



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG-LET UFRGS

ISSN 1981-4526

<http://seer.ufrgs.br/nauliteraria>

Vol. 14 N. 02 2018

Literatura e a emergência do político

O silêncio que nos ronda: poesia e política em dois poemas de Ricardo Aleixo

The silence surrounds us: poetry and politics in two poems by Ricardo Aleixo

Aulus Mandagará Martins

Resumo: Este ensaio pretende investigar a articulação entre poesia e política, a partir da reflexão proposta por Jacques Rancière sob a noção de “partilha do sensível”, nos poemas “Rondó da ronda noturna” e “Voz”, do poeta Ricardo Aleixo.

Palavras-chave: Poesia e política; Poesia Brasileira Contemporânea; Ricardo Aleixo.

Abstract: This essay aims to investigate the link between poetry and politics following Jacques Rancière's reflection about “the distribution of the sensible” in the poems “Rondó da ronda noturna” and “Voz” by the poet Ricardo Aleixo (1960).

Keywords: Poetry and politics; Brazilian Contemporary Poetry; Ricardo Aleixo.

Poetas sabem: as palavras têm parte
com o demônio da ideologia.

Ricardo Aleixo, “Dois exercícios de língua pária”, *Máquina zero*

Publicado em *Trívio* (2002), “Rondó da ronda noturna” reflete as preocupações e experiências estéticas de Ricardo Aleixo desde seu livro de estreia, *Festim* (1992), aprofundadas e redimensionadas em suas publicações posteriores: *A roda do mundo* (1996), em parceria com Edimilson de Almeida Pereira, *Máquina zero* (2004), *Impossível nunca ter tido um rosto* (2015) e *Antiboi* (2017), dentre outros títulos. Sua trajetória poética é marcada pela constante busca de meios expressivos, que vão desde o uso do verso tradicional (ou, pelo menos, assim parece) a incorporação da poética concretista e das estéticas da visualidade pós-concretistas, o recurso da performance, em que o corpo e a voz do poeta são inseparáveis da palavra poética, a incursão no design, nas artes visuais e sonoras. Nesse percurso multifacetado pelo constante

entrecruzamento de linguagens, suportes e referências culturais das mais variadas (o cinema, a cultura pop, o candomblé, a música), destaca-se o que poderíamos entender como um gesto fundamental de sua poética: pensar, através do poema, em suas mais variadas formas (a palavra, a visualidade, o corpo, a voz), uma articulação com o político, não apenas porque reflete acerca das relações de poder exercidas na sociedade brasileira e, mais especificamente, o lugar do negro nesse contexto histórico, mas, sobretudo, porque opera, nas palavras de Jacques Rancière, uma “partilha do sensível” (2005) — aquele ponto em que a arte encontra a política ao promover “um novo recorte do espaço material e simbólico” (RANCIÈRE, 2010, p. 20).

Na obra de Rancière, em linhas gerais, não se trata de pensar a articulação da estética com a política ao modo de uma estetização da política ou de uma politização da estética, proposições que indicariam apenas um encontro fortuito e pontual entre os dois termos. Não se trata, ainda, conforme conclui o filósofo, de entender a estética “no sentido de uma captura perversa da política por uma vontade de arte, do pensamento do povo como obra de arte” (RANCIÈRE, 2005, p. 16). Trata-se, antes, de pensar o estético *como* política. A noção de “partilha do sensível” busca dar conta de uma articulação que está na base da arte e da política. Entendendo a política não como o exercício do poder ou a luta pelo poder, senão como a configuração de um espaço específico, “a partilha de uma esfera particular de experiência, de objetos colocados como comuns e originários de uma decisão comum, de sujeitos reconhecidos como capazes de designar esses objetos e argumentar a respeito deles” (RANCIÈRE, 2010, p. 20), Rancière vislumbra na arte a potência de reconfigurar esses sujeitos, espaços e objetos, propondo novas perspectivas sobre o comunitário. Desse modo, a arte não é política “pelas mensagens e pelos sentimentos que transmite sobre a ordem do mundo. Ela também não é política pelo seu modo de representar as estruturas da sociedade, os conflitos ou as identidades dos grupos sociais” (RANCIÈRE, 2010, p. 20). A arte é política porque atua nessa partilha do sensível, do comum, na redistribuição de tempos, lugares, objetos e identidades, provocando novas maneiras de ver e organizar o mundo.

