

A POÉTICA DO DESABRIGO EM *POEMANTO*, DE RICARDO ALEIXO: CORPOGRAFIA NEGRA

Michel Mingote Ferreira de Azara*

 <https://orcid.org/0000-0002-9904-9781>

Como citar este artigo: AZARA, M. M. F. de. A poética do desabrigo em *Poemanto*, de Ricardo Aleixo: corpografia negra. *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*, São Paulo, v. 28, n. 2, p. 1-13, maio/ago. 2026. DOI: <https://doi.org/10.5935/1980-6914/eLETDO18370>

Submissão: 31 de outubro de 2025. **Aceite:** 7 de janeiro de 2026.

Resumo: O presente texto se propõe a abordar a obra do poeta mineiro Ricardo Aleixo, em seus múltiplos diálogos com as artes visuais e performáticas. Nesse sentido, focaremos, principalmente, a obra de arte vestual intitulada *Poemanto* e os poemas “Ensaio para escrever (com) o corpo”, do livro *Modelos vivos* (Aleixo, 2010), e “Meu negro”, da antologia *Pesado demais para a ventania* (Aleixo, 2018). A partir do conceito de “corpografia (escritas do corpo)”, criado pelo poeta, dialogaremos sua poética com a obra intitulada *Bichos*, da artista neoconcreta brasileira Lygia Clark (1960), além da sua própria apresentação performática, que gira em torno das figurações do corpo negro.

Palavras-chave: Poética do desabrigo. Ricardo Aleixo. Corpografia. Lygia Clark. Corpo negro.

* Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Juiz de Fora, MG, Brasil. E-mail: michel_mingote@yahoo.com.br

Sou, quando coloco sobre
meu corpo (negro)
o pedaço de pano (preto)
coberto por palavras grafadas
com tinta (branca)
ao qual dei o nome
de poemanto,
um performer (Aleixo, 2010, p. 85).

INTRODUÇÃO

■ Considerando a literatura em campo expandido¹, compreenderemos como a poética de Aleixo, ao trazer em seus bojos diversas problematizações referentes ao imaginário negro, também apresenta traços de uma “poética do desabrigo”, conceito que diz respeito a uma parte notável da produção poética e cultural oriunda da diáspora negra, e/ou modulada pela negritude. Assim sendo, a “poética do desabrigo” diria respeito à produção cultural, literária e filosófica surgida a partir do desenraizamento encetado com o movimento de dispersão da diáspora negra.

Ao partir do conceito de “desabrigo”, propomos fazer também uma leitura aberta e rizomática (Deleuze; Guattari, 1995)² da obra de Aleixo considerando principalmente, como enunciado no resumo, a obra de arte vestual intitulada *Poemanto*³ e os poemas “Ensaio para escrever (com) o corpo”, do livro *Modelos vivos* (2010), e “Meu negro”, da antologia *Pesado demais para a ventania* (2018). Tanto na intervenção performática quanto nos poemas escritos, o que se observa é uma corpografia, uma escrita do corpo, como desenvolveremos mais adiante.

O poema “Meu negro” é lido em um vídeo do poeta em que ele performa com o poemanto, e o “Ensaio para escrever (com) o corpo” é um poema-ensaio que alarga e desdobra a experiência da *performance*. No manto utilizado em *Poemanto*, o poeta escreve alguns trechos do poema “Para uma eventual conversa sobre poesia com o fiscal de rendas”, do livro *Trívio* (Aleixo, 2002), que estão grafados (na cor branca) sobre o manto negro. Assim sendo, consideraremos, em nossa leitura, os diversos cruzamentos produzidos na obra poética de Aleixo, que se abrem e dialogam com outras obras artísticas como os *Parangolés*, de Hélio Oiticica, e os trabalhos de Arthur Bispo do Rosário. No entanto, em nossa leitura, consideraremos os diálogos possíveis com a série de formas escultórias intitulada *Bichos*, de Lygia Clark (1960).

Assim sendo, propomos estudar a obra do poeta mineiro Ricardo Aleixo em seus múltiplos diálogos com as artes visuais e performáticas. A partir do conceito de “corpografia (escritas do corpo)”, criado pelo poeta, e dos conceitos de “poética do desabrigo”, que desenvolveremos ao longo do texto, e de “pós-poesia”

1 Campo de estudos que considera a literatura além do livro físico, integrando-a com outras artes, mídias (digitais, audiovisuais), tecnologias e áreas do saber, explorando novas formas de criação, recepção e materialidade, como literatura digital, *performances*, slam, livros-objeto e redes sociais, rompendo fronteiras tradicionais para entender o literário no mundo contemporâneo.

