o felino, é da família dos grandes felinos, é a onça, é o tigre, eu não sei bem qual é. Mas a cobra em mim foi despertada exatamente como uma aceitação do que há de “selvagem” (tô abrindo

aspas com a palavra selvagem) no pensar. E talvez nesse tipo de pensar tão especial e amedrontador que é o do poema (ALEIXO, 2022d, p. 102-103).

A “saudação” de uma cobra, em uma noite de caminhada pelo Campo Alegre, transforma Aleixo de uma pessoa que sofria com o pânico de cobras para, nas palavras do poeta, um “cantor das cobras” – uma presença que ele relaciona, aqui, com algo de “selvagem” no pensar. Essa ideia tem relação, ainda, com outra de suas falas, na mesma entrevista, quando comenta sua dificuldade para estabelecer uma troca mais profunda com as plantas:

Eu acho que eu tenho um limite mesmo, talvez ligado ao mito de uma racionalidade que me impulsionou nos primeiros tempos de investigação artística, isso de ter me vinculado, de ter sido vinculado por tanto tempo às vertentes construtivas, né, ainda tem algo aí da racionalidade como mito, da leitura da racionalidade como um mito. Isso não saiu de todo de mim (ALEIXO, 2022d, p. 105-106).

A partir da leitura de *Programa e Cabeça de serpente* e das falas citadas de Aleixo, sinalizo enfim para duas questões. Em primeiro lugar, o encontro com uma cobra (específica, situada) leva Aleixo a abrir um caminho que até então não estava aberto em sua poesia, e que o poeta considera como algo que se relaciona a um aspecto *selvagem* do pensar. Para além da opinião de Aleixo sobre o acontecimento, o que se percebe em poemas como *Programa* ou como *Cabeça de serpente* é que a serpente, para além de figurar como tema do texto, colabora com a sua estrutura; oferece, a partir de sua forma de estar no mundo, um caminho para a estruturação da linguagem. Esse caminho, ligado à multiplicidade, à circularidade, às metamorfoses e às múltiplas formas de percepção (*rastejar* para *ouvir* o pulso do mundo, por exemplo), tem profunda relação com o debate que foi proposto ao longo deste trabalho, assinalando aspectos na poética de Aleixo que se lançam contra a postura colonial diante da Terra e do mundo.

Em segundo lugar, estamos pensando aqui nas potências, nos desafios e na complexidade de uma composição interespecies, desde aquelas mais distantes até as que possamos chamar de *alianças* – e, mais do que isso, *alianças* que, de alguma forma, se lancem contra a colonialidade. O ponto acima, ressaltando a contribuição das cobras para certos aspectos da poética de Aleixo, dialoga com essa ideia.

Em sintonia com a postura de Ferdinand (2022) ao analisar as alianças interespecies, a questão aqui não seria indagar se uma cobra que se enlaça na perna de um homem, transformando sua relação com cobras dali em diante, tinha a intenção de propor essa aliança,

imaginava a consequência de seu ato, etc.; trata-se apenas de perceber que, por uma sequência de ações em um ambiente determinado, diferentes espécies acabam por compor uma relação que apontará, mais adiante, para uma interação que não apenas pode ser interessante para ambas as partes, cada uma à sua maneira, mas também provoca e questiona o sistema colonial.

Por outro lado, é importante constatar, também, os limites e ausências que a poética de Aleixo enfrenta, por enquanto, nesse sentido – como a já mencionada escassez de seres não animais, ou de animais não humanos que sejam situados, com vidas e histórias concretas; além da escassez de pautas ecológicas entre as denúncias feitas por alguns de seus poemas, como analisado na seção 3.2 deste trabalho, junto ao conceito de *dupla fratura* proposto por Ferdinand (2022).

O próprio poeta sinaliza para um estado de aprendizado em relação a essas questões. No poema *Pessoa-muitas*, por exemplo, comentado na seção 2.1 deste texto, afirma que veio ao mundo para *aprender a ser*, por exemplo, pessoa-ave e pessoa-floresta. Na entrevista concedida por ocasião desta pesquisa, tanto no trecho citado mais acima (a respeito de sua interação com as plantas) quanto em outros, Aleixo também sinaliza para um interesse em aprofundar e experimentar melhor a relação com plantas e animais não humanos.

Ou seja: para além do que Aleixo efetivamente realiza em seus poemas publicados até o momento, a atenção a outras espécies e a convocação desses encontros, incluindo aqui também o cultivo de um estado de percepção mais ampliado, parece apontar para, entre outros pontos, uma busca por alianças interespecies, um reconhecimento de sua relevância. Fica lançada, enfim, a questão sobre os futuros caminhos de sua poética em relação a esses outros seres, outras espécies, outras formas de existir.

## Considerações finais

O que nos cabe fazer em meio a esta época – chamada, entre outros nomes, de Antropoceno – em que catástrofes ecológicas e sociais arrasam as condições de habitabilidade da Terra e fazem ecoar alertas cada vez mais graves sobre o futuro? Quais seriam os lugares que a arte e a poesia podem ocupar nessa construção coletiva de um mundo por vir?

Neste trabalho, propus investigar possíveis relações entre as demandas ecológicas de nosso tempo e a poesia através da vida-obra de Ricardo Aleixo. Em meio à constelação artística dos trabalhos de Aleixo, foi dado um enfoque especial a um movimento recente: sua formulação de uma *Poética Dendorí*. Para isso, considerei o ensaio *Dendorí: uma poética-muitas* (2022), e também, como pontos de diálogo e ampliação do repertório de poemas, os livros *Modelos vivos* (2010) e *Extraquadro* (2021).

Foi possível identificar ressonâncias, na poesia de Aleixo, com algumas das provocações que têm sido feitas nos campos da ecologia, da antropologia e da filosofia em relação ao Antropoceno hoje, a partir das ideias de habitabilidade, refúgio, pluralidade, cosmopolítica, convívio com diferentes (incluindo seres não humanos), entre outras.

O trabalho com a memória parece ser um ponto importante de diálogo, em sua vida-obra, com essas provocações. Isso se dá, em especial, ao considerar a junção que o poeta faz entre memória pessoal e memória coletiva, principalmente a partir do tratamento dado a sua família em seus poemas e depoimentos, com atenção aos apagamentos que o racismo e o colonialismo procuram impor sobre histórias de famílias, povos, comunidades e tradições marginalizadas – e o potencial subversivo, portanto, de preservar e narrar essas histórias.

Junto à memória, também o movimento, na poética de Aleixo, surge como uma estratégia de *resistência ativa* ao sistema opressor – através de procedimentos de esquiva, drible, errância e experimentação, que o poeta tanto realiza em sua vida-obra quanto tematiza em alguns de seus poemas, como os analisados na seção 2.3 deste trabalho. Assim, a criação de zonas ou condições de habitabilidade – em consonância com as novas tecnologias e os novos desafios das últimas décadas – não diz respeito necessariamente a uma distância espacial dos *inimigos*, e sim ao cultivo da capacidade de *fugir em plena vista*, ser visto sem ser compreendido ou controlado, e, por consequência, sem ser capturado.

Embora *Dendorí: uma poética-muitas* seja uma publicação recente, é importante considerar o que ressalta o próprio poeta em seu texto: “O nome Dendorí é novo. Só o nome. A

metodologia é anterior ao nome” (ALEIXO, 2022a, p. 135). Desse modo, se Aleixo formula, nesse ensaio e nos poemas que o integram, uma *poética-muitas*, uma poética da multiplicidade, isso consistiria não em uma inovação brusca em sua trajetória poética, mas em um desenvolvimento de interesses e tendências que já se faziam mostrar, como o interesse pela alteridade, pela descentralização e pela pluralidade de linguagens e formas de existência. Foi possível notar a presença prévia desses interesses na obra do poeta através da leitura dos livros *Modelos vivos* (2010) e *Extraquadro* (2021, com poemas escritos entre 2013 e 2020 e, portanto, anteriores ou contemporâneos à publicação de *Dendorí*).

Por outro lado, também foi possível perceber nesta pesquisa que, embora *Dendorí: uma poética-muitas* compartilhe traços com outros pontos da obra do poeta, nesse ensaio e nos poemas que o acompanham parece haver alguns desenvolvimentos importantes dos assuntos tratados. Um deles consiste na ampliação da relação de Aleixo com as *alteridades não humanas*, que surgem em outros pontos de sua obra, como apresentado na seção 3.3 deste trabalho, mas que em *Dendorí*, especialmente no poema *Pessoa-muitas* (e no conceito formulado junto ao poema), ganham novo lugar, questionando e provocando mais diretamente as fronteiras traçadas entre seres humanos e não humanos. O poema indica, também, um estado de aprendizagem em relação a essas alteridades, o que é reforçado por muitos comentários de Aleixo na entrevista que realizamos por ocasião desta pesquisa.

Quanto ao que a poesia de Aleixo pode oferecer como possíveis contribuições a esse debate, a presença da *multiplicidade* como uma força motriz de sua poesia, ganhando novas camadas a partir da publicação de *Dendorí: uma poética-muitas* e do conceito de *pessoa-muitas* formulado nesse ensaio, figurou na pesquisa como um ponto de destaque. Se o desafio para construir, hoje, um mundo com justiça social e ambiental envolve a criação de algo como o que Malcom Ferdinand (2022) nomeia de *ecologia-do-mundo*, uma ecologia que se dê a partir do encontro e da composição entre diferentes, isso implica desfazer os modos coloniais de habitar a Terra, marcados por dominação, controle, padronização, hierarquias e violências.

Nesse sentido, ao questionar fronteiras e divisas rígidas, propondo uma poética da multiplicidade em sintonia com as muitas formas de estar na vida e no mundo, Aleixo aponta um possível caminho de colaboração, através da linguagem e da poesia, para o fortalecimento de uma ecologia-do-mundo, marcada pelo encontro, que possa substituir a ecologia colonial que atualmente vivenciamos, marcada pela recusa dos outros, do movimento e da multiplicidade – que são, enfim, forças fundamentais da própria vida.

## Referências bibliográficas

AGUSTONI, Prisca. Um corpo que oscila: performance, tradição e contemporaneidade na poética de Ricardo Aleixo. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 33, p. 25-49, 2009a.

AGUSTONI, Prisca. O desejo de dizer ou a performance de Exu na poética de Ricardo Aleixo e Edmilson de Almeida Pereira. *Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários*, v. 17, n. 1, p. 102-112, 2009b.

ALEIXO, Ricardo; PEREIRA, Edmilson. *A roda do mundo*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1996.

