

Palimpsesto contemporâneo: o olhar para o corpo negro em Ricardo Aleixo depois de Jorge de Lima
A modern palimpsest: the gaze upon the black body in Ricardo Aleixo after Jorge de Lima

Carlos Francisco Morais¹

Recebido em: 29/10/2019

Aprovado em: 11/12/2019

Publicado em: 19/12/2019

RESUMO: O objetivo deste artigo é investigar como a lírica de Ricardo Aleixo, importante poeta contemporâneo, dialoga criticamente com a de Jorge de Lima, nome de destaque no Segundo Modernismo, quanto ao desenvolvimento de temas ligados à história e à cultura da população negra brasileira. O nexos comparativo a ser examinado será o tratamento imagético dado pelos dois escritores a personagens negros. A hipótese considerada é a de que, na abordagem de temas ligados à diáspora africana, a poética de Ricardo Aleixo, exemplificada por “Rainha onça” (de *Antiboi*, 2017) atua, conscientemente ou não, como um palimpsesto crítico em relação à de Jorge de Lima, ilustrada por “Zefa lavadeira” (de *Poemas negros*, 1947), o que pode ser verificado pelo modo como, em Aleixo, o sujeito poético lança na direção dos corpos negros um olhar diametralmente oposto, em termos de caracterização de seu alvo, àquele que se pode identificar na escritura de Lima. Para elucidar esse ponto, contribuirão estudos de Gilberto Freyre, Alfredo Bosi, Vagner Camilo (sobre Jorge de Lima); Guilherme Trielli Ribeiro e Afonso Celso Carvalho Rodrigues (sobre Ricardo Aleixo); para a análise da relação entre os poemas citados acima, a principal contribuição será o conceito de palimpsesto proposto por Gérard Genette.

Palavras-chave: Poesia Brasileira; Ricardo Aleixo; Jorge de Lima; *Antiboi*; *Poemas Negros*

ABSTRACT: This paper aims to study how the contemporary poet Ricardo Aleixo's lyric output dialogues critically with that of Jorge de Lima, a prestigious name in the context of Brazilian Modernism's second generation, in terms of the work with themes related to the history and culture of Brazilian black population. The comparative nexus examined is the way the writers treat the images of black characters in the poems “Zefa lavadeira” (from *Poemas negros*, 1917 – Jorge de Lima) and “Rainha onça” (from *Antiboi*, 2017 – Ricardo Aleixo). The initial hypothesis is that, when approaching themes connected to the African diaspora, Aleixo's poems work, consciously or not, as a critical palimpsest of Lima's texts, a stylistic trait that can be illustrated by the way in which, in the contemporary poet's lyricism, the poetic persona gives toward the black bodies a look diametrically opposite, in characterizing its targets, to the one that can be seen in the modernist's writing. To shed light on this point, this study will incorporate contributions from Gilberto Freyre, Alfredo Bosi e Vagner Camilo (about Lima); Guilherme Trielli Ribeiro and Afonso Celso Carvalho Rodrigues (about Aleixo). About the relationship between the two poems, the main contribution will be the concept of palimpsest as proposed by Gérard Genette.

Keywords: Brazilian Poetry; Ricardo Aleixo; Jorge de Lima; *Antiboi*; *Poemas Negros*

INTRODUÇÃO

Em larga medida, a poesia de Ricardo Aleixo se faz de lugares e de pessoas. Seus poemas, invariavelmente, citam nomes, cidades do Brasil e do estrangeiro, bairros de Belo Horizonte, paisagens, modos de viver. Nesse conjunto, avulta, particularmente, todo um abecedário de personagens da história dos negros do Brasil. Ou de negros que fizeram e fazem a história do Brasil. Acrescidos, é verdade, de outras personagens que ilustram, nos dois sentidos do termo, a diáspora africana pelo mundo.

Naturalmente, um exame atento da poesia de Aleixo mostra seu interesse por uma gama variadíssima de temas e formas, como a experiência da poesia, as injustiças sociais, a cultura popular, os saberes e os prazeres do corpo, o diálogo entre as artes, a memória, a celebração da vida e aquela que parece ser a mãe de seu fazer poético, ou seja a música. Essa pequena lista, em nada exaustiva, é evidência de que a obra que o artista vem construindo nas últimas décadas não cabe na etiqueta restritiva, por vezes inevitável, neste tempo de rótulos, de pressa e de superficialidades, do “poeta negro”. Ele mesmo a recusa.

Numa entrevista recente, o tema lhe foi apresentado mais uma vez e respondido nestes termos:

Você acha importante se dizer autor negro dentro do campo literário brasileiro? O rótulo demarca ou aprisiona?

Eu respondo sempre a essa questão citando Platão: “Este cão é teu. E é pai. Logo, ele é teu pai?”. Sou um poeta e sou negro. Logo, sou um poeta negro? É um automatismo verbal que eu entendo de uma perspectiva ética e estética que me cabe problematizar, que me cabe tensionar ao extremo. Eu não posso impedir que as pessoas me definam como poeta negro, mas posso trazer para o texto questões que vão fazer essas pessoas lidarem com essa questão espinhosa: só porque é negro, o texto é negro? O texto tem que trazer as marcas de uma suposta negritude? E o que seria essa negritude que se projetaria do corpo que anda pela rua para o texto? Eu posso aceitar, seja como rótulo, seja como categorização, porque tenho muita convicção de que o texto, assim que publicizado, já não me pertence. Então, não vou impedir ninguém de fazer essa leitura e não vou alimentar nenhuma leitura nesse sentido também. (FREDERICO, MOLLO e DUTRA, 2017, p. 295-296)

Cito aqui estas palavras sem esquecer que elas contém cinco interrogações, as quais desconfio serem todas retóricas. Seu papel nessa resposta, é o que se insinua, seria o de amenizar discursivamente a recusa da voz que as diz a se deixar encaixotar num figurino predefinido à sua revelia.