Nesse limiar entre estética e política, Rancière não encontra nenhuma contradição. Ao contrário: há na política “uma estética primeira” que se desdobra nas práticas artísticas, que são, por sua vez, “‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2005, p. 17). Isso posto, a noção de “partilha do sensível” parece superar, como já aludido, certo ceticismo em relação à arte política, às possibilidades de intervenção da arte na sociedade, ao sentido da política na ordem comunitária. A abordagem de Rancière propicia entender as “práticas artísticas” como um gesto eminentemente político, a partir do qual

as artes podem ser percebidas e pensadas como artes e como formas de inscrição do sentido da comunidade. Essas formas definem a maneira como as obras ou performances ‘fazem política’, quaisquer que sejam as intenções que as regem, os tipos de intenção social dos artistas ou os modos como as formas artísticas refletem estrutura ou movimentos sociais (RANCIÈRE, 2005, p. 18-19, grifo do autor).

Retomando o poema “Rondó da ronda noturna”, para indagar de que modo se realiza sua “partilha do sensível”, observa-se, numa primeira abordagem, o diálogo com elementos das poéticas da visualidade, num procedimento que o leitor identifica de imediato na tradição da poesia concreta. Não se trata de detalhar, nos limites deste ensaio, esse complexo diálogo, sobretudo o lugar de destaque de Augusto de Campos (cf. LIMA, 2013, p. 12) — cuja decisiva importância o próprio Aleixo menciona inúmeras vezes em suas entrevistas (cf. SCHERER, 2017) —, mas apenas indicar um dos traços mais marcantes de sua obra poética. Eis o poema:

q	uanto +
p	obre +
n	egro
q	uanto +
n	egro +
a	lvo
q	uanto +
a	lvo +
m	orto
q	uanto +
m	orto +
u	m

(ALEIXO, 2002, p. 69)

Talvez o aspecto visual de maior impacto seja a inversão da configuração gráfica e editorial convencional, isto é, caracteres pretos sobre uma página branca. Aqui, o fundo preto do poema alude, inicialmente, à noite expressa no título, como também remete ao contingente

humano que se confunde com a noite, à maneira de uma massa amorfa e indistinta, e que é objeto da ronda. É preciso vigiar e controlar esse conjunto da população que, na lógica do aparato policial do Estado denunciado pelo poema, se torna alvo por ser negro e pobre. Desse modo, o poema sugere que a suspeita de criminalidade não recai sobre o indivíduo em decorrência do hábito de circular à noite (o que apelaria para um certo imaginário que identifica o espaço noturno como o lugar por onde transita toda uma sorte de suspeitos de um comportamento desviante: boêmios, prostitutas, ladrões etc.), mas resulta da condição étnica e social desses indivíduos. Assim, sugere-se que o adjetivo “noturna” não acrescenta informação relevante ao substantivo, posto que o objetivo da ronda, seja ela noturna ou não, é rondar os negros e os pobres.

Ainda pensando na apresentação gráfica do poema, com seu fundo preto e caracteres brancos, é interessante notar que são esses caracteres brancos que atuam sobre o fundo preto, que materializam a “informação” do poema, ou seja, que afirmam o preconceito social e racial. Poderíamos então dizer que os caracteres brancos invadem aquele fundo preto indistinto impondo uma determinada ronda, uma determinada ordem, certamente uma ordem “branca” cuja ronda opera-se violentamente, cuja ação deixa marcas não apenas nos corpos das vítimas, mas também no próprio texto. A violência se traduz visualmente no poema não só pelo contraste entre a cor do fundo e a dos caracteres, como também pela cisão de cada uma de suas palavras, evidenciando, desse modo, o fosso social que separa, de um lado, os indivíduos que se confundem com a noite (os negros pobres) e, de outro, aqueles que pertencem a essa ordem branca e que estão do outro lado da ronda. Ordem, aliás, que é inacessível ao negro pobre, pois sua única chance de ser “alvo” não se dá, evidentemente, pela brancura, pela cor da pele, mas pela objetificação de seus corpos para o exercício da violência estatal. Negro e pobre configuram uma certa cena em que as relações sociais estão nitidamente estabelecidas, assim como são nitidamente visíveis, cujo desfecho está, tragicamente, definido desde a origem. O poema estabelece uma espécie de lógica brutal, “branco no preto”, pela qual o negro não consegue escapar de seu destino de alvo. Aliás, a plurissignificação de “alvo” (da cor branca, objeto que se pretende atingir, meta ou resultado), trabalhada ao longo do poema, é, ao final de contas, ironicamente resolvida, uma vez que ao negro só resta a posição de objeto atingido pelos tiros.