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

ALEIXO, Ricardo. *Modelos vivos*. São Paulo: Crisálida, 2010.

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

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

ALEIXO, Ricardo. *Antiboi*. Belo Horizonte: Crisálida; Lira, 2017a.

ALEIXO, Ricardo. *Ricardo Aleixo: encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2017b.

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

ALEIXO, Ricardo. *Reza de todo santo dia*. Belo Horizonte, 5 nov. 2019. Instagram: Ricardo Aleixo @ricardoaleixoakavulgo. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/B4gPz3FHrDYK5acdVfm29zxP2chiUDk7OpEuQI0/>>.

Acesso em: 16 jan. 2023.

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

ALEIXO, Ricardo. Dendorí: uma poética-muitas. In: RIBEIRO, Mônica; MENCARELLI, Fernando (orgs.). *Mundos possíveis: culturas em pensamento*. Belo Horizonte: Incipit, 2022a.

ALEIXO, Ricardo. *Sonhei com o anjo da guarda o resto da noite: vidapoesia*. São Paulo: Todavia, 2022b.

- ALEIXO, Ricardo. *Campo alegre*. Belo Horizonte: Conceito Editorial, 2022c.
- ALEIXO, Ricardo. *Tudo é muito rico e complexo, não só nós*. Entrevistador: Daniel Grimoni Alfarella. Rio de Janeiro: 2022d. 3 arquivos .mp3 (105 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice I desta monografia (p. 95–121).
- ALEIXO, Ricardo. #34 – Ricardo Aleixo: visões, sonhos e memórias. [Entrevista cedida a] Leandro Sarmatz. *Quarta Capa Todavia*, [S. l.], 2022e. Podcast. Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/1SKH1f3K0TIOKfHrUK3B7u>>. Acesso em: 10 jan. 2023.
- BONA, Dénètem. *Cosmopoéticas do refúgio*. Tradução: Milena P. Duchiede. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020.
- CRUTZEN, Paul; STOERMER, Eugene. The “Anthropocene”. *Global change newsletter*, v. 41, p. 17-18, 2000.
- FAUSTO, Juliana. *A cosmopolítica dos animais*. São Paulo: N-1 Edições; Hedra, 2020.
- FERDINAND, Malcom. *Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho*. Tradução de Letícia Mei. São Paulo: Ubu Editora, 2022.
- FREIRE, Paulo. Denúncia, anúncio, profecia, utopia e sonho. In: BRASIL; SENADO FEDERAL. *O livro da profecia: o Brasil no terceiro milênio*. Brasília: Coleção Senado, 1997.
- GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. Tradução: Mariza Corrêa. *Cadernos pagu*, n. 5, p. 7-41, 1995.
- HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. Tradução: Tomaz Tadeu. In: TADEU, Tomaz (org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. 2ªed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- HARAWAY, Donna. Companhias multiespécies nas natureza-culturas. Entrevistadora: Sandra Azerêdo. In: MACIEL, Maria Esther (org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora UFSC, 2011, p. 389-418.

HARAWAY, Donna. Antropoceno, capitaloceno, plantationoceno, chthuluceno: fazendo parentes. Tradução: Susana Dias; Mara Verônica; Ana Godoy. *ClimaCom Cultura Científica*, v. 3, n. 5, p. 139-146, 2016.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LAGO, Antônio; PÁDUA, José Augusto. *O que é ecologia*. 9ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MARTINEZ, Vítor. *Com Exu-Ogum, pelas encruzilhadas: corpo, ritmo e presença na poética de Ricardo Aleixo*. 2021. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

MARTINS, Aulus. O silêncio que nos ronda: poesia e política em dois poemas de Ricardo Aleixo. *Nau Literária*, v. 14, n. 2, 2018.

NATALI, Marcos. Um ano entre os humanos: Ricardo Aleixo e a etnografia do humanismo. *Literatura e Sociedade*, v. 26, n. 34, p. 198-225, 2021.

NOLASCO, Larisse. *Visões do amor em Ricardo Aleixo*. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras – Língua Portuguesa) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Alagoas, Arapiraca, 2021.

NÚÑEZ, Geni. Monoculturas do pensamento e a importância do reflorestamento do imaginário. *ClimaCom – Diante dos Negacionismos* [online], Campinas, ano 8, n. 21. novembro 2021a. Disponível em: <<http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/monoculturas-do-pensamento/>>. Acesso em: 10 jan. 2023.

NÚÑEZ, Geni. Não há cura do indivíduo, se não há cura da terra. [Entrevista cedida ao] Portal Catarinas. *Portal Catarinas*, [S. l.], 2021b. Disponível em: <<https://catarinass.info/nao-ha-cura-do-individuo-se-nao-ha-cura-da-terra/>>. Acesso em: 10 jan. 2023.

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

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

STENGERS, Isabelle. A proposição cosmopolítica. Tradução: Raquel Camargo; Stelio Marras. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 69, p. 442-464, 2018.

TSING, Anna. Margens indomáveis: cogumelos como espécies companheiras. Tradução: Pedro Castelo Branco Silveira; Thiago Mota Cardoso. In: *Ilha – Revista de Antropologia*, v. 17, n. 1, 2015a. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2015v17n1p177>>. Acesso em: 10 jan. 2023.

TSING, Anna. *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno*. Tradução: Thiago Mota Cardoso *et al.* Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.

TSING, Anna. Futuros possíveis dos mundos sociais mais que humanos: entrevista com Anna Tsing. Entrevistador: Luiz Gonçalves. *Horizontes Antropológicos*, v. 27, n. Horiz. antropol., 2021 27(60), maio 2021.

## APÊNDICE I

## “Tudo é muito rico e complexo, não só nós”

Entrevista com Ricardo Aleixo<sup>25</sup>

**Daniel Grimoni** – Essa conversa especificamente, de hoje, eu comentei com você, né, que eu fui lendo as suas entrevistas, os seus ensaios, e na verdade eu percebi um ponto, que eu via que muitas vezes você trazia alguns elementos de leituras suas (por exemplo, aquilo que a gente conversou naquele ciclo de aulas, sobre ecologia, sobre saberes da Floresta), e que geralmente as pessoas não te perguntavam sobre isso, mas você respondia em perguntas sobre outros assuntos.

Então eu li bem aquele seu livro de entrevistas, eu li o que eu consegui de entrevistas suas, e eu não encontrei quase perguntas nesse sentido. Aí eu parei pra ler os seus livros e alguns dos seus ensaios, o “Poética Dendorí” principalmente, e eu vi essa veia forte, assim. E eu comecei a perceber essa conexão. Então o meu trabalho, ele pensa um pouco nesse sentido: como a ecologia — e essa forma específica de ecologia que considera também as injustiças sociais e esse diálogo — aparece no seu trabalho, e como você dialoga também com essas outras vidas, né, essas outras formas de existir que acho que não te perguntaram tanto sobre.

Eu queria te fazer algumas perguntas mais específicas nesse sentido, mas na verdade eu acho que a gente troca uma ideia agora, vamos bater um papo e para onde for a conversa a gente vai seguindo.

**Ricardo Aleixo** – É, esse pré-âmbito — desculpa te interromper —, esse pré-âmbito que você fez, ele já é uma questão instigante, porque diz respeito a um modo do sistema literário, do sistema artístico me perceber, como é que eu sou percebido.

Em geral, eu sou lido como alguém que é da vertente experimental, sem que se destaque tanto o caráter crítico das minhas criações, como se fossem duas instâncias isoladas. Há já alguns estudos que mostram esse imbricamento, né, de preocupação com as questões políticas e sociais e também com a experimentação técnica e formal, principalmente nas teses — uma Telma Scherer, por exemplo, aprofundou, fez uma leitura bastante profunda dessas questões.

---

<sup>25</sup> Entrevista conduzida por ocasião desta pesquisa, no dia 21 de outubro de 2022, por videoconferência realizada na plataforma Zoom, com duração de aproximadamente 1h30, e publicada aqui na íntegra.

Há outras pessoas que fazem isso também; mas na relação com a imprensa, por exemplo, nos especiais que são dedicados à minha obra, isso tende a ficar como áreas estanques. E essa questão ambiental, em específico, ela é quase que totalmente desconsiderada, porque como eu não tenho uma militância nesse sentido, eu não participo de nenhum grupo de pressão, e nem meus textos com essa temática têm sido mais divulgados que textos ligados a outros temas, eu tenho que forçar a barra para poder falar disso. E tenho tido êxito nas tentativas mais recentes, porque é muito curioso, né, você percebe que o Brasil tem uma capacidade inesgotável de conseguir seccionar tudo.

Então hoje nós falamos de racismo, racismo antinegros, e a gente ainda fala de... Também fala de racismo contra quilombolas, como se quilombolas não fossem negros. Percebe? É uma construção muito refinada, que parece tosca; porque essa conceituação mais contemporânea de quilombo, que não é a concepção originária, ela está muito mais ligada a um pensamento em diálogo com as lutas dos ambientalistas do que a luta do movimento social negro. Então nós falamos de racismo seccionando, também: o racismo estrutural e estruturante, ok. E nós falamos de racismo religioso; e nós falamos de racismo ambiental; como se o movimento social negro, situado nas grandes cidades, no espaço urbano, como se ele não tivesse como uma de suas metas também o enfrentamento daquilo que é chamado de racismo religioso e daquilo que é chamado de racismo ambiental.

O racismo é o mesmo, é um só. Onde quer que existam pessoas negras, e nós estamos vivendo isso nessa semana, né, multiplicam-se os casos de racismo, mesmo contra aquelas pessoas que nós poderíamos julgar protegidas do racismo — como foi o caso do Seu Jorge, em Porto Alegre, durante o show dele, sendo chamado de macaco. Existe uma naturalização progressiva do racismo que é motivada pela emergência da extrema direita; mas nós não podemos atribuir apenas à extrema direita as razões pelas quais o racismo existe no Brasil. E aí eu tô falando tudo isso, e já te devolvo a palavra, pra dizer como é incômoda ainda hoje a minha presença, enquanto um artista e um pensador da cultura brasileira, sendo, como sou, um negro retinto e morador da periferia.

É como se estivéssemos falando aí não só das tais "ideias fora do lugar", conforme proposto pelo Roberto Schwarz, mas também um corpo que a sociedade brasileira se recusa a aceitar como sendo produtor de reflexão, como sendo alguém que instaura a crise por meio não só da cor da pele, mas também do que fala e do modo como fala dessas questões. É como se eu não tivesse legitimidade pra falar das questões ambientais porque eu não sou um ambientalista, eu

não sou um quilombola, eu não sou um babalaô, que precisa lidar com a mata de um modo... É isso, acho que tá bom para a gente começar. Mas você pode mudar o rumo da prosa se você quiser.

