

**“BOCA TAMBÉM TOCA TAMBOR”:
POESIA E PERFORMANCE DE RICARDO ALEIXO**

Telma Scherer*

RESUMO: O artigo visa realizar uma leitura de três peças do poeta mineiro Ricardo Aleixo: o poema “Boca também toca tambor”, do livro *Mundo palavreado*, de 2013; o poema “Solo”, de *Modelos vivos*, de 2010 (republicado em *Mundo palavreado*); e um trecho da performance “Modelos vivos movidos a moedas” na qual o poeta vocaliza o verso título do primeiro poema citado, que reaparece no poema “Solo”. A partir desses materiais, a leitura irá abordar o modo como eles trazem à tona a herança da tradição oral (especialmente afro-brasileira) e suas relações com referências dadaístas, também presentes. Averigua-se o redimensionamento da tradição em relação às novas tecnologias, uma operação de resgate e ao mesmo tempo de inauguração. Pretende-se evidenciar a presença do griô/akpalô em suas diferentes manifestações, bem como a referência à poesia dadá e à “palavra-trovão” de James Joyce, provenientes de outra tradição, e o modo como esses elementos se relacionam em um espaço criativo marcado pelo uso de procedimentos contemporâneos.

Palavras-chave: Ricardo Aleixo. Poesia contemporânea. Tradição oral. Griô/akpalô.

ABSTRACT: This article aims to offer a Reading from three pieces from de brazilian poet Ricardo Aleixo: the poem “Boca também toca tambor”, from the book, *Mundo palavreado*, from 2013; the poem “Solo” from *Modelos vivos*, from 2010 (republished in *Mundo palavreado*); and the performance “Modelos vivos movidos a moedas” in which the poet vocalizes the verse “Boca também toca tambor”, that is simultaneously the title from the first poem and the text from the poem “Solo”. Through these materials, the reading aims to approach the way in which they bring the oral tradition heritage, specially the afro-brazilian one, and the relations with Dadaist references that also appear. It is possible to see the way in which the tradition reappears in new technologies. This is a rescue operation and in the same time a new opening. The propose is to highlight the presence of the griô/akpalô in different manifestations, and also to show the Dadaist and James Joyce references, which come from another tradition. It is also aimed to comprehend the way in which this elements operate in a creative space that is characterized by the use of contemporary procedures.

Keywords: Ricardo Aleixo. Contemporary poetry. Oral tradition. Griô/akpalô.

* Pós-doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/UFSC, doutora em Teoria Literária/UFSC com bolsa FAPESC e CAPES/PDSE. E-mail: rumordacasa@gmail.com

Figura 1 – FONTE: (ALEIXO: 2010, p. 125)¹

“Boca também toca tambor” é o título de um poema de Ricardo Aleixo, do livro *Mundo palavreado*; também de uma performance realizada pelo autor em 2010, e é um verso que aparece no poema “Solo”, de *Modelos vivos*. O objetivo deste artigo é fazer uma leitura dessas peças, discutindo o papel das presenças da voz e do corpo na poesia contemporânea.

Ricardo Aleixo é um poeta atuante, nascido em 1960, morador do bairro de Campo Alegre, em Belo Horizonte, e dono de uma obra versátil e complexa, na qual a errância entre suportes e manifestações materiais da poesia coaduna-se com um projeto que integra referências dadaístas e concretistas à força das tradições orais afro-brasileiras e ameríndias. Ele manifesta-se dentro do campo das poéticas orais, atuando nesse campo em via de mão dupla: a um tempo absorvendo a tradição oral e também reinventando-a com o uso de diversas tecnologias.

¹ O poema “Solo” foi publicado em dois livros com o mesmo aspecto visual: ALEIXO, 2010, p.125 e ALEIXO, 2013, p. 67.

As três peças a serem lidas ligam-se à imagem “Boca também toca tambor”. A boca, órgão da fala, vão pelo qual solta-se o ar e a voz, órgão da alimentação, zona de trituração e reorganização daquilo que vem de fora, em sua riqueza de sugestões, vem a ser o mote central dessas peças. Caminho do leite materno e do veneno, arma que gera a morte e o consolo, instrumento da poesia. Esta boca também toca tambor: produz ritmo, evoca a ancestralidade do rito, da reunião em torno de um aedo ou de um pajé, de um mestre e de um griô.

1 A performance

A performance “Boca também toca tambor” foi realizada em Itajaí, Santa Catarina, dentro do evento Folia das Falas, do SESC/SC. Um registro em vídeo está disponível na internet². Na ação, Ricardo Aleixo utiliza um microfone cujo funcionamento, acoplado a um pedal, permite que o trecho recém vocalizado seja armazenado e repetido posteriormente. Gravam-se trechos sobre trechos, criando-se camadas harmônicas somente com a voz. Um vídeo mostra, entre outras imagens, um corpo movimentando-se, dançando, ao fundo.

