

O PASSAPORTE DIPLOEMÁTICO DE RICARDO ALEIXO

THE DIPLOEMATIC PASSPORT OF RICARDO ALEIXO

Carlos Francisco de Moraes¹

Resumo: O objetivo deste artigo é examinar como a multiplicidade de temas e formas na obra poética de Ricardo Aleixo é indicativa do caráter heterodoxo da poesia brasileira contemporânea. Para tanto, serão examinados textos em que se afirma o trânsito da voz lírica por entre diferentes linguagens, espaços, tempos e culturas, do que resulta a imagem de um poeta andarilho, livre de quaisquer compromissos com programas artísticos baseados na obediência a regras e normas.

Palavras-chave: Poesia brasileira; poesia contemporânea; Ricardo Aleixo; *Antiboi*; *Pesado demais para a ventania*.

Abstract: This paper aims to investigate how the multiplicity of themes and forms in the poetic work of Ricardo Aleixo indicates the heterodox nature of Brazilian contemporary poetry. Here will be studied texts in which is affirmed the transit of the lyrical voice through different languages, spaces, times and cultures, resulting in the image of a poet as a kind of drifter, free from the constraints of any artistic program based on the obedience to rules and regulations.

Keywords: Brazilian poetry; contemporary poetry; Ricardo Aleixo; *Antiboi*; *Pesado demais para a ventania*.

Em sua recente antologia, *Pesado demais para a ventania*, Ricardo Aleixo reúne poemas de todos os seus livros anteriores e eles são de todas as formas, inclusive as fixas. Há só um soneto e não há baladas ou rondós tais como foram legados pela tradição lírica ocidental ao longo dos séculos, mas não é raro encontrar poemas metrificados, embora predomine o verso livre, nem está ausente de todo a rima. O dístico, usado repetidas vezes, lembra que já fez a fama, lá nos séculos XVII e XVIII, de poetas como John Dryden e Alexander Pope.

Não, aqui não se está querendo atribuir a Ricardo Aleixo² uma filiação neoclássica ou saudosista, que não faria sentido diante da profusão de formas livres de que se faz sua

¹ Professor Associado do Departamento de Estudos Literários (DEL) da Universidade Federal do Triângulo Mineiro. E-mail: carlosfdemoraes@gmail.com

² Doravante, identificado como RA.

poesia. Antes, a intenção é marcar sua liberdade em relação a qualquer teia. O fato é que este poeta se coloca na posição do artista contemporâneo letrado em sua arte, conseqüentemente, onívoro, isto é, um poeta que leu todos os poetas e, num hipotético almoço à americana na casa das Musas, se serviria de tudo, experimentaria de tudo. A imagem que aqui se esboça, a de um artista elegendo a variedade como princípio para fazer seu prato no banquete, traz um aspecto essencial para a compreensão da poética de RA: o movimento. Diferentemente da musa de Luís de Camões, o olhar do poeta belo-horizontino nem sempre é brando ou piedoso, porém, se encontra com o dela ao se mostrar igualmente “sem ver de quê”, pois não discrimina formas ou temas.

Nem mesmo a página impressa constrange a poesia deste autor: muito de seu lirismo só se realiza oralmente, em voz alta. Para comprovar, que se peça a um grupo de amigos que cada um leia a seu modo este poema, pontuando-o conforme seu senso e sensibilidade; pode-se apostar que, sonoramente, se produzirão tantos poemas — e sentidos — diferentes quantos forem os leitores:

eles que são brancos e os que não são eles
que são machos e os que não são eles que
são adultos e os que não são eles que são
cristãos e os que não são eles que são ricos
e os que não são eles que são sãos e os que
não são todos os que são mas não acham
que são como os outros que se entendam
que se expliquem que se cuidem que se (ALEIXO, 2018, p. 189)

Esse trânsito do signo visual para o oral é intrínseco para a força que move o fazer poético de RA, ou seja, a prática de expandir os horizontes de sua escrita, seja em termos formais, temáticos ou de sua performance. É o que indica Telma Scherer ao descrever como essa poesia circula, por iniciativa e necessidade de seu autor, muito além da página:

A poesia de Aleixo acontece tanto nos seus oito livros publicados quanto em participações sonoras em trabalhos de dança contemporânea, exposições que circularam no meio das artes visuais, trabalhos de design sonoro e de vídeo e também performances que circulam pelo Brasil e em festivais de poesia da América Latina e da Europa. (SCHERER, 2016, p. 2)

Como se pode concluir a partir dessas observações, há algo de trovador medieval na atuação poética de RA, pois, autêntico andarilho, manifesta seu lirismo de viva voz, de corpo presente, não aceitando que o livro cumpra integralmente, solitariamente, o papel de

seu intermediário com o público. Para quem já viu suas apresentações ao vivo ou em vídeos, o lirismo é indissociável de seu corpo, se realiza plenamente nele e por ele, ensinando potencialmente ao leitor que é possível (ou preciso) aprender esta lição e corporificar a leitura dos textos também. Esse convite tácito a que o leitor se integre a uma leitura gestual e sonora dos textos reafirma o que foi dito acima, quer dizer, a essencialidade do movimento na lírica de RA, que, em todos os sentidos, anseia por não ficar quieta nem deixar ninguém quieto, pois sabe que o estado natural do corpo vivo é o movimento; estático, um corpo está morto, ou chamando a morte.

A leitura da obra de RA pressupõe, então, uma parceria com o leitor, cuja atenção a cada detalhe sinaliza um complexo de corpo e mente ativos, como numa dança em que não se quer pisar nos calos do par. Por falar em dança, é justamente usando esta arte como metáfora que Telma Scherer entende a obra dele:

Ricardo Aleixo propõe a poesia assim: como dança. Corpografia de um corpo que se desdobra em textos. Exercício de alteridade. Sua criação é uma prática de sair de si, um despudor de não se manter no controle. Um outrar-se que é correr conscientemente o risco. Que risco? O de compartilhar com o poema a instabilidade da vida. O de não propor o controle sobre os elementos do poema. Nem pressupor os resultados. O de experimentar. Jogar com os elementos, dar o impulso inicial no ambiente da linguagem e depois observar o seu próprio processo, o seu próprio giro pelo espaço. O de não julgar, não valorar as reações entre os materiais. E deixar o próprio poema desdobrar-se. (SCHERER, 2015, p. 32)

Quem dança não pode ficar parado, é óbvio. Querendo ser dança, como um dia a dos simbolistas quis ser música, a poesia de RA se compromete com o descompromisso: desconhece formas e temas e espaços e dicções obrigatórias. O poema se torna, então, exercício, experimentação de outras realidades. Isso é visível na pluralidade de lugares nomeados em seus versos, como Nova Lima, o bairro Cabula, em Salvador, Paris, Berlim, Rio de Janeiro, Nova Iorque, Providence, Maceió, Brasília e Belo Horizonte (e catorze de seus bairros nomeados num só poema, “Antiode: Belorizonte”), que espelham a pluralidade dos lugares aos quais o poeta já foi levar suas performances: Europa, França e Bahia.

De Belo Horizonte para o mundo não foi apenas o caminho de vida de RA, mas o de sua arte, como explica Gustavo Silveira Ribeiro, que localiza o gérmen da escritura do autor em sua situação de artista *self-made man* deslocado em seu próprio espaço de origem e, por isso, condenado a ganhar o mundo:

O passeio pelo espaço incontrolável da rua e pela memória arcaica da diáspora africana que sua obra faz de mistura ao estudo demorado da poesia visual, dos jogos sonoros e imagéticos de extração concreta, da busca expansiva por modos de criação que passem pelo corpo em performance e pelos torneios vocais, talvez possam ser explicados por aqui, uma vez que o artista, deslocado e algo desarraigado na periferia de BH, sem o impulso e também sem os limites da vivência criativa que um grupo organizado colocam, pôde entregar-se à exploração sistemática e estudada das múltiplas tradições que lhe chegavam e a que sentia pertencer. (RIBEIRO, 2017, p. 12)

Aos olhos do crítico, portanto, a poesia de RA não é constrangida por delimitações de espaço ou tempo, nem mesmo de linguagem. Ponto de encontro da palavra, do som, da imagem e do corpo em movimento, confere, assim, a seu autor, uma espécie de passaporte diplomático ao revelar a principal característica estrutural de sua obra: a liquidificação de todo tipo de fronteira. Como um diplomata acreditado em todas as nações, o poeta passa, sem pedir licença, de uma forma a outra, de uma dicção a outra, de uma tradição a outra, de um estado a outro.