**DG** – Não, claro, mas eu acho ótimo esse ponto que você trouxe. Eu estava lembrando aqui de uma leitura recente, que é o livro *Uma ecologia decolonial*, do Malcom Ferdinand, que foi lançado recentemente. Ele é um pensador da Martinica, não sei se você teve a oportunidade de ler ainda [...]

**RA** – Não, ainda não. Vou anotar o nome dele.

**DG** – [...] mas fica a forte sugestão. “Uma ecologia decolonial”. Ele faz essa leitura da separação entre os movimentos ambientais e os movimentos decoloniais, como eles muitas vezes não têm conversado; e ele destaca como, por exemplo, nos movimentos ambientais, a presença de pessoas negras ou pessoas indígenas comentando coisas ativamente, sendo ouvidas em espaços de discussão acadêmica, por exemplo, é muito pequena, apesar de que essas pessoas foram produtoras de grande parte do conhecimento ecológico que é a base pro movimento ambiental hoje.

Então, eu reconheço que no Brasil a gente tem muito uma coisa do *especialista*, né, como se você precisasse ser especialista em uma questão pra poder falar sobre ela, e mesmo os especialistas nessa questão, dependendo de questões de cor de pele, posicionamento geográfico, de em que país mora, como o território é valorizado internacionalmente, também não são ouvidos, né. Então eu acho muito interessante, por exemplo, pensar esse lugar do poeta, do artista, que acaba falando, inclusive, sobre muitos assuntos, né — então é interessante que você como poeta possa falar, por exemplo, sobre ecologia ou sobre o meio ambiente num poema, e que talvez esse espaço do poema, por ser considerado um espaço literário, seja um pouco mais legitimado; mas no momento em que você vai dar uma entrevista ou vai querer fazer um ensaio sobre isso, aí você já tá pisando fora da linha, né, sendo que talvez pisar fora da linha seja justamente o exercício de experimentação mais interessante.

**RA** – E aí ocorre uma dupla perspectiva, ou equivocada ou geradora de equívocos (ela pode não ser equivocada em si, mas ela é geradora de equívocos). Primeiro, o reforço da ideia da especialização, que denotaria uma preconceção acerca do lugar do poema na sociedade. É como se nós já soubéssemos que poema é pra deleitar, é pra comover, talvez pra informar, em

alguns casos, para protestar, mas não para fazer teoria, por exemplo — que é uma questão que eu tenho a alegria de viver, porque eu fui convidado por um professor, Norman Mandarás, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 2016 ou 2017, não me lembro bem. Eu estive lá, na universidade, em Porto Alegre, para discutir questões da poesia contemporânea.

Ele assistiu à minha performance, depois debateu comigo, também, e me convidou pra participar de um livro em homenagem a Deleuze. Eu fiz um texto que vai estar agora, fiz um poema-ensaio, que vai estar no *Diário da Encruza*: “Só o anômalo é quem fala no poema”, é o título do meu poema-ensaio. E o Norman ficou entusiasmado e escreveu nas redes sociais que depois desse poema ficaria impossível sustentar a ideia de que só se pode fazer teoria por meio da prosa.

Isso me animou muito e eu escrevi outros textos nessa mesma linha. Eu já tinha até escrito, mas não com a confiança que eu passei a ter depois de ter recebido esse retorno do Norman, que é um professor canadense, radicado no Rio Grande do Sul há muitos anos. Então isso me pareceu uma abertura dialógica rara e um incentivo muito grande para eu continuar tensionando os lugares das especialidades, os lugares tal como estão colocados e tal como se entrecruzam, porque os lugares são móveis para mim; como se entrecruzam no meu projeto de criação — que, como você sabe, é indissociável da reflexão mesma sobre o fenômeno criativo e sobre as sociedades nas quais esses processos técnicos e formais são produzidos.

**DG** – E é muito interessante, isso que você comentou, essa recusa, quase, em reconhecer o poema como um espaço possível de pensar, de reflexão, porque na verdade me vieram à mente vários poemas seus, enquanto você estava falando agora — queria até te perguntar sobre um ou outro daqui a pouco —, que formulam totalmente conceitos ali, né. Eu acho que reconheço isso, na verdade, em muitos poemas. Se você para pra experimentar aquilo como uma certa perspectiva sobre o mundo, um ponto de vista possível, né, ele se torna ali uma lente de leitura, uma forma de você encarar as questões, e que às vezes surge justamente num jogo de palavras, uma coisa que você formularia em outros termos e não teria esse mesmo alcance possível.

Eu estava lembrando aqui também, sobre essa questão que você fala do exercício de alteridade, né. Estava me lembrando aqui que no “Poética Dendorí”, aquele ensaio que você publicou em 2020, durante a pandemia, você diz que você pratica a poesia como exercício radical de autoridade, e você usa a expressão *outrar-se*.

Eu percebo que você formula essa ideia, na minha leitura, tanto em relação à sua própria multiplicidade, né, então tem, por exemplo, o poema “mesmo quando só eu só ando em bando”, tem aquela ideia de *pessoa-muitas* — então tem o que seria essa *sua* multiplicidade. E eu também reconheço que tem um reconhecimento de um outro, dos outros, até talvez ao ponto de borrar essa distinção, entre eu, o outro... onde fica esse lugar. E eu estava relendo o “Poética Dendori” ontem, e você comenta que, dentro dessa perspectiva, o *eu* deixa de ser um *eu lírico*, se torna uma outra coisa, não é mais uma individualidade. Então você pode falar um pouco sobre isso? Sobre essa ideia de alteridade, sobre esse ensaio... Que desafios você encontra nesse sentido de buscar esse encontro com o outro, esse exercício de si mesmo como uma multiplicidade?

**RA** – É, e nem nisso estou sendo novo, né, porque o outro lá já disse que "eu é um outro". Essa informação — porque eu tomo esse verso como uma informação — me parece quase que o enunciado de uma heráldica, de um ponto... Eu trocaria só, na sua formulação, como tenho trocado cada vez mais, a frase "ponto de vista" por "ponto de percepção", porque “ponto de vista” tem me parecido cada vez mais um reforço daquilo que eu chamo de *olhocentrismo*; que, no meu caso, como deficiente visual, eu sou a demonstração cabal de que o olhar, enquanto fato biológico, informa pouquíssimo à minha maneira de apreensão do mundo, desde os 18 anos, quando eu fico cego do olho direito, e nos últimos anos, quando eu tive uma progressiva perda de visão por conta do glaucoma, que me levou a uma cirurgia que quase me deixa totalmente cego.

Então *ponto de vista* e *perspectiva* são palavras, são termos que eu venho afastando em favor de modos de apreensão do mundo que, dadas as minhas condições de saúde, de saúde visual frágil, não só me levaram ao agenciamento de outros modos perceptivos... A escuta, o tato, o olfato, um olhar que precisa ser dotado, como digo várias vezes, de "qualidades táteis". Da mesma forma, ser como as crianças, né, que as mães repreendem dizendo "Menino, você precisa pegar em tudo? Você tem olho nas mãos?". Sim, eu tenho um poema que fala em “olhos de lince nas pontas dos dedos”.

Essa ideia de *pessoa-muitas*, que você mencionou, ela não só evoca uma multiplicidade de pessoas dentro de mim, e dentro de você, e dentro de outras pessoas, mas uma multiplicidade de recursos de apreensão do mundo que vão além do olhar.

Olhar, para mim, é *um* dos muitos modos de enquadrar (literalmente enquadrar) o mundo, de fazer recortes do mundo — o olhar é aquilo que, pelo próprio modo como se constitui

enquanto condição biológica nos impede uma totalização. Nós podemos escutar em 360 graus, mas não podemos ver sem fazer todo um movimento que impede tanto a ideia de totalização quanto a de totalidade. E não que a escuta nos dê isso, mas eu estou falando de uma percepção que já é também uma lenta e minuciosa elaboração do pensar o mundo. A percepção já é um treino para isso.

É possível que se nós viermos a fazer esse exercício de apreensão de um recorte da realidade apenas pelo olhar, nós nos satisfaçamos com o que vemos e pronto, está resolvido. Enquanto que essa apreensão multissensorial, ela lança questões em cima de questões depois de questões. Ela instaura aquilo que me apraz chamar de meta-reflexão. Nós somos convidados (quando não *obrigados*) a pensar o pensar. Não existe mais situação estável.

E por isso me agrada ter como uma figura recorrente, na poesia que faço hoje, a figura da cobra; porque eu sou, eu fui uma criança e um adolescente que sofria com a ofidiofobia. A simples escuta da palavra “cobra” já me deixava em pânico. E eu virei um cantor das cobras [risos]. *Cabeça de serpente*, que nem foi o primeiro, o primeiro é o poema de Oxumaré, o *oriki* de Oxumaré, na *Roda do Mundo*. E *Cabeça de serpente* é libertador, um poema libertador, porque parte de uma das — vou usar o termo aqui com muita consciência —, das *raízes* da minha poesia, que é essa linha que tem em Paul Valéry um dos nomes de maior destaque, e que vai influenciar pessoas com quem eu dialogo na poesia brasileira. Vai influenciar a poesia de João Cabral, vai influenciar Augusto de Campos, vai influenciar Sebastião Uchoa Leite, é toda uma linha de conversa que eu tive que repensar a cobra a partir desses convites.

Então ler *A serpente e o pensar em Valery* me obriga a me confrontar com um medo-pânico ancestral. Como que eu vou lidar com essa ideia da inteligência iconizada na figura de um bicho que me causa pavor? Que o simples nome me causa pavor? E aí eu tenho uma relação de muito amor com esse poema, porque ele é considerado dos meus poemas mais realizados no plano estético e também como proposição de um novo, de um outro modo de perceber o que a gente chama de *natureza*.

Dando um salto até o livro mais recente, dentre os publicados, que é o *Extraquadro*, vai aparecer lá o *Programa*, que é um poema tão importante, o *Programa* — “só rastejo / quando quero / ouvir o pulso / do mundo / quando sou / cobra coral / ao rés / da noite / do mundo”. Por que esse poema é importante? A importância dele foi ressaltada para mim pelo designer gráfico responsável pelo projeto gráfico e pela capa do *Extraquadro*, que é o meu

amigo Mário Vinícius, que transformou literalmente em *programa* esse poema, ao criar uma sobrecapa para o livro. Pra você ter um *largar a pele*.