Desafiar etiquetas ou rótulos com base em descrições epidérmicas não significa, entretanto, fugir ao pertencimento a uma história que é coletiva, além de ser do poeta, e ainda se desenrola, inclusive por suas ações e sua arte. Ricardo Aleixo é bom de bola, sim, mas não é Neymar. Se dribla a categorização externa e totalizante como “poesia negra”, é

MORAIS, C.F.

para poder abrigar essa área temática num campo maior e mais largo, o da construção de uma obra lírica multifacetada e identificada consigo como artista leitor do mundo. Nela, há lugar para o exercício de todas as formas e de todos os temas, sendo aqueles ligados à diáspora africana um dos mais especiais, pois não há em seus poemas a figuração de um sujeito poético que não seja fundamentado pela memória — e, como deixa ver Afonso Celso Carvalho Rodrigues, nesse mar um dos continentes mais visíveis é o que reúne as gentes e experiências que emanaram da África:

O trabalho de Ricardo Aleixo reforça seu compromisso com sua ascendência africana. Se (...) colocamos o exercício da memória como parte integrante de seu fazer poético, obviamente os afloramentos históricos/culturais que fazem parte de sua identidade afrodescendente estão presentes.

Sua evocação passa pela África como um todo: berço do sapiens, mãe mí(s)tica, território arquetípico e fonte de cultura; passa pela cultura escravocrata, pelas dores do exílio, pelos porões dos navios, pelo banzo; passa pela reverência religiosa, pelos orixás, pelo misticismo; e passa pela pertença racial, pela tradição da palavra falada e escrita de seus ancestrais. A poesia perpetrada por Aleixo possui os traços críticos que definem a literatura definida como pós-colonial (...): hibridismos, mesclagens, metamorfoses, fronteiras rompidas, inconformidade, assimilação das impurezas, reflexão de pertença e elaborações múltiplas de lugares. O que esperar de um artista medrado neste terreno? Múltiplos olhares e múltiplas formas. (RODRIGUES, 2013, p. 62)

O mapa do imaginário de Ricardo Aleixo que Rodrigues desenha sinteticamente se manifesta por meio de poemas como “Álbum de família”, “Homens”, “Cantiga de família”, “Lição dogon”, “Na noite do bairro Cabula”, “Ogum sonha”, “Oxalá”. Oriundos de livros tão diversos como *A roda do mundo* (1996), *Modelos vivos* (2010), *Impossível como nunca ter tido um rosto* (2015), *Antiboi* (2017), publicações que representam um apanhado apenas parcial da produção aleixiana, nenhum de tais poemas se concebe sem referências à cultura que os negros espalharam ao mundo a partir do outro lado da Calunga Grande.

O périplo da lírica de Aleixo por lugares geográficos, sociais e culturais foi o mote de meu artigo “O passaporte diplomático de Ricardo Aleixo”, recentemente publicado na *Revista Intertexto*. Aqui, o foco se desloca para as pessoas, especificamente para o modo como seu verso incorpora personagens negras à cena da poesia contemporânea brasileira. Para elucidar esse modo, que concebo como um exercício específico deste poeta, seja ele consciente ou não, a imagem que me vem é a de um palimpsesto. Isso equivale a reconhecer que, se a poesia de Aleixo se alimenta das tradições culturais afro-brasileiras, também se constrói vis-à-vis à tradição poética do Modernismo e, dessa forma, não lhe cai bem ser lida isolada desta. Em suma, minha leitura dos poemas há pouco mencionados

MORAIS, C.F.

nunca dispensa o cotejo com aqueles escritos por Jorge de Lima também a respeito de temas e pessoas ligadas à diáspora negra.

Quando se pensa nas personalidades históricas, artísticas e sociais ligadas à presença do negro no Brasil, tal como são figuradas nos poemas de Aleixo, é inevitável chegar à conclusão de que, palavra a palavra, imagem a imagem, nele se erige um autêntico panteão afro-brasileiro, ou, melhor dizendo, uma verdadeira constelação de estrelas negras. Milton Nascimento, Elza Soares, Luiz Melodia, Elsie Houston, João Cândido, Artur Bispo do Rosário, Johnny Carter (máscara de Charlie *d'après* Cortázar), o preto Brás — nenhuma delas mais cintilantes que Íris e Américo, seus pais. Assim, nada está mais nos antípodas da forma como corpos negros são vistos na poesia de Jorge de Lima do que a imagem que se dá deles na de Ricardo Aleixo, o que me leva a concluir que, nesse diálogo (quicá involuntário), há um tipo especial de escrita palimpséstica, que, além de se escrever **por cima** de outro texto, escreve **contra** ele.

Tomo emprestada aqui, para poder ir além dela, a definição do palimpsesto como estratégia literária feita por Gerard Genette:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma outra obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor. (GENETTE, 2006).

A partir do ponto de vista exposto pelo crítico francês, a poesia de Ricardo Aleixo, ao abordar a experiência diaspórica como quem minera em rios turvos, mas sabe encontrar pepitas de brilho rara e duradouro, se mostra um certo palimpsesto de poetas anteriores que labutaram nesse veio. Sua valorização da mão africana, seja ela laboral, artística ou mística, dialoga com aquela feita pelos poetas da Renascença do Harlem, nos anos 1920, como Langston Hughes e Claude McKay, ou aqueles do movimento da negritude em língua francesa dos anos 1930, como o martiniquenho Aimé Césaire, o senegalês Léopold Sédar Senghor e o guineense Léon Damas, ou a lírica popular de Solano Trindade no Brasil das décadas de quarenta e cinquenta, ou a poesia ligada aos movimentos do Black Power/Black is beautiful/Black Arts Movement, dos anos sessenta e setenta, como Nikki Giovanni, Maya Angelou e Sonia Sanchez.

Esse aspecto dialógico e polifônico da poética de Aleixo que estou simbolizando com a imagem do palimpsesto é reconhecido com o mesmo sentido na avaliação que Guilherme T. Ribeiro faz de sua obra:

A ideia aleixiana de obra como errância encontra profunda afinidade com a imagem de um incontornável e perene inacabamento da obra. Temos aí também a noção do sujeito que se forma a partir do contato com outros, sujeito que se afirma justamente por permanecer aberto ao influxo de outrem, por se ver refletido na e refletir a subjetividade de outrem. A imagem do corpo como um palimpsesto abarca a problemática do sujeito enquanto unidade complexa, posicionando-o numa zona de fronteira onde as noções de eu e outro ensaiam infundáveis papéis e permutas. (RIBEIRO, 2013, p. 35)

No ensaio de minha autoria ao qual me referi há pouco, examinei poemas que realizam a errância geográfica, existencial e poética mencionada por Ribeiro, sem, entretanto, deixar escapar que em sua odisseia lírica peculiar Ricardo Aleixo também encontra lugares de pouso. A mesa dos poetas afrodescendentes, como que posta à sombra das árvores no quintal da casa da mãe, é um desses, talvez mesmo o mais convidativo e confortável e nutritivo.

