

VIDAS E MORTES NO POEMA NA NOITE CALUNGA, NO BAIRRO CABULA, DE RICARDO ALEIXO

VIES ET MORTS DANS LA POÈSIE NA NOITE CALUNGA, NO BAIRRO CABULA, DE RICARDO ALEIXO

Raquel Peixoto do Amaral Camargo¹

Resumo: O presente artigo se propõe a uma análise do poema *Na noite calunga, no bairro cabula*, de Ricardo Aleixo, tomando como ponto de partida matrizes afro-brasileiras e considerando a importância da voz e do corpo nos processos de semantização do texto poético. Ressoa, igualmente na análise a dimensão política da obra, o fato de ela ter sido escrita como uma “resposta” a uma chacina e como um modo de elaboração do luto pela morte de garotos do Bairro Cabula, em Salvador. Considerando as imbricações entre política e literatura, bem como o potencial de (re)criação de realidades que tem a escrita literária, este trabalho se aterá a oposições fundamentais do poema – vida/morte; passado/presente – no intuito de desdobrar as camadas do texto, significando-as por meio de matrizes e mitos de origem africana.

Palavras-chave: Poesia brasileira. Matriz afro-brasileira. Ricardo Aleixo; Literatura e política.

Résumé: En partant d’une approche afro-brésilienne, nous proposons une analyse du poème *Na noite calunga, no bairro cabula*, de Ricardo Aleixo, qui prend en compte le rôle de la voix et du corps dans les processus de sémantisation du texte poétique. Ce qui résonne aussi dans cette analyse c’est la dimension politique de l’œuvre, le fait que le poème a été écrit en tant qu’une « réponse » à un massacre et un acte de deuil pour la mort des garçons du quartier *Cabula*, à Salvador. En considérant les frôlements entre la politique et la littérature, ainsi que le potentiel de (re)création de réalités de l’écriture littéraire, cet article portera l’attention aux oppositions fondamentales du poème – vie/mort ; passé/présent – afin de dédoubler les différentes couches du texte en les signifiant à partir de matrices et de mythes d’origine africaine.

Mots-clés : Poésie brésilienne. Matrice afro-brésilienne. Ricardo Aleixo. Littérature et politique

O poema aqui analisado, escrito por Ricardo Aleixo, poeta mineiro, foi publicado pela primeira vez na Revista *O Menelick 2º Ato*², como uma “resposta” literária e política, de homenagem mas também de luto pela morte de doze garotos negros no bairro Cabula, na periferia de Salvador. Ao assassinato desses jovens pela polícia militar baiana, episódio conhecido como Chacina de Cabula (2016), o poeta responde com fotografias que, como “em um rito de celebração e protesto” (ALEIXO, 2017), homenageiam os desaparecidos, e também com um poema que perpetua e expande suas memórias.

Para fins de análise, a poesia será aqui dividida em quatro partes, que podem ser pensadas como unidades rítmicas e unidades de sentido. Conforme lembra Octavio Paz (2012 [1982], p.58), “A célula do poema, seu núcleo mais simples, é a frase poética”. No entanto, continua o autor, “[...] ao contrário do que acontece com a prosa, a unidade da frase, o que a constitui como tal e a faz linguagem, não é o

¹ Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo, com Doutorado Sanduíche na Sorbonne-Université. Tradutora de literatura e crítica literária no par de línguas francês-português. Email: raquelcamargo_7@hotmail.com

² Atualmente o poema está também publicado no livro *Pesado demais para a ventania: Antologia poética* (2018).

sentido ou direção significativa, mas o ritmo”. Na divisão aqui feita, ao considerarmos o ritmo, foram também as direções significativas que se mostraram importantes, sendo elas produzidas no/pelo próprio ritmo. Desse modo, a versificação do poema foi, dentro dos limites, preterida em função do ritmo e da significância por ele produzida. Em função dessa escolha, optamos por, eventualmente, separar dois versos de uma mesma estrofe para que as três primeiras partes se iniciem com o verso no qual o autor, ao declamar sua poesia, realiza as principais pausas: “morri quantas vezes”. Esse verso marca também a “evolução” do poema, os seus crescentes. Pontua, pois, o ritmo da poesia. A quarta parte, por sua vez, se inicia com versos que marcam uma direção diferente da poesia, a passagem da morte para a vida: “Meu sangue é semente/que o vento enraíza”. Cabe esclarecer que o poema todo se encontra disposto ao longo do texto, como dito, seccionado em quatro partes. Começemos, pois, pela primeira parte:

Na noite Calunga, do bairro Cabula

Morri quantas vezes
na noite mais longa?
Na noite imóvel, a
mais longa e espessa,
morri quantas vezes
na noite calunga?
A noite não passa
e eu dentro dela
morrendo de novo
sem nome e de novo
morrendo a cada
outro rombo aberto
na musculatura
do que um dia eu fui.
[...]