Um outro desdobramento do jogo irônico negro/alvo (“quanto mais negro mais alvo”) diz respeito à visibilidade e invisibilidade dos sujeitos aos quais o poema se refere. De um lado, o indivíduo pobre e negro confundido na noite (o fundo negro do poema) indica a invisibilidade social (reforçada pelo fosso que se abre no poema pela cisão das palavras) imposta a esses

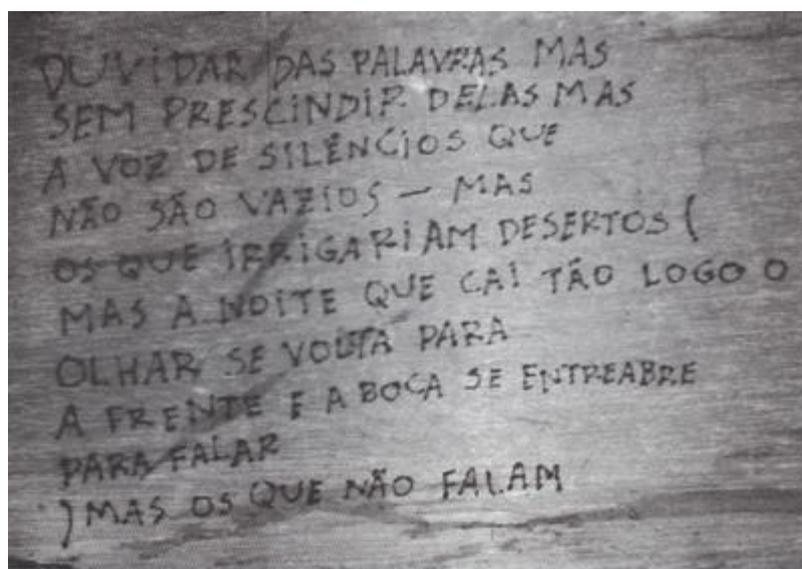
sujeitos, silenciados e excluídos da cena social. Por outro lado, esses sujeitos negros e pobres emergem da invisibilidade e tornam-se visíveis à medida que sobre eles recai o olhar incriminador da sociedade. Assim sendo, tornar-se visível é transformar-se em presa fácil da ronda violenta — visibilidade, portanto, que não significa a recolocação desses sujeitos numa ordem democrática; antes, inversamente, aprofunda e, por assim dizer, consolida o abismo social marcado pelo preconceito. Aqui, a ironia tem algo de agressivo e faz com que a linguagem seja tão violenta quanto a ronda: a escuridão da noite não camufla o indivíduo negro — torna-o “alvo” justo no momento em que ser invisível poderia significar permanecer vivo.