O ritual envolvido na poesia oralizada, que remonta às práticas sociais e comunitárias, passa a acontecer em uma esfera tecnológica, com o auxílio de novas mídias que oportunizam um contato integral. Estão presentes o corpo em cena, um pedal de acoplado ao microfone (aparato para repetição), a simultaneidade de sons e de imagens, ou seja, recursos que criam um objeto polissêmico e interartístico. O poeta movimenta-se, dança frente ao vídeo, dança sobre a imagem que dança no vídeo ao som de sua voz que toca tambor.

² O vídeo em questão intitula-se “Boca também toca tambor” e tem uma duração de 1’33”, na qual é apresentado um trecho da performance “Modelos vivos movidos a moedas/Leitura-concerto de Ricardo Aleixo”. O vídeo foi realizado pelo próprio autor e postado no seu canal do youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LALA_0GbfQg>. Acesso: em 5 out. 2016.



Figura 2 - FONTE: ALEIXO, 2010 (frame do vídeo “Boca também toca tambor”)³

Todo o aparato tecnológico envolvido na projeção do vídeo e na manipulação dos sons serve à construção do ritual, chama à presença, como nas mais antigas manifestações da poesia falada acompanhadas pelas psicodinâmicas da oralidade⁴. A mediatização, portanto, não está em uma função de separar os polos dos quais está equidistante, como meio, mas de aproximá-los, trazê-los para uma relação que é de univocidade.

A obra de Ricardo Aleixo tem o dom de nos mostrar que os chamados “novos meios”, ou “multimeios”, já estão, nessa segunda década do século XXI, oportunizando uma utilização e um pensamento artísticos inteiramente próprios, os quais se adaptaram ao que já existia, produzindo linguagens que interagem sem conflito ou distância com as tradições. E resgatam elementos que, em momentos históricos anteriores, haviam ficado subjugados à condição de coadjuvantes, silenciados pela divisão estanque entre artes, gêneros, territórios.

A mediatização, seja da voz por meio da canção gravada ou alterada pelo pedal, seja aquela do vídeo, traz consigo uma gama de alterações em relação à experiência “primeira” do canto ao vivo ou da encenação, mas produz algo análogo a ela como resultado. A mediatização da voz é analisada pela pesquisadora Heloísa Duarte Valente, que chama a atenção para a personalidade,

³ Frame do vídeo-registro de performance realizada em Itajaí durante o festival Folia das Falas de 2010, citado acima.

⁴ O conceito de presença abordado aqui é aquele de GUMBRECHT, 2010. Já a distinção entre as formas de oralidade e o entendimento da escrita como tecnologia vem de ONG, 1998.

historicidade de cada mídia e a maneira como ela pode contribuir para o entendimento da obra de arte musical (VALENTE, 2003).

Quanto ao vídeo que integra a performance, ele funciona como recurso preparado, reunindo imagens coletadas nas ruas da cidade onde acontece a ação, nos dias imediatamente anteriores à apresentação. Em relação à performance “Boca também toca tambor”, gostaria de pontuar a sobreposição, o acúmulo de elementos: visual por intermédio da sucessão de imagens dos vídeos + sonoro pela somatória de sons no pedal + visual por meio da movimentação corporal. Cada um deles, por sua vez, é uma somatória de dados. Todos eles contribuem para a criação de uma experiência de poesia análoga àquela oportunizada pelos aedos, griôs e akpalôs.



Figura 3 – FONTE: frame do vídeo “Boca também toca tambor”.

2 O poema

O poema homônimo à performance foi publicado em *Mundo palavreado*. Diferente do poema “Solo”, ancorado no trato visual, “Boca também toca tambor” vale-se de um elemento que

chegou à poesia brasileira supostamente a partir do cancionero indígena⁵: o tipo de refrão constituído de uma expressão apenas e entoado a cada final de estrofe.

BOCA TAMBÉM TOCA TAMBOR

boca saúda o dono da fala
fala do tempo e do amor
das guerras da vida da morte
e também toca tambor

boca também toca tambor
boca também toca tambor

boca procura outra boca
bebe água se faz calor
como o que a mão lhe oferta
e também toca tambor

boca também toca tambor
boca também toca tambor

boca cospe no inimigo
morde a mão do agressor
agríde agrada agradece
e também toca tambor

boca também toca tambor
boca também toca tambor

boca engole palavras
por cautela medo horror
faz com que a luz seja luz
e também toca tambor

boca também toca tambor
boca também toca tambor

boca oculta segredos
urra de gozo ou de dor
mente descaradamente
e também toca tambor

boca também toca tambor
boca também toca tambor

boca revela mistérios
é mestra em espalhar rumor

5 Cf. CASCUDO, 1984. Em *Literatura oral no Brasil*, Cascudo empreende uma leitura das raízes de vários aspectos do cancionero brasileiro passado de geração a geração através da oralidade, procurando investigar as influências portuguesa, africana e ameríndia nessa literatura.