E ele não me contou que seria assim. O Mário é muito minucioso. Nós fizemos uma jornada de experimentação gráfica aqui em casa que durou uma tarde inteira e uma noite, e se ele não tivesse que ir embora, já lá pelas 11 horas, talvez tivesse continuado madrugada dentro, a gente ouvindo música, pela primeira vez eu tomei um ácido, e a gente bebendo, e foi uma jornada, hah, iniciática, muito forte. E tudo que ele via no ateliê — porque eu moro numa casa-ateliê, né, então tem coisas espalhadas pela casa toda —, ele fotografava, ele mudava as coisas de lugar, me perguntava se tinha mais alguma coisa que ele não tinha visto. E aí eu mostrei fotos, caligrafia, rascunhos, coisas que estavam ali porque estavam, não para serem mostradas para ele.

Ele me devolve dias depois o esplêndido projeto gráfico do livro, com um tipo de tratamento que nada tem de asséptico. Ele pôs em destaque a desordem do ateliê, que é, por seu turno, conforme eu a vejo, essa... Não vou falar mais em *desordem*, mas essa *desordenação* do meu pensamento criativo. Essa não linearidade do meu pensamento criativo, ela aparece lá.

E falar de não linearidade é falar de cobra. É falar do... O que que é o pensamento — o que que é o *pensar*, não o pensamento, porque quando fala em *pensamento* eu penso em algo estratificado, estável: o pensamento de Fulano. "Quais são as linhas mestras do pensamento de Fulano?" Enquanto que o pensar, ele é sujo, ele cheira mal, ele traz como que uma placa indicando sua condição de contínua permutabilidade. Ele está em aberto. Eu penso que o meu animal arquetípico, sei lá, é o felino, é da família dos grandes felinos, é a onça, é o tigre, eu não sei bem qual é. Mas a cobra em mim foi despertada exatamente como uma aceitação do que há de "selvagem" (tô abrindo aspas com a palavra *selvagem*) no pensar. E talvez nesse tipo de pensar tão especial e amedrontador que é o do poema.

**DG** – Nossa, Ricardo, achei muito interessante essa fala que você fez agora, porque eu estava querendo, inclusive, te perguntar sobre sua relação com os animais não humanos, digamos assim, né, e eu estava pensando justamente na cobra, foi o primeiro animal que eu mencionaria. E eu lembrei de cara desse poema do *Extraquadro*, não tinha me lembrado do poema que você mencionou antes...

**RA** – *Cabeça de serpente*.

**DG** – Isso. E me passa à mente também, por exemplo, o peixe, que aparece em um momento ou outro, e com muita singularidade eu penso nos cachorros, por conta do *Convivo muito bem com os cães da rua*. Ali eu vejo que tem uma certa solidariedade que aparece, porque a cobra, essa imagem da serpente, ela ainda tem — além do seu diálogo pessoal com a figura da cobra, ou melhor, com o animal da cobra, que eu não conhecia —, eu reconheci ali como leitor, primeiramente, um diálogo simbólico com essa imagem da cobra, que é cara a muitas tradições, inclusive as tradições de matriz africana, você mencionou também Oxumaré... E a figura da cobra-coral, especificamente, que era o poema que eu estava em mente, ela é muito cara num nível simbólico.

No *Convivo muito bem com os cães da rua*, eu já percebo um diálogo que eu não sinto ali muito forte um (apesar de também ter) essa coisa do poeta como cão de rua e esse lugar da vagabundagem e da errância meramente num nível tipo “Ah, estou usando esse cão como uma metáfora”. Eu percebo ali como leitor, não sei se por uma leitura bem enviesada, realmente um contato com uma outra forma de vida que te cruza o caminho, que te faz pensar, te gera ali uma relação, né...

Então eu vejo que alguns dos seus poemas trazem um destaque um pouco mais forte aos animais não humanos, talvez um pouco menos às plantas, e eu percebo principalmente em coisas mais recentes suas — acho que, na verdade, muitas das coisas que eu tenho pensado nesse trabalho vêm de, por exemplo, poemas que ainda são inéditos em livro, que talvez estejam no *Diário da Encruza*, mas que você publicou, por exemplo, no *Poética Dendorí*, nas redes sociais, recentemente. Então você tem aquele poema que diz que “mesmo o vento pode ser um mestre”, lá você também menciona alguns animais, você tem no *Poética Dendorí* esse “pessoa-muitas” que menciona também você poder ser uma pessoa-ave, uma pessoa-floresta e por aí vai.

Então, você pode falar um pouco mais sobre a sua relação com plantas, com esses animais não humanos, ou até com outros seres e outras formas de existência? Como é que isso te atravessa para além do que você já comentou, se você quiser compartilhar mais um pouquinho?

**RA** – Sim, a palavra “atravessa” é a mais justa, porque não são escolhas. Eu tenho aqui, por exemplo, no meu quintal — quer dizer, sou um privilegiado, por ter quintal; e o quintal era o domínio da minha mãe. O quintal, ele é um espaço simbólico muito forte, porque esta foi a primeira casa própria que os meus pais tiveram na vida. Eu já tinha nove anos, sou o segundo

filho, eu já tinha nove anos quando a gente veio aqui para o Campo Alegre. Então minha mãe, ela enterrou aqui no terreiro (prefiro *terreiro* a *quintal*) o umbigo da Fátima e o meu. É uma tradição africana isso de enterrar o umbigo, né.

Minha mãe era uma exímia plantadora, isso aqui era uma pequena floresta. Eu sou decididamente daquele tipo de pessoa que não tem a propalada “mão boa”. Eu cuido das plantas, com o máximo de afeto possível, mas muitas não vingam. Então tem aqui, por exemplo, capim-cidreira, que é ainda do tempo da minha mãe. O capim-cidreira, parece que ele tem uma forma própria, eu nunca pesquisei isso, de se cuidar, de se manter sem água por longos tempos. Então, esse período que eu passei no Rio de Janeiro, todas as plantas que tem aqui — e são poucas exatamente porque eu viajo muito —, elas sobreviveram porque sim.

Mas acontecem algumas situações como o mamoeiro, que a intervalos de não sei quantos meses, ou anos, até, ele renasce. Mas parece que ele quer me dizer algo, porque quando finalmente os frutos amadurecem, eles vêm sem sabor, como que a me dar um recado de que precisam de um cuidado. “Olha, mais uma vez renasci, mais uma vez você não cuidou de mim, eu estou aqui, mas o doce do meu sabor você não vai ter.”

Claro que estou fantasiando. Mas tem algo desse cuidado que eu reconheço que não tenho. Todas as pessoas de quem se diz terem mão boa me falam: tem que conversar com a planta. Não é só molhar. Tem que conversar. E aí eu me confesso pouco imaginativo para conversar com uma planta. Eu converso com os calangos que passam aqui todas as manhãs, quando eles resolvem parar pra me escutar. Dou bom dia, conto coisas. As andorinhas que sobrevoam o Campo Alegre, eu as fotografo, porque elas são tão rápidas que não dá para entabular uma conversa.

Agora, a Natália, minha companheira, ela tem... Ela *mora* com dois gatinhos, então eu converso com eles; e é uma conversa mesmo, assim, de falar coisas e perceber... Um dos gatos, o Bino, se a gente está conversando na chamada de vídeo, ela diz que ele fica atento à minha voz, até que ele aparece na tela, ele vem pro colo dela.

Então isso não é nenhuma questão de crença, que, segundo Muniz Sodré, é questão de imaginação, mas é uma disponibilidade emocional — e que, por ser isso, não pode ser controlada — de me dedicar ainda mais... Eu acho que eu tenho um limite mesmo, talvez ligado ao mito de uma racionalidade que me impulsionou nos primeiros tempos de investigação artística, isso de ter me vinculado, de ter sido vinculado por tanto tempo às

vertentes construtivas, né, ainda tem algo aí da racionalidade como mito, da leitura da racionalidade como um mito. Isso não saiu de todo de mim. Mas quanto às plantas eu não posso falar de uma verdadeira relação.

Mas os sinais são muito nítidos. Uma equipe de televisão veio aqui, no início do ano, e eu precisava organizar minimamente o ambiente para eles filmarem e tal. E aí eu coloquei as plantas em um outro lugar da casa, porque elas não estavam bem cuidadas, não estavam bonitas. Tanto tempo fora de casa, quando eu voltei do Rio, eu fui olhar: todas elas viçosas. Então eu acho que tem uma reiteração de recados aí que eu vou precisar parar tudo, e eu acho que é tudo mesmo, e me dedicar ao aprendizado formal da relação com as plantas. Não ao ponto, talvez, de me tornar um jardineiro, mas não dá para ser negligente como eu tenho sido com esses recados que têm sido continuamente enviados para mim.

Aqui de vez em quando nasce tomate. E a coisa mais forte foi quando, há quatro anos mais ou menos, nasceu aqui uma planta que eu não identificava. A moça que me ajudava com a faxina, ela é de terreiro, ela falou: isso aqui chama-se "maria-pretinha", ou... — e foi falando vários nomes daquela planta. Aí quando ela falou que também tinha o nome de "Black Maria" — e Black Maria é o nome do grupo que eu tive, né, Sociedade Lira Eletrônica Black Maria —, antes de ela completar eu já matei a charada. Aí eu falei: "Isso é coisa de Exu, não é?". Ela falou: "É. Isso é planta ritual de Exu". Como que isso foi nascer aqui? Ou a pergunta mais justa: como isso *não* nasceria aqui?

E aí, só para fechar essa resposta, todo esse modo diferente de relação com a imagem da cobra foi precedido por um ritual, um ritual espontâneo. A minha rua é sem saída; tem um córrego, e nesse córrego, hoje, tem uma ponte de ferro que dá acesso a outro bairro, a Vila Clóvis. Mas ali por volta de 1992, 1993 — eu não tinha lançado ainda *A roda do mundo*, portanto não tinha escrito o poema de Oxumaré —, eu fui atravessar o que a gente chama de "pinguela", que é um tronco, uma madeira que as pessoas tiraram a circularidade e ficou aquela... Uma forma que a gente podia pisar, mas que era muito estreita. Dava pra andar com muito cuidado, pra não cair no córrego.

Do outro lado vinha um casal, e a mulher estava grávida. Eu voltei, vim voltando. Era assim, anoitecer, eu vim voltando. E o Campo Alegre, que eu escrevi a história agora, é um dos livros novos, o Campo Alegre originalmente era um sítio, era "Sítio Campo Alegre". A descoberta disso foi feliz para mim, porque eu sempre pensei, fantasiando um pouco, que eu... Nossa, senti o cheiro do feijão, preciso ir desligar o feijão.

