

Escrever *contra* os pretensos donos da língua e do mundo: uma entrevista com Ricardo Aleixo

Conduzida por Eduardo Jorge de Oliveira

Romanisches Seminar

Universität Zürich

• eduardo.jorge@rom.uzh.ch

Ricardo Aleixo

• aleixob@uol.com.br

DOI [https://doi.org/10.34913/
journals/lingualugar.2021.e535](https://doi.org/10.34913/journals/lingualugar.2021.e535)



imagem 1

Ricardo Aleixo
Fotografia de Fabio Seixo.

Ricardo Aleixo (Belo Horizonte, 1960) é autor de uma obra polifônica que tem o próprio poema como ponto de partida e de chegada. E com isso, leitoras e leitores são convidados a perambular pelo labirinto das suas poéticas. “Labirinto” é título de um dos poemas do autor, que tem nos primeiros versos: “conheço a cidade / com a sola do meu pé” (Aleixo, 2018, p. 150). Nesse percurso, o fio de Ariadne consiste no trânsito concreto em livros de poemas, objetos, performances, jornalismo cultural, curadoria, ensino, edição de publicações, podcasts, filmes e canções.

A figura do poeta como um *fabbro* reaparece no apuro da palavra, isto é, na sua materialidade vocal-sonora, plástico-táctil, sintético-discursiva. Por um lado, existe um desdobramento das conquistas da poesia concreta no Brasil desde o final dos anos cinquenta: o aspecto *verbi-voco-visual* da palavra. Além disso, o poeta também incorporou as conquistas do neoconcretismo, para mencionar apenas alguns dos artistas que lhe são caros tais como Helio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape. Com essa última, Ricardo Aleixo manteve um diálogo. Sua obra também se relaciona intimamente com o que se convencionou chamar de “vanguardas históricas”, sobretudo o Dadaísmo e Cubismo e delas, o poeta salta para as culturas afro-diaspóricas, os ditados populares, o samba, a bossa nova, os fios de uma brutal desigualdade e da violência no Brasil, sobretudo contra a população negra. Sem fazer apenas uma síntese de tal mistura, o autor elege seus procedimentos e matéria-prima para fazer da língua portuguesa um laboratório permanente de diálogo entre tradições e invenções. A língua é o seu *medium* por excelência.

Ricardo Aleixo realiza uma poesia experimental e comovente. Não há uma distância ou divergência quando se utiliza os étimos dos próprios termos em questão: *experire*, que consiste em uma exposição ao perigo e um convite ao movimento em conjunto, do *co-movere*. Do choque entre tais palavras, vem uma poesia que não nega nem mesmo uma vocação à alegria, sendo ela “um tipo raro de força que nos toma sempre que ignoramos o medo de ser o que somos – e efetivamente vivemos”, como ele responde no final da entrevista.

Desde o livro de estreia, *Festim* (Ed. Oriki), de 1992, e ao longo de mais de quarenta anos de trabalho com a palavra, Ricardo Aleixo rearticula as mais diversas conquistas e falhas da poesia brasileira. Conquistas que tanto podem as mencionadas, como a da poesia concreta quanto podem ser conferidas a partir de autores específicos como Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade e Augusto de Campos. Sobre as falhas, o autor não deixa de situar a própria poesia um *lugar de falha*, parodiando o

termo “lugar de fala” dos estudos subalternos, para fazer da poesia o seu espaço de erro e soberania. Em 2018, Aleixo publicou *Pesado demais para a ventania* (Ed. Todavia), uma antologia poética que reúne uma seleção de mais de quatro décadas de trabalho com a palavra. O poeta acaba de lançar um novo livro, *Extraquadro* (2021), que reúne poemas escritos entre 2013-2020.

Em *Pesado demais para a ventania*, as décadas e os dias se relacionam constantemente. Um exemplo está no endereçamento aos dias difíceis:

Queridos dias difíceis

Queridos dias difíceis,
acho que já deu – embora

eu considere prematuro
um definitivo adeus.

Querendo, voltem. Minha
casa é de vocês. Agora,

pensem bem se será mesmo
saudável nos testarmos em

convívios tão longos
(também não sou fácil) como

foi desta vez. Menos mal se
vierem em grupos – tantos,

em tais e tais períodos do mês.
Topam correr o risco? Vão resistir

até o fim? Podem vir, eu insisto.
Mas contem primeiro até três.