diz o que vem à cabeça
e também toca tambor

boca também toca tambor
boca também toca tambor

boca avisa terra à vista
embala o canto do cantor
cumpre o que o coração manda
e também toca tambor

boca também toca tambor
boca também toca tambor

boca pode até causar
a perdição do falador
pede perdão tece loas
e também toca tambor

boca também toca tambor
boca também toca tambor

boca é que faz a fama
do griô e do akipalô
ambos mestres da palavra
que ecoa como um tambor

boca também toca tambor
boca também toca tambor

boca que um dia herdou
da boca do criador
o mais imprevisto dos dons
soar como um tambor

boca também toca tambor
boca também toca tambor

boca tambor que só toca
direito se o tocador
ouvir no fundo do peito
o som de outro tambor

boca também toca tambor
boca também toca tambor

a boca de hugo ball
um idioma dadafro criou
por toda zurique se ouvia
“jolifanto bambla ô”

boca também toca tambor
boca também toca tambor

schwitters com sua ursonate
“bôwôröääzääUu ppô”

monossilabatucando
a língua de goethe entortou

boca também toca tambor
boca também toca tambor

a palavra-trovão com 100 letras
que james joyce inventou
fez tremer a terra toda
tal qual o alujá de xangô

boca também toca tambor
boca também toca tambor

“orkata ona izera”:
o urro stacatto de artaud
ainda hoje reverbera
como um solo de tambor

boca também toca tambor
boca também toca tambor

“like a sex [drum] machine”:
james brown nos ensinou
do que é capaz a boca
contra o tédio o ódio e a dor

boca também toca tambor
boca também toca tambor

clementina no terreiro
foi outra que fez furor
reinventando as funções
do aparelho fonador

boca também toca tambor
boca também toca tambor

no mar do caribe a boca
de guillén – o seu tambor –
cobre o som das ondas com
um grito ancestral: “yambambó!”

boca também toca tambor
boca também toca tambor (ALEIXO, 2013, p. 40-44)

Trata-se de um poema que apresenta o ritmo cadenciado característico da tradição da poesia popular, abundante de redondilhas e de repetições de refrão a cada quarteto. A redondilha livre é o metro que ganhou maior popularidade na poesia brasileira. A tonicidade recai sobre qualquer das sete sílabas, gerando múltiplos arranjos e dando grande liberdade de composição.⁶ Embora não seja

⁶ Cf. GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 2001.

rigidamente metrificado, tudo na forma do poema remete à tradição que recheou nosso cancioneiro de redondilhas livres, ritmo celebrado desde os primórdios da nossa poesia, som de samba, de ciranda, de cantiga de brincar. A cada final de quarteto (essa também é a estrofe mais característica do cancioneiro popular), encontramos a rima em “o”, som fechado que reverbera o próprio som do tambor, em uma perfeita conexão com o tema.

2.1 A voz do akpalô

O poema é, portanto fortemente prospopeico, como muitos exemplares da nossa tradição folclórica, que em Minas Gerais prosperou e manteve viva uma cadeia de saberes compartilhados oralmente. Essa mesma tradição, hoje reinventada, ainda germina talentos como, por exemplo, o de Pereira da Viola, violeiro e cantador do Vale do Jequitinhonha, um artista contemporâneo com pesquisa nas raízes afro-mineiras da música do Vale do Jequitinhonha e autor do CD *Akpalô*, gravado em 2006. Desde o título, o disco de Pereira da Viola assume-se como um filho legítimo da tradição dos cantadores africanos. Na faixa “Tá no tombo”, parceria com João Evangelista Rodrigues, aparece a definição de *Akpalô*:

*Akpalô! Akpalô!
Tribo Nagô e Iorubá,
Aquele que detêm os conhecimentos da tribo
E tem como missão transmitir através da oralidade,
Através do canto...*

E tá no tombo do tambú, tá no tombá,
Tá, no tombo do tambú, tá no tombá!...
Tá no tombo do tambú tá no João Ba

“Senhori” me dá licença pra canta neste salão,
se me dá licença eu canto,
se não dá não canto não!

Foi na fonte das “pedrinha”, oi céu!
Onde eu fui fazer minhas “queixa”, oi céu!
As pedrinhas responderam, oi céu!
Meu amor é firme, não me deixa, oi céu!

Tanto verso q’eu sabia, oi céu!

Veio o vento e carregou, oi céu!
É amar e querer bem, oi céu!
Na memória ainda ficou, oi céu!⁷

É uma canção escrita em “pretoquês”, essa língua que Aleixo cita como sua em suas declarações nas redes sociais. Um português marcado pela influência das línguas africanas, cujo tempero é a regionalização da fala, a coerência ritual com a tradição que lhe deu origem. O pretoquês deriva das inflexões vocálicas da população, do gesto, da participação anônima dos corpos que o mantêm vivo e colorido, iluminando a língua.