É o que se vê, por exemplo, em “Loa para um dia a mais”, poema espelhado em duas faces, em que tudo que é pode ser outra coisa, mesmo o seu contrário:

1.
sem poder
quebrar a pedra

a água esculpe
na pedra

o que há de pedra
esquecido

no seu quem
próprio

de
água

2.

sem poder
deter a água

a pedra enfim
reconhece

no gesto
lento

e constante
da água
seu quem
de pedra (ALEIXO, 2018, p. 99-100)

Tudo nesse poema é, mas é também, ou seja, nada é unívoco. Duas partes, ambas compostas por estrofes de dois versos; dois elementos naturais, não por acaso os exemplos mais fáceis e visíveis de dois dos estados da matéria, a pedra sólida e a água fluida. Mas, até aqui, cada coisa está em seu lugar — e não é isso o que move e interessa à poesia de RA. Por isso, nas duas folhas do espelho que o poema forma na página do livro, água e pedra se veem um no outro, reconhecem as próprias limitações e se moldam a uma nova realidade, em que, para serem de forma renovada, assumem um pouco do ser do outro: a água, com a consciência das muitas pedras que lambeu em seu caminho, a pedra, com a lentidão e a constância fluência que, na água, reconhece como sua.

A simbologia, aqui, é profusamente rica, mas seu tema recorrente é o mesmo da mitologia ocidental à africana à oriental: a união de opostos, a convivência em um único ser da natureza ambígua da vida. A água que passa à pedra, a pedra que flui como água: eis aqui atualizado o tema imortal da metamorfose. Nas imagens do poema de RA, a água se vê pedra que se vê água, ou seja, Tirésias, o profeta cego, mas dotado de clarividência, vira novamente uma mulher, por sete anos; Olokun, que é homem no Benim, com suas dezoito esposas que representam os cursos naturais de água, passa a ser mulher na Nigéria e chega ao Brasil como a mãe de Iemanjá — mas, lá como cá, é sempre a divindade dos oceanos. Aqui, naturalmente, se está vendo pedra é água em seus potenciais metafóricos de símbolos do masculino e do feminino.

Por sua natural imobilidade, a pedra tem assumido em múltiplas culturas o papel de simbolizar a constância, a sabedoria e o poder, o que levou Chevalier e Gheerbrant (p. 699) a registrar a ubiquidade de mitos em que a pedra está associada à potência sexual masculina:

Jean-Paul Roux, estudando as crenças dos povos altaicos³³ (...) opõe a significação simbólica da pedra à da árvore. Semelhante a si mesma, *depois que os ancestrais mais remotos a ergueram ou sobre ela gravaram suas mensagens, ela é eterna, ela é o símbolo da vida estática, enquanto que a árvore, submetida aos ciclos de vida e morte, mas que possui o dom inaudito da perpétua regeneração, é o símbolo da vida dinâmica.*

Essa pedra-princípio é representada por pedras erguidas que às vezes encarnam a alma de ancestrais, especialmente na África negra e a respeito das quais se conhece, por outro lado, a associação com o falo: coisa que explica o contexto orgiástico que as cercou em certas regiões, marcadamente na Bretanha. (...)