Esse poema é um bom exemplo da patina dos dias ao longo dos anos e da formação do poeta que mantém a palavra afiada. O autor introduz e reintroduz na língua portuguesa uma disposição alegre e combativa que não pode ser resumida ao conteúdo do poema, sua carga semântica, mas assume com tais aspectos uma ética da forma com a qual o artista recusa a se dobrar diante das contingências do tempo que, segundo ele mesmo responde estavam aí, no mundo, antes dele e irão continuar ainda um bom tempo. Recusa aqui pode ser chamada de “arte do desvio”, “estética da ginga”, “invenção da alegria”, pelo menos três termos que fazem parte da sua polifonia nômade capaz de driblar, dublar e dobrar mesmo os mais

mecanismos normativos mais rígidos da língua portuguesa. É mantendo a língua como uma “estrutura aberta” que Ricardo Aleixo se vale dos seus sujeitos ocultos em ditados populares, manchetes de jornal, montagens próprias às dinâmicas da cidade. Ele mostra que a figura do poeta sabe lidar com tais sujeitos ocultos, formas discursivas impessoais e ditas neutras, pois o poeta também é um sujeito oculto ainda que tenha outras características. Dado que os poemas de Ricardo Aleixo e algumas de suas referências citadas são resultantes líricas desse sujeito oculto que alteram a rota e o sentido das mensagens, algumas das perguntas estão intercaladas por tais desvios.

* * *

LL: Caro Ricardo Aleixo, agradecemos a disponibilidade para esta conversa. É uma alegria tê-lo como um dos entrevistados da revista *Língua-lugar*. Como escritor, poeta, performer, enfim, artista da palavra, gostaríamos de saber sobre seus primeiros contatos com a língua portuguesa, tendo a palavra como horizonte de invenção.

RA: A alegria é minha, meu caro Eduardo. Meus primeiros contatos com a língua portuguesa, já naquele “horizonte de invenção” a que só as crianças têm acesso, se deu na minha casa, junto dos meus pais, Américo e Íris, e da Fátima, minha única irmã. Antes mesmo de ser alfabetizado, me chamava a atenção a amizade dos meus pais pela palavra, em todas as suas dimensões: escrita, cantada, falada. Conversava-se muito na nossa casa. Cantava-se muito, também, e o rádio passava todo o tempo ligado. Meu pai ouvia os jogos de futebol, o noticiário e, nos momentos de folga, o cancionário do passado – tanto o nosso, brasileiro, quanto o dos cantores de jazz, como seus amados Louis Armstrong, Ray Charles e Frank Sinatra. Minha mãe gostava demais dos programas de auditório e das radionovelas. Ambos eram colecionadores de revistas antigas, que, junto com os jornais – apenas nos domingos –, compensavam a escassez de livros em casa. Esse ambiente tornou propício o prolongamento do meu tempo de “menino experimental”, para me referir ao belo título de um dos livros de que mais gosto do poeta Murilo Mendes, meu conterrâneo.

Menino Experimental, Murilo Mendes

O menino experimental come as nádegas da avó e atira os ossos ao cachorro.

O menino experimental futuro inquisidor devora o livro e soletra o serrote.

O menino experimental não anda nas nuvens. Sabe escolher seus objetos. Adora a corda, o revólver, a tesoura, o martelo, o serrote, a torquês. Dança com eles. Conversa-os.

O menino experimental atea fogo ao santuário para testar a competência dos bombeiros.

O menino experimental, declarando superado o manual de 1962, corrige o professor de fenomenologia.

O menino experimental confessa-se ateu e à toa.

O menino experimental é desmamado no primeiro dia. Despreza Rômulo e Remo. Acha a loba uma galinha. No oco do pré natal gritava: "Champanha, mamãe! Depressa!"

O menino experimental decreta a alienação de Aristóteles. Expulsa-o da sua zona, com a roupa do corpo e amordaçado.

O menino experimental repele as propostas da prima de dezoito anos, chamando-a de bisavó.

O menino experimental, escondendo os pincéis do pintor, e trancando-o no vaso sanitário, obriga-o a fundar a pop art, única saída do impasse.

O menino experimental ensina a vamp a amar. Dorme com o radar debaixo da cama.

O menino experimental, dos animais só admite o tigre e o piloto de bombardeiro. Deixa o cão mesmo feroz e o piloto civil às pulgas.

O menino experimental benze o relâmpago.

O menino experimental antefilma o acontecimento agressivo, o Apocalipse, fato do dia.

O menino experimental festeja seu terceiro aniversário convidando Jean Genet e Sofia Loren para jantar. Espetados na mesa três punhais acesos.

O menino experimental despede a televisão, "brinquedo para analfabetos, surdos, mudos, doentes, antinietzsches, padres padres e croulants".

O menino experimental atira uma granada em forma de falo na mãe de Cristovão Colombo, sepultando as Américas.

(*Poliedro* – Roma, 1965/66, Rio de Janeiro, José Olympio, 1972)

Um
menino
não.
Era
mais
um
felino,
um
Exu
afelinado
chispando
entre
os
carros
um
ponto
riscado
a
laser
na
noite
de
rua
cheia
para
os
lados
do
Mercado.