2 Na acepção de Deleuze e Guattari (1995), rizoma é um sistema de pensamento e organização acentrado, não hierárquico e multiplicatório, que se opõe a um modelo tradicional arbóreo (hierárquico e com centro). Nesse sentido, “rizomática” diz respeito a uma leitura não linear, descentrada e multiplicatória, que busca acompanhar o traçado errante que o poeta instaura no espaço, no momento de sua *performance* e na deflagração de sua escrita performática.

3 O poeta realizou diversas *performances*, que foram registradas com o *Poemanto*. Eis o link de acesso a uma dessas *performances* disponíveis no YouTube: [youtube.com/watch?time_continue=10&v=_BgsZuz_6_Q&embeds_referring_euri=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2Fsearch%3Fsa%3DXX%26sca_esv%3D382d87f28014534b%26rlz%3D1C1GCEA_enBR1133BR1133%26udm%3D7%26fbs%3DAlIjpHydJdUtnKrM02hj0s4nbn4yAFb&source_ve_path=MzY4NDIsMjg2NjY](https://www.youtube.com/watch?time_continue=10&v=_BgsZuz_6_Q&embeds_referring_euri=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2Fsearch%3Fsa%3DXX%26sca_esv%3D382d87f28014534b%26rlz%3D1C1GCEA_enBR1133BR1133%26udm%3D7%26fbs%3DAlIjpHydJdUtnKrM02hj0s4nbn4yAFb&source_ve_path=MzY4NDIsMjg2NjY).

(Mallo, 2009), vamos nos debruçar, principalmente, sobre o caráter inventivo/experimental de sua poética e de sua *performance*.

POÉTICAS DO DESABRIGO

*Não é, contudo, por cautela
ou modéstia, ou ambos
os sentimentos juntos,
que prefiro dar à presentificação
do meu corpo em cena
a denominação de corpografia.
É, antes, para frisar que, ainda aí,
é uma forma de escrita o que almejo* (Aleixo, 2010, p. 83).

O desabrigo é uma condição *a priori* do sujeito afrodiaspórico. Nessa perspectiva, compreenderemos o surgimento de novas figurações e reconfigurações identitárias, novos modos de imaginar, de sentir, de pensar, ou seja, o surgimento de novos modos de existência que foram forjados tendo como mote axial a desterritorialização. Conforme bem pontuou Martins (2021, p. 45),

As artes e os constructos culturais matizados pelos saberes africanos e dos povos indígenas ostensivamente nos revelam engenhosos e árduos meios de sobrevivência dessa herança, durante os séculos de sistemática repressão social e cultural da memória africana transladada para os territórios americanos por via da diáspora circum-atlântica e por outras rotas e contatos transculturais e transnacionais.

Por meio de seus múltiplos e rizomáticos palimpsestos, África engravida as Américas. [...] Nas Américas muitos dos princípios basilares da gnose negra, suas epistemes e todo um complexo acervo de conhecimentos e de valores foram reterritorializados, reimplantados, refundados, reciclados, reinventados, reinterpretados, nas inúmeras encruzilhadas históricas derivadas dessas travessias.

Todos esses processos de reterritorializações e reinvenções remetem também àquilo que Glissant (2005) nomeara de pensamento do *rastro/resíduo*, que favoreceu o florescimento de línguas e formas de artes inéditas nas Américas negras. Assim, a poética do desabrigo, tal como vimos refletindo, diz respeito não apenas à desterritorialização, ao desalojamento e ao desenraizamento, mas remete também aos processos de crioulizações (Glissant, 2005), ou seja, processos de miscigenação e mesclas culturais que surgiram do encontro entre diferentes culturas, resultando na criação de novas identidades e novas formas de expressão.

Assim, o desabrigo não funcionaria como um conceito meramente unificador de uma vasta e múltipla produção cultural, filosófica e literária. Pelo contrário, o desabrigo é um conceito-chave para pensar produções artísticas e culturais pautadas pela multiplicidade, sendo ele mesmo configurado como abertura rizomática à experiência cultural da diáspora negra. É nessa perspectiva que consideraremos a poética de Aleixo, em que o desabrigo funciona como elemento tensionante, que se instaura nas zonas limítrofes entre lugar e não lugar, território e desterritorialização, enraizamento e desenraizamento, não de forma dicotômica, mas aberta e rizomática.