A **pedra erguida**, quer seja o linga hindu ou o menir bretão, é um símbolo universal. É segundo ritos análogos que os hindus ou os bretões vêm buscar junto a ela a cura para a sua esterilidade. Essa acepção da pedra é em próxima daquela das grandes árvores sagradas, também elas fálicas. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1992, p. 698-699, grifos originais)

O caráter simbólico da água como elemento feminino já foi cantado em prosa e verso, como, por exemplo, em Novalis, lembrado por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant quando exploram as representações do elemento líquido nas culturas ao longo do tempo e do espaço da Terra:

A valorização feminina, sensual e maternal, da água foi magnificamente cantada pelos poetas românticos alemães. É a água do lago, noturna, leitosa e lunar, onde a libido desperta. *A água, essa filha primeira, nascida da fusão aérea, não pode renegar sua origem voluptuosa e, na terra, ela se mostra com uma celeste onipotência como o elemento do amor e da união... Não é em vão que os sábios antigos procuram nela a origem de todas as coisas... E as nossas sensações, agradáveis ou não, não são mais, afinal, que as diversas maneiras do escoar em nós dessa água original que existe em nosso ser. O próprio sono não passa do fluxo desse mar invisível, universal, e o despertar é o começo do seu refluxo* (Novalis, NOVD, 77). E o poeta conclui: *só os poetas deveriam ocupar-se dos líquidos.* (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1992, p. 21, grifos originais)

O poeta de que falamos vai além do programa prescrito por Novalis, pois se ocupa dos líquidos e dos sólidos, sem se deixar intimidar pelas possíveis barreiras que, na

³³ Habitantes das montanhas Altai, cordilheira da Ásia Central que ocupa territórios da Rússia, China, Mongólia e Cazaquistão.

natureza, se erguem entre eles: seu campo é o da simbologia, da cultura, no qual, assim como um diplomata munido de seu passaporte privilegiado, desconhece as fronteiras imaginárias que os homens comuns aceitam respeitar. Seu campo é o da poesia e, nestes tristes tempos e trópicos contemporâneos, ou ela é livre ou não é nada.

A liberdade de movimentos da lírica de RA expõe seu princípio organizacional, magistralmente, em um poema como “Giro”, do livro *Antiboi*, lançado neste ano de 2018.

Giro

Dias em que a beleza do mundo seja
o não haver um ponto de origem
para onde retornar
quando a música termina
e a gente

pura tontura

continua a girar

cai não

cai. (ALEIXO, 2017, p. 26)

A irregularidade estrófica e métrica deste poema não se deve nem ao acaso, nem à incúria da ignorância ou da rebeldia. Ela é absolutamente necessária para que haja a total integração entre forma e conteúdo, que é a aspiração superior de toda forma de arte que se respeite. Ao diminuir, gradativamente, a extensão de seus versos e, também, ao variar o número deles em cada estrofe, de modo a espalhá-las pela página, o poeta escreveu um poema, mas, também, desenhou um pião. Ou seja, demonstrou, c. q. d., o princípio da incerteza com que se aproxima do mundo e da produção estética.

“Giro” é um poema em forma de pião: roda na página, diante dos olhos do leitor, para que ele veja (mais do que leia) que, na poética de RA, não há um ponto fixo que sustente todo o edifício, em todos os momentos, quer dizer, em todos os poemas. O mundo gira, a Lusitana roda e o caminho desta dança é feito de tal forma que nunca se volta a uma posição original. É, pois, a rejeição metafórica de todos os dogmas: os clássicos, os

românticos, os modernos, mesmo os que se digam contemporâneos. De certos, apenas o girar, portanto, a atividade, no seu caso artística, e a falha, que, lógico, nunca falha. O pião, que só fica em pé enquanto gira, uma hora vai cair; a bailarina, depois dos 32 “fouettés” no *Lago dos cisnes*, terá de pisar no chão; o poema, que só fica em pé se o leitor o lê, uma hora chega ao último verso. Enquanto isso, os três, em RA, são puro movimento, causando pura tontura em quem não se mexer, mesmo que seja só pelo olhar, para acompanhá-los.

Outro poema que afirma o trânsito livre como aspiração da poesia de RA é “Homens”, também de *Antiboi*:

Homens

Leonílson
pintava
e
bordava;

Bispo do Rosário
coleccionava
delírios
e
bordava.

Lampião
Tocava o terror
No sertão
E bordava.