Entretanto, fazer o poeta contemporâneo brasileiro sentar-se à mesa desses seus colegas de ofício e companheiros da luta emancipatória dos afrodescendentes também no campo da cultura é vê-lo dentro de uma tradição, dentro de uma corrente **a favor** da qual ele nada — e aqui me interessa mais de perto vê-lo a nadar **contra** uma corrente que, dentro do panorama cultural brasileiro, mesmo tantas décadas passadas, ainda desfruta de prestígio e de força. Refiro-me à maneira de escrever sobre os negros que aparece no livro *Poemas negros*, de Jorge de Lima, cantados em prosa e verso por seus companheiros da geração modernista, em que pese sua visão absolutamente redutora das personagens afro-brasileiras. É em relação a esses poemas, este é o meu mote, que a poesia de Aleixo se revela um palimpsesto que não só se faz por cima, mas também e principalmente, contraria vigorosamente o texto anterior sobre o qual se inscreve.

Não se põe em causa aqui a totalidade da obra de Jorge de Lima, muito menos a força de seu lirismo. O lugar do poeta alagoano no contexto do modernismo brasileiro já está definido e assegurada há décadas. A potência da colagem cultural empreendida por ele em *Invenção de Orfeu*, alimentada por um conhecimento íntimo e profundo das epopeias clássicas e a camoniana, passando pelas de Dante e a de Milton para desaguar na Bíblia, desafia ainda hoje as leituras mais refinadas. Nele, a forma inovadora com que o poeta recupera para a poesia moderna a forma clássica do soneto fez com que Fábio Lucas alçasse seu estro a cumes memoráveis:

Na história da literatura brasileira é impossível encontrar quem tenha ousado tanto com a carapaça formal do soneto. Jorge de Lima abriu seus suportes estróficos à máxima polissemia, habitando-a com os sentidos mais abissais da indagação humana. (LUCAS, 1967, p. 20).

Se o poeta era bom, então, o meu problema é apenas com parte de sua obra, mas uma que não é desprezível em termos de sua recepção na cultura brasileira.

Poemas negros, lançado por Jorge de Lima em 1947, reunia dezesseis poemas já editados em livros anteriores e vinte e três inéditos. A unidade do volume é de origem temática, pois todas as peças abordam personagens e aspectos da vida afro-brasileira. Seu impacto na cultura pode ser medido pelos autênticos pesos-pesados da modernidade nacional que se associaram ao autor na edição da obra: Lasar Segall, que lhe fez as ilustrações, e Gilberto Freyre, que escreveu o prefácio. Mais do que isso, os dois grandes nomes endossaram a visão distorcida que Lima criou dos negros brasileiros.

É possível se valer das palavras do próprio poeta para entender porque as imagens que acompanham os *Poemas negros* são tão estereotipadas quanto eles. Na carta em que as encomendou, Lima se manifestou nos seguintes termos:

Creio que V. já está ambientado com os poemas. Demais: o assunto deve ser apenas a representação do negro em todos os ambientes em que demorou desde sua vinda para o Brasil, isto é: o negro (quando digo o negro, digo negra também, não fazendo distinção de sexo) nos navios negreiros, milhares de cabindas, de guinês, de todas as tribos africanas apinhados nos porões dos veleiros; o negro nas senzalas; a negrinha bonitinha nas casas-grandes, um perigo de tentação para o branco português; o velho negro Pai-João; o negro rebelado refugiado nas serras guerreando o branco; a sereia negra que habita o mar; o negro feiticeiro; cenas de macumba; a negrinha penteando a sinhá branca nas redes; a negra vendedora de doces; a negra amamentando o menino branco; a negra contando histórias nos terreiros das casas brancas, etc., etc.

Como vê, os assuntos são numerosos, objetivos, e para V. que realizou todos os negros e negras do “Mangue”, facilísimos de execução. (CAMILO, 2013, p. 300)

O leitor tem de tal forma, diante dos olhos, uma lista de clichês e estereótipos da vida de afro-brasileiros como vista de fora, por um olhar estrangeiro (ainda que nacional ou naturalizado), não vivida por dentro, que, definitivamente, não pretendo gastar preciosos minutos de 2019 destrinchando-a. Que baste a mera contemplação ou evocação das figuras que Segall realizou, pródigas em corpos negros em variadas posições de prostração, deitados, dormindo, fumando cachimbos, invariavelmente de olhos fechados, como se entregues em espetáculos a olhos intrusos.

A diminuição do negro a objeto, não sujeito da arte que o apanha como tema prossegue no prefácio de Gilberto Freyre. Nele, contra todas as evidências que as décadas

MORAIS, C.F.

de vinte, trinta e quarenta já havia dado da emergência de uma poesia feita por negros sobre negros, cuja qualidade e importância já não se discutia, o grande sociólogo de *Casa grande e senzala* fechava seus olhos para a parte da sociedade que pretendia descrever. Refiro-me ao fato de Freyre estigmatizar a produção poética estadunidense de autoria negra para, em contraste, realçar o valor da poesia sobre negros feita no Brasil por autores brancos e, ainda por cima, aristocráticos:

Não há felizmente no Brasil uma “poesia africana” como aquela, nos Estados Unidos, de que falam James Weldon Johnson e outros críticos: poesia crispada quase sempre em atitude de defesa ou de agressão; poesia quase sempre em dialeto meio cômico para os brancos, para os ouvidos dos brancos, mesmo quando mais amargos ou tristes os assuntos. O que há no Brasil é uma zona de poesia mais colorida pela influência do africano: um africano já muito dissolvido em brasileiro. Uma zona a que estão ligados, pela sua formação regional, alguns dos nossos escritores e poetas mais rigorosamente brancos e aristocráticos: os pernambucanos Joaquim Nabuco e Manuel Bandeira, por exemplo. O que mostra que não é o sangue que aguça sozinho nos poetas ou escritores a sensibilidade a assuntos com os quais eles podem identificar-se só pelo poder de empatia, só por transfusão de cultura. Ao contrário: o sangue às vezes faz que os mestiços se afastem dos assuntos africanos com excessos felinos de dissimulação e pudor. O caso de Machado de Assis. (Lima, 1974, p.157)