Outro conceito que se relaciona à noção de desabrigo aqui apresentada é o de “enraizerrância”, do escritor haitiano Jean-Claude Charles (2023), ao afirmar

que “o conceito de enraizerrância é deliberadamente um oximoro: leva em conta tanto a raiz quanto a errância; fala tanto da memória das origens quanto das novas realidades da migração; repara um enraizamento na errância”. Nesse espaço “enraizerrante”, o poeta performa e expande o próprio conceito de obra, de *performance*, ao se instalar nessa zona rizomorfa e vasta do campo expandido:

*Movendo-me ali,
na exiguidade espacial
das efêmeras formas escultóricas
produzidas pelas corpografias
que improviso,
tenho vivido situações que,
por ultrapassarem
a dimensão da performance
(como gênero artístico),
projetam-me numa zona
de percepções expandidas,
em nada semelhantes a
experiências vivenciadas
no cotidiano (Aleixo, 2010, p. 85).*

A poética do desabrigo é também uma poética da encruzilhada. Retomando o pensamento de Martins (2021, p. 49), a autora evoca a noção de “encruzilhada” para refletir sobre a criação de uma “complexa rede de pensamentos sobre o cosmos, esse acervo de saberes, constitutivos fundamentais na cosmopercepção de mundo africana” que atravessaram o mar-oceano. A encruzilhada, “base de pensamento e de ação, a encruzilhada, agente tradutório e operador de princípios estruturantes do pensamento negro, é cartografia basilar para a constituição epistemológica balizada pelos saberes africanos e afrodiaspóricos” (Martins, 2021, p. 51). Tal concepção nos interessa na medida em que também compreendemos a práxis performática de Aleixo como encruzilhada, que entrelaça diversos saberes e também diversas tecnologias. No poema-ensaio “Ensaio para escrever (com) o corpo” (Aleixo, 2010, p. 95), Exu, o orixá da comunicação e da linguagem, aquele que atua como mensageiro entre as divindades e os humanos e figura como o guardião das encruzilhadas, é evocado no poema:

*Está mais que visto:
o poemanto tem partes com Exu,
o embaralhador
de cartas sígnicas,
o que detém o controle sobre
“a infinita permutação
do que poderia ser”.*

Embora a relação encruzilhada/Exu possa ser desdobrada e compreendida de várias formas, focamos aqui o caráter transgressor de tal figura, tal como sugerido também por Rufino (2019, n. p.):

*[...] em meio as suas travessias, cruzos e reinvenções que se destaca como uma
potência resiliente e transgressora. Na diáspora, Exu se reinventa a partir dos
cacos despedaçados. Senhor das gingas, dribles e esquivas, absorve os golpes*

sofridos e os refaz como força vital, engole tudo que há e os vomita de maneira transformada. As múltiplas faces de Exu, mais do que demarcar as violências sofridas no trânsito, o enigmatizam como um poema encantado que versa acerca das possibilidades de invenção nas frestas e na escassez. Assim, as noções de Yangí, Okotó, Obá Oritá Metá, Igbá Ketá, Enugbarijó, Onã, Oloójá, Bara, Elegbara e Povo da Rua se enredam e se imantam na encarnação de um balaio tático, poético/político/ético, a que chamo de Pedagogia das Encruzilhadas.

É nos rastros/resíduos, no desabrigo, nas encruzilhadas, nas frestas e nas travessias que se inscreve a poética de Aleixo. O caráter experimental/inventivo da sua *performance* (*Poemanto*) se modula sob o imaginário da diáspora negra e de seus diversos signos em constante rotação. Nesse movimento, o que é poematizado/teorizado no texto é um desdobramento do que é performatizado em cena. Esse chamamento ao campo expandido da arte cria um espaço de intersecções e cruzamentos: encruzilhadas. Tal encruzilhada é diretamente modulada pelos signos em translação do Atlântico negro (Gilroy; Moreira, 2001), que expandem as possibilidades de leituras da obra, que se torna aberta e rizomática:

Essas encruzilhadas de saberes e a produção de conhecimentos que daí derivam nos revelam e ensinam os complexos, sofisticados e refinados meios de formulação pelos quais a memória se reinscreve, imanta e repõe valores culturais de variada abrangência, significação e expansões rizomáticas (Martins, 2021, p. 54).

Um dos elementos transgressores da obra *Poemanto* está nessas “expansões rizomáticas”, sobretudo no que tange ao poema “Meu negro”⁴, que já foi lido em *performance* apresentada com o *Poemanto* e sobre o qual faremos uma breve consideração mais adiante.