João Cândido
punha a República
no curé
e bordava. (ALEIXO, 2017, p. 19)

Neste poema de forma aparentemente tão simples, que usa a mesma estrutura de orações coordenadas e anáforas para organizar as quatro estrofes, RA manipula dados históricos para negar uma interpretação nada inocente da história que ainda está ossificada

na nossa cultura: homem que é homem não chora, homem não cozinha, homem não dança, homem não borda.

O livro *Bordando Sonhos*, de Neusa Maria Roveda Stimamiglio, lançado em 2010, conta parte dessa história. Concebido pela autora como um esforço para entender a construção das identidades de mulheres descendentes da imigração italiana para a região de Caxias do Sul, a obra mostra como o bordado se converteu numa das principais atividades do cotidiano delas, desempenhando um papel importante na definição de seu lugar na sociedade: o lugar subalterno reservado para o feminino.

Segundo o livro, as mulheres aprendiam a bordar no colégio, ainda na infância, e ele se tornava um hábito para a vida toda. Mesmo assim, era um ofício pouco valorizado, pois era visto apenas com uma serventia: a formação dos enxovais das próprias meninas — sendo o casamento e a constituição da família a principal aspiração feminina na época. Com os olhos do século XXI, entretanto, a autora interpreta o bordado também como uma maneira de aquelas mulheres expressarem suas crenças, sonhos, angústias, alegrias, temores e histórias, construindo, assim, suas identidades femininas.

Do outro lado do Brasil, uma pesquisa também realizada em 2010 registrou a persistência da visão do bordado como atividade feminina. Etienne Amorim A. da Silva e Aleksandra Maria Alves de Lacerda, da Universidade Federal Rural de Pernambuco, conduziram uma pesquisa de campo na cidade de Passira, centro conhecido no estado nordestino como a terra do bordado. O objetivo específico do estudo era verificar o processo de integração dos homens na cidade na economia do bordado, fenômeno recente, mas já tomando aspectos de significado relevante para o sustento das famílias. Entretanto, ao visitar o local, as autoras puderam ver como ainda entre esses homens que bordam a atividade é identificada com as mulheres, não com eles:

Ao chegar à cidade de Passira visualizamos vários grupos de mulheres sentadas em frente de suas casas com seu material nas mãos e executando seus bordados. Momento este de trabalho, lazer e terapia grupal. Porém, como nosso objeto de estudo são os homens no bordado, verificamos a ausência deles nestes grupos. Verificamos que o local preferido para o homem realizar seu trabalho artesanal é dentro do quarto, pois eles têm vergonha e timidez de fazê-lo em público. Percebe-se que a identidade do homem em ser bordadeiro é oculta perante a sociedade (...) (SILVA & LACERDA, 2010, p. 6)

Nem o Microsoft Word nem o senhor Google reconhecem a palavra bordadeiro; o primeiro, com sua estridente sublinha vermelha; o segundo, retornando apenas resultados que falam das bordadeiras, no feminino. Ricardo Aleixo não quer nem saber dessa rigidez. Em seu poema exhibe, numa sequência de frases declarativas, sua certeza de que não há um intrínseco pertencimento do bordado como atividade a apenas a metade mais bela da humanidade. Munido de constatações factuais, que não admitem réplica ou tergiversação, simplesmente compõe uma lista de homens, sujeitos históricos brasileiros, que bordavam sim, senhor: dois artistas, (um louco e outro “muito louco”), um marinheiro revolucionário e um cangaceiro.

Nomeados isoladamente no primeiro verso de cada estrofe, cada um desses homens tem a sua identidade e individualidade resguardadas diante do leitor que os reconhece das aulas de história ou de história da arte, mas, ao olhar do sujeito poético, se igualam pela prática do bordado.