Freyre foi particularmente infeliz ao singularizar James Weldon Johnson como expressão da poesia ativista afro-americana que lhe desgostava. Professor, advogado, diplomata, músico, letrista, autor de peças musicais da Broadway, primeiro negro admitido à ordem dos advogados do estado da Florida no século XX, primeiro negro professor titular da Universidade de Nova Iorque, primeiro dirigente executivo negro da NAACP (Associação Nacional para o Avanço das Pessoas de Cor), autor, em parceria com seu irmão, de “Lift every voice and sing”, canção que se tornou o hino nacional dos negros estadunidenses, como poeta Johnson se mostrou um dos principais nomes da Renascença do Harlem. Desse modo, se converteu num dos articuladores do consenso em torno da ideia de que os negros são os mais indicados para criar a arte que os toma como tema ao que se refere Vagner Camilo para lamentar o anacronismo da posição de Freyre:

Não é preciso ir muito longe para perceber o quanto Freyre segue na **contramão** de interpretações mais consensuais, que mostram a **supremacia** da poesia norte-americana justamente porque escrita por **aqueles que falam de dentro**, vivendo a fundo o drama da exploração e da marginalização e fazendo convergir o racial e o social, de que é exemplo sobretudo Hughes e os demais nomes do Harlem Renaissance, ao lado dos quais só se aproximariam mesmo afro-hispânicos do porte de Guillén. Vimos exemplos desse consenso, na primeira parte deste ensaio (no nº 76), com os estudos de Gilda de Moraes Rocha e de Aida Cometa, dos quais poderíamos ainda aproximar os comentários de Adherbal Jurema. (CAMILO, 2013, p. 302, grifos meus)

MORAIS, C.F.

Para se avaliar a importância da perspectiva interna na construção de uma imagem poética da experiência diaspórica, talvez baste contar as palavras de 1ª Pessoa e as ações atribuídas a ela pelos verbos no famoso poema “Negro”, de Langston Hughes, mencionado acima por Camilo, que foi o principal nome da Renascença do Harlem e, por décadas, o mais importante autor de poesia socialmente consciente dos Estados Unidos:

“Negro”

Sou Negro:

Negro como a noite é negra,

Negro como as profundezas da minha África.

Fui escravo:

Cesar me disse para manter os degraus da sua porta limpos.

Eu engraxeiei as botas de Washington.

Fui operário:

Sob minhas mãos ergueram-se as pirâmides.

Eu fiz a argamassa do Woolworth Building.

Fui cantor:

Durante todo o caminho da África até a Georgia

Carreguei minhas canções de dor.

Criei o ragtime.

Fui vítima:

Os belgas cortaram minhas mãos no Congo

Estão me linchando agora no Mississipi.

Sou Negro

Negro como a noite é negra

Negro como as profundezas da minha África.

(HUGHES, apud GONÇALVES, 2011).

MORAIS, C.F.

Para que servem as dezoito palavras de 1ª Pessoa desse poema? Para o sujeito poético se colocar, simultaneamente, no centro do texto, no centro de sua história pessoal e no centro da história dos negros na África, na América e no mundo. Tudo o que é dito no poema chega ao leitor pela viva voz daquele que se define, não é definido externamente, como negro; não outra voz que medeie sua experiência vital e textual para o leitor, como se ele fosse incapaz de avalia-la e apresenta-la artisticamente. “Negro” foi escrito por Hughes no Harlem, em 1922, vinte e cinco anos antes da publicação dos *Poemas negros* de Jorge de Lima, que, como se verá em um instante, desconhece tão completamente a capacidade de personagens negras falarem por si mesmas como Gilberto Freyre a desvaloriza.

Entre os poemas publicados em seu livro, Jorge de Lima incluiu três em prosa, “Zefa lavadeira”, “O banho das negras” e “Pra donde você me leva”, sendo os dois primeiros excertos do romance *A mulher obscura*, de 1939. Nos três textos, a perspectiva adotada é a mesma: pessoas negras são observadas e definidas por um observador externo que não se lembra, em momento algum, de lhes ceder a palavra. Por causa dos limites naturais deste texto, limitarei meu exame dessa questão ao primeiro título mencionado.

“Zefa lavadeira” é um dos trechos que mais revelam a natureza proustiana do romance em que se insere. Nele, o narrador confessa, na linguagem híbrida da prosa poética, a base memorialística de seu texto, por meio da qual ele evoca passagens fundamentais de seu passado. No caso do poema, o foco está na sua infância, especificamente no dia no qual, em segredo, observou a moça do do título, empregada de sua família, a cuidar das roupas dele às margens do rio que atravessa a propriedade de seus pais. A apropriação indébita do corpo do outro, do corpo da negra já está pintada, pois não?

Dois parágrafos podem servir de síntese da cena — e do problema, segundo a minha ótica:

Pela vereda que vinha do rio, surgiu cantarolando uma cafuza nova, com o pote à cabeça, o braço direito erguido, segurando a rodilha.

E senti-a em tudo, — na algazarra dos ramos, na toada das águas despenhadas, nos vegetais variegados como arraiais, no tumulto dos seres que sofrem, amam e se perpetuam correndo a vida.

Josefa — lavadeira, porque se julga a sós, vai despindo as belezas selvagens de ninfa cafuza.

No remanso em que bate a roupa, há bambus e ingazeiros pelas margens. Josefa entra o caudal até as coxas morenas, a camisa arregaçada, o cabeção de crochê impelido pelos seios duros, tostados de soalheiras.

O braço valente arroja o pano contra a pedra de bater, e a axila cobre-se e descobre-se, piscando a tentação de arrochos e rendições cheias de

saciedades. Aqui, toda lavadeira de roupa é boa cantadeira. A cantiga é uma corruptela de velhas toadas num tom languoroso, alimentado de sofreguidões, de desejos incontidos, e de lamentações incorrespondidas.