Na Noite Calunga, do Bairro Cabula: um ritmo, uma rima, uma noite, um bairro O ritmo, como lembra Henri Meschonnic (2006 [1989] p.4), “(...) que não está em nenhuma palavra separadamente mas em todas juntas, é o gosto do sentido”. Assim que, entenderemos o ritmo não como uma consequência direta da escanção do poema ou mesmo da produção de rimas; buscaremos considerá-lo em sua dimensão organizadora do discurso (MESCHONNIC, [1989] p.6). Olharemos para modo como, compassadamente, ele vai se estruturando *no* poema e, ao mesmo tempo, estruturando *o* poema em suas relações de sentido. O ritmo que se apreende, pois, no título (Calunga/Cabula) intui compassos, uma cadência que vai sendo composta no corpo mesmo da poesia.

Dito isto, percebe-se que o título do poema sugere que algo acontece – está para acontecer – na noite Calunga do bairro Cabula. Calunga/Cabula: sendo Calunga um dos generais de Exu na tradição Umbanda (PRANDI, 1996, p. 147), o título já nos orienta quanto à matriz em que devemos nos situar para a leitura da poesia, a afro-brasileira. Conforme explica Reginaldo Prandi (2001, p. 24), nas religiões

dos orixás “cada orixá se multiplica em vários”. É nesse sentido que Exu³, orixá mensageiro, senhor das encruzilhadas, em sua multiplicidade é cultuado por diferentes invocações, sendo uma delas a do Exu-Calunga. Exu tem a sua versão feminina na Pombagira, Exu-mulher, que “é singular [...] mas é também plural” (PRANDI, 1996, p. 149). A Pombagira, por sua vez, tem igualmente uma invocação Calunga: Pomba Gira da Calunga.

Assim que, a noite (Calunga) em seu feminino, o Bairro (Cabula) em seu masculino, podem aqui ser pensados, numa relação de complementaridade, como o feminino e o masculino do mesmo orixá: Exu-Mulher, Pombagira, mais propriamente a Pombagira da Calunga; Exu, mais propriamente o Exu-Calunga. Do mesmo modo, a noite e o bairro, Calunga e Cabula, sendo dois, também podem ser vistos como um, Calunga/Cabula: o feminino e o masculino acoplados em uma cena desastrosa. Semelhante relação de unidade e multiplicidade se vê em Exu/Pombagira, tendo em vista que a Pombagira é também Exu, em sua versão feminina, Exu é também a Pombagira, em sua versão masculina, e ambos são eles e são muitos outros: Exu-Mangueira, Exu Marabô, Exu dos Rios, Pombagira Rainha, Pombagira Cigana, Pombagira Menina etc..

Exu e seus múltiplos, bem como muitas Pombagiras “podem também ser considerados eguns, ou seja, espíritos de morte” (PRANDI, 1996, p. 149). Assim, lido com as lentes da religião dos orixás, de matriz africana e praticada igualmente no Brasil, o título já condensa imagens, antecipa suas cores e sugere, em seu ritmo imagético – Calunga/Cabula –as múltiplas mortes da noite Calunga do bairro Cabula.

Cabe lembrar que a expressão “ritmo-imagético” encontra a sua principal inspiração em escritos de Octavio Paz (2012 [1982]). Sendo a imagem poética um tipo de “presentificação”, um recurso pelo qual o poeta põe em cena aquilo que está sendo mostrado ao leitor – “O poeta não descreve a cadeira: coloca-a diante de nós” (PAZ, 2012 [1982], p.132) – é mediante o ritmo, ou melhor a frase ritmo, o verso da poesia, que essa imagem é evocada e ressuscitada para o leitor (PAZ, 2012 [1982]). Nesse sentido, o ritmo do verso produz imagens. É pela leitura de um poema que se pode acessar, mais uma vez falando com Paz (2012 [1982]), não uma descrição ou uma representação de algo, mas esse algo em sua pluralidade de significados: “a imagem é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece” (PAZ, 2012 [1982], p.130). A expressão “ritmo-imagético” parece, portanto, condessar essas relações entre ritmo e imagem, por isso está sendo aqui utilizada.