**DG** – [risos] Vai lá, vai lá. [Ricardo volta.] Mais um recado de planta, né?

**RA** – Sim, sim, mais um recado de planta. E de novo a questão do olfato, né, porque eu estava acompanhando pelo barulho do cozimento, enquanto conversava com você, eu tinha esse controle, que cessou; até que ficou maior o cheiro. E ainda bem que foi o cheiro de “olha, estou quase...” — *perceba!* Viu aí como que o *olhocentrismo* persegue, ele persiste? *Olha, viu...* Mesmo pra falar de um cheiro, a evocação que eu faço é da sua visão.

Bom, eu contava que vim me afastando para... Aqui aconteceu uma coisa engraçada: eu falei “vim me afastando” e fiz esse movimento com a mão, de quem recua. Sendo que o verbo “afastar” não aponta uma direção, né, você pode se afastar se adiantando ou recuando. Mas eu fiz o movimento de quem recua. E é curioso porque, em Minas, quando você anda de ré, as pessoas dizem que você está andando *de fasto*. Então o *afastar* como um recuo, ele já está presente na linguagem cotidiana também: “Fulano tá andando de fasto”. Bom, eu andei de fasto, então, pra deixar espaço pro casal passar, e nisso ainda tinha, ainda tem, muito mato por aqui. E nisso, bom, cheguei até o final da rua, da parte calçada da rua, e a mulher comentou com o marido: “Ó! A cobra enrolou no pé do moço e ele nem viu”.

Eu fiquei em pânico! Mas, a partir daí, não da noite pro dia, não sei mensurar o tempo transcorrido, eu parei de ter os sonhos horríveis que eu tinha com cobras. Algo aconteceu ali. Nesse movimento de recuo, uma cobra se enlaça muito brevemente... Hoje eu tomo isso como uma saudação. Eu não sei que cobra era, mas eu fui saudado. E isso me liberou a imaginação pra poder fazer o que poderia se chamar, eu nunca usei esse termo, tô usando pela primeira vez aqui, de *poemas-serpentes*.

*Cabeça de serpente* é um, porque ele é circular — apesar de ter uma forma retangular, é um poema que termina com o verso “a serpente morde a própria cabeça”. Quer dizer, mais circular do que isso, impossível. E o *Programa* também repete essa... Aí já não mais a circularidade, mas esse *outrar-me na serpente* é algo que me fala das estratégias de sobrevivência da gente negra nos momentos da travessia do mar-oceano Atlântico Negro, e também nos momentos de confrontação com o regime escravocrata e de possível e sonhada fuga para a floresta. É impossível habitar uma floresta sem criar acordos, sem criar pactos com as outras formas de vida ali presentes. Então o *outrar-me*, ele não é só uma figura, uma *imagem* poética.

No livro *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, o pesquisador filólogo — ele era filólogo de formação — Aires da Mata Machado conta que, na região de Diamantina, região mineradora [...] No livro o Aires fala de homens negros que eram apontados pelo povo como feiticeiros, e especialmente de alguns, que davam ordens a cobras, que ensinavam cobras a atacar pessoas, e de alguns até — e isso eu li não no Aires, mas em outros pesquisadores: de sujeitos que eram capazes até de virar cobra.

Então tudo isso, que pode ser tratado no plano da fantasia — e em geral tem sido, né, numa cultura rasamente racionalista como a brasileira, isso é tratado como folclore, isso é tratado como caso —, como que eu leio isso? Eu penso a partir do que eu chamei de *aliança*: é preciso conviver. É preciso conviver com a planta, saber o que que a planta tá falando; ela vai dizer se ela é venenosa ou se ela é comestível, se ela é curativa... e vai estabelecer ela própria os termos do acordo.

Maconha: o Don Juan, na conversa com o Carlos Castañeda, ele é taxativo quanto a esse ponto — a maconha escolhe de quem gosta. Não é qualquer pessoa que vai se beneficiar do uso da maconha. Ela vai escolher. E o Rosa tem uma expressão, que eu já usei em mais de um poema, que é “o *quem* das coisas”. O *quem* da planta vai te escolher. O *quem* do bicho vai te escolher. Então eu dizia que tem um vezo folclorizante no tratamento dessas questões, que me parecem vitais pra pensar a sobrevivência negra no período escravagista. Como é que você vai dormir tranquilo na floresta — sendo que a floresta é também uma impossibilidade de totalização — se você, mais do que gerar conhecimento sobre a floresta, não se colocar num ponto de *percepção*, e não mais ponto *de vista*...

A floresta talvez seja o cancelamento de qualquer ponto de vista, porque tudo que nós falamos sobre multiplicidade e simultaneidade a floresta iconiza. *Tudo* fala, tudo comunica, tudo quer te dizer algo ao mesmo tempo. E para a sua saúde, para a sua vida ficar preservada, você precisa tentar entender sensorialmente tudo que se processa ali. Não é mais uma questão, uma *cosa mentale*. É coisa viva, coisa viva capaz de morte, de morte instantânea, se você não se torna uma coisa viva a mais dentre outras. Quais são os termos do acordo? Eu não sei. Só quem vive esse acordo é que pode saber. O que eu posso te afirmar, sendo alguém que mora num lugar que teve, até poucas décadas atrás, vida rural, eu já não penso em termos de oposição natureza x cultura; e conhecendo, ainda há pouco, estudos sobre animalidade, estudos como fazem os meus amigos Sérgio Medeiros e Evando Nascimento sobre o pensamento vegetal, eu me encontro num lugar ainda de tentativa de percepção máxima e de

desrepressão, dentro do que sou, enquanto sujeito-poeta, pessoa-poeta, da animalidade em mim enquanto hipótese, enquanto arquétipo, talvez.

E aí vem a questão do cachorro. O negro é o cachorro de rua da sociedade brasileira. O poeta é o cachorro de rua do sistema literário. Então é mais do que um irmanar-me, e até mesmo... É o outrar-me como forma de ser eu mesmo. Eu sou isso. E outro dia, só pra fechar essa parte da resposta, eu saí numa terça-feira, pra caminhar. Eu vinha já há dias pensando que precisava cuidar melhor da relação com Ogum. Mas eu tenho tido um problema grave em Belo Horizonte, que é a falta de orientação espiritual num nível que me satisfaça, que eu saia de lá, da conversa com a pessoa-que-sabe, seguro de que algo foi feito mais do que um rito disponível pra qualquer pessoa que se disponha a estar ali, eventualmente a contribuir materialmente com o terreiro... Queria me sentir, sair leve de algum lugar, e não encontrei esse lugar em Belo Horizonte. E aí passei por alguns cachorros e eles me cercaram e me ameaçaram. Pensei: “Puxa, mas ‘convivo muito bem com os cães da rua’”.

Como o cachorro é um dos animais totêmicos de Ogum, aí ficou muito nítida a mensagem. Preciso mesmo cuidar desse lado. Porque foi muito tensa a situação - eu já não sabia como me defender. Algo me dizia que eles não me morderiam, mas eles me fizeram entrar em contato com uma situação de pânico real. Aí a gente fala da oferenda, né, quer dizer, não é você se colocar diante da espiritualidade apenas como quem recebe, e eu tenho recebido muito. Mas a parte da doação, a parte da oferenda, ela não pode ser minimizada. Ela não pode ser deixada para semana que vem.

**DG** – Nossa, maravilha. Eu tô atento a você e também ao relógio, pensando “Nossa, queria ouvir mais três horas disso!” [risos]. Mas eu vou te liberar já. Queria te fazer mais uma pergunta - na verdade, vou misturar duas perguntas em uma, e você vê esse comentário da maneira que achar melhor, porque você trouxe tanta coisa nessa última fala, né.

Eu estava pensando aqui em dois eixos principais: um, você estava falando dessa experiência do quilombo, né, dessa questão de como lidar com essa opressão colonizadora, e eu estava me perguntando, inclusive, ontem, quando eu estava pensando sobre o que eu ia te perguntar, pensando a respeito de uma coisa que eu comentei já aqui, né, que é esse reconhecimento da sua busca por um *outrar-se* também no sentido de um reconhecimento do outro, talvez de um encontro com o outro — me lembro que na Poética Dendorí você cita que o Ailton Krenak te chamou de um “sujeito coletivo” e que de alguma forma isso causou uma ressonância ali, né. E quando esse outro é um colonizador? De que forma você pensa essa relação?

Então, por exemplo, eu penso alguns poemas em que você traz essa questão, como “Conheço vocês pelo cheiro”, em que aparece um pouco esse lugar. Mas eu lendo e pensando sobre isso, penso que existe essa constatação de que o outro está ali, e que formas podem aparecer dessa relação - aí entra no que você falou, sobre o acordo que vai se dar ali, o que vai acontecer? Às vezes pode ser um conflito, pode ser alguma outra coisa. Queria que você comentasse um pouco sobre isso. E junto, fico pensando: você trouxe várias questões agora, sobre Exu, sobre Ogum, você citou sua mãe Íris, com a prática com as plantas e dessa tradição de enterrar o umbigo...

Eu estava me lembrando que naquela entrevista que você deu à Revista Cupim, eu até trouxe uma citação aqui que me interessou muito como um ponto de pensamento. Você diz: “O xamã, que é um poeta, o griô, que é um poeta, continuam atuando para destruir o mundo velho e para criar as condições pra possíveis mundos novos”. E no poema que você publicou com o título “Dendorí”, você também traz que “se não é palavra-trabalho”, no sentido de ebó, feitiço, encruzilhada, “é só palavrório”.

Então eu queria que você comentasse um pouco sobre essas questões também, desse lugar, que relação é essa que você traça entre xamã, griô e poeta, entre a palavra e o ebó, e pensando nisso nesse momento em que a gente está vivendo hoje, em que talvez, lembrando até do Dénètem Bona, que eu conheci inclusive a partir da sua leitura, que ele pensa que talvez não exista refúgio hoje, né, é um pouco das perguntas que ele se lança naquele ensaio. Onde está a floresta hoje, na medida em que o que a floresta representou, como realmente uma possibilidade de fuga do sistema de *plantation*, do sistema colonialista, se a gente ainda tem isso hoje - será que a gente ainda tem refúgio, ou a gente só tem encontro hoje?