Leonilson, de nome de cidadão cearense José Leonilson Bezerra Dias, viveu apenas trinta e seis anos (entre 1957 e 1993), mas os preencheu abundantemente com pinturas, desenhos e aquarelas, expostos no Brasil, nos EUA e toda a Europa, nas bienais de São Paulo e de Paris. Cerca de quatro anos antes de sua morte, a partir da exposição *Anotações de Viagem*, na Galeria Luisa Strina, em São Paulo, começou a incorporar, de modo recorrente, o bordado em sua obra. Dada a sua manifesta admiração por Arthur Bispo do Rosário, a crítica especializada tem visto uma correspondência de seus bordados com os do artista sergipano.

Bispo do Rosário, ou Arthur Bispo do Rosário Paes (1911-1989), marinheiro, boxeador, empregado doméstico e biscateiro, depois de experimentar alucinações, foi internado, em 1938, como “esquizofrênico-paranoico” na Colônia Juliano Moreira, onde viveria por 50 anos e começou a criar, estandartes, roupas, miniaturas e bordados, manipulando materiais e objetos descartados como sucata ou lixo. Descoberto pela crítica na década de 1980, se converteu em nome de referência da arte de vanguarda brasileira. Em 1995, sua obra representou o Brasil na Bienal de Veneza e obteve reconhecimento internacional. Agora em 2018, Bispo do Rosário foi homenageado no desfile da escola de samba Acadêmicos do Cubango, de Niterói, do segundo grupo do estado do Rio de Janeiro, com o enredo “O rei que bordou o mundo”. Sua obra-prima é o *Manto da Apresentação*, com o qual pretendia se vestir no Dia do Juízo Final e que é, obviamente fonte de inspiração para o “Poemanto”, por sua vez, a obra-prima de RA.

Virgulino Ferreira da Silva (1898-1938), vulgo Lampião, foi, durante décadas, a perfeita manifestação do cabra-macho nos sertões brasileiros. Cangaceiro, assaltante, assassino, ladrão de gado, foi chefe de Corisco e marido de Maria Bonita. Ao mesmo tempo, sabia costurar, cerzir e bordar. Sua destreza nas delicadas artes da agulha foi talento de sua vida inteira, a ponto de ser característica definidora de sua personalidade como personagem da peça *Auto de Angicos*, de Marcos Barbosa, que narra os últimos momentos de sua vida e da de Maria Bonita. Do mesmo modo, os livros *Estrelas de Couro – A Estética do Cangaço*, de Frederico Pernambucano de Mello, e *Os Cangaceiros: Ensaio de Interpretação Histórica*, de Luiz Bernardo Pericás, abordam a importância de um vestuário de estilo próprio, criado por ele mesmo, marcado pelo uso abundante de flores, estrelas e símbolos místicos bordados, como meio de projetar a identidade específica dos bandos de cangaceiros chefiados por Lampião, o matador que era estilista ou vice-versa.

João Cândido Felisberto (1880-1969), o “Almirante Negro” cantado na composição de João Bosco e Aldir Blanc, foi o líder da Revolta da Chibata, motim naval que, em 1910, conseguiu abolir os castigos físicos impostos como meio de punição por oficiais brancos a marinheiros negros. Sobre seus bordados, José Murilo de Carvalho conta a história do sargento Antônio Guerra, carcereiro de João Cândido em 1910 por causa de outra revolta, e pessoa a quem o marinheiro prometeu presentear com peças de sua lavra:

O que mais chamou a atenção do jovem sargento interiorano, no entanto, foi o fato de o temido João Cândido, que com seus marujos assustara a cidade e forçara o governo a buscar ajuda de tropas mineiras, passar o tempo todo bordando. O sargento jamais vira homem bordando e o primeiro fora João Cândido. Ficou particularmente interessado em um grande bordado do Minas Gerais e propôs compra-lo. João Cândido respondeu que daria o bordado de presente, que, na verdade, o estava fazendo para ele. (CARVALHO, 1995, p. 71)

Com as bagatelas dessas quatro vidas tão díspares, mas todas vividas à margem das definições pré-fabricadas do masculino, RA faz a miniatura gigantesca de seu “Homens”, em cujo imaginário não há fronteiras entre o que supõe tipicamente como “coisa de macho” e “coisa de fêmea”. De maneira eloquente, essa superação dos limites convencionais é expressa pelo uso reiterado da conjunção aditiva “e” que, no corpo do texto, une, não separa, as faces dos sujeitos de seu interesse, os quais, assim, se mostram ao leitor maiores do que simplesmente as suas partes.