³ No presente texto, nos centraremos na figura de Exu, suas características, seus mitos, para fincarmos as análises em um eixo afro-brasileiro.

O quanto se morre na noite Calunga? O tempo do poema, já marcado em seus primeiros versos, enunciados por um eu não tão lírico, já tantas vezes morto sem lirismo algum na noite que não passa, nos instala no passado, no tempo das coisas já acontecidas: “Morri quantas vezes/na noite mais longa?”. No entanto, em versos seguintes, a poesia começa a se “presentificar”: “A noite não passa e eu dentro dela/morrendo de novo sem nome e de novo”. Ao trazer uma voz que se enuncia no presente, o poema nos desloca – nós, leitores – do tempo passado e nos instala no agora, no presente dos acontecimentos. Assim fazendo, é a própria memória dos meninos sem nome do bairro Cabula que se presentifica e vai sendo compartilhada em “tempo real”. Emulando uma morte que não passa, a agonia da noite mais longa, por meio do recurso à repetição – repetição de um enunciado que fala sobre a própria repetição – o poeta nos leva para dentro da noite [“e eu dentro dela”], onde as múltiplas mortes vão sendo vividas no tempo do poema: “morrendo *de novo*/ sem nome *de novo*” (itálico nosso).

Mais uma vez, mobilizando paisagens de matriz africana para a leitura da poesia e concentrando-nos na figura de Exu, a “confusão” de temporalidades, a transformação do passado em presente quando, na temporalidade habitual, é o presente que se torna passado, e não o contrário, pode ser vista como o próprio atuar de Exu na ordem do poema. Sem tempo específico, sendo, ao mesmo tempo, passado presente e futuro, Exu é também aquele que confunde, que não deixa ver claramente, que traz a névoa para os acontecimentos⁴. É igualmente o orixá das passagens, da comunicação⁵. Passagens que se percebem no poema na saída do passado, tempo de contar uma história, e na entrada no presente, tempo dos acontecimentos, do agora do próprio poeta em seu ato mesmo de compor a poesia. O presente do poeta, o seu momento de enunciação, é assim compartilhado com o leitor. Não é uma história que se conta, mas uma vivência, a experiência da dor sentida por empatia, que se compartilha. Por meio desse mecanismo o poema nos coloca diante da imagem poética em seu sentido mais pleno (PAZ, 2012 [1982]), isto é, em vez de nos narrar a chacina, ele a partilha conosco, nos coloca dentro dos acontecimentos, permitindo que a aflição seja revivida por nós, os leitores.

A empatia de sentir a dor do outro, de se colocar no lugar dos meninos negros, mortos sem nome, é também uma questão de corpo. E aqui não se pode esquecer que a experiência de leitura da poesia é também uma experiência corporal. Como lembra Paul Zumthor, ao refletir sobre seu próprio corpo engajado na atividade de leitura, “é ele [o corpo] que eu sinto reagir, ao contato saboroso dos textos que amo; ele que vibra em mim, uma presença que chega à opressão. O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos” (ZUMTHOR, 2007 [1990], p. 23). Trata-se, portanto, no poema de Aleixo, de se

⁴ A vocação de Exu para a confusão – e aqui não se trata de dizer que o Orixá se confunde, ao contrário, ele é hábil para instaurar a confusão entre os outros – é exemplificada pelo mito “Exu leva dois amigos a uma luta de morte”, apresentado por Reginaldo Prandi (2001, p. 48).

⁵ Atribuições de Exu: “orixá mensageiro, guardião das encruzilhadas e das entradas das casas” (PRANDI, 1996, p. 45).

colocar na pele do(s) outro(s). E nesse sentido, é quase evidente observar a empatia corporal que se estabelece entre o poeta, negro, e os corpos-vozes silenciados dos meninos negros mortos. A corpo toma lugar na poesia com um significante dos mais viscerais: “na *musculatura* do que um dia fui” (itálico nosso). Na musculatura, leia-se também, na carne, nos músculos, no feixe de órgãos que compõe o corpo. Corpo que é igualmente um espaço de voz⁶.

Importa lembrar que na matriz afro-brasileira, a voz não é apenas um lugar de produção de sentidos, espaço do *logos*, do *phoné semantiké* (CAVARERO, 2011 [2003], p. 214). Assim como o corpo, ela é também o lugar do concreto. De modo quase corporal, a voz entra em cena, atua e produz efeitos. Ao ser escutada, a voz é também sentida, não necessariamente (ou imediatamente) significada: “Como voz, observa Barthes, a palavra revela uma ‘linguagem revestida de pele’, em que se faz ouvir ‘o grão da garganta, a pátina das consoantes, a volúpia das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, não a do sentido e da linguagem” (BARTHES, 1973, *apud* CAVARERO, 2011 [2003], p. 231). A voz está no campo sensorial e também no campo dos afetos – não é por caso que Ricardo Aleixo lê suas poesias.