**RA** – Muito boas as suas questões, porque são reflexões cotidianas pra mim. Recentemente, eu vivi uma chamada de vídeo com esse meu amigo, irmão, que é o Edimilson de Almeida Pereira, e nós ríamos muito, ficamos umas duas horas conversando e ríamos muito, de tudo e de nada. E rimos especialmente quando falamos sobre não nos sentirmos seguros, enquanto pessoas negras, em qualquer parte do mundo. Aí eu contei pra ele de um poema que eu tenho, que decidi não incluir no Diário da Encruza porque eu quero fazer um cartaz com ele: “Sou negro. Não me declarei seguro porque não me sinto seguro”. E essa é uma discussão que eu tenho com a minha parceira, Natália, todos os dias, sobre como nós, pessoas negras, devemos anular qualquer noção de lugar seguro.

Ela participa de um grupo do doutorado em Planejamento Urbano e Regional, na UFRJ, que tem como um dos seus motes pensar-se como um lugar seguro. Então, numa sociedade racista, pessoas negras que se juntam a partir de uma motriz comum estariam seguras. E a nossa premissa é outra. Quando eu digo “nossa” é porque estamos de acordo nisso; mas ela é o único lugar seguro pra ela, eu sou o único lugar seguro pra mim. Não uma segurança perene, porque nós podemos também... E aí eu já volto pra uma questão que você colocou no início da sua formulação, que é a da relação com esse outro que é o colonizador, e que eu respondo com um poema também inédito, no qual eu falo: “O inimigo está onde você menos se espera”. Ou seja, ser pessoa-muitas é abrigar também o colonizador.

Uma das formas de abrigar o colonizador em mim é recusar — e eu já não faço mais, não encontrava meios de viver o que precisava ser vivido — a ideia de um pressuposto dado, construído socialmente, historicamente, que faria com que poeta, intelectual, artista, fosse tratado como necessariamente superior a pedreiro, a garçoneiro, empregada doméstica... Uma coisa é o pensamento, é a recusa *no pensamento* quanto a viver assim; outra coisa é encontrar as pessoas, no próprio ambiente de trabalho — eu vou me apresentar no teatro tal e mal olho para o porteiro do teatro; eu dou aula numa faculdade, vou me servir de café, sequer cumprimento a moça da copa.

Esse é um ponto bem raso ainda da reflexão. O que me interessa mesmo é como produzir pensamento, como produzir teoria, como produzir informação nova que essa pessoa - da portaria, da copa, do volante do Uber - possa compreender e trazer os seus próprios aportes ao que eu, “brilhantemente”, terei proposto. Porque tudo isso que a gente está falando, é aí que entra a dimensão de *palavrório*. Se isso não puder se colocar numa conversa cotidiana, se tudo isso que eu estou falando com você não puder se traduzir numa conversa cotidiana, ao ponto de tocar o sensível das pessoas e fazer com que elas se sintam pertencentes a essa possibilidade de pensar e de viver aquilo que Nietzsche falou lindamente, “nós queremos ser poetas das nossas vidas, e nas menores coisas”...

Esse é um desafio, me parece, mais difícil do que aprender a olhar pra uma cobra sem sentir medo; porque parece que o colonizador em nós, ele atua no sentido de não nos permitir dar passos que façam com que nós abandonemos os privilégios. O privilégio de, mesmo investindo como invisto contra a ideia de uma heterossexualidade compulsória, essa palavra horrível - não “compulsória”, “heterossexualidade”; inventada no século XIX, quer dizer, o mundo viveu até o século XIX sem ter que mexer com essa palavra. E agora ela normatiza

tudo. Eu não quero bolir com essa palavra. Ela não me pertence; sai dessa mente que ela não me pertence! [risos] Esse é o perigo maior: é o de nós nos afeiçoarmos à ideia de que basta... Puxa, já é uma riqueza eu ter aqui a possibilidade de conversar com um jovem feito você, e “jovem” é outra categoria que é preciso colocar entre aspas, porque eu converso com você e eu sinto um velho; porque velho, pra mim, é valor afirmativo, não é valor depreciativo. Você tem um bruxo que te habita [risos], e é com esse bruxo que eu quero conversar. Eu não quero conversar com o jovem que você é encontrando, tentando encontrar, um modo de parecer tão jovem quanto. São as armadilhas que a colonialidade coloca.

Então ser considerado homem cis numa relação com uma mulher cis pode fazer com que eu me afeiçoe mais do que deveria ao que é o meu pensamento de fato, ao que eu penso de fato sobre relações entre pessoas: anulação, ou, quando menos, relativização dos privilégios. Identificá-los já é muito, mas não resolve toda a questão. Ultrapassá-los, esmagá-los até transformá-los em zero à esquerda é que precisa ser a meta. E é difícil fazer isso. A pessoa branca que frequenta os espaços negros, né, o terreiro, o baile funk — eu sempre me pergunto sobre o oposto. Sobre o quanto essa pessoa está disposta a abrir os seus espaços de privilégio - e de poder, muitas vezes - para essa mesma pessoa com quem ela se diverte, com quem ela namora, com quem faz sexo, com quem fuma maconha, com quem pode até fazer uma viagem, mas será que a viagem de volta acontece? Aí é o colonizador em nós.

E o colonizador faz parte, como eu disse, da pessoa-muitas que eu sou, que você é, que sua mãe é, que minha mãe foi. Porque falar de pessoa-muitas é falar de ancestralidade, e ancestralidade, como você sabe, é ao mesmo tempo memória e devir. Eu sou ancestral de não sei quem ainda; alguém que já foi e por isso ainda não nasceu também fala no que falo; e eu não sei, por tabela, de saída, que falas são essas e o impacto que elas podem gerar sobre quem me escuta. Sobre quem me escuta, pensando no seu caso, com respeito, com carinho, pode ser que o ego realize a tarefa de deixar tudo como está: eu sou a pessoa mais velha, a pessoa que supostamente sabe mais, a pessoa que já viveu mais, e você está na condição, forçosamente, de discípulo. Isso é abrigar o colonizador; porque significa não me abrir à possibilidade do velho que te habita - ou da velha, não sei bem - me tocar também. Falar de outrar-me, de outrarmo-nos, é falar de relações não necessariamente idílicas. Não sei que tipo de estuprador fala pela minha boca às vezes. Que tipo de bandeirante violentador de mulheres negras e indígenas fala pela minha boca. Não sei. Por isso a necessidade de ativar todos os nossos recursos perceptivos, e não só a visão. Acho que tinha mais uma questão que você colocou, porque eu voltei lá no início...

**DG** – De certa forma você tocou. Foi em relação àquela resposta que você deu sobre o xamã, o poeta e o griô, essa tríade, essa relação que você propõe naquela entrevista, em que você diz: “O xamã, que é um poeta, o griô, que é um poeta, continuam atuando para destruir o mundo velho e para criar as condições pra possíveis mundos novos”.

[A sala de videoconferência fecha e eu preciso abrir outra.]

**DG** – Muito obrigado pela generosidade, de ficar...

**RA** – Não, não agradeça pela generosidade não, porque aqui é interesse também. Nietzsche já alertou para o fato de que não somos seres angélicos; nós somos movidos também pelo interesse. E o interesse é genuíno, é pelo tipo de conversa que você instaura, porque se a gente começa a conversar e você vai pela trilha já percorrida, que eu já sei de cor o que vou dizer, eu já teria encerrado a conversa. Porque você sabe, eu já declarei isso publicamente, entrevistas são uma forma elevada, na melhor das hipóteses, de contribuição intelectual. É aí que aparece a visão: o que seria gravar um áudio e não responder olhando pra você? Eu estou olhando para uma imagem reduzida sua, mas ainda assim é você. A reprodução da sua imagem, minimizada, né, ainda é você.

É um exercício muito diferente, nem melhor, nem pior. Muito diferente de apenas imaginar a pessoa, com que camisa ela está vestida, se está com fone ou não, pra onde o olhar aponta enquanto eu respondo... Isso tudo, no meu entendimento, faz parte da conversa; e é uma possibilidade também de produzir teoria, porque estamos falando de oralidade mediatizada, como diria o Paul Zumthor. Conversar cara a cara é diferente de conversar por telefone, que por sua vez é diferente de conversar numa chamada de vídeo, porque são várias as instâncias que se entrecruzam. Agora é o caso de olhar mesmo: olha ali como que eu congelei aqui minhas mãos. Então eu estou fazendo esse gesto e aí ficou assim, você só vê o meu polegar da mão direita. Você ver as minhas mãos como um todo é diferente de você ver metade de uma mão e um polegar. E tudo isso nos informa na apreensão de um determinado fenômeno sensível.

É, de novo, de uma ideia de totalidade que não vai se realizar, *totalmente* [risos], mas é preciso ter, pelo menos, a imagem do que seria uma totalização. É preciso pelo menos supor o que seria uma totalização, a totalização de um campo visual, a totalização de um campo acústico... E a lida, do modo mais sereno possível, com o que de fato poderemos vivenciar

disso e aquilo que terá que ficar, e é bom que fique, no campo da imaginação: daqui em diante eu imagino.

**DG** – Legal, tá bom, anotado! [risos] Não agradeço mais pela generosidade. E você conseguiu pegar a pergunta que eu fiz antes de a gente trocar de sala?

**RA** – Não lembro mais, eu não anotei.

**DG** – Sobre a relação que você propõe naquela entrevista, sobre o xamã, o poeta e o griô nesse esforço de destruir o mundo velho e criar as condições pra possíveis mundos novos. Inclusive me chama atenção o plural que você usa nesse caso, *mundos*, porque eu vejo que existe um debate, hoje, sobre essa palavra. Se a gente fala de *um mundo* compartilhado, independente das suas diferenças, né, e das suas muitas pluralidades, e eu vejo que tem algumas pessoas que estão, por exemplo, à questão das cosmogonias, dos povos originários, que chegam a pensar em termos de *mundos* coexistindo, né. E vejo que cada uma dessas escolhas tem também suas implicações políticas.

Talvez o singular, por exemplo, convoque mais, justamente, para essa necessidade, talvez, de precisar acolher um colonizador, e você reconhecer que você também faz mundo por ele; e por outro lado, corre o risco talvez de apagar o fato de que, realmente, a experiência não é a mesma, né. Por exemplo, uma árvore que cai: a experiência não é a mesma para uma pessoa que está ali convivendo com ela diariamente, para uma pessoa que acabou de ver numa notícia, enfim.

Então me chama atenção esse plural que você usa também, não sei se você tem uma formulação a respeito dessa relação mundo / mundos. Mas a pergunta, a princípio, seria sobre essa relação do xamã, do poeta e do griô, que você coloca, e aí se você quiser falar sobre isso que eu trouxe também...