Neste mundo e tempo em que governos e desgovernos erguem muros e rejeitam os refugiados por eles mesmos criados, como se as fronteiras entre as nações fossem realidades inexpugnáveis e não frutos do imaginário, como as concebe Benedict Anderson, a prática poética de RA afirma sua contemporaneidade ao se opor frontalmente a esses ventos de retrocesso e ilusão interessada apenas nos cifrões. O circular de seus versos de um tema a outro, de uma forma a outra, de uma arte a outra o inscreve num percurso em que sua voz lírica se descola de tudo o que é sólido demais; em outras palavras, o seu transitar constante é a sua própria contemporaneidade, no sentido que lhe dá Nietzsche, nas palavras de Giorgio Agamben:

Nietzsche situa a sua exigência de “atualidade”, a sua “contemporaneidade” em relação ao presente, numa desconexão e numa dissociação. Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo.

(...)

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a *relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*. (AGAMBEN, 2009 p. 58-59, grifos originais)

A vida como um exercício poético de centrifugação, imprevisibilidade e desregramento é, por fim, sintetizada magistralmente por RA em “Antiboi”, o tão curto quanto, inversamente, potente poema que dá nome ao livro mais recente:

Antiboi

a vida como, p. ex, um anti-
boi de Parintins: (porque)
nada é caprichoso,
nada é

garantido. (ALEIXO, 2017, p. 57)

Ao jogar com as letras maiúsculas e minúsculas, preservando como exemplo das primeiras apenas o nome do município amazonense, no qual que se realiza anualmente o Festival Folclórico cujo maior destaque é a competição entre as agremiações carnavalescas conhecidas como Boi Caprichoso e Boi Garantido, RA desloca o significado dos nomes do âmbito particular para o geral, de modo a extrair desse malabarismo uma lição universal, aquela que passeia por toda a sua arte: nada é fixo, enquanto está vivo, tudo gira. Nem o capricho dos poetas que se esmeram em seguir à risca as regras de seu clubinho, pondo as maiúsculas onde mandam as normas, escrevendo, por obediência ao dever de clareza, as palavras inteiras em seus versos, por exemplo. Nem as certezas internalizadas pelo hábito – ou pela política – que ensinam que há lugares e verdades e pessoas e destinos garantidos. A vida, em Ricardo Aleixo, é pião que roda e ninguém sabe onde vai cair. Por isso, o último verso se desgarrá dos demais, porque não é obrigado, de verdade, a ser como eles. Como seu autor pelo mundo e pelas artes, é andarilho livre pela página.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó (S. C.): Argos, 2009.

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

CARVALHO, J. M. de. Os bordados de João Candido. In: *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, II (2), p. 68-84, jul-out. de 1995. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v2n2/a05v2n2.pdf>. Acesso em 02.12.2018.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 6ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

RIBEIRO, Gustavo S. Uma obra pesada demais para a ventania. In: *Pernambuco*. Recife: CEPE Editora, Nº 141, novembro de 2017. Disponível em: http://www.suplementopernambuco.com.br/images/pdf/PE_141_web.pdf. Acesso em 13.10.2018.

SCHERER, Telma. Ricardo Aleixo, o poeta em trânsito. In: *Organon*. Revista do Instituto de Letras da UFRGS. Porto Alegre: UFRGS, v. 31, n. 61, 2016. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/65517>. Acesso em 1º.12.2018.

SILVA, Etienne Amorim A. da & LACERDA, Alexandra Maria Alves de. O homem no bordado: uma troca de papéis? In: Fazendo Gênero 9. Diásporas, Diversidades, Deslocamentos. *Anais*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2010.

Disponível em

http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278350383_ARQUIVO_ARTIGOOHOMEMNOBORDADOFinal.pdf. Acesso em 1º.12.2018.

Recebido em: 02 Dezembro de 2018

Aceito em: 29 Dezembro de 2018