Em uma das leituras performáticas que Aleixo faz de seu poema⁷, o ritmo acelerado de sua voz na hora da morte, “morrendo de novo/sem nome de novo/ morrendo [...]”, produz significação. Se escutada, a voz de Aleixo compõe com a poesia escrita, e a apreensão feita pelo leitor do poema passa a ser permeada por essa voz que se acelera no presente das mortes, e que retoma o seu vagar quando o poeta se distancia do momento da aflição, como nos versos iniciais da parte seguinte, que novamente nos instalam no passado:

Morri quantas vezes
na noite mais rubra?
Na noite calunga,
tão espessa e longa,
morri quantas vezes
na noite terrível?
A noite mais morte
e eu dentro dela
morrendo de novo
sem voz e outra vez
morria a cada
outra bala alojada

⁶ Na matriz afro-brasileira a voz não é apenas um lugar de produção de sentidos, espaço do *logos*, do *phoné semantiké* (CAVARERO, 2011 [2003], p. 214). Assim como o corpo, ela é também o lugar do concreto. De modo quase corporal, a voz entra em cena, atua e produz efeitos. Ao ser escutada, a voz é também sentida, não necessariamente (ou imediatamente) significada: “Como voz, observa Barthes, a palavra revela uma ‘linguagem revestida de pele’, em que se faz ouvir ‘o grão da garganta, a pátina das consoantes, a volúpia das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, não a do sentido e da linguagem” (BARTHES, 1973, *apud* CAVARERO, 2011 [2003], p. 231). A voz está no campo sensorial e também no campo dos afetos – não é por caso que Ricardo Aleixo lê suas poesias.

⁷ Cf. ALEIXO, Ricardo. *Flip 2017 - Fruto estranho*: Ricardo Aleixo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=We5PnoIFhv4&t=737s>>. Acesso em: 01 de junho de 2019.

no fundo mais fundo
do que eu ainda sou
(a cada silêncio
de pedra e de cal
que despeja o branco
de sua indiferença
por cima da sombra
do que eu já não sou
nem serei nunca mais).
[...]

Mesmo fugindo um pouco dos caminhos aqui escolhidos para análise, não se pode deixar de mencionar uma imagem forte que se delinea no poema nestes versos: “a cada silêncio/de pedra e de cal/ que despeja o branco de sua indiferença/ por cima da sombra/do que eu já não sou”. O branco da indiferença não passa despercebido. Branco que pode, de certo modo, opor negros e brancos: a indiferença branca com a morte negra. Fazendo uma leitura que considera informações externas ao poema, a chacina do Bairro Cabula, de Salvador, essa indiferença branca pode remeter à polícia, autora das mortes, e mesmo à sociedade “branca”, que não reage como deveria a esse triste acontecimento. No entanto, esse “embraquecimento” da polícia é também passível de ser nuançado, afinal, não seria também a polícia de Salvador formada por policiais negros? De modo que, o branco da indiferença pode carregar sentidos mais sutis, sendo não apenas o branco da pele, mas de uma atitude de apagamento (simbólico, mas também literal) da negritude dos corpos.

Voltando à uma das oposições fundamentais do poema, percebe-se nas imagens propostas pelos versos que a vida e a morte coexistem em uma relação de tensão. Em suas imagens de morte, os versos trazem sutilmente a vida, pois para que se morra diversas vezes é preciso também nascer múltiplas vezes. É assim que se pode pensar a significância condensada nos versos “A noite mais morte/ e eu dentro dela/ morrendo de novo/ sem voz e outra vez”. O eu da enunciação, sujeito do poema, vai morrendo múltiplas mortes no ventre da noite. A imagem proposta pelo verso “e eu dentro dela” é significativa. Ela pode nos levar a pensar a noite, metaforicamente, como uma mulher; e em seu útero (dentro dela), metáfora da vida, as inúmeras mortes. A noite “mais morte”, não parindo, dando a luz, gerando a vida, mas vendo morrer em seu interior, em seu útero cuja vocação primeira é a de dar a vida, os meninos sem nome que antes de serem, já não mais serão: “do que eu já não sou/nem serei nunca mais”. E assim como Exu, o eu do poema se multiplica. Sua voz é sua, mas é também dos meninos mortos na noite Calunga no bairro Cabula.