**RA** – Eu penso que o que aproxima xamã, poeta, griô e ainda outras formas de nomeação de pessoas que lidam de algum modo com a possibilidade de cura, cura enquanto cuidado... No caso do poeta, cura enquanto cuidado; no caso do xamã, cura no sentido médico mesmo, né. A linguagem, a ativação da linguagem, que nos apraz, por vezes, pensar que é apenas um descolamento daquilo mais vivo da língua, que é forçosamente fossilizada, como se fosse a língua se transformando em outra coisa para se divertir. Mas não é uma diversão - para os povos originários, para os povos... Todos os povos que foram colonizados não têm a linguagem como uma brincadeira; salvo numa dimensão de brincadeira que seja a do Seu

José Pelintra, do prazer do estar na vida e nos mundos, a despeito de tudo o que esses mundos podem significar para nós. É a relação não ingênua com a linguagem que eu penso que aproxima xamã, poeta e griô.

O griô é uma pessoa que, nas regiões da África em que ele vive, no Mali, por exemplo, o griô - se quisermos falar em termos de linguagem -, ele é um poeta, ele é também um dançarino, um ator, ele é um músico, um cantor. Então não importa muito o meio expressivo com o qual ele lida. E também, em termos de campo de conhecimento, ele é um... Ele pode ser um teólogo, ele pode ser um historiador, ele é um historiador - mas não no sentido que o Ocidente europeu define um historiador. E o que de novo aproxima essas três instâncias languageiras é a ativação de todas as energias vocais, corporais - o corpo como uma maquinaria, não como uma máquina, mas como uma maquinaria sensível.

E óbvio que eu estou falando de poeta, mas não do modo como *poeta* tem sido pensado no Brasil, essa coisa cabeçuda, de ficar ali elucubrando sobre o que é poesia, sobre o que não é poesia. Estou falando daquelas pessoas que se arriscam a ser outra pessoa a partir disso que eu chamei de ativação das energias às vezes mais básicas, mais elementares mesmo. E falar disso é falar de uma concepção de poesia que eu tenho, que é poesia como respiração. Poesia é um modo... Ao mesmo tempo que é um recorte da realidade e do pensamento, é respiração. É talvez a coisa mais elementar que a gente tenha.

Respiração, como você sabe, é cadenciada pelas energias que nos atravessam durante o dia, pelas emoções que nos atravessam durante o dia. A gente respira de um jeito, mesmo quem tem práticas, né, de respiração, e isso pode ser alterado pela presença da pessoa amada, ou pelo encontro casual com a pessoa que se odeia ou que se quer mal, por um susto que você toma... Então a respiração vai assumindo outras rítmicas. Isso pra falar só do ritmo.

Ao juntar griô, poeta e xamã, eu estou idealizando, óbvio. Eu estou dizendo o que significa, do alto dos meus 62 anos — eu tinha 60 à época, eu estava fazendo 60 anos, né. Era um período muito complexo, que eu me preparei para fazer 60 anos, mas não me preparei para fazer 60 anos num isolamento social motivado por uma pandemia. Portanto, tudo que eu lhe disse aqui sobre agenciamento de recursos *vitais*, eu não tinha usado ainda essa palavra, mas recursos *vitais*, quer dizer: como é que eu vou *não morrer* durante a pandemia? Como é que eu vou *viver* efetivamente uma vida digna desse nome durante a pandemia? Então fazer 60 anos ficou menos importante, tornou-se menos importante do que me manter vivo, sem que fosse apenas sobreviver.

E aí colocou-se uma questão ética que me permitiu atravessar aquele período mais duro me sentindo muito bem: um mundo novo precisa, mundos novos precisam ser desenhados, e eu quero estar lá. E eu quero estar lá não como alguém que apenas sobreviveu a um mundo que, de tão podrido, construiu a sua própria ruína; porque essa é a percepção que eu tenho do mundo organizado, do mundo como está posto - pelo capital, pelo patriarcado, pelo racismo. É um mundo que não tem mais por que existir. Não por acaso... Tira essa palavra “não por acaso”. O “acaso” é palavra que eu quero até abolir, porque gente de Exu não acredita em acaso, então não tem que mexer com esse assunto. Mas me preocupa muito o Brasil de hoje, 21 de outubro [de 2022], em que as pessoas que pensam em transformações pensam no máximo na ideia de uma felicidade *de novo*: “Vamos ser felizes de novo”. Isso me preocupa.

Me preocupa muito que o nosso máximo ponto de - aí é *de vista* mesmo; o máximo que alcançamos é um passado, que, como o Cage, o John Cage, lembra, já passou. E não se trata nem de evocar aqui uma dimensão sincrônica, né, das coisas que ainda não cumpriram seu curso e às quais nós devemos respostas. Não estou aqui postulando uma postura tão radical que nos leve a abandonar tudo de bom que já existiu, mas quando atentamos para o modo como a construção dessa volta ao passado feliz está sendo feita, e baste aqui a lembrança incômoda do modo como a esquerda corteja o apoio de uma ex-candidata à presidência que é notoriamente uma ruralista, tal como no governo Dilma houve uma ruralista como ministra, aí eu penso com o meu querido e inseparável-do-que-sou pessimismo.

Pode ser que estejam certas as pessoas que sonham em ser felizes de novo. Talvez isso seja o máximo a que a gente possa aspirar como sociedade; porque dialogar ou cortejar apoio de ruralista é anular qualquer possibilidade de diálogo com os povos indígenas, com quilombolas, com a juventude negra vítima de... Alvo preferencial, tanto da violência cotidiana quanto do genocídio. Eu não entendo como é possível estabelecer termos de uma relação tão ampla que caiba conversa em nível privilegiado com ruralista e, ao mesmo tempo, com aquelas camadas da sociedade historicamente secundarizadas quando se trata de construir um país — que é a demanda que, conforme Silvio Almeida mostrou dia desses, nas redes sociais, existe pra nós de mais premente.

Não se trata de *reconstruir* um país, mas de *construir* um. Nós nunca fizemos isso, nós nunca fomos um país; a menos que a gente considere que um país se faz do modo como o nosso tem sido feito e refeito, à base de simulações de democracia, simulações de redemocratização (e me parece um absurdo pensar em *redemocratizar* quando nunca houve democracia de fato).

Aí voltemos com poeta, com xamã, com griô. Essas pessoas que fazem da linguagem um meio de se posicionar na sociedade, com papel privilegiado - poetas têm papel privilegiado, sim. Essa conversa de que as pessoas não gostam de poesia, bobagem. Estamos aqui há muito tempo falando de poesia. Você estuda poesia em uma universidade, me chamam para falar, em vários lugares do mundo, da poesia e falar poesia. Então o número de pessoas que se interessam por linguagem é muito maior do que nós mesmos queremos acreditar; e talvez porque a nossa vontade de outrarmo-nos não seja tão grande quanto a gente gostaria de acreditar. Porque isso implica em responsabilidade. Não é só o direito de fazer poesia, mas a possibilidade de que essa poesia toque realmente as pessoas, aquelas pessoas que eu mencionei minutos atrás.

O porteiro do seu prédio, quando você dá uma entrevista na TV e te fala: “Ah, gostei de te ver lá. Não entendi muita coisa, mas gostei”. Ele está te dizendo: “Olha, eu gostei de te ver, e vou gostar mais quando eu puder entender também. Vou gostar mais ainda quando eu puder te mostrar os versinhos que eu escrevo, em busca de aprimoramento”. E aí vem a pergunta, meu amigo: será que nós queremos mesmo mais gente sendo “poetas da própria vida, e nas menores coisas”? Será que nós queremos mesmo essa superlotação dos nossos cadinhos expressivos?

**DG** – Fica aí a pergunta, né [risos]. Realmente, e aponta também para uma... Já ia cair na armadilha de falar de uma *recuperação*. Mas uma *criação* de um mundo em que a questão da palavra, a questão de ser poeta da própria vida não esteja vinculada a um lugar em que você tenha um número X de pessoas que podem estar ali, ganhando dinheiro por isso, e que esse dinheiro por sua vez vai... né? Porque acho que essa capitalização...

Me lembro muito de quando a gente estava conversando, naquelas aulas em 2020, você mencionou, em algum momento, como tem muitos povos que nem têm palavras para “arte”, para “poesia”. Então sim, a pessoa está sendo uma artista, mas ao mesmo tempo aponta realmente para aquilo que a gente estava falando sobre os mundos, né. Então eu, por exemplo, me interessaria muito por isso que você chamou de “uma superlotação dos poetas da própria vida”, mas tendo em vista que isso significaria, talvez, até uma diluição desse rótulo de “poeta” - porque se está todo mundo fazendo poesia, isso se torna outra coisa, talvez essa palavra se perca de novo e a poesia passe a ser parte dos processos circulares disso que eu acho que a gente perdeu a dimensão um pouco, a comunidade, a coletividade. “A gente” eu digo, assim, nossa sociedade ocidental moderna, porque muitos lugares não perderam.

E nesses lugares, justamente, que isso que a gente chama de poesia hoje está tão imbricada no colher, no plantar, no subir numa árvore, no conversar, no construir tecnologias muito avançadas que desde sempre foram construídas por povos ao redor do mundo todo (muito antes de uma Revolução Industrial europeia, né)... Então eu acho que muitas pessoas não estariam hoje interessadas, no nosso meio da poesia, em uma superlotação de “poetas da própria vida”, por conta talvez de uma perda de sentido desse rótulo, né.

**RA** – E também pelo caráter excludente da sociedade brasileira, porque não faltam pessoas brancas na universidade, na mídia, para falar ora como quem lamenta, ora como quem se sente desconfortável com o que chamam em algum momento de “pouca presença negra” nas artes e na literatura, ora daquilo que pensam como “excesso de pessoas negras”. Até cinco atrás, era escassez; agora é excesso, abriu demais. A mesma percepção que preside as discussões sobre cotas. “Tem que ter um limite!”, como se a gente não estivesse falando de uma defasagem celular. “Não, mas agora chega, não precisa mais de cotas”, né.

Então, não estou aqui defendendo cotas na literatura, na poesia, nas artes, não é isso - embora elas existam, né? Porque o que é uma pessoa que pode, só com a menção ao nome de família, ocupar um lugar como artista sem ter que fazer arte de fato? Alguém que nasce filho de mãe poeta, pai poeta, com 20 mil livros em casa, recebendo a visita de nomes importantes da literatura e da cultura em casa, desde pequeno vendo aquilo ali... Isso é uma cota, está garantido ali o direito de sangue e de nome.