(“Cine-Olho”, *A Roda do Mundo*, 1996)

LL: Nesse estado de invenção, é possível escrever com as contingências? Como a *situação brasileira* nos últimos anos tem alterado a paisagem de suas composições? Quais os limites e fronteiras para a escrita e projetos decorrentes dela?

RA: Ter chegado, em setembro de 2020, aos 60 anos de vida, contando pouco mais de 40 anos de criação poética, me leva a afirmar que desde sempre escrevi com as, sob as e apesar das contingências. Escrevo porque preciso escrever, só por isso. As tais contingências já estavam

por aí (ou não estavam, como é próprio delas) quando nasci, continuaram a surgir enquanto eu crescia e não dão sinal de que desaparecerão na fase atual, muito pelo contrário. Estou certo de que sobreviverão à minha passagem por este mundo, o que, obviamente, já não me dirá respeito. Assim, se acredito que tenho de fato, enquanto poeta, alguma contribuição a dar ao mundo, por mínima que seja, não posso ficar preso aos eventuais “limites e fronteiras”, tenho que seguir adiante com o meu ofício, e isso é tudo.

LL: África-Áfricas: Como pensa a língua portuguesa nas suas derivas, a saber, a condição diaspórica que, por um lado, possui uma história e cartografia precisas, cujos índices de violência se refletem na arquitetura, na linguagem cotidiana e livresca e, por outro, ela mesma se torna uma estrutura aberta em termos fonéticos, sintáticos e rítmicos em direção a um futuro comum a ser inventado? É possível separar esses aspectos?

RA: Gosto da imagem da estrutura aberta, mas não me sensibiliza a ideia de um possível “futuro comum a ser inventado”. A partir de quais premissas se desenharia esse futuro, se essa palavra cada vez mais parece ter sido confinada a algum canto impreciso do passado, quando ainda se podia, talvez, pensar o “comum” enquanto uma gama de hipóteses de “vida conversável”, para mencionar o belo título de um dos livros de Agostinho da Silva, esse filósofo português que tanto amou e buscou compreender a cultura brasileira e tudo aquilo em que se tornou, pelas bandas de cá, a língua de Camões e a de Vieira? Gostaria de aliar à alegria com que me entrego à escuta e à prática dessa língua feita de muitas outras línguas a crença no surgimento de projetos coletivos dotados de fôlego suficientemente largo para, quando menos, fundar mundos novos. E não estranhe, por favor, o uso da palavra “crença” numa resposta dada por um “cético não ortodoxo”, que é como me defino: crença é questão de imaginação, como nos ensina o nosso Muniz Sodré. Ponto. Quero, sim, poder imaginar contextos comuns, comunitários, diferentes de tudo isso a que temos dado o nome de mundo, na falta de melhor definição.

LL: Você foi convidado a participar de uma das atividades do Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo. Como você pensa a prática museal em torno de algo que pode soar para alguns tão abstrato: a língua?

RA: Recorro a Haroldo de Campos, quando o poeta aponta, já não me recordo em qual contexto, sua opção pela “musa da música”, e não pela “musa do museu”. No meu caso particularíssimo, trata-se de convidar

a musa do museu a dançar conforme a música. Se a língua é mesmo dinâmica, força é atentar para o quanto há de música no que se fez e se faz, no Brasil e nos demais países que foram colonizados por Portugal, no tocante à língua portuguesa. É dessa perspectiva que devemos contemplar a experiência exitosa do Museu da Língua Portuguesa. Tive a honra de participar de dois novos projetos da instituição: primeiro, a certa altura de 2019, uma equipe esteve aqui na minha casa, no Campo Alegre, extremo norte de Belo Horizonte, para gravar em vídeo um depoimento meu e uma performance do poema “Palavrear”, que se inicia com os versos “minha mãe me deu ao mundo / e sem ter mais o que me dar / me ensinou a jogar palavra / no vento pra ela voar”; no ano passado, foi a vez de eu ir a São Paulo para registrar uma nova performance, composta por cerca de 10 poemas selecionados pelo meu amigo José Miguel Wisnik. Tive a sorte de ser dirigido pelo Wisnik, com aquele jeito tranquilo que ele tem de ensinar sem parecer que ensina.

LL: A outra questão concerne a um debate em torno da própria língua portuguesa, suas zonas autônomas e pós-autônomas (Josefina Ludmer). Seria possível pensar uma língua que se descoloniza e decoloniza práticas textuais? Do Nheengatu¹ ao pretuguês², passando pelo *portuñol salvaje*³, como você pensa a língua portuguesa nesse trânsito?