Nesse sentido, chama a atenção o último verso do poema, que amarra essa descrição da cena contemporânea: na ambiguidade entre o numeral e o artigo indefinido, o negro morto na ronda noturna é mais um dentre tantos outros mortos em tantas outras rondas noturnas, de uma conta que não parece se fechar. Reparar que, pelo reiterado uso do sinal +, o poema reproduz uma operação matemática que vai listando itens a serem computados, somados. O resultado dessa conta é *um*, o que parece encobrir um número que é, considerando todas as estatísticas da violência brasileira, evidentemente bem maior, mas, na perspectiva daqueles que perpetraram a discriminação, traduz certo desprezo pelas vítimas desse tipo de ação policial, reduzindo-as a um corpo amorfo, indistinto que, por isso mesmo, não pode ser contabilizado. Apenas um, mais um. Como o poema, mais uma vez recorrendo à ironia, não explicita se essa(s) morte(s) ocorre(m) por conta da criminalidade ou por conta da segregação social e racial, o poema constrói uma lógica terrível que coloca no mesmo horizonte criminalidade, etnia e estrato social (cf. AGUSTONI, 2009, p. 43). Negro + pobre = criminoso; a operação matemática que os caracteres brancos realizam, resulta em *um*, crime e segregação racial e social se equivalem, portanto se anulam, são a mesmíssima coisa, reduzidos a esse *um*. Ainda, o sinal +, além de sugerir a operação matemática, fornece a possibilidade de perceber o espaço do poema como um cemitério ou vala comum onde os corpos vitimados pela violência são indicados apenas por uma cruz. De qualquer forma, indicação tumular ou sinal de adição, mais um corpo que se confunde com a noite da morte ou da segregação.

Outro elemento do poema que merece um rápido comentário é o seu título. Antonio Candido, em sua análise de “Rondó dos cavalinhos”, de Manuel Bandeira, comenta que não deixa de ser curioso um poema moderno chamar-se rondó (CANDIDO, 1993, p. 69). Também este é o caso de “Rondó da ronda noturna”. Sendo o rondó uma forma fixa utilizada desde os fins do século XIII, sobre a qual se acomodavam uma “grande variedade de formas líricas” (CAMPOS, 1960, p. 174), seu nome origina-se, de acordo com Raynaud (*apud* CAMPOS, 1960, p. 174), “não por repetir o refrão e fechar o círculo, mas porque, primitivamente, era uma

canção destinada ao acompanhamento de uma dança chamada *ronda*”. Do ponto de vista formal, ao chamar seu poema de “rondó”, Ricardo Aleixo provoca um certo ruído do título com o que se segue, em virtude do desencontro entre a forma fixa medieval e os procedimentos da vanguarda concretista mobilizados. De qualquer modo, a importância do “rondó” talvez consista no pretexto para provocar a paronomásia rondó/ronda. No entanto, o efeito não é apenas o de um trocadilho fácil que aproxima palavras semanticamente díspares a partir de seu estrato fônico. Mais do que destacar a semelhança sonora entre as palavras, o poema provoca uma aproximação ou contaminação semântica, que — ao vincular uma forma poética tradicional, usada ao longo dos tempos (rondó), a uma cena urbana contemporânea (ronda) — sugere que aquilo que o poema mencionará insere-se numa determinada duração temporal, histórica. Dito de outro modo, ao colocar a cena contemporânea em perspectiva histórica, indica-se que a ronda noturna não é de agora, mas um vestígio, um rastro, um resíduo de um passado que, por assim dizer, persiste. O que seria um traço anacrônico na cena contemporânea (o ruído de que se falava) é atualizado pela ronda noturna: o aparato policial do Estado, cujo exercício da violência e da segregação social e racial parece não ser de hoje. Além do mais, a ideia de circularidade, contida tanto em “rondó” e “ronda” quanto na sugestão da dança (roda), enfatiza esse movimento em perpétuo contínuo atravessado pela violência social.

Algumas das questões propostas em “Rondó da ronda noturna” perpassam a obra de Aleixo e ressurgem no poema “Voz”, de *Modelos vivos*, em que o poeta, de acordo com nota do autor ao final do volume, se utiliza da técnica da “pirogravura sobre madeira achada no quintal de casa” (ALEIXO, 2010, p. 155):



Inicialmente, observa-se no poema certa opacidade do discurso, ou talvez de seu suporte, sobretudo ao compará-lo com “Rondó da ronda noturna”, em que os caracteres brancos sobre o fundo preto propiciam uma nítida legibilidade. Aqui, ao contrário, solicita-se do leitor uma maior atenção para decodificar as palavras gravadas em caixa-alta sobre a superfície da madeira, cujos caracteres escuros não contrastam suficientemente com o fundo, reproduzidas, no livro, por uma fotografia um pouco estourada pelo flash:

DUVIDAR DAS PALAVRAS MAS
SEM PRESCINDIR DELAS MAS
A VOZ DE SILÊNCIOS QUE
NÃO SÃO VAZIOS — MAS
OS QUE IRRIGARIAM DESERTOS (
MAS A NOITE QUE CAI TÃO LOGO O
OLHAR SE VOLTA PARA
A FRENTE E A BOCA SE ENTREABRE
PARA FALAR
) MAS OS QUE NÃO FALAM

Desse modo, a opacidade do discurso, em seu nível mais elementar e imediato, ou seja, a decodificação da escrita, articula-se à “opacidade” da palavra e da voz em “silêncios” e à impossibilidade de falar. A dúvida que recai sobre as palavras sugere, pois, a ineficiência tanto da escrita (pois o poema se apresenta como um discurso escrito) quanto da oralidade (a voz a qual o poema se refere). No entanto, a ressalva de que não se pode prescindir das palavras remete à percepção de que, por mais frágeis e opacas que sejam, elas (as palavras escritas, as palavras ditas) constituem-se em uma potência que, em última instância, poderão preencher os silêncios e irrigar os desertos daqueles que “não falam”. De qualquer modo, trata-se de uma imprescindibilidade que se apresenta de modo ambíguo, uma vez que é necessário, antes de tudo, duvidar das palavras. Além da opacidade decorrente da falta de nitidez do suporte e da fotografia, outro aspecto que dificulta a leitura do poema é o seu enunciado propriamente linguístico: uma longa frase entrecortada por conjunções adversativas (“mas”, que se repete cinco vezes), os bruscos *enjambements* e ainda um extenso período entre parênteses. Essa estrutura frasal impõe uma leitura truncada e lacunar — ou “árida”, como o sugere a imagem do deserto —, o que pode indicar a dificuldade de expressar, por escrito ou verbalmente, os limites da própria linguagem, sempre ameaçada pelo silêncio ou pela dispersão do significado.

Assim, podemos vislumbrar na proposta de Ricardo Aleixo a articulação da estética com o político, uma específica maneira de partilhar o sensível, pois, para evocar mais uma vez o

pensamento de Rancière, trata-se de um modo de colocar em cena, dar visibilidade e conferir a palavra àqueles que não eram vistos nem ouvidos. Essa questão de quem usa a palavra (a palavra da qual não se pode prescindir) e quem dela é destituído parece percorrer a obra de Aleixo. Nesse sentido, o poema "Voz" reverbera em outros pontos de *Modelos vivos*, como nas orelhas da capa do livro, nas quais se lê, na primeira, "tem que ter palavra para ser humano", e, na segunda, "tem que ser humano para ter palavra". Esse aproveitamento das orelhas do livro para a inserção de versos (formando, pois, uma espécie de díptico que se desdobra nas dobras da capa), ao invadir o espaço gráfico reservado para informações de outra natureza (comentários críticos, biografia do poeta etc.), reitera a imprescindibilidade das palavras como premissa fundamental do humano.

Se palavra e humanidade são inseparáveis, a ponto de o humano ser definido pela palavra e a palavra, pelo humano, o poema de Aleixo propõe uma reconfiguração da partilha do sensível a partir da questão de quem tem direito à palavra e quem tem apenas voz, no sentido de balbucios, grunhidos. Rancière (2010, p. 21), apoiado na distinção aristotélica do homem e do animal, no sentido de que o primeiro é "político porque possui a palavra que partilha o justo e do injusto, enquanto o animal só tem a voz que indica prazer e dor", argumenta que "a recusa a considerar algumas categorias de pessoas como seres políticos passou pela recusa a ouvir os sons que saíam de suas bocas como discurso". Desse modo, continua o filósofo, a noção de partilha do sensível está intrinsecamente ligada a esse gesto político em que os sujeitos colocam-se "como habitantes de um espaço comum" e demonstram "que sim, suas bocas emitem uma palavra que enuncia algo do comum e não apenas uma voz que sinaliza a dor" (RANCIÈRE, 2010, p. 21). Ao refletir sobre os significados da palavra e da voz, a partir da perspectiva dos que não falam, apesar da imprescindibilidade da palavra, sobretudo porque esta define o humano, Aleixo redimensiona o sentido do "comum de uma comunidade, em nela introduzir novos sujeitos" (RANCIÈRE, 2010, p. 21).