PÓS-POÉTICA

*O poemanto,
o que sei
que ele é:
formas em (de)formação.
Em (lenta) dispersão.
Vide, novamente,
o mapa genômico.
Vide a vida* (Aleixo, 2010, p. 94).

As encruzilhadas produzidas pela obra de Aleixo também se avizinham do conceito de “pós-poesia”, de Agustín Fernández Mallo (2009), que se refere a uma mudança de paradigma poético, à criação de um território de fricção, uma zona periférica e fronteira de entrelaçamento de heteromidualidades⁵ (Bruhn, 2020) ou textualidades coextensivas (Graciano, 2021) que configuraria uma espécie de *extrarradio* (zona periférica) que se forma quando se aproximam e se indiscernibilizam formas poéticas tradicionais com o *corpus* científico, artístico e social contemporâneo. Segundo Mallo (2009, p. 28, 36, tradução nossa), a pós-poética

⁴ Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=We5PnolFhv4&t=328s>. Acesso em: 22 out. 2025.

⁵ O conceito de “heteromidualidades” será desenvolvido mais adiante.

busca e investiga todo um novo campo de ação para suas obras, e esse campo não é uma zona puramente física, mas o *extrarradio* que se forma quando se junta a poesia tradicional/ortodoxa com o *corpus* científico, artístico e social contemporâneo, ou seja, um espaço de fusão dos dois campos que configuraria um território de fricção, mestiço e desconhecido, uma zona periférica e fronteira:

Propomos aqui um esboço de uma nova poética e paradigma que chamamos de poesia pós-poética, ou poesia expandida, para nos apropriarmos do termo cinema expandido utilizado pelos teóricos para se referirem ao cinema que usa e se inspira nas novas tecnologias, [...] e que produz zonas híbridas, cartografias em ocasiões literalmente monstruosas (recordemos que monstruoso unicamente significa: aquele que não está em sua própria natureza), e é esta a zona de fronteira [...] que precisamente nos interessa.

A pós-poesia de Mallo (2009, p. 37) propõe uma mudança de paradigma estético: “uma nova forma de escrever que coloca em diálogo todos os elementos em jogo não apenas da tradição poética, mas também todos aqueles que alcançam as sociedades desenvolvidas, a fim de criar novas metáforas verossímeis e inéditas”. A poesia pós-poética se deflagra nesse espaço do *extrarradio* ou periferia urbana (zona periférica), termos da geografia urbana, especificamente do estudo da estrutura urbana, usados para designar o espaço localizado além do centro. Essas zonas periféricas são os espaços fronteiros onde a poesia se instaura como obra aberta e rizomática:

*No poemanto, sob as temporalidades
em colisão que o atravessam,
a ideia de “obra” (ainda que “aberta”,
para citar o conceito trabalhado
inicialmente por Haroldo de Campos,
em meados da década de 1960,
quase em paralelo
com o desenvolvimento
das teses de Umberto Eco
acerca do mesmo tema) é golpeada
por uma tão violenta
valorização do processo
que me vejo obrigado
a definir o que faço como
“obras permanentemente em obras” (Aleixo, 2010, p. 90).*

O que se produz são formas proteicas, que se metamorfoseiam. O “poemanto” é um bicho que ganha vida, forma informe que se avizinha das placas metálicas dos bichos da artista neoconcreta Lygia Clark. Segundo Pedrosa (1981, p. 201), os bichos da artista

São seres subordinados ou guiados por leis estruturais dadas, mas de cujas evoluções não se tem um seguimento previsível a olho. [...] Os bichos de Lygia Clark vivem precisamente porque conjugam uma força expressiva por vezes orgânica com um dinamismo espacial matemático. As severas estruturas de que partem predeterminam no espaço as variações, deformações e transformações que se operam, ao gesto do espectador. Predeterminam não só essas

metamorfoses, mas também as características de cada conjunto. Trata-se, na verdade, de uma arte regida por certas leis matemáticas.

Apesar de ter sido elaborada seguindo uma certa lógica engendrada pela artista, a série de esculturas metálicas também escapa, de certa forma, a essa ordenação e como que ganha vida própria ao ser manipulada pelo espectador. Nas palavras da própria artista, “cada bicho é uma entidade orgânica que só se revela totalmente no seu tempo interior de expressão. [...] É um organismo vivo, uma obra essencialmente ativa” (Clark, 1960, p. 3). No caso da obra vestual de Aleixo, embora o espectador não a manipule tatilmente, seu olho, ao acompanhar as diversas formas que vão surgindo no espaço, busca dar sentido ao ler os trechos do poema que vão se desvelando à medida que o artista se move sob o manto.