RA: Cada vez mais eu me aproximo da ideia do português como uma língua plural, isto é, “plurarizada” pelos modos singulares como nós, as vítimas da colonização, temos tentado responder, no plano do cotidiano, à ampliação do campo de ação do racismo estrutural e estruturante, em escala planetária. O “pretuguês” e o “portunhol salvaje” são apenas dois dos inúmeros exemplos que poderíamos listar das pequenas, médias e grandes fraturas que, todo o tempo, tentamos produzir no corpo do colonizador. É pouco, quase nada, diante da violência secular que sofremos, e é muito, porquanto lembra a nós mesmos, e a quem detém o poder, que ainda estamos vivos.

LL: Podemos voltar à máquina do mundo (saímos dela?). A partir de leituras dos seus poemas em especial os do livro *A Roda do Mundo* (com Edimilson de Almeida Pereira) e sobretudo *Máquina Zero*, imaginamos que você faz da “máquina do mundo” uma

1 Léxico de origem tupi (“nheenga’tu”) que significa “Língua boa”. Ainda no século XVI, o Nheengatu foi uma língua desenvolvida pelos jesuítas a partir do tupinambá e ainda hoje é falada ao longo de todo o vale amazônico brasileiro até a fronteira com o Peru, na Colômbia e Venezuela.

2 Pretuguês é um termo cunhado no final dos anos 1970 pela professora, filósofa e antropóloga Lélia Gonzalez (1935–1994), cujo ponto de partida foi a análise das desigualdades do papel da mulher negra na sociedade brasileira e sua redução a mulatas, domésticas ou simplesmente “mães pretas”.

3 A partir do contato entre o português e o espanhol nas zonas de fronteira do Brasil com países de língua hispânica, o portunhol se tornou uma língua de comunicação. A partir deste fenômeno linguístico, o escritor brasileiro Wilson Bueno (1949–2010) publicou um livro importante: *Mar paraguay* (1992) no qual ele mesclava português, espanhol e um pouco de guarani. A partir desta obra, o poeta Douglas Diegues, que vive entre Campo Grande, Ponta Porã e Asunción, passou a aprofundar esta poética nos anos dois mil, denominando-a de *Portuñol salvaje*.

espécie de móbil ou estrutura flexível. Perguntamos se esta máquina não seria a própria língua portuguesa na sua dimensão mais concreta. No entanto, há gestos seus que alteram a própria língua, seja pelo “pretoguês” ou por modos mais maleáveis do tecido linguístico. Isso faria parte de modos de imaginar contextos comuns e comunitários?

RA: Talvez não tenhamos realmente saído da máquina do mundo. Eu, com certeza, não saí. A poesia que tento fazer não saiu. Pelo contrário, ainda é a poesia de quem tenta lidar de modo crítico e criativo com o que quer que seja a máquina do mundo. Você fala em “modos maleáveis do tecido linguístico”: muito me agrada essa tentativa de definição de um dos muitos caminhos abertos para quem faz poesia sem se render às expectativas dos que se consideram proprietários de uma determinada língua, no caso, a “portuguesa”. Escrevo *contra* esses pretensos donos da língua e do mundo, e em favor de algo sempre mais vivo do que pode nos fazer supor esta triste época em que a gente vive – “se é certo que vive”, como observou Carlos Drummond de Andrade, no poema *Especulações em torno da palavra homem*:

Mas que coisa é homem,
que há sob o nome:
uma geografia?

um ser metafísico?
uma fábula sem
signo que a desmonte?

Como pode o homem
sentir-se a si mesmo,
quando o mundo some?

Como vai o homem
junto de outro homem,
sem perder o nome?

E não perde o nome
e o sal que ele come
nada lhe acrescenta

nem lhe subtrai
da doação do pai?
Como se faz um homem?

Apenas deitar,
copular, à espera
de que do abdômen

brote a flor do homem?
Como se fazer
a si mesmo, antes

de fazer o homem?
Fabricar o pai
e o pai e outro pai

e um pai mais remoto
que o primeiro homem?
Quanto vale o homem?

Menos, mais que o peso?
Hoje mais que ontem?
Vale menos, velho?

Vale menos, morto?
Menos um que outro,
se o valor do homem

é medida de homem?
Como morre o homem,
como começa a?

Sua morte é fome
que a si mesma come?
Morre a cada passo?

Quando dorme, morre?
Quando morre, morre?
A morte do homem

conselha a goma
que ele masca, ponche
que ele sorve, sono

que ele brinca, incerto
de estar perto, longe?
Morre, sonha o homem?

Por que morre o homem?
Campeia outra forma
de existir sem vida?

Fareja outra vida
não já repetida,
em doido horizonte?

Indaga outro homem?
Por que morte e homem
andam de mãos dadas

e são tão engraçadas
as horas do homem?
Mas que coisa é homem?

Tem medo de morte,
mata-se, sem medo?
Ou medo é que o mata

com punhal de prata,
laço de gravata,
pulo sobre a ponte?