Depois de lavar a roupa dos outros, Zefa lava a roupa que a cobre no momento. Depois, deixa-se corando sobre o capim. Então Zefa lavadeira ensaboia o seu próprio corpo, vestido do manto de pele negra com que nasceu. Outras Zefas, outras negras vêm lavar-se no rio. Eu estou ouvindo tudo, eu estou enxergando tudo. Eu estou relembando a minha infância. A água, levada nas cuias, começa o ensaboamento; desce em regatos de espuma pelo dorso, e some-se entre as nádegas rijas. As negras aparam a espuma grossa, com as mãos em concha, esmagam-na contra os seios pontudos, transportam-na com agilidade de símios, para os sovacos, para os flancos; quando a pasta branca de sabão se despenha pelas coxas, as mãos côncavas esperam a fugidia espuma nas pernas, para conduzi-la aos sexos em que a África parece dormir o sono temeroso de Cam. (LIMA, 1997, p. 43)

Todas as oito palavras em 1ª Pessoa desse texto se referem ao narrador, de forma a deixar claro que a experiência vivida por Zefa chega ao leitor rigorosamente mediadas por ele. Afinal, as memórias são suas, como é o olhar que se lança sobre o corpo da moça. Nossa experiência de leitura, portanto, é distanciada do sujeito de Zefa, reduzida pelos artifícios usados pelo escritor a objeto de contemplação erótica. A consequente desumanização resultante dessa objetificação é clara: Zefa nos chega aos pedaços, como seu a redução de seu nome próprio às duas sílabas que forma seu apelido já indica desde o começo. Assim, ela não é uma pessoa inteira, íntegra, mas suas coxas, seios, braços, axilas, dorso, nádegas, sovacos, flancos, mãos, sexos. Fragmentados pelo olhar externo de quem domina a palavra com exclusividade, nada unifica essas peças a partir de dentro, pois nenhum pensamento, ou opinião ou afeto de Josefa é exteriorizado no poema. Quando se somam a ela, sempre expostas inconscientemente ao olhar do voyeur as outras lavadeiras, a desumanização se completa ao absurdo e se estende a todos os negros, primeiro porque a destreza com que elas se banham é equiparada à de macacos, segundo porque a única referência cultural que seus sexos evocam ao observador é a maldita maldição de Cam, filho desrespeitoso do Noé bíblico que teria atraído para si e toda a sua descendência, ou seja, os africanos, a pecha de servos eternos de outros povos.

Como se sabe, a tal maldição de Cam, mesmo sem ter qualquer apoio no texto bíblico, que não menciona a cor ou etnia de Canaã, filho de Cam sobre o qual o castigo foi lançado explicitamente, foi usada, ao longo da expansão europeia para a África e a América, como forma de justificação do racismo e da escravidão. Nos Estados Unidos, denominações religiosas como a dos mórmons apoiavam o regime servil com base nesse relato bíblico. No Brasil, mesmo a escravidão dos indígenas foi justificada a partir dele, como se vê nos escritos de João de Sousa Ferreira, missionário da Ordem de São Pedro, que afirmava que

MORAIS, C.F.

"Não há lei divina nem humana que proíba a possessão de escravos" e que os índios brasileiros "são da descendência da maldição de Cam" (apud HEMMING, p. 594).

Há outros detalhes do texto que revelam a maneira pedante com que ele desconhece a existência autônoma das pessoas que toma como seu foco, mas talvez baste acrescentar este: quando as outras lavadeiras vêm se juntar a Zefa para se lavar no rio, são identificadas para o leitor como "Outras Zefas, outras negras", ou seja, não são identificadas. O apelido da primeira se estendeu agora como um guarda-chuva sob o qual podem ser reunidas pelo mesmo processo de apagamento todos os indivíduos que o narrador e o poeta só sabem nomear pela cor vista de fora, de longe. Se nenhuma delas tem nome, como esperar que lhes seja concedida a palavra?

Essa poética do pitoresco-com-a-vida-dos-outros, se se manifestasse apenas em "Zefa lavadeira" já seria ofensiva o suficiente. Contudo, ela se confirma em "O banho das negras", "Pra donde você me leva" e demais textos dos *Poemas negros*. Também não é exclusiva de Jorge de Lima, mas uma visível marca da cultura brasileira daquele período, como deixa claro Alfredo Bosi em seu ensaio "Poesia versus racismo". Sendo assim, a produção poética de Jorge de Lima centrada, na década de 1940, na presença do negro na cultura brasileira não pode ser entendida sem referências a um caldo de cultura ligado ao tema que vinha fermentando desde finais do século XIX a partir de obras de Nina Rodrigues, Sílvio Romero, Mário de Andrade e Gilberto Freyre, que tomam o negro brasileiro como objeto, não sujeito de estudo.

Em "Poesia versus racismo", cujo início é dedicado a reflexões sobre o livro *Os africanos no Brasil*, escrito entre 1890 e 1905 pelo médico e antropólogo Nina Rodrigues, Alfredo Bosi consegue, sem maiores esforços, a façanha de, em menos de dez linhas, mostrar como alguns dos mais destacados nomes da intelligentsia brasileiras aceitaram associar suas assinaturas a um autor adepto de teses fundamentalmente racistas a respeito do lugar do negro na sociedade brasileira e que era incapaz de conceber-nos como sujeitos de direitos e de talentos:

Ainda hoje vale a pena ler *Os africanos no Brasil*, que o médico e antropólogo Nina Rodrigues escreveu entre 1890 e 1905. O editor do volume preparado para a Coleção Brasileira, Homero Pires, antepôs aos textos uma citação de Sílvio Romero: "O negro não é uma máquina econômica: ele é, antes de tudo, e malgrado sua ignorância, um objeto de ciência". A frase foi extraída do *Ensaio sobre a poesia popular do Brasil*, que Sílvio publicara em 1888.

Na orelha do livro leem-se elogios que lhe fizeram Mário de Andrade e Gilberto Freyre, dois apaixonados das culturas afro-brasileiras. (...)

Na introdução à obra Nina Rodrigues tinha declarado enfaticamente que a atitude do estudioso, imparcial e desapaixonada, não deveria se confundir nem com juízos de valor “sentimentais”, nem com eventuais opções políticas do cientista enquanto cidadão. Distinguia claramente a simpatia pelo escravo, ou o ardor abolicionista, da constatação necessariamente fria da “verdade” científica. E qual seria essa verdade objetiva e universal não afetada por sentimentos de solidariedade e, menos ainda, por “um sentimentalismo doentio e imprevidente”? Simplesmente esta: “Que até hoje não se puderam os negros constituir em povos civilizados”. (BOSI, 2002, p. 235-236)

Não foi difícil para Bosi, num vislumbre, registrar a proximidade entre Sívio Romero, Mário de Andrade e Gilberto Freyre simplesmente porque ela era possível no ambiente cultural daqueles tempos sem vez nem voz para os negros. Eram tempos em que um pseudocientista podia lavrar vereditos definitivos sobre toda uma população tomando por base exclusivamente seus preconceitos, que tinham o dom de manter à distância as pessoas que não conhecia de verdade, mas a respeito de quem se permitia tratar à vontade, desconsiderando mesmo a existência de vozes relevantes que fossem prova da vacuidade de suas considerações. É o que demonstra o próprio Alfredo Bosi poucas páginas adiante no mesmo ensaio, ao se lembrar do imenso João da Cruz e Sousa.