Cada quarteto e terceto da letra corresponde a uma situação muito comum a esse tipo de canção, desde o pedido de licença para cantar, o som dos tambores na casa de santo, as pedrinhas ou búzios que o pai de santo joga para aconselhar seu cliente, e por fim, no último quarteto, há a tematização da memória que guarda os versos entoados nessa tradição. Os versos falam sobre a mágica dessas palavras imateriais que constituem um tesouro relacionado com o afeto (“É amar e querer bem”) e cuja morada é a memória do cantador.

Note-se que, na letra da canção, ouvimos também a imagem do poema de Aleixo: a boca tocando tambor através dos versos “Tá no tombo do tambú, tá no tombá”. Essa aliteração em “t” reforça a batida do instrumento. A frase e sua repetição trazem para o corpo do leitor a audição do som dos tambores que invocam os orixás. O que está no tombo da mão ou da baqueta sobre a pele do tambor, o que está na batida do tambu (gênero de música negra e dança típica do Caribe, não necessariamente invocado pelo uso da palavra “tambú”, tambor) e está também no compositor baiano João Bá? Algo indecifrável pela abstração, insondável, presença musical que tem o poder de chamar para perto a divindade.

O *akpalô*, esse “detentor dos conhecimentos da tribo”, como o texto o define, é “um que sabe” na expressão popular característica, também citada por Aleixo em outros contextos. Esse saber pode ser não apenas o dos conhecimentos transmitidos por meio da canção, mas também dos conhecimentos sagrados que são guardados em segredo e passados somente ao iniciado que tiver o merecimento de os receber (por intermédio do exemplo, mais do que da fala).

Gilberto Freyre também comenta, em *Casa grande e senzala*, a presença, no período colonial, das senhoras que tinham essa função: eram nômades e viviam de contar histórias,

⁷ Poema transcrito do encarte do CD: Pereira da Viola, *Akpalô*. Produzido por Terra Boa Produções e Cria! Cultura, gravado e mixado em 2006 em Belo Horizonte.

conforme aludi acima (FREYRE, 2004, p. 386). A mãe preta brasileira, em certa medida, acabou substituindo os/as griôs, cumprindo a mesma função. O *akpalô*, como o *aedo* na Grécia Antiga, era um profissional da fala, especializado na narração oral, geralmente cantada, daqueles mitos e lendas que alimentavam a cultura, explicando e dando sentido ao existir cotidiano, bem como celebrando grandes feitos e perpetuando valores. Também Câmara Cascudo comenta a importância dos griotes e as marcas que deixaram na cultura brasileira: “Meio mágicos, figuram nas cerimônias religiosas e nas festas civis, primeiro a tocar no recém-nascido e último a acomodar o cadáver. Consolam, animam, entusiasmam. (...) Quando morrem não podem ser enterrados em lugar sagrado” (CASCUDO, 1994, p. 152-3).

A tradição dos griôs e *akpalôs* é rica em detalhes, em diversidade de formas de manifestação. Em cada região ou localidade brasileira ela preservou-se com acento peculiar, vindo a ser desconsiderada e esquecida pela primazia do que Oswald de Andrade chamou “O lado doutor”, no “Manifesto antropológico”, ou seja, a primazia do conhecimento livresco e erudito sobre a valorização das tradições orais: “O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel. Não podemos deixar de ser doutos. Doutores. País de dores anônimas, de doutores anônimos. O Império foi assim. Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho” (ANDRADE, 1970, p. 5). Assim como esquecemos o gavião de penacho, Jurupari e a cobra grande, também esquecemos (ou fomos esquecidos) dos ritos e tradições dos *akpalôs* que, sobrevivendo por meio da flexibilidade da cultura, deixaram de ser os primeiros a tocar a criança e os últimos a acomodar os cadáveres. E, ainda que de forma menos notável, continuaram a transmitir para os seus as histórias e conhecimentos da tribo, vindo desembocar, por legítima hereditariedade, em Pereira da Viola, um dos artistas hoje mais ativos junto às comunidades e movimentos sociais brasileiros, e em Ricardo Aleixo.

2.2 Boca toca um tambor de tempos

É importante nos determos mais atentamente no poema “Boca também toca tambor”. Os quartetos, embalados pelo refrão, inicialmente comentam a performance da boca em suas mais diversas atividades, sempre amparados pelo uso de substantivos concretos e abstratos que não se referem a um nome próprio. São oito quartetos que falam sobre a boca sem dizer *de quem* é ela. Mais adiante, no nono quarteto, há a afirmação: “boca é que faz a fama / do griô e do *akpalô*”. Já

não é qualquer falador, mas um falador especial, griô, que goza das venturas e desventuras dessa boca cujas ações são elencadas por muitos verbos: saudar, falar, beber, procurar, cuspir, morder, agredir, agradecer, agradar, engolir, ocultar, mentir, revelar, espalhar, dizer, avisar, causar perdição, pedir perdão, cumprir “o que o coração manda”... além de tocar tambor.