Além disso, outra aproximação a ser destacada diz respeito ao aspecto formal; se na obra de Lygia Clark as placas metálicas se movimentam por meio de suas dobradiças e ganham diversas formas diante do espectador, no caso do poema de Aleixo ocorre algo semelhante: o leitor também se depara com um “poema-bicho”, que se desdobra diante do espectador, espacializando-se por meio de uma espécie de vértebra central, como se alguns movimentos encetados pelo poeta funcionassem como as dobradiças de Lygia Clark, que possibilitam as constantes metamorfoses dos seus “bichos”. Nesse sentido, o “poema-bicho” do poeta se desdobra diante do espectador, trazendo em seu movimento metamórfico memórias, imagens, cenas, reflexões e sensações diversas. Outra aproximação com os *Bichos*, de Lygia Clark, dá-se pela concepção da obra de arte como um *quasicorpus*, termo utilizado pelo filósofo Epicuro para designar os deuses, utilizado pelo poeta (Gullar *apud* Brito, 1999, p. 10) para pensar o objeto artístico no contexto do Neoconcretismo:

Não concebemos a obra de arte nem como “máquina” nem como “objeto”, mas como um quasicorpus, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica.

O “poemanto” instaura um semovente, um *quasicorpus* que ganha o seu sentido na interação com o espectador. Tal aproximação com a noção de *quasicorpus* já foi apresentada por Agustoni (2014, p. 38).

É interessante essa concepção da obra de arte como um “quase-corpo”, tal como ocorre na performance de Ricardo Aleixo, um “quase-corpo” que se serve da tecnologia, ou melhor, que é afetado pela tecnologia, e cuja contribuição determina um frágil equilíbrio entre aquilo que na performance decorre do humano, em termos de imprevisibilidade e de instinto, e aquilo que responde aos acertos ou desacertos do programático. Nesse encontro entre o humano e o tecnológico se define o “quase-corpo” da performance.

Nesse encontro entre o humano e o tecnológico, o poeta performador se torna um bicho, e, por meio da fusão sujeito-objeto, emerge um “devir-animal” deflagrado em ato:

*Não por acaso, Reynaldo Jimenez,
poeta peruano radicado na Argentina,
disse do poemanto,*

*que ele viu num pequeno vídeo
disponibilizado por mim na internet,
que aquela estranha fusão de sujeito-objeto
“por momentos es un devenir animal, medusa,
mantarraya...” (Aleixo, 2010, p. 88).*

O “devir-animal”, conceito deleuziano, implica uma zona de indiscernibilidade, de indiferenciação, que instaura um espaço de contaminações mútuas e trespassamento de fronteiras:

Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal ou de uma molécula [...] (Deleuze, 1997, p. 11).

Devir é um processo, um vir a ser permanente, um tornar-se inacabado. *Devir-animal* nesse contexto, tornar-se *mantarraya* (jamanta), é um movimento pós-poético, que se dá também nesse alargamento em direção ao campo expandido. São formas “em de(formação)” que se abrem ao trespassamento de fronteiras:

O ator De Niro, numa sequência de filme, anda “como” um caranguejo; mas não se trata, ele diz, de imitar o caranguejo; trata-se de compor com a imagem, com a velocidade da imagem, algo que tem a ver com o caranguejo. E é isso o essencial para nós: ninguém se torna animal a não ser que, através de meios e de elementos quaisquer, emita corpúsculos que entrem na relação de movimento e repouso das partículas animais, ou, o que dá no mesmo, na zona de vizinhança da molécula animal. Ninguém se torna animal senão molecular (Deleuze; Guattari, 1995, p. 66-67).

POEMANTO – CORPO HETEROMIDIÁTICO

*Com o corpo, sei que grafo lá onde
nenhum “onde” é mais (ou ainda) possível,
senão como imagem que se desfazá
tão logo venha a ser percebida.
Tudo é texto, mesmo
que não de todo legível.
Tudo (em nós), afinal, é texto:
vide a sequência genômica (Aleixo, 2010, p. 91).*

Conforme aponta Bruhn (2020, p. 16), a intermedialidade configura-se como um campo de investigação estética e tecnológica de caráter mais abrangente, que ultrapassa os limites das artes tradicionalmente reconhecidas, como a música, as artes visuais e a literatura, estendendo-se também à análise de manifestações estéticas contemporâneas, a exemplo da arte performática e da poesia digital, bem como de formas midiáticas não estritamente estéticas, como a publicidade, entre outras. Em contraposição à concepção de intermedialidade, entendida como a simples combinação entre mídias autônomas, o autor parte do pressuposto de que todos os textos, inclusive os literários, inevitavelmente refletem uma constituição híbrida, resultante da interação entre diferentes mídias.