Por que vive o homem?
Quem o força a isso,
prisioneiro insonte?

Como vive o homem,
se é certo que vive?
Que oculta na frente?

E por que não conta
seu todo segredo
mesmo em tom esconso?

Por que mente o homem?
mente mente mente
desesperadamente?

Por que não se cala,
se a mentira fala,
em tudo que sente?

Por que chora o homem?
Que choro compensa
o mal de ser homem?

Mas que dor é homem?
Homem como pode
descobrir que dói?

Há alma no homem?
E quem pôs na alma
algo que a destrói?

Como sabe o homem
o que é sua alma
e o que é alma anônima?

Para que serve o homem?
para estrumar flores,
para tecer contos?
Para servir o homem?
Para criar Deus?
Sabe Deus do homem?

E sabe o demônio?
Como quer o homem
ser destino, fonte?

Que milagre é o homem?
Que sonho, que sombra?
Mas existe o homem?

(A vida passada a limpo, 1959)

LL: A ideia de som ou o som em si: algo que é notável nos seus poemas é o domínio do som das palavras. Poemas metalinguísticos, variações a partir de temas populares ou problemas populares, desvios de ditados, reinvenção sobre invenções anônimas. De repente, seu rosto emerge destas práticas de dar corpo ao som, deixando que ele transporte o sentido sem, por isso, entregar-se à música. Seria essa oscilação o seu front e fronteira nos domínios da palavra?

RA: Essa pergunta que me faz, Eduardo caríssimo, só podia vir de você, que sabe o quanto das formulações de Paul Valéry corre na minha “veia poética”. Sinto-me, de fato, bastante ligado à ideia da poesia como uma “permanente hesitação entre som e sentido”, como a definiu o grande poeta-pensador francês. O poema, por seu turno, eu vejo e ouço como um recorte do pensamento. Recorte visual e sonoro, a um só tempo. Recorte, mais que do pensamento, do pensar, que é aberto, não-linear, inconcluso e permeável a sempre novos possíveis rearranjos. Permito-me, no entanto, discordar do amigo quanto à dupla condição, de “front e fronteira”, que essa “oscilação” representaria para mim, enquanto poeta. Nada de “front”, nada de “fronteira”, como aprendi com outro gigante da poesia, Derek Walcott, natural da ilha caribenha de Santa Lúcia: “I had no nation now but the imagination” (“Agora não tinha nação, apenas a imaginação”).

LL: Aliás, a menção a Walcott nos ajuda a seguir por geografias pouco exploradas nas epistemologias e sensibilidades em língua portuguesa: referimo-nos ao Caribe. Sua voz, seus gestos ecoam Walcott, mas também Nicolás Guillén. *Sóngoro Cosongo*, por exemplo, evoca ritmos que não são desconhecidos de sua performance, sobretudo em “boca também toca tambor”, fórmula impecável para fazer um grande concerto. Há também nos estudos culturais Homi Bhabha, que sugere essa reescritura da nação através do conceito de *DissemiNation*, explorando dinâmicas de tempo, de narrativa e de margens da nação moderna. No entanto, pensamos ainda no livro de Dénètem Touam Bona, *Cosmopoéticas do refúgio*. A partir do que você definiu na resposta anterior em relação a Derek Walcott (“I had no nation now but the imagination”), podemos afirmar forças ou linhas de disseminação no pensamento poético de Ricardo Aleixo destas vozes caribenhas?

RA: Sim, você está corretíssimo, Eduardo. O que faço, desde a década de 1990, é fortemente tocado pelo modo como inúmeros poetas de diversos contextos (e não só os do Caribe) e épocas tentam tensionar as línguas em que escrevem: um Aimé Césaire, um René Depestre, um Édouard Glissant, um Wole Soyinka, um Amiri Baraka, os já citados Walcott e Guillén, e mesmo um prosador como Patrick Chamoiseau, me levam a ver e ouvir o português como uma língua poética ainda passível de muitas e muitas transformações, em termos principalmente de exploração da camada fônica dos poemas e da sintaxe. Em 2012, estive na Alemanha para participar de um projeto muito interessante, *Contrabando de versos*, que fazia parte do Festival de Poesia de Berlim, sempre reunindo poetas de dois países. Para aquela edição do evento, os países escolhidos foram a Alemanha e o Brasil. Seis poetas de lá e seis daqui, a formar duplas para se traduzir mutuamente. Tive sorte, porque me escalaram para trabalhar com Barbara Köhler, uma poeta extraordinária, nascida um ano antes de mim, que morreu em janeiro último. A encantadora senhora Köhler e eu tínhamos em comum a vinculação às correntes experimentais da poesia contemporânea, o que nos permitiu – com a mediação do poeta e tradutor Timo Berger – sondar múltiplas possibilidades de tradução dos nossos textos. A barreira linguística não nos impediu de firmar uma boa camaradagem durante as sessões de trabalho e no caminho entre o hotel em que eu estava hospedado e a sede do Festival. Certa vez, em meio a uma animada prosa que misturava alemão, inglês, espanhol, português de Portugal e do Brasil, e até alguns trechos em “mineirês arcaico”, além de muita mímica, Barbara me perguntou, à queima-roupa, em meio aos risos que não contínhamos, se a língua que eu falo e na qual escrevo é, de fato, ainda, o idioma oficial do meu país – ou de qualquer outro país.