Afirmar que a boca toca tambor é trazer à tona essas ressonâncias do sagrado para a fala. O tambor, pele que vibra, é o instrumento mais importante na tradição religiosa afro-brasileira. Um ogan, instrumentista ritual, é alguém que além de conhecer os pontos e executá-los, é também um dirigente, com funções espirituais basilares para as casas de umbanda e de candomblé. Os atabaques são considerados sagrados, só quem estiver preparado pode tocá-los, pois é a partir do seu som que acontecem todos os trabalhos espirituais.

O poema afirma que a boca do *akpalô* herdou do criador “o mais imprevisto dos dons”, e que cumpre suas funções mediante uma condição, a de que o “tocador” ouça em si “o som de outro tambor”. O que emana dessa afirmação da outridade? Afirmações de Cortázar no artigo “Para uma poética” presente em *Valise de cronópio* (CORTÁZAR, 1993, p. 88), podem nos auxiliar nessa leitura. O escritor argentino, ao comparar o poeta e o cientista, afirma que aquele está mais próximo do mago, em sua forma de utilizar a linguagem, do que do segundo. O griô, *akpalô* ou poeta é aquele que, para bem cantar, precisa ouvir essa outridade que está em si, ou seja, uma voz ancorada na imagem e não na linearidade da razão.

É interessante notar que a boca presente no poema era, inicialmente, uma boca qualquer, e a partir do nono quarteto é uma boca de griô, abençoada por essa escuta da outridade; e logo em seguida passa a ser a boca de sujeitos particulares, Hugo Ball, Kurt Schwitters, James Joyce, Artaud, James Brown, Clementina de Jesus e Nicolás Guillén. Nada, nas estrofes iniciais, parecia dar a entender que esta seria uma continuidade previsível, tanto pela forma do poema, tão alicerçada no estilo do cancionero popular, quanto pelos movimentos que levam da boca em si para a boca do griô. E, no entanto, que melhores griôs e *akpalôs* poderiam o poema trazer à tona quando se trata de encontro com a outridade? A experiência dadaísta, o caráter experimental de um Joyce, a incisividade de um Artaud está par a par com as vozes de James Brown e Clementina. Suas presenças no poema atestam uma leitura viva das suas obras, dão sobre ela um testemunho de que não há a contaminação dos preconceitos e da mitologização (no sentido barthesiano) em relação a esses autores que, no poema de Aleixo, estão à vontade para ser o que são, devolvidos à liberdade que eles mesmos criaram para si, antes de serem canonizados e classificados por um sistema

literário que, absorvendo as rebeldias (principalmente após a morte desses rebeldes) as profanam com conceitos e explicações. A leitura que faz vibrarem suas bocas de griôs deixa de lado todos os preconceitos e as teorias, e traz a percussividade das suas experimentações no que elas têm de mais vívido e pulsante.

Coexistem, nessa mistura de influências que caracteriza o contemporâneo, a mediatização da voz, a abundância das imagens, a imprensa e também a permanência das personagens que, como o griô/*akpalô*, surgiram em tempos remotos de oralidade primária. Devemos a Walter Ong a explanação sobre as diferenças existentes entre uma sociedade de oralidade primária, ou seja, aquela em que não há conhecimento da escrita, de uma sociedade, como a nossa, de oralidade mista, na qual a escrita desempenha um papel importante, junto a muitas formas de oralidade. A voz é mediatizada de diversas formas, combinada a recursos que dizem respeito à civilização da escrita. Em uma sociedade que não conhece a escrita, a oralidade cumpre muitas funções importantes (como, por exemplo, a manutenção e conservação dos saberes) que, na sociedade atual, são compartilhadas com uma gama de aparatos e tecnologias – começando pela própria tecnologia da escrita.

Na obra de Ricardo Aleixo, coabitam a função do poeta performador e a do poeta publicador de livros, na mesma missão de transmitir certos saberes da tribo, certas referências importantes, como as que ele elenca em “Boca também toca tambor”. A divulgação de uma leitura das vanguardas, absorvidas pela arte da poesia ao vivo (esta de Aleixo, que descende da canção popular) torna-se ainda mais necessária na medida em que ela preserva um tipo de leitura dessa tradição vanguardista que, em outros espaços (até mesmo os das publicações especializadas) pode se perder. É o poeta absorvendo criativamente a tradição e oferecendo a seu leitor uma leitura própria, a leitura que apenas o performador pode fazer dessas referências. Novamente o poema de Aleixo não *fala sobre akpalôs*, ele encarna-se.