Nesse contexto, Bruhn (2020) propõe o conceito de heteromidialidade para designar essas condições mistas existentes *a priori*. Segundo o teórico, “a

mistura é uma condição *a priori*, existente em todos os textos; a mistura caracteriza todas as midialidades, todos os textos específicos” (Bruhn, 2020, p. 17). Assim, a compreensão de que todas as mídias se encontram imbricadas desde sua origem introduz uma nova dimensão para a análise textual, orientada à formulação de uma teoria da linguagem.

Ao desenvolver essa perspectiva, Bruhn (2016, s. p.) retoma a afirmação de Mitchell de que “todas as mídias estão misturadas” e a traduz por meio do conceito de heteromidialidade, o qual expressa a ideia de que os textos, desde o momento de sua criação, já se apresentam como mesclas de diferentes mídias. O autor argumenta que não se deve conceber a literatura como uma forma isolada à qual se agregariam, posteriormente, imagens ou sons, mas sim reconhecer que textos literários e musicais são, desde a origem, produções textuais compostas. Ainda que se possa “fingir” a existência de textos monomidiáticos ou “puros”, o ato de leitura revela a presença de múltiplas camadas midiáticas: a disposição gráfica do texto e o som interno da linguagem, percebido durante a leitura. A tese de Bruhn sustenta, portanto, que todas as mídias se encontram em constante mistura, e seu trabalho busca demonstrar as formas pelas quais esse processo se manifesta.

Ao focar o caráter multimodal de todas as mídias, Bruhn considera que, nas palavras de Elleström (2021, p. 122), “produtos de mídia e tipos de mídia só possam ser corretamente compreendidos em relação uns aos outros”. No entanto, aqui também compreendemos que existiria uma radicalização desse caráter multimodal dos textos, uma vez que as interações entre as diversas mídias se imbricariam de forma acentuada. O cruzamento e imbricamento entre texto, imagem, corpo, voz, som, de todas essas heteromidialidades, dá-se nesse espaço “pós-poético” da literatura em campo expandido. Tais entrelaçamentos dizem respeito à compreensão desse processo como devir, de trespassamento das fronteiras não somente entre as artes e mídias, mas também entre sujeito/objeto, humano/animal (bicho), como analisado por Gil (2008, p. 211-212), ao considerar o *devir*:

Uma criança vive na imanência: quando brinca, ela é o avião que desloca e faz rodar no ar assobiando. É e não é, porque não deixa de saber que é ele, se bem que não haja lugar, no jogo, para um sujeito face a um objeto. A dissolução do eu é ao mesmo tempo efeito e condição para que se forme essa coalescência entre sujeito e objeto próprio da imanência. Ao mesmo tempo, a criança criou um “plano” próprio de jogo em que outros brinquedos, outras brincadeiras, outros “agenciamentos” podem entrar. [...] Quando o avião rodopia no ar, ele é o avião e as vibrações de som que emite: ele está no ar, não por fantasia, não imaginariamente, mas com a intensidade de uma absorção total das suas forças naquele jogo – está fluindo na imanência. O devir-avião implica uma zona de indiscernibilidade entre a criança e o avião, em que qualquer coisa do avião se transfere à criança e qualquer coisa da criança se transfere ao avião.

No caso da *performance* de Aleixo, trata-se de devires outros, bicho, jamanta, aranha, cobra: poderíamos elencar aqui uma gama de exemplos recortados do reino animal. No entanto, cabe ressaltar que não se trata de imitar determinadas formas animais, de decalcá-las, imitá-las. O processo de devir diz respeito justamente a “formas em (de)formação”, efêmeras, que são produzidas pela corpografia do poeta: “das efêmeras formas escultóricas/produzidas pelas corpo grafias/que improvisado” (Aleixo, 2010, p. 85).

O corpo, além de ser uma estrutura biológica, é também um sistema de comunicação que se expressa, que produz sentidos. O corpo “heteromidiático” produzido pela *performance* de Aleixo é uma corpografia negra, que entrelaça signos e sentidos, que produz um espaço de hibridismos e *extrarrádios*. E é nessa zona fronteiriça que, quando consideramos a questão da negritude, amplia os significados da obra. Como salientou Fanon (2008, p. 26),

Mesmo expondo-me ao ressentimento de meus irmãos de cor, direi que o negro não é um homem.