Ela acertou na mosca. Escrevo numa língua que só existe na minha imaginação. Essa “língua” tem sido, já há mais de 4 décadas, a minha “linha de fuga”, para citar o meu amigo Dènétem Touam Bona.



imagem 2

Ricardo Aleixo com Timo Berger e Barbara Köhler (Berlim, 2012).
Fotografia de Ricardo Domeneck.

LL: A imagem do contrabando de versos é preciosa para esta conversa com tudo o que o termo “contrabando” pode trazer, pois você, Ricardo, desvela uma dimensão afetiva da língua a ponto de torná-la indiscernível da sua posição de sujeito. Ora, daí vem uma surpresa: quanto mais esta língua é singular, mais ela é capaz de se ampliar, a ponto de se tornar coletiva. Talvez tenha a ver com o fato mencionado acima sobre inventar contextos comuns. Ainda na sua resposta, gostaríamos de saber, caro Ricardo, a sua noção de biblioteca. Pelos autores mencionados (Touam Bona, Chamoiseau, Baraka, Césaire, Glissant), você parece também contrabandear uma biblioteca. Há algo que pode ser imaginado nesse sentido?

RA: Minha noção de biblioteca veio se formando muito lentamente, tão logo minha única irmã, Fátima, entrou para o curso de Letras da UFMG, e começou a comprar livros para ela e para mim, livros que nossos pais também liam, quando se sentiam atraídos pelo tema. Era, de início, uma

pequeníssima biblioteca, e pode ser que eu exagere ao definir aquelas poucas dezenas de livros como biblioteca. Até então, tínhamos em casa apenas livros esparsos, que líamos repetidas vezes, alternando-os com volumes eventualmente emprestados por colegas de escola. O número de livros cresceu consideravelmente depois que passei a trabalhar como colunista do extinto *Jornal de Opinião*, um semanário católico que circulava apenas em Belo Horizonte. Eu assinava as colunas de livros e discos. Além de poder adquirir meus próprios livros, com a parca remuneração paga pelo jornal, eu ainda tinha o direito de levar para casa os volumes enviados pelas editoras para serem resenhados. Vem dessa época a minha fama de crítico rigoroso e pouco complacente (risos). Li de tudo, fiz questão de chegar até o fim de um livro mesmo quando intuía, mal iniciada a leitura, que se tratava de um livro muito ruim. Mas você quer saber da minha noção de biblioteca, não é? Lamento se decepção o amigo, mas não tenho uma. Tenho, sim, alguns critérios para comprar livros e para guardá-los comigo pela vida afora, junto com os que ganho, e que não são poucos. Muito me alegra andar pela casa e topar com livros em praticamente todos os cômodos, tirante a cozinha. Volta e meia eu passo alguns para a frente, para evitar que ultrapassem a marca dos 5 mil exemplares, mas qual! Compro muito livros, e a cada semana o carteiro me traz um não se acabar de títulos, que vou lendo cada vez mais devagar, devido a uma cirurgia de glaucoma bastante invasiva que fiz recentemente. É bem possível que eu me torne, já, um daqueles tipos que, tão logo começam a envelhecer, têm maior gosto em reler obras antigas do que conhecer coisas novas. Anda não sei.

LL: Da biblioteca podemos passar à discoteca, se é que existe esta distinção no seu espaço doméstico. Pode-se imaginar o seu atelier, seu espaço da casa, uma intercomunicabilidade entre esses espaços. Nesse sentido, já que você mencionou Louis Armstrong, Ray Charles e Frank Sinatra, o que não poderia faltar para o Ricardo Aleixo, para as e os leitores de Ricardo Aleixo, dado que existe uma noção de discoteca nos seus livros de poemas. Você poderia indicar alguns discos às leitoras e aos leitores da *Língua-lugar*?