No mesmo Brasil culto do final do século XIX, em que Nina Rodrigues e seus discípulos na área de Medicina Legal apontavam a degenerescência das populações de origem africana, um poeta negro retinto, neto de escravos, filho de forros, João da Cruz e Sousa, acusava “a ditadora ciência d’hipóteses” de negar à sua raça “as funções do Entendimento e, principalmente do entendimento artístico da palavra escrita”. (BOSI, 2002, p. 238)

A meu ver, o que aproxima os *Poemas negros* de Jorge de Lima da negação do negro como sujeito da ciência, da reflexão e da arte sobre si mesmo que Nina Rodrigues simbolizou é aquele olhar etnocêntrico que o mesmo Bosi, mas já em *A dialética da colonização*, definiu e que, acrescento, disfarça de simpatia a sua antipatia fundamental, que deixa claro que, ao contrário da frase popular, simpatia não é amor:

Para entrar no cerne do problema, só há uma relação válida e fecunda entre o artista culto e a vida popular: a relação amorosa. Sem um enraizamento profundo, sem uma empatia sincera e prolongada, o escritor, homem de cultura universitária, e pertencente à linguagem redutora dominante, se enredará nas malhas do preconceito, ou mitizará irracionalmente tudo o que lhe pareça popular, ou ainda projetará pesadamente as suas próprias angústias e inibições na cultura do outro, ou, enfim, interpretará de modo fatalmente etnocêntrico e colonizador os modos de viver do primitivo, do rústico, do suburbano.

Os equívocos do olhar etnocêntrico e as interpretações, simpáticas, mas distorcidas, da antropologia nacionalista (ultimamente, populista), significam, em última instância, um ver-de-fora-para-dentro; uma projeção, uma estranheza mal dissimulada em familiaridade. (BOSI, 1996, p. 330-331)

MORAIS, C.F.

Do alto de suas sapiências, Jorge de Lima, Lasar Segall e Gilberto Freyre lançam, a partir dos poemas, das ilustrações e do prefácio, exatamente esse tipo de olhar de fora para dentro, evitado de equívocos, preconceitos e distorções na direção da vida afrobrasileira, fingindo artisticamente um conhecimento daquilo que lhes é e permanece externo. Como a de Langston Hughes nos Estados Unidos, a poesia de Ricardo Aleixo recusa essa visão externa, condescendente e pseudoaristocrática, riscando sobre ela uma mundividência interna à experiência afrodescendente no Brasil contemporâneo — o que continua urgente, porque esta luta ainda não está ganha. É contra essa poética recolonizadora, creio, que Ricardo Aleixo escreve seu palimpsesto contemporâneo, o qual, sob a força de seu verbo cultivado num conhecimento de primeira mão da matéria que trata, deixa entrever a tradição malsã que combate.

É desse ponto de vista que concebo a escritura de um poema como “Rainha onça”, publicado em *Antiboi*, de 2017, e presente também na antologia *Pesado demais para a ventania*, de 2018, como o exercício de uma superação pelo palimpsesto da visão restritiva dos negros espraiada pelos poemas de Jorge de Lima, com “Zefa lavadeira” à frente.

A oposição entre os títulos dos textos já bastaria para mostrar como um, necessariamente, risca o outro. Sendo ambos poemas que versam sobre uma mulher negra, num ela é lavadeira, no outro, rainha. A inversão, aqui, parece se basear em simples categorias sociais, mas vai muito além disso: o que se inverte é a relação de poder, pois em ambos essa é a questão fundamental, expressa textualmente pelo direito ou não à fala, à autodefinição. Mas estou me adiantando. “Rainha onça” é um poema com uma história que aponta para fora de seu texto e ela precisa ser abordada primeiro, mesmo que concisamente.

Rainha onça

Sou Elza.

Sou onça.

Canto

sem pedir

licença.

Sou onça.

Sou Elza.

Eu onço
Desde
nascença. (ALEIXO, 2017, p. 43)

Como fica evidente já no primeiro verso e é enfatizado no sétimo, o poema põe em cena Elza Soares, a cantora brasileira de renome internacional. O poema é sobre Elza, é de Elza, é Elza — nas palavras de Ricardo Aleixo. No conjunto de *Antiboi*, este texto estabelece relações manifestas com dois outros, por meio de suas personagens-temas, que são todos grandes nomes do mundo musical brasileiro. Refiro-me a “Música mesmo”, que cita explicitamente Milton Nascimento, e “Um dos muitos nomes dele”, que, por meio de uma referência direta ao Largo do Estácio, na cidade do Rio de Janeiro, e de outra, essa indireta, ao verso “Meu nome é ébano”, deixa ver que se inspira em Luiz Melodia. Não pode ser coincidência que esses três poemas se estampem em páginas sucessivas de *Antiboi*, disposição que equivale como uma alerta ao leitor para que preste atenção ao que o poeta fala destes (com estes) músicos. É o que se depreende também da entrevista que Ricardo Aleixo concedeu ao jornal mineiro *O tempo* na época de lançamento do livro. Nela, fica claro que o poeta tem convicção de que os negros são capazes, sim, de se constituir em povos civilizados:

Além de Luiz Melodia, você presta homenagem a Milton Nascimento e Elza Soares no livro. Que importância eles têm para você?

São três amores. Cada um deles, por razões diferentes, ajuda a compor as várias paisagens possíveis da experiência negra no Brasil, fundindo vida e arte. Essas pessoas trazem um exemplo vivo que não se apaga com a morte delas, como Itamar Assumpção, Luiz Gonzaga, são sinais de resistência ativa. A Elza praticamente esperou uma vida inteira para ser dona do seu próprio repertório e desejos musicais. Antes disso gravou muitas coisas aquém dela. O Milton, no meu entender, foi, desses três, o que teve mais liberdade, tanto no repertório como no tratamento musical, dos arranjos, concepções, e tem essa capacidade gregária, da esquina, encruzilhada, por onde passam tantas informações, o que Naná Vasconcelos sabiamente chamou de “África mineira”. Isto, com a intuição do Luiz Melodia de inscrever a música em seu corpo e o entendimento radical da voz de Elza Soares, que diz cantar para não enlouquecer, nos dá exemplos puros de artistas que estão na vanguarda, porque nos atentam também para confrontos nítidos e a emergência de novos racismos no Brasil, com a definição muito precisa de estratégias de verdadeira dizimação da população negra brasileira. Portanto, saudá-las é também saudar o direito à vida. (VIDIGAL, 2017, grifo original)

“São três amores”, diz o poeta. Em três palavras, ele faz a síntese da relação amorosa, do enraizamento profundo e da empatia sincera e prolongada que Alfredo Bosi requer do

MORAIS, C.F.

artista e intelectual que se aproxima das formas populares de cultura e de seus agentes. É a partir dessa base respeitosa, resultante do conhecimento íntimo, marcado inclusive no uso dos primeiros nomes e dos apelidos, que Aleixo estabelece seu diálogo com uma tradição afrobrasileira ativa na luta pelo direito de se expressar artisticamente, culturalmente. “Rainha onça” é exatamente um fruto dessa mentalidade, ou não se organizaria em torno uma voz que fala exclusivamente por meio de verbos em 1ª Pessoa.