Outro aspecto interessante do poema "Voz" é o seu suporte, na verdade, seus suportes, quer dizer, a "madeira achada no quintal de casa" e a foto estourada pelo flash — o que significa dizer que o poema chega ao leitor pela sobreposição desses dois suportes, dessas duas linguagens. Pensando em seu primeiro suporte, ou seja, a madeira gravada pela utilização da técnica da pirogravura, trata-se, antes de tudo, de um objeto extraviado, descartado, cujo destino certamente seria o do esquecimento, entre as outras coisas sem serventia acumuladas no exterior, em geral, aos fundos da casa. Esse resgate salva a madeira da deterioração, do extravio e do "silêncio", conferindo-lhe uma redistribuição (apropriando-nos da terminologia de Rancière) de espaço, função e sentido, sobretudo por lhe revestir (e conferir) de palavras.

Assim, de objeto silenciado e posto à margem, a madeira fala sobre uma questão fundamental, a imprescindibilidade das palavras, tornando “visível o que não era visto” e fazendo “ouvir como falantes os que eram percebidos como animais barulhentos” (RANCIÈRE, 2010, p. 21). Além disso, vale lembrar que essas palavras foram gravadas “a fogo”, o que parece sugerir (pelos atributos de poder e força geralmente associados ao fogo) a reivindicação de uma reordenação da ordem política imposta aos sujeitos “que não falam”.

Ademais, a leitura do poema ainda depende da foto estourada pelo flash. Sem entrar nas questões teóricas que a análise da imagem fotográfica demandaria, e desconhecendo as condições em que a fotografia foi tomada, limitamo-nos a observar o ambíguo rastro luminoso que incide sobre a superfície da madeira. Se a luz é fundamental à fotografia, sem a qual o objeto não seria registrado, seu excesso, em contrapartida, pode se apresentar em um problema técnico. No poema de Aleixo, ou melhor, na foto do poema gravado sobre a madeira, a mesma luz do flash que possibilita a leitura das palavras também lança sobre elas uma luminosidade ofuscante — o que, certamente, reduplica a questão da palavra ameaçada pelo silêncio e de sua duvidosa imprescindibilidade.

Lendo “Rondó da ronda noturna” e “Voz” como poemas que se comunicam através do mesmo gesto em que o estético se apresenta como política, propondo uma redistribuição da partilha do sensível, parece-nos que a questão fundamental que percorre ambos os textos poéticos é, conforme já mencionado, a de dar visibilidade aos invisíveis e dar voz aos que não falam. O jogo da invisibilidade/visibilidade é, em particular, relevante em “Rondó da ronda noturna”. Ao colocar em cena o apagamento (tanto no sentido da exclusão social quanto no de aniquilação dos corpos) da população negra e pobre, o significado político do poema não se encerra somente na denúncia do problema da segregação social e racial no Brasil. Tampouco resulta de uma militância política do poeta em determinada pauta reconhecidamente política, como a do movimento negro, por exemplo. Nesse sentido, registre-se de passagem, não será inoportuno lembrar a posição de Ricardo Aleixo em não se sentir à vontade no rótulo da “poesia negra”. Embora não descarte a possibilidade de assumir uma postura “ativista” ou “militante”, o poeta rejeita tornar-se porta-voz da “causa”, nem mesmo reconhece que sua poesia possa ser lida apenas nessa direção, como afirma em uma entrevista a Ricardo Corona para a revista *Oroboro*: “O curioso é que se você perguntar a um militante do movimento negro se Ricardo Aleixo representa ‘a causa’, ele vai simplesmente rir na sua cara” (SCHERER, 2017, p. 53-54).