Há uma zona de não-ser, uma região extraordinariamente estéril e árida, uma rampa essencialmente despojada, onde um autêntico ressurgimento pode acontecer. A maioria dos negros não desfruta do benefício de realizar esta descida aos verdadeiros Infernos.

Segundo Faustino e Gabriel (2025, p. 284), a leitura desse trecho de Fanon poderia ser feita mediante uma interpretação alternativa, ao argumentarem que a zona do não ser é uma

[...] noção fundamental com a qual Fanon tematiza a existência humana e a liberdade – e não apenas a sua negação e animalização [...] racismo e racialização, pilares do empreendimento colonial, representam precisamente a impossibilidade de descer a essa zona infernal do não ser.

Seguindo essa leitura, propomos aqui que a zona do não ser se avizinha do *extrarrádio*, do devir e das heteromidualidades.

Assim, ao performar com o poema “Meu negro”, o *Poemanto* traz à tona um espaço de tematização e afirmação da negritude, uma corpografia negra, que desmonta a dialética do olhar do outro (branco) que inferioriza e subalterniza o negro:

Sou o que quer que você pense que um negro é. Você quase nunca pensa a respeito dos negros. Serei para sempre o que você quiser que um negro seja. Sou o seu negro. Nunca serei apenas o seu negro. Sou o meu negro antes de ser seu. Seu negro. Um negro é sempre o negro de alguém. Ou não é um negro, e sim um homem. Apenas um homem. Quando se diz que um homem é um negro o que se quer dizer é que ele é mais negro do que propriamente homem. Mas posso, ainda assim, ser um negro para você. Ser como você imagina que os negros são. Posso despejar sobre sua brancura a negrura que define um negro aos olhos de quem não é negro. O negro é uma invenção do branco. Supondo-se que aos brancos coube o papel de inventar tudo o que existe de bom no mundo, e que sou bom, eu fui inventado pelos brancos. Que me temem mais que aos outros brancos. Que temem e ao mesmo tempo desejam o meu corpo proibido. Que me escarpelariam pelo amor sem futuro que nutrem à minha negrura. Eu não nasci negro. Não sou negro todos os momentos do dia. Sou negro apenas quando querem que eu seja negro. Nos momentos em que não sou só negro sou alguém tão sem rumo quanto o mais sem rumo dos brancos. Eu não sou apenas o que você pensa que eu sou (Aleixo, 2018, p. 194-195).

Antes de ser o negro de alguém, o sujeito poético é o negro “dele próprio”: meu negro. Nesse sentido, o poema também expande as possibilidades de leitura do “poemanto”, instaurando novas encruzilhadas de sentidos.

CONCLUSÃO

*Como performer,
esforço-me para seguir
a única instrução
de que consigo me recordar
enquanto tento grafar com o corpo
no espaço: deixar para trás
os cadáveres, se não for possível
enterrá-los com dignidade,
ou incinerá-los
e espalhar suas cinzas ao vento* (Aleixo, 2010, p. 85-86).

Nesta breve incursão pela poética de Aleixo, lida pelo viés múltiplo e aberto do conceito de “poética de desabrigo”, observamos um chamamento ao campo expandido, atravessando também conceitos como heteromídiadialidades, encruzilhada, pós-poesia, devir e corpografia. O principal foco da nossa leitura foi compreender como a *performance* de o *Poemanto*, atravessada pela leitura dos poemas “Meu negro” e “Ensaio para escrever (com) o corpo”, apresenta um viés transgressor, ao se instalar nas zonas fronteiriças que englobam as heteromídiadialidades, as relações entre sujeito/objeto e os múltiplos devires oriundos dessa práxis poética.

Talvez, à guisa de conclusão e como provocação para futuras leituras, a poética de Aleixo e, principalmente, a *performance* de *Poemanto* evocariam aqueles “espaços perecíveis de liberdade” lembrados por Brasileiro (2022, p. 27). Nas palavras da artista, tornar-se íntimo de outros seres que não os modernos, que não os humanos, implicaria tornarmo-nos íntimos de tudo que se encontra naquilo que vem sendo demonizado em todos esses séculos modernos: a escuridão, abrindo espaço para a provocação, que também se coaduna com aquela zona de não ser evocada por Fanon:

Então, se abandonarmos o mapa colonial (quilombo, senzala, casa grande), de que servirá a negritude? Veja, não digo esquecer, mas abandonar. [...] Se quebrarmos aliança com a racialidade negra, a nossa escuridão transformar-se-á em que, senão em tudo aquilo que nem sequer podemos imaginar? Tornamo-nos imensuráveis. O acaso. Tornamo-nos livres (Brasileiro, 2022, p. 27).