Na repetição das mortes no ventre da noite também se pode ler uma alusão, ainda que não proposital, ao mito africano do *ogbannje*, “uma dessas crianças malignas que, após sua morte, retorna ao

ventre de sua mãe para nascer e morrer de novo” (ACHEBE, 2013 [1958], p. 86, tradução nossa)⁸. Conta o romance de Chinua Achebe que os *ogbannje*, espíritos malignos, não param de nascer para poderem sempre morrer, como numa ritualização eterna que eterniza também o sofrimento de sua mãe. A criança que nasce, porém, é amada pela mãe, por isso que sua morte precoce é uma fonte de sofrimento materno. A alusão ao mito no poema de Aleixo se lê, portanto, no sofrimento causado pelas múltiplas mortes no ventre da noite. Mortes essas que, para se que se repitam (morrendo de novo/ sem voz e outra vez), pressupõem também nascimentos, mas de vidas que não vingam – à semelhança das crianças *ogbannje*, que antes de serem, já estão fadadas a não ser, um futuro que se esgota antes de chegar, que escapa no próprio presente.

A parte seguinte retoma a estrutura sonora que se repete durante todo o poema, sendo, aliás, a repetição um de seus eixos estruturantes, um recurso para a sua semantização, isto é, para sua construção de sentidos nas relações tecidas com o(s) leitor(es). É exatamente no espaço de relação entre um texto poético e seus leitores virtuais que as potencialidades de sentido se realizam. Como lembra Zumthor, é possível partir do princípio de que “um texto só existe, verdadeiramente, na medida em que há leitores (pelo menos potenciais) aos quais [ele] tende a deixar alguma iniciativa interpretativa” (ZUMTHOR, 2007 [1990], p. 22). Navegando na matriz afro-brasileira, é oportuno notar que a repetição é também um recurso presente nos pontos de Preto-Velho, entoados na Umbanda. Sendo essas canções rituais de louvores, e estando Exu, sobretudo em sua invocação Calunga, tão presente na poesia, talvez não seja despropositada a leitura das mortes que se repetem como uma ritualização e uma homenagem ao próprio Orixá da morte, mas também da vida, Exu,⁹ sendo tanto a vida como a morte duas presenças fortes no poema:

[...]
Morri quantas vezes
na noite calunga?
Na noite trevosa,
noite que não finda,
a noite oceano, pleno
vão de sangue,
morri quantas vezes
na noite terrível,
na noite calunga
do bairro Cabula?
Morri tantas vezes

⁸ No original, *Things Fall Apart*. Trata-se de um romance nigeriano, publicado pela primeira vez em 1958, traduzido para aproximadamente cinquenta línguas, que nos conta a história de uma África pré-colonial, em vias de decomposição, cujos valores são violentamente atacados por missionários e colonos britânicos.

⁹ Se Exu leva dois amigos a matarem-se, ele também é aquele que salva, que cura a doença e traz de volta a vida – cf. mitos *Exu leva dois amigos a uma luta de morte* e *Exu recebe ebó e salva um homem doente* em PRANDI, 2001, pp. 48, 57 e 58.

mas nunca me matam
de uma vez por todas.

Se o poeta retoma os versos que ritmam a poesia desde o início, “morri quantas vezes/na noite calunga?”, e que embalam o leitor na sua apreensão das imagens do poema, em um dado momento esses versos (estruturantes) se transmutam em um verso só de roupagem assertiva: “Morri tantas vezes”. Por meio desse verso, a voz que enuncia no poema afirma corajosamente a multiplicidade de suas mortes. A partir daqui vemos um ponto de virada na poesia. Poesia-Exu que gira, se transforma e inicia outro movimento, no qual eu do poema se expande e começa a ganhar vida para muito além de si mesmo. Os versos “Morri tantas vezes/ mas nunca me matam/ de uma vez por todas” dilatam os sentidos do poema, ampliando as suas realidades. O alcance desses versos extrapola o acontecimento do bairro Cabula; eles nos falam de uma realidade mais longa, mais afastada no tempo, mas sempre viva, presente: a história da escravidão negra no Brasil, da presença negra africana neste país. Presença eivada de mortes, mas que dá vida – em múltiplos sentidos – ao Brasil desde a sua formação. Também as imagens que, de certo modo contidas, já se anunciavam e se esboçavam no início da poesia, agora explodem em toda sua