RA: Em lugar de mencionar “o que não poderia faltar” na minha discoteca, permita-me citar alguns dos discos que mais tenho escutado desde o início do isolamento social, no ano passado, na expectativa de que interessem a quem lê esta nossa conversa por escrito: de John Coltrane, *A love supreme*, em primeiro lugar (sem deixar de ouvir muito todos os outros que esse gigante da música nos deixou); de Herbie Hancock, o esplêndido *The prisoner*, de 1969; o maravilhoso *Obatalá – uma homenagem a*

Mãe Carmem, de que participam grandes artistas nossos como Gilberto Gil, Gal Costa, Mateus Aleluia; da cantora e minha amiga Fabiana Cozza, ouvi já não sei quantas vezes o belíssimo *Dos santos*; também ouvi e ouço muito, ainda hoje, o muito bonito álbum da cantora Luedji Luna, *Bom mesmo é estar debaixo d'água*. Tenho me deliciado com muitos outros álbuns (quase me esqueço de mencionar o encantamento que me provocou o primeiro contato, em 2020, com a música minimalista do pianista e compositor estadunidense Julius Eastman, que integrou uma das formações do grupo de Meredith Monk – ele morreu em 1990) mas esses que citei são demasiado especiais para mim. Por fim, mas não por último, vivi a alegria de vir consolidando a parceria artística com outro amigo querido, o compositor, instrumentista e luthier Marco Scarassatti, que conhece como poucos a obra e o pensamento do “bruxo suíço-baiano” Walter Smetak. Junto com o prazer de fazer música com o Marco, venho escutando tudo o que ele gravou e disponibilizou na web. A quem ainda não conhece esse extraordinário artista, sugiro que procurem ouvir tudo dele.

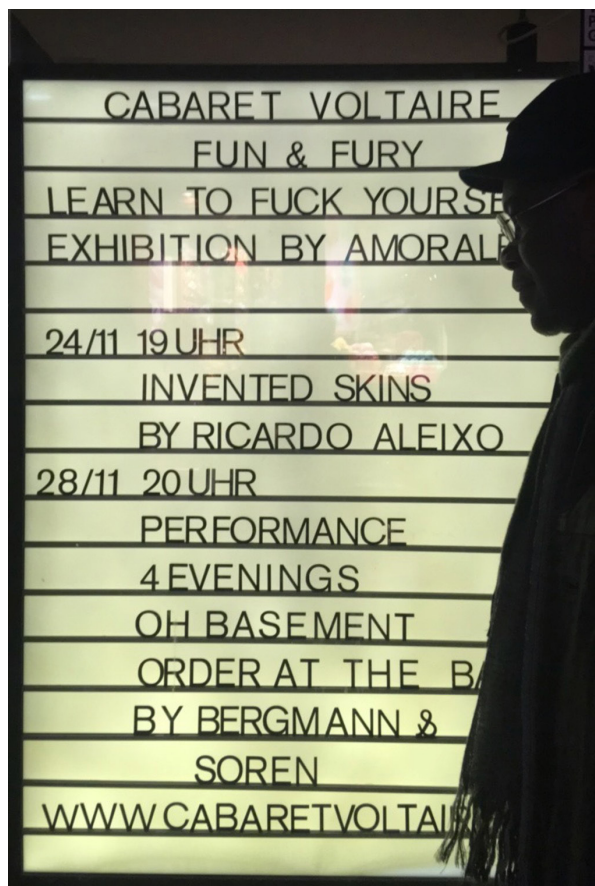


imagem 3

Ricardo Aleixo em apresentação no Cabaret Voltaire, em Zurique (24.11.2017). Fotografia de Eduardo Jorge de Oliveira.

LL: É uma bela surpresa ouvir o nome de Walter Smetak, e talvez esta conversa que se registra entre Genebra e Zurique possa ser um bom mote para trazê-lo de volta às terras helvéticas, dado que aparentemente ele é pouco conhecido do lado de cá. Isso traz também as suas conexões com a Suíça que, se mencionarmos brevemente, temos o Cabaret Voltaire, onde você se apresentou duas vezes com a casa cheia, o espírito Dada, o já mencionado Walter Smetak, mas também Paul Zumthor, um dos grandes nomes das poéticas vocais. Seria possível comentar esta teia de autores, movimentos e artistas?