Talvez sejam justamente esses “espaços perecíveis de liberdade” que o *Poemanto* de Aleixo instaura, ao deflagrar uma corpografia negra, pautada na abertura rizomática da encruzilhada e das múltiplas travessias signílicas.

THE POETICS OF HOMELESSNESS IN *POEMANTO*, BY RICARDO ALEIXO: BLACK CORPOGRAPHY

Abstract: This article examines the work of the Minas Gerais poet Ricardo Aleixo, with particular emphasis on his extensive dialogues with the visual and performative arts. To this end, the discussion focuses primarily on the vestural artwork *Poemanto*, as well as on the poems “Ensaio para escrever (com) o corpo”, from the volume *Modelos vivos* (Aleixo, 2010), and “Meu negro”, included in the anthology *Pesado demais para a ventania* (Aleixo, 2018). Engaging with

the concept of corpography (writings of the body), formulated by Aleixo himself, the analysis seeks to articulate his poetic production with Lygia Clark's seminal neoconcrete series *Bichos*, in addition to considering the poet's own performance practices, which revolve around the figuration and politics of the black body.

Keywords: Poetics of homelessness. Ricardo Aleixo. Corpography. Lygia Clark. Black body.

REFERÊNCIAS

- AGUSTONI, P. *O Atlântico em movimento: signos da diáspora africana na poesia contemporânea de língua portuguesa*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2014.
- ALEIXO, R. *Trívio*. Belo Horizonte: Scriptum, 2002.
- ALEIXO, R. *Modelos vivos*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.
- ALEIXO, R. *Pesado demais para a ventania: antologia poética*. São Paulo: Toda-via, 2018.
- BRASILEIRO, C. V. *Quando o sol aqui não mais brilhar: a falência da negritude*. São Paulo: n-1 edições, 2022.
- BRITO, R. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- BRUHN, J. Todos os textos estão mesclados desde a criação: entrevista com Jørgen Bruhn. *Boletim UFMG*, ano 42, n. 1942, 2016.
- BRUHN, J. O que é intermedialidade, e (como) isso importa? Termos teóricos e metodologia. In: FIGUEIREDO, C. A. P. de; OLIVEIRA, S. R. de; DINIZ, T. F. N. (org.). *A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea*. Santa Maria: Editora UFSM, 2020. p. 15-54.
- CHARLES, J.-C. Enraizerrância. Tradução Cecilia Sá Cavalcante Schuback. *Usina*, abr. 2023. Disponível em: <https://revistausina.com/2023/04/20/enraizerrancia/>. Acesso em: 22 out. 2025.
- CLARK, L. Esculturas neoconcretas. *Bichos*, 1960. Disponível em: <https://portal.lygiacklark.org.br/obras/55680/bichos>. Acesso em: 6 set. 2017.
- DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1995. (v. 1).
- ELLESTRÖM, L. *As modalidades das mídias II: um modelo expandido para compreender as relações intermediais*. Porto Alegre: ediPUCRS, 2021.
- FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Edufba, 2008.
- FAUSTINO, D.; Gabriel, N. D. L. O racismo e a zona do não ser em Frantz Fanon, eis a questão. In: SANTOS, P. *Pensar Fanon*. São Paulo: Ubu, 2025.
- GIL, J. *O imperceptível devir da imanência: sobre a filosofia de Deleuze*. Lisboa: Relógio D'Água, 2008.
- GILROY, P.; MOREIRA, C. K. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- GLISSANT, É. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GRACIANO, I. X. Espaço público e romance como textualidades coextensivas. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 3, n. 4, p. 119-137, 2021.

MALLO, A. F. *Postpoesía: hacia un nuevo paradigma*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2009.

MARTINS, L. M. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

PEDROSA, M. Significação de Lygia Clark. In: PEDROSA, M. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 195-204.

RUFINO, L. Pedagogia das encruzilhadas: Exu como educação. *Revista Exitus*, Santarém, v. 9, n. 4, out./dez. 2019. DOI: <https://doi.org/10.24065/2237-9460.2019v9n4ID1012>