Como já foi dito aqui anteriormente, os excertos de “Zefa lavadeira” que transcrevi contém oito palavras de 1ª Pessoa, mas nenhuma delas se refere à mulher negra que empresta seu nome, perdão, seu apelido e sua função social ao título do poema. “Rainha onça” reescreve esse apagamento da personalidade da mulher negra pondo-a a falar e a ser por suas próprias palavras. Nesse caso, a escolha lexical não poderia ter sido mais eloquente, pois seu resultado é um conjunto de verbos que manifestam sem sombras sua função textual: mostrar o ser (o verbo ser aparece quatro vezes nos dez versos do poema) e a ação (cantar, onçar) de Elza no mundo.

Visto a partir dessa perspectiva, portanto, este é um poema de autodefinição e de afirmação da mulher negra como ser atuante no mundo. Como tal, o eu lírico fala a partir de si mesmo, sem ser exibido, em momento algum, como um corpo mudo oferecido em espetáculo a um olhar externo. É este poder de dizer e de dizer-se, encapsulado no mantra em que o dístico “Sou Elza. Sou onça.” se converte ao se espelhar em “Sou onça. Sou Elza”, o que faz desta uma voz de rainha; sua coroação se dá na medida em que reconhece em si mesma o direito ao discurso e ao olhar sobre si. O mundo instaurado pelas palavras do poema, conseqüentemente, é o mundo autônomo do ser em sua própria casa lírica, isto é, em seu corpo carnal e textual, mundo que é resumido na outra única palavra em 1ª Pessoa do poema, a mais importante do tipo: “Eu”. Essa única ocorrência do pronome é suficiente para introduzir no texto o mundo inteiro de subjetividade que se ausentou de “Zefa lavadeira”, já que neste a mulher negra em momento algum pôde dizer de si mesma que era ou o que era.

Ademais, não é só o uso da 1ª Pessoa que separa os verbos de Ricardo Aleixo dos de Jorge de Lima: a maneira como os dois poetas utilizam o tempo em que eles se conjugam também é prenhe de sentidos. Em ambos os casos, o tempo escolhido é o Presente do Indicativo, mas os efeitos produzidos são diametralmente opostos.

Na narração do banho de Zefa, transcrita acima, as formas verbais no Presente que se referem, direta ou indiretamente, a ela e às outras lavadeiras aparecem em profusão, pois são vinte e sete dos trinta e quatro verbos que o excerto contém. Essa presentificação

MORAIS, C.F.

da moça aos olhos do leitor, porém, é falsa, pois, se for atento, ele perceberá que não tem Zefa diretamente diante de si, uma vez que a cena de seu banho é emoldurada pelo recurso do narrador à memória. Em outras palavras, ao ler essa passagem do texto, nós não vemos Zefa senão intermediada pela memória do narrador, que diz explicitamente, como é de ver, que está lembrando o passado: “Eu estou ouvindo tudo, eu estou enxergando tudo. Eu estou relembando a minha infância”. O presente, portanto, a ele pertence; Zefa é reconstruída, fragmentariamente, como já demonstrado aqui, à distância segura do passado, que a aprisiona na interpretação do menino atrevido que o narrador ainda não deixou de ser, já que, ao contrário de Acteon quando ousou espiar o banho de Diana, não foi descoberto e, assim, ficou sem seu merecido castigo. Sendo assim, um único verbo no Presente, repetido três vezes (“estou”), é mais que suficiente para dizer que não é concedido ao leitor conhecer Zefa diretamente, pois o narrador se coloca feito uma lente distorcida antes dela, do que resulta estar ela prisioneira do enquadramento no passado feito por ele disfarçadamente.

Outro é o quadro em “Rainha onça”. Nele, o leitor não tem como escapar da certeza de que o tempo de Elza é agora, pois todos os verbos conjugados no poema estão no Presente do Indicativo. Tamanha é sua importância na arquitetura textual, composta pela alternância de dois dísticos e dois tercetos, que eles se apresentam em todas as estrofes e sempre já no primeiro verso delas (além de fecharem as ímpares). Se, como escreveu Charles Bukowski, “um poema é uma cidade, um poema é uma nação / um poema é o mundo”, então “Rainha onça” é um mundo feito à imagem e semelhança de uma mulher que tem nome, corpo, poder e vontade, todos eles presentes na voz Elza Soares que nele fala. O que sobra de “Zefa a lavadeira” (o poema, não a personagem) em comparação, se não o distinto gosto de passado, coberto, em sua irrelevância, por uma nova forma de escrever a experiência afrobrasileira?

Uma última, porém não menos importante, palavra sobre os verbos do poema de Aleixo. Se dos seis usados quatro são as repetições do verbo “ser” que fazem a autodescrição do sujeito poético, os outros dois são verbos de ação, que o colocam em movimento no tempo, no espaço, na vida, na cultura, enfim. Na forma tão concisa de “Rainha onça” e seus dez versos monossilábicos ou dissilábicos (só há uma exceção a essa regra), que tanto contrasta com o derramamento retórico de “Zefa lavadeira”, precisa ser causa de reflexão os dois verbos de ação atribuídos a Elza, pois se o primeiro, “canto” encena na página a atividade que sua inspiradora tem exercido há sessenta e seis anos, colocando-a no panteão lírico-musical aleixiano, ao lado de Milton Nascimento e Luiz

MORAIS, C.F.