Eu estou falando isso pensando numa pessoa, que não vou dizer o nome, daqui de Belo Horizonte. É a pessoa que eu sempre uso como exemplo quando eu quero falar de privilégio encastelado na mente. A pessoa se diz poeta, eu não conheço um poema memorável dessa pessoa; mas ela é a pessoa que aponta o dedo para dizer: “Fulana não é poeta, Beltrano não é poeta”. Ou seja, não é só ocupar um espaço indevidamente, é querer fazer a faxina étnica - e de classe, e de gênero - desse espaço que ela ocupa indevidamente. E eu não falo o nome porque é uma legião. Eu estou pensando numa pessoa, mas é uma legião. Tem aqui em Belo Horizonte, tem aí no Rio, tem em São Paulo...

Essas pessoas seriam as primeiras a lutar contra essa possibilidade de a poesia deixar de ser um gênero — coisa que ela não é. Poesia não é gênero. Justo a poesia, que nos dá a mais bela das palavras, que é uma palavra agênero. “Poeta” é agênero: ele é poeta, ela é poeta, e *éle*, se quiser, é poeta também - não precisa ser “poete”. É das poucas palavras que congregam, que

misturam, que podem ser de qualquer pessoa, podem ser usadas por qualquer pessoa. Aí nessa hora a etimologia não vale de nada, né?

Nós gostamos de gastar nosso grego, um grego que a gente não tem, não domina, para dizer que poeta é o fazedor — mas só a alguns, pouquíssimos, é facultado esse papel de fazedor. Fazedor e definidor dos códigos que permitem a leitura, a interpretação e a - talvez - difusão desses feitos. Então o que a gente está falando é mesmo de modos de pensamento arcaicos e que renovam suas formas de cristalização em sociedades instauradas e sustentadas pela violência.

Não é à toa - aí sim cabe aquela frase que eu ia usar antes -, não é à toa que a gente discute tão pouco linguagem no Brasil. Quais são as grandes discussões literárias no Brasil? O prazo pra inscrição no prêmio não-sei-o-quê, o valor do prêmio é de tal, não-sei-quem é machista, não-sei-quem é racista... Linguagem a gente não discute. Porque o sistema não quer discussão sobre linguagem, o sistema literário não quer. Porque ele é uma das pontas de lança do atraso; ponta de lança do atraso, vanguarda do atraso. A universidade é isso... A gente acusa a Academia Brasileira de Letras de ser esse lugar do atraso como se tudo o que não é academia fosse só avanço e respiração livre.

**DG** – Se é que dá para falar de “atraso” e “avanço” hoje, né. Lembro que você tem um comentário assim também, em uma entrevista, que o sentido de “vanguarda” já se diluiu tanto porque você hoje tem uma pluralidade de pontos, de direções - que na verdade eu acho que passa muito também por um reconhecimento dessa pluralidade.

Acho que se criou uma ilusão de que era possível ter uma linha de frente geral em algum momento; não é em um assunto ou outro, em um assunto ou outro talvez até dê. Mas ali naquela Europa colonial moderna, pensando “Não, agora a gente está na linha de frente do mundo”. Aí chegou, deu de cara com um beco sem saída, falou: “Pô, gente, acho que não...”. E agora está sendo forçada a ter uma visão - não só uma visão, mas uma experiência - dessa...

**RA** – Mas se é da Europa a gente está falando de *visão* mesmo [risos]. *Visão* e *supervisão* - não só de “super”, de poder olhar muito, mas de querer supervisionar a todo tempo. É de controle que a gente está falando; porque falar de pluralidade, que é outro conceito que você trouxe, numa sociedade estratificada em classe, raça, gênero, é falar de uma fachada de pluralidade.

Nós poderíamos fazer esse recorte visual aqui da tela, pensando em pluralidade, o que é que tem... Ah, tá, então tem um jovem e tem um velho; tem um branco e um negro. Isso já satisfaz a vontade de pluralidade da sociedade brasileira. Nada que ultrapasse isso, nada que desmonte essas categorias tratadas como estanques - quem é branco, quem é negro, quem é velho, quem é jovem. E as pluralidades que habitam cada um de nós. Assim está bom; mas não nos pensemos para além dessas determinações, dessas predeterminações de lugar. Essas posicionalidades já previamente definidas.

**DG** – Essa própria categoria de humano, na verdade, também... Porque me ocorreu agora, com você falando desse jovem, velho, branco, negro, fiquei pensando no seu poema “Um ano entre os humanos”, que tem dado performances, você levou para alguns lugares. Mas acho que ali é uma provocação muito interessante, porque começa aí essa ideia de que, no mínimo, já tem que ser entre humanos, só em relação a humanos e com essa coisa antropocentrada, né.

Inclusive, esse livro que eu comentei, do Malcom Ferdinand, e que você anotou o nome, ele bate muito nesse conceito do Antropoceno, que está sendo usado hoje, no geral, pela branquitude – eu digo “pela branquitude” porque ele chama muita atenção para como, mesmo bebendo de fontes e dizendo valorizar saberes originários, afrodiáspóricos, etc., é um espaço que, assim como os espaços ambientalistas, está muito branco; os espaços acadêmicos no geral. E como o Antropoceno continua colocando essa categorização de uma humanidade homogeneizada como a regra e como cânone; e a gente sabe que, quando universaliza a partir da Europa, na verdade é a própria Europa que está se colocando ali. Aí ele vai propor uma série de outras nomenclaturas.

Mas acho interessante quando você coloca assim, “Um ano entre os humanos”, porque é isso: tá, humano, mas quem entra nesse, como diz Ailton Krenak, “clube da humanidade”, né? Como é que fica essa história?

**RA** – E essa formulação, ela vai reaparecer num poema do Extraquadro, que é o “E rir à solta e não morrer”: “desses tantos anos / que eu vivo // aqui entre / os humanos”. É uma disputa que eu não faço, eu não quero ser chamado de humano. Não é uma rejeição da humanidade, mas do conceito de humanidade que ainda hoje pode ser manipulado para manter estruturas arcaicas de controle, dominação, poder e extermínio. Ser chamado de “humano” não é necessariamente ser elevado a uma condição tal. Pode ser exatamente a permissão para a eliminação física - sendo que a eliminação física, ela apenas se sucede a outras formas de eliminação. É muito provável que a pessoa que chega a ser morta pelo racismo já se

considerasse morta em outras zonas de sua possível singularidade. Isso de não nos sentirmos seguros.

Quando eu falo que eu não me sinto seguro em nenhum lugar do mundo não quer dizer que eu me sinto com medo de estar nesses lugares, porque esse prazer eu não vou dar também pra quem me vê como ameaça. Então tem todo um preparo físico, mental, emocional para estar em qualquer lugar do mundo. Eu não estou seguro nem em casa: alguém toca a campainha e eu não sei exatamente quem está do outro lado do portão. Aqui é um lugar muito tranquilo, mas quem já leu Agatha Christie sabe muito bem, né, os espaços onde ela ambienta as histórias dela são espaços muito tranquilos, bucólicos até — o que faz com que o único lugar tranquilo para mim seja o orí.

Mas ele não é tranquilo por definição. Ele só é tranquilo porque ninguém vai se tranquilizar por mim. Nem orixá. Eu preciso fazer o exercício diário de ficar tranquilo. Por meio de quais recursos? Às vezes é a música, às vezes é o sexo, às vezes é a cachaça, às vezes é o silêncio total... Ou seja, é preciso ter um estoque de recursos pra acionar nos momentos de perigo. Eu estou falando de mim, como pessoa negra, mas acho que qualquer vivente pode dizer isso, né? Um cachorro sabe que ele precisa disso também: em qual momento ele vai latir para alguém, em qual momento ele vai fugir para alguma floresta imaginária.

**DG** – Com certeza. E vai um pouco nesse sentido, eu acho, aquela formulação que você faz, também falando de humanidade, de definições do humano, no poema *Lema*, em que você fala que “tem que ser humano para ter palavra / tem que ter palavra para ser humano”. Eu me perguntava muito sobre essa definição, acho que eu não tinha encostado muito nela, e agora que você trouxe, que a gente está trazendo junto essa questão desse “clube da humanidade” eu acho que eu pesquei um pouco mais essa relevância da palavra.

**RA** – Pois é, mas hoje, te escutando agora, eu colocaria... Eu acho até que vou fazer uma nova versão do poema, com a inclusão da interrogação. Porque o “tem que”, ele me incomoda um pouco. Ser taxativo quanto a uma primazia da palavra. E talvez eu quisesse dizer, naquele momento, do som, mais do que da palavra. E mesmo o som ainda seria criar analogias com uma noção de humano, porque eu estou pensando aqui numa planta, que vai emitir som conforme a floração, conforme... Ou talvez ela emita sons inaudíveis para nós, e que talvez outras espécies consigam captar mais facilmente. Mas eu não daria tanta primazia à palavra hoje.

Ao fonema eu dou, num certo campo restrito. Pensar, por exemplo, como que na Índia se valoriza a sílaba, como se valorizam as vogais... Isso em várias línguas africanas vai acontecer também. Mas eu acho que eu deixaria de lado a própria ideia de primazia, porque, se estamos falando de fenômenos sensíveis, não há primazia de um elemento sobre outro. Os fenômenos sensíveis, eles se organizam pela relação. Né?

Pensar as categorias, os parâmetros do som: altura, timbre, intensidade, duração. Eles são permeáveis... *permutáveis*, permutáveis. Nós não podemos afirmar taxativamente sobre uma célula, um fragmento mínimo de som, analisado em suas microestruturas, se ali a questão fundamental é de altura, se é de timbre, o quanto o timbre afeta a altura, o quanto ambos alteram a duração, que é o ritmo... E o impacto que esses fenômenos têm sobre nós, que somos, ao mesmo tempo, emissores e receptores de som. E também semiólogos desse som, né? Os primeiros, talvez, a poder tentar alguma cadeia de significações para esses sons que são os sons do cotidiano, por exemplo - um bocejo, um arroto.

Como pensar, pensarmo-nos, em meio a essa riqueza extraordinária que somos nós, mas que, para o nosso desalento, são também as plantas, são também os peixes, são também as correntes de ar, de vento. Tudo é muito rico e complexo, não só nós.

**DG** – É bom se perder nisso, né?

**RA** – É muito bom.

**DG** – [risos] É muito bom. Fica mais leve, eu acho, não tem que carregar o peso dessa beleza sozinho nas costas, né? Tem um...

**RA** – Exato.

**DG** – Que legal, Ricardo. Deixo registrada a felicidade dessa nossa conversa, fico feliz também que tenha sido um momento prazeroso pra você trocar essas ideias...

**RA** – Muito, muito.