2.3 Híbridismos

Leia-se esse quarteto emblemático:

a palavra-trovão com 100 letras
que james joyce inventou
fez tremer a terra toda
tal qual o alujá de xangô

O alujá é uma batida de invocação a Xangô que possui a marca da força e da firmeza do trovão, que é um elemento característico e o codinome desse orixá abordado por Aleixo em outros poemas:

O ABALADOR

No trovão
que troa justiça
num mercado em Cotonu
e numa praça da Trácia
ele está

No raio que trisca
no ar a beleza
que raia-não-raia
quando é de manhã
ele está

Sob o sol de Ítaca
em Itapoã
no cume da pedra que ronca
ele está

No lume feroz
do olhar do leopardo
em pleno pulo
ele – o Abalador – está

O Abalador
o Abalador
sempre guiando o
rumo dos seus

O Abalador
o Abalador

pelos de lá
louvado com o nome de Zeus

por nós
sendo chamado de Xangô (ALEIXO, 2013, p. 82-83)

A sofisticação do poema advém da mescla de recursos da poesia popular (acima comentei a raiz indígena do uso do refrão) com informações da cultura erudita, que servem aqui ao anúncio desse orixá, que vem à luz do poema como verdade que brilha: em movimento.

Xangô é o deus que excede e torna seu poder e sua força a causa mesma da sua ruína.⁸ Sua volúpia guerreira, que se encantava com novas armas, fez com que pedisse à esposa que trouxesse da cidade vizinha uma famosa poção mágica, que fazia com que aquele que a provasse passasse a expelir fogo pela boca. Assim, ao testar de cima de um monte a sua nova arma, Xangô erra a mira e incendeia o seu reino, a cidade de Oió. Os sábios da cidade entendem que é o momento de destituí-lo e, assim, conforme com os costumes, Xangô deverá cometer suicídio, enforcando-se em uma árvore da floresta. Seu corpo nunca será encontrado e, a partir daí, o povo irá cultuá-lo como um orixá. Conta-se também que a esposa de Xangô, Oiá, no caminho de volta da cidade vizinha, onde pegara o poder destinado ao seu marido (e preparado por Exu), prova um pouco da poção – o que, percebido por Xangô no retorno da esposa (ela soltara faíscas da boca ao falar com ele) provocou a sua ira. Ela correu a esconder-se entre as ovelhas. Xangô, irado, ao gritar durante a procura por Oiá, matou todas as ovelhas com o poder de sua voz (BENISTE, 2006, p. 161-166). Essa característica do Abalador ilumina o quarteto do poema “Boca também toca tambor”.

Pensemos agora na relação que se estabelece entre o alujá de Xangô e a palavra criada por Joyce, presente no *Finnegans Wake*:

The fall
(Bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonnerronntuonnthunntrovarrhouna
wnskawntoohooordenenthurnuk!)
of a once wallstrait oldparr is retaled early in bed and later on life down through all
christian minstresly. (JOYCE, 1975, p. 3)

Este enorme neologismo é um dos dados mais famosos a respeito da trajetória de James Joyce, fartamente citado pelos poetas brasileiros. A palavra-trovão de Joyce apresenta simbiose com os elementos mais importantes para a religiosidade afro-brasileira, pois ela está substituindo “fall” e todas as repercussões sensoriais de uma estação em que a natureza especialmente resplandesce, o outono, com todas as suas colorações ocres e vermelhas (cores de Xangô) e também a de um ato no qual também pode aparecer a queda (do trovão).

A palavra-trovão de Joyce invade o texto em prosa e propõe uma liberdade para a imaginação, a de vislumbrar sentidos possíveis no aparente não-sentido da sua presença no texto,

⁸ Informações retiradas de um artigo publicado na página pessoal do professor Reginaldo Prandi: PRANDI, Reginaldo; VALLADO, Armando. “Xangô, rei de Oió” (site da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP). Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/sociologia/prandi/xangorei.htm>. Acesso em: 10 mar. 2015.

como tantas outras palavras que, embora neologismos, são recuperadas de fragmentos de palavras dispostos em outras combinações e sugestões de amplo escopo etimológico.

O que há de mágico na palavra-trovão de Joyce é a sua sonoridade aparentemente indisciplinada, o som da palavra pelo som, sem uma preocupação em determinar o sentido. Tudo “se muda em segredo”, transforma-se naquilo que há de sagrado na palavra. É então uma experiência análoga às de Hugo Ball e Kurt Schwitters que, explorando as sonoridades verbais, criaram poemas de vertigem encantatória, aparentemente indisciplinados, porém contendo um rigor quase clássico na sua composição. Hugo Ball foi um dos organizadores do Cabaret Voltaire e inaugurou o gênero em 1916. Responsável pela criação de diversos poemas sonoristas, apresentou no evento composições como o iniciático “O gadji beri bimba”.