Melodia, o outro, “onço”, abre a perspectiva de ter sido inventado, neologismo que é, para ser a tradução perfeita do modo de Elza ser no mundo, identificado com a energia, a fúria, o rugido, a mordida excepcionalmente poderosa. Sim, estamos a um mundo de distância da indefesa Josefa, despida de palavras e poderes diante de olhos estranhos. Se, ao equipará-la a símios, tudo o que a escrita de Jorge de Lima conseguiu foi desumanizá-la, o “onçar” da Elza de Aleixo reescreve a metaforização da mulher negra como forma poética de quase divinização, pois a aproxima do culto à onça praticado desde tempos ancestrais de norte a sul nas Américas, como se viu nas culturas Olmeca, Maia e Asteca, do México, Chavin e Moche, do Peru, e Guarani, da Bolívia, Paraguai e do Brasil. Ao dizer “Eu onço”, a Elza do poema usa a inovação linguística como expressão ao mesmo tempo de liberdade criativa e domínio sobre a linguagem, mostrando que seu corpo é um discurso autônomo e pessoal, dono de um poder de transformar o mundo, o de dizer-se, que é negado à Zefa.

A interpretação do neologismo “onço” como sinal da liberdade de que goza o eu lírico encontra apoio numa manifestação do próprio poeta, pois, na mesma entrevista a *O Tempo* já citada aqui, o assunto foi tratado nesses termos, como se vê neste trecho do diálogo:

Num dos poemas do livro, “Rainha Onça”, você cria uma palavra nova. Que importância você dá a esse tipo de liberdade linguística?

O poeta é aquele que vai lá e faz, os gramáticos que se virem depois. Neste poema a alteração não é só de gênero, eu também transformei o substantivo em verbo. O filósofo problematiza a origem e o uso da linguagem, enquanto para o poeta existe essa premência de liberdade. Ele problematiza criando mundos que serão instaurados. É outra história que não acontece apenas na reflexão. Ele vai lá e lança mão, como diz o Luiz Melodia: “Tá tudo solto na plataforma do ar, tá tudo aí”. (VIDIGAL, 2017, grifo original)

Bem pesadas as suas palavras, aquilo de que Ricardo Aleixo fala em sua resposta é do poder do artista, a liberdade criativa de que dispõe sem ter de ficar amarrado a concepções ou regras impostas de fora. Não pertence ao campo das meras coincidências, portanto, que seu retrato da artista enquanto Elza possa ser sintetizado no neologismo que inventou especificamente para ela, que se torna, assim, um rugido pleno de poder e fúria o suficiente para emudecer o falsete de vozes externas ao mundo de cultura que poeta e musa habitam e cantam com conhecimento de causa. Posto como hipertexto, voluntário ou não, sobre o desgastado pergaminho do poema de Jorge de Lima, “Rainha onça” permite que, como pretende a definição de Genette, que quem leia por último leia melhor, ou seja, nós, contemporâneos não do datado olhar pitoresco já ultrapassado em seu tempo de Jorge de Lima, Lasar Segall e Gilberto Freyre para a diáspora que é nossa, mas da poesia viva de Ricardo Aleixo, em que ela vive e está bem. Onçando!

REFERÊNCIAS

- ALEIXO, Ricardo. *Antíboi*. Belo Horizonte: Crisálida/Lira, 2017.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOSI, Alfredo. Poesia versus racismo. In: *Estudos avançados* 16 (44), 2002. São Paulo: USP– Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9859/11431>. acesso em 30.08.2019.
- CAMILO, Vagner. Jorge de Lima no contexto da poesia negra norte-americana. In: *Estudos avançados* 27 (77), 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v27n77/v27n77a21.pdf>. Acesso em 25.08.2019.
- FREDERICO, Grazielle; MOLLO, Lúcia Tormin; DUTRA, Paula Queiroz. “Poesia é liberdade”: entrevista com Ricardo Aleixo. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, n. 51, p. 295-299, agosto de 2017. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182017000200295&lng=en&nrm=iso. Acesso em 15.08.2019.
- GENETTE, Gerard. Palimpsesto. A literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006. disponível em: <https://social.stoa.usp.br/articles/0037/3032/GENETTE-Gerard-Palimpsestos.pdf>. Acesso em 24.08.2019.
- GONÇALVES, Leo. Dois poemas de Langston Hughes. In: *Salamalandro*, 13 de setembro de 2011. Disponível em <http://www.salamalandro.redezero.org/2-poemas-de-langston-hughes/>. Acesso em 25.10.2019.
- HEMMING, John. *Ouro vermelho - a conquista dos índios brasileiros*. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes Ferreira. São Paulo: EDUSP, 2007.
- LIMA, Jorge de. *Novos poemas; Poemas escolhidos; Poemas negros*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1997. disponível em: http://www.ep.com.br/livros_vest/poemas_jorge_de_lima.pdf. Acesso em 10.08.2019.
- LUCAS, Fábio. O soneto inovador de Jorge de Lima. In: *Letras de hoje*. Porto Alegre (R.S.): EDIPUCRS, n. 1, out. 1967, p. 20. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/16021/0>. Acesso em 24.10.2019.

MORAIS, C.F.

RIBEIRO, Guilherme T. Ricardo Aleixo: Outros, o Mesmo. In: *E-Lyra*. Revista da Rede Internacional LyraCompoeitics, 1(1). Disponível em: <http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/download/9/8>. acesso em 10.08.2019.

RODRIGUES, Afonso Celso Carvalho. *E pluribus unum: Ricardo Aleixo, poeta interartes*. Tese (Doutorado em Estudos Literários). UFJF. Juiz de Fora. 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/bitstream/ufjf/928/1/afonsocelsocarvalhorodrigues.pdf>. Acesso em 10.08.2019.

VIDIGAL, Raphael. Dentes-de-leão na rachadura. In: *O Tempo*. Belo Horizonte, 06.08.2017. Disponível em:

<https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/dentes-de-leao-na-rachadura-1.1505538>. Acesso em 15.10.2019.

Como citar este artigo (ABNT)

MORAIS, C.F. Palimpsesto contemporâneo: o olhar para o corpo negro em Ricardo Aleixo depois de Jorge de Lima. SELL, Uberaba, MG, v. X, n. X, p. XXX-XXX, 2019. Disponível em: <inserir link de acesso>. Acesso em: inserir dia, mês e ano de acesso. DOI: inserir link do DOI.

Como citar este artigo (APA)

MORAIS, C.F. (2019). Palimpsesto contemporâneo: o olhar para o corpo negro em Ricardo Aleixo depois de Jorge de Lima. Ricardo Domeneck e a reivindicação do lirismo. SELL, X(X), XXX-XXX. Recuperado em: inserir dia, mês e ano de acesso de inserir link de acesso. DOI: inserir link do DOI.