RA: Surpresa foi o que eu senti, em 2017, quando estive pela primeira vez na Suíça. Foi aí, deambulando pelas muito lindas e muito limpas ruas de Zurique, que eu me dei conta da importância da Suíça no meu projeto artístico e intelectual. Tudo começou no final da adolescência, quando tive um primeiro contato, ainda bem superficial, com a obra de Walter Smetak. Para ser honesto, esse contato se deu com algumas notícias sobre um músico, compositor e luthier que, nascido na Suíça, fez da Bahia o seu grande laboratório criativo. Suas “plásticas sonoras”, cujos timbres eu só ouviria anos mais tarde, me ajudaram a definir o caminho artístico que eu queria trilhar, já desde o começo – o das trocas intersignificas. Naqueles anos de buscas sem método, mas com o fervor que só se tem quando se é bastante jovem, conheci a obra de Mira Schendel, radicada em São Paulo, que me fascinou pela exploração bastante livre e inventiva do espaço e com a fisicalidade do signo e dos suportes das suas obras. Max Bill, graças aos concretos, também me chegou por essa época. Depois veio Paul Zumthor: a leitura de seu *A letra e a voz* foi fundamental para que eu me tornasse um pesquisador das poéticas da voz. Curiosamente, foi devido ao interesse por esse grande responsável por nos sentirmos, hoje, contemporâneos dos poetas de todos os tempos passados, que conheci o arquiteto Peter Zumthor (até onde sei, ele e Paul não são parentes), que reputo como um notável pensador de sua área de atuação – baste a lembrança de sua excelente coletânea de artigos, *Pensar a arquitetura*. Deixei Dada para o fim porque esse movimento de caráter transnacional e transartístico me afetou, creio que para sempre, da mesma forma como eu havia sido afetado, ainda muito moço, pela poesia concreta, especialmente pela obra de Augusto de Campos. Tanto quanto eu jamais poderia supor que um dia me tornaria amigo de Augusto, nunca me passou pela cabeça performar em pleno “antro dadaísta”, o Cabaret Voltaire, em dois anos consecutivos, 2017 e 2018. Junto com o legado estético-cultural das culturas africanas reprocessadas no Brasil e em outras partes do mundo, a poesia concreta e Dada, como você sabe, formam a base de investigação a partir da qual eu estabeleço o

meu projeto criativo. Inclusive quero lhe contar que trabalho atualmente na elaboração de uma obra intermídia que terá como ponto de partida os poemas sonoros, as máscaras e performances dadaístas – que, como é sabido, não negam a influência que os artistas do grupo sofreram da arte africana pilhada nas antigas colônias e exibidas nos museus etnográficos da Europa, na segunda metade do século XIX. Ainda me encontro na fase inicial de estudos e de prospecção de possibilidades de realizar o projeto fora do Brasil, tão logo seja possível voltar a viajar pelo mundo.



LL: Um dos pontos incontornáveis da sua vida-obra é a alegria. Creio que começamos por ela, nesta ênfase dada à primeira resposta. A alegria é um dos temas frequentes de nossas conversas, inclusive no que ela tem de álcere. Como ela pode nos mobilizar para aquém e além de todos os clichês que ela pode nos trazer?

RA: Alegria é um tipo raro de força que nos toma sempre que ignoramos o medo de ser o que somos – e efetivamente vivemos. A alegria – quase posso vê-la, tamanha é a importância que ela tem na minha vida. Você sabe: refiro-me a um modo de ser e estar no mundo, sempre receptivo a tudo que rescende a alegria. Que, diga-se, não é para mim um estado que se confunde com a euforia, tão associada ao jeito de ser do típico

imagem 4

(*Pulsar*, Augusto de Campos, 1975/1985)
Intérprete: Caetano Veloso
Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Hlgkz-g-ukc>

imagem 5

(*Rondó da ronda noturna*, 2012)
Disponível em <https://soundcloud.com/recibo33/ricardoaleixo4>

brasileiro. Não sou nada expansivo, e deve ser por isso que as pessoas se surpreendem quando ouvem falar que eu sou um sujeito alegre. Se surpreenderiam talvez ainda mais se viessem a saber que reconheço a minha alegria como fruto de um senso de radical pertença ao mundo, a esse mesmo mundo em que campeiam o dinheiro, o poder e a indústria da morte. Sofro com tudo o que nos avilta e secundariza e maltrata e mata sem dó nem piedade. Quando sinto que já estou sem forças para lidar com o horror do mundo, eis que surge aquela imagem que só um poeta do tamanho de um Haroldo de Campos poderia nos oferecer: “do alto da alegria vem bárbara fernandes aliás baby babynha vem dançando de ubarana amaralina alegria a dança de iansã que protege das trovoadas e se desnalga e se desgarupa ou a santa nela minha mãe coroada de um diadema de brilhos e a pequena espada no braço colado ao corpo quase roçando por você rente rente ao ritmo de couros e agogôs no terreiro fechado de calor e suor onde tudo não parece caber mas cabe”. Nesse fragmento das *Galáxias*, Haroldo consegue a proeza de presentificar a alegria, fazendo com que ela se distribua como uma força vinda do alto de si mesma até o chão onde a vida acontece em forma de rito. A alegria, como a (quase) vejo é bem isto: aquilo que, sendo algo bom, “parece não caber mas cabe”, vem como se sempre tivesse estado por aí, e ao partir é como se jamais tivesse existido. Voltará outras vezes, mas sempre sem avisar. Quem acredita nela que se coloque em estado de máxima atenção para não a perder de vista quando ela vier de novo.