As composições de Ball não têm qualquer grama semântico, elas são explorações sonoras do verbo. Como princípio inspirador, estavam as línguas africanas, conforme declarou Aleixo em diversas ocasiões. Ao apresentar o poema “Karawane”, de Hugo Ball, o poeta procurou encarnar a espontaneidade sonora da fala africana, propondo uma vocalização radicalmente diferente das interpretações clássicas, nas quais o elemento coral nos moldes do cantochão preponderam.⁹

A presença da imitação da cultura africana no Cabaret é facilmente comprovável por meio dos vídeos que nos chegaram dessas apresentações. Hans Richter, entretanto, ao relatar essas experiências em *Dadá: arte e antiarte*, evidencia o caráter abstrato desses poemas, cuja função seria a de renovar a linguagem, esta já deteriorada pelos lugares-comuns do jornalismo (RICHTER, 1993, p. 47-8).

Kurt Schwitters, outro artista dadá, compôs a obra-prima “Ursonate”, no mesmo aspecto dos poemas sonoristas de Ball. Nestes, o artista apresentava uma versão visual que explorava fontes e tamanhos e funcionava como uma partitura. Já a “Ursonate” contém uma partitura verbal na qual a função partitural expressa-se não por intermédio de fontes e tamanhos das letras, mas do próprio formato da sonata enquanto gênero musical. Schwitters apropria-se da estrutura da sonata e repensa-a a partir das possibilidades do poema sonorista (SCHWITTERS, 2013, p.145-174).

Ao analisarmos essas referências, constantes em “Boca também toca tambor”, fica patente a aproximação da poesia de Aleixo com o dadaísmo. Seu projeto pessoal de pesquisa partiu do

⁹ Conforme registro da performance Um Ano Entre os Humanos em 2005 no Itaú Cultural, disponível em: <<https://vimeo.com/52989650>>. Acesso em: 23 out. 2015. É possível ouvir as interpretações clássicas do poema em: <<http://www.ubu.com/sound/ball.html>>. Acesso em: 23 out. 2015.

paideuma concretista, porém sua deglutição dos ensinamentos expressos nessas referências vai além. Um dos elementos que a crítica pode abordar em seu trabalho é a relação de filiação com a obra de Augusto de Campos. Ele mesmo assume a influência, em entrevista a Helton Gonçalves de Souza, esta de 2002:

Eu só acredito em cultura quando há a possibilidade de escolha. E eu escolhi conversar com Augusto de Campos independentemente de hoje termos algum contato pessoal. (...) Eu vim daí, e não renego essa influência. Assumo a influência. Influência que – me permito inverter semanticamente – é também influir sobre. Eu me aproprio daqueles elementos da obra do Augusto que poderão me servir para o que eu quero dizer. Há uma insistência muito grande – e eu sou responsável por isso – nos artigos que têm saído sobre a minha poesia, em apontar a filiação a Augusto de Campos como se isso esgotasse o meu repertório criativo.¹⁰

A leitura de “Boca também toca tambor” mostra que essa influência tanto não esgota o repertório apresentado pelo poeta quanto é uma parte diminuta dele, quando a comparamos com as influências dos demais artistas do século XX citados no poema. A relação de “influir sobre”, porém, continua presente, mesmo quando consideramos as influências mais distantes. A forma como a palavra-trovão de Joyce é associada a Xangô transforma os elementos, assim alinhados em uma imagem poética, na qual o contraste e a contradição rendem-se a uma criação de outro nível. O estranhamento é apenas um dos passos de sua manutenção. Paz descreve a imagem poética aludindo ao jogo verbal que dispõe as palavras fora da lógica linear dos significados e também à multiplicidade de sentidos que o poema adquire na sua recepção (PAZ, 1982). Variedade essa (como um resultado mágico) que comporta significados opostos, contraditórios, inconciliáveis, além de surtir um efeito emocional que reflete não o enunciado, mas a vida do receptor.

E é isso que Aleixo faz com os artistas de vanguarda citados em “Boca também toca tambor”: compõe com eles e suas criações novas imagens poéticas. Kurt Schwitters e sua “Ursonate”, bem como Ball e os poemas silábicos da vanguarda dadaísta, e John Cage em especial, são nomes que habitam os poemas de Aleixo e que demonstram uma aposta em referências que não se enquadram no campo da hipervalorização da organização racional, objetiva da criação (ligada ao caráter construtivo que esteve na base da criação da poesia concreta).

¹⁰ Trecho transcrito por mim a partir da entrevista concedida por Ricardo Aleixo a Helton Gonçalves de Souza, para o programa Vereda Literária, da Rede Minas, 2002. Vídeo do programa disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VxhtykUPTA4>. Acesso em: 05 out. 2016.