Pensando na perspectiva proposta por Rancière (2005, p. 17), a poesia de Aleixo é política porque reverte a “impossibilidade de se fazer duas coisas ao mesmo tempo”, quer dizer, não significa optar *ou* pela arte *ou* pela política, mas estética *e* política no mesmo gesto de

partilha do sensível, do comum. Com isso, pretende-se dizer que o que importa não é tanto a denúncia social, mas o modo como a linguagem opera o jogo invisibilidade/visibilidade que está no centro do debate da segregação social e racial. O poema sugere, em sua estratégia de visualidade, principalmente pelo contraste entre as cores preta (do fundo) e branca (das palavras), que o negro é visível ou invisível de acordo com a conveniência de uma ordem social que se alicerça no preconceito, afirmando-o constantemente. Por essa razão, o resultado é sempre o mesmo: o apagamento. No entanto, o poema, ao mesmo tempo em que tematiza o apagamento e invisibilidade dos negros e dos pobres, coloca-os em cena, portanto confere visibilidade a esses indivíduos permanentemente submetidos à violência, inclusive (ou sobretudo) estatal.

Por seu turno, o poema “Voz” recoloca o mesmo problema, mas agora pela ótica da palavra ou sua falta, ou seja, da fala e do silêncio, de quem participa ou não da ordem social pelo direito à palavra. Trata-se, conforme lembra Rancière, de uma questão que remonta ao pensamento acerca da democracia grega, quer dizer, a distinção entre os cidadãos, os homens que viviam plenamente a comunidade democrática, e os escravos ou animais, banidos dessa ordem, residia no fato de possuir ou não a palavra. Assim, a partilha do sensível depende de saber quem tem a palavra ou quem tem somente voz — esta última no sentido do ruído e do barulho sem significado, uma vez que indica apenas o “prazer e a dor” (RANCIÈRE, 2010, p. 20). Ou, como afirma o filósofo em outra obra, “a distinção supremamente política do homem atesta-se por um *indício*: a posse do *logos*, ou seja, da palavra, que *manifesta*, enquanto a voz apenas *indica*” (RANCIÈRE, 1996, p. 17, grifos do autor). Portanto, entre a palavra que manifesta e a voz que indica, encontra-se a distinção entre um discurso articulado, que faz sentido a uma comunidade de cidadãos, e uma articulação fônica, que nada mais significa do que apenas um gemido (cf. RANCIÈRE, 1996, p. 18-19). O gesto estético e político de Aleixo parece, pois, dizer respeito à possibilidade de entender a voz dos que não falam como um discurso que reivindica a entrada de novos cidadãos na ordem política, na ordem do comum.

Por fim, para concluir, os poemas de Ricardo Aleixo trabalham uma redistribuição da partilha do sensível que pode ser entendida como o entrelaçamento de gestos estéticos e políticos. É nesse limiar, estético e político simultaneamente, que novos sujeitos, identidades e objetos são inscritos na ordem do comum. Ver aqueles que são jogados no fosso da invisibilidade, escutar as palavras daqueles cujas vozes não são ouvidas: percepções do político atravessadas pelas experiências do poético.

Referências

- AGUSTONI, Prisca. Um corpo que oscila: performance, tradição e contemporaneidade na poética de Ricardo Aleixo. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 33, p. 25-49, 2009.
- ALEIXO, Ricardo. *Máquina zero*. Belo Horizonte: Scriptum, 2004.
- ALEIXO, Ricardo. *Modelos vivos*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.
- ALEIXO, Ricardo. *Trívio*. Belo Horizonte: Scriptum, 2002.
- CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. Rio de Janeiro: Conquista, 1960.
- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 1993. (Cadernos de análise literária).
- LIMA, Carlos Augusto. *Ricardo Aleixo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013. (Col. Ciranda da poesia).
- RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: 34, 1996. (política e filosofia).
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: 34, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. A estética como política. *DEVIRES Cinema e Humanidades*, v. 7, n. 2, p. 14-36, 2010.
- SCHERER, Telma (Org.). *Ricardo Aleixo: encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2017.