Criando imagens poéticas complexas como “Boca também toca tambor”, ele reinaugura a voz do griô e do akpalô, oferecendo a elas uma leitura ativa. “Porque a minha boca morreu; tu também morrerás por causa da tua”, diz um conto reescrito por Câmara Cascudo (CASCUDO, 1984, p. 157-8). É um dos textos mais populares da tradição oral africana, recolhido por vários pesquisadores. Narra a história de um caçador que se depara com uma caveira falante no meio da mata. Ao contar ao rei desse achado, esse manda uma comitiva junto ao caçador para averiguar o fato que, caso não se confirmasse, custaria a vida do mentiroso. A caveira, de fato, nada disse aos presentes quando perguntada pelo caçador dos motivos que lhe trouxeram ali. Após a morte do caçador, em um final exuberante, é a sua própria cabeça, indagada pela caveira, quem dá a resposta: “A língua me trouxe aqui”. Enquanto Cascudo troca “boca” por “língua”, a versão portuguesa de Lourenço Joaquim da Costa Rosário traz: “Espantado o rapaz ouviu que o crânio lhe respondia: ‘Pois morri e aqui fiquei por causa da minha boca. Tu também morrerás por causa da tua’” (ROSÁRIO, 1989, p. 134-5).

No conto, o elemento maravilhoso de uma caveira que fala também remete ao mistério envolvido na voz, ao seu caráter insondável. Remete aos perigos desse mistério de uma boca ligada ao sagrado, tanto quanto o tambor.

As três peças de Aleixo, num ambiente contemporâneo, reinauguram a imagem da boca, da magia da fala e dos perigos da fala, fazendo-a reverberar. A imagem da boca tocando tambor remete a toda a complexidade dos sons que a voz é capaz de produzir, às maravilhas do aparelho fonador, à musicalidade da fala. Remete ainda ao saber próprio do som dos tambores que, com seus ritmos (batidas e pontos) fazem a comunicação do homem com a ancestralidade, nos rituais africanos. Remete a uma fala do tambor. Ricardo Aleixo afirmou, na primeira entrevista concedida a Helton Gonçalves de Souza, no programa Vereda Literária, de 1996: “Principalmente nas línguas tonais, como o iorubá, é possível você mandar mensagens textuais apenas com o percutir dos tambores”¹¹ Tendo nascido da oralidade e tendo nela seu principal modo de acontecer, a língua dos mitos que são contados nos rituais de candomblé tem também uma percussividade característica. Já na performance apresentada por Aleixo no festival Folia das Falas, toda essa riqueza reaparece mediante um pedal que repete a voz gravada. Assim, com tecnologias contemporâneas, em um

¹¹ Trecho transcrito por mim a partir do vídeo da entrevista a Helton Gonçalves de Souza veiculada no programa Vereda Literária, da Rede Minas, em 1996, e disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N4tjOzpLuck>. Acesso em 25 maio 2015.

formato que deve às criações ditas de vanguarda muitas das suas referências centrais, a magia que cerca os nossos contos ancestrais pode irromper novamente, dando espaço para o griô/akpalô conquistar sua plateia.

REFERÊNCIAS

ALEIXO, Ricardo. **Modelos vivos**. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

_____. **Mundo palavreado**. São Paulo: Peirópolis, 2013.

_____. **“Boca também toca tambor”.1’33”**. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=LALA_0GbfQg>. Acesso em: 5 out.2016.

ANDRADE, Oswald de. **Obras completas VI: do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias**. Manifestos, teses de concursos e ensaios. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

BENISTE, José. **Mitos yorubás: o outro lado do conhecimento**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia. São Paulo: Ed. Da USP, 1984.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 49. ed. São Paulo: Global, 2004.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo: Ática, 2001.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC – Rio, 2010.

JOYCE, James. **Finnegans wake**. London: Faber and Faber, 1975.

ONG, Walter J. **Oralidade e cultura escrita: tecnologias da palavra**. Tradução de Enid Abreu Dobránsky. Campinas: Papyrus, 1998.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEREIRA DA VIOLA, **Akpalô**. Produzido por Terra Boa Produções e Cria! Cultura, gravado e mixado em 2006 em Belo Horizonte.

PRANDI, Reginaldo; VALLADO, Armando. “Xangô, rei de Oiô”. Disponível em:
<<http://www.fflch.usp.br/sociologia/prandi/xangorei.htm>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

RICHTER, Hans Georg. **Dadá**: arte e antiarte. Tradução de Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa. **A narrativa africana de expressão oral**: transcrita em português. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa; Luanda: Angolê, 1989.

SCHWITTERS, Kurt. **Contos Mércio**. Tradução de Maria Aparecida Barbosa. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

VALENTE, Heloísa Duarte. **As vozes da canção na mídia**. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2003.

[Recebido: 05 out. 2016 – Aceito: 21 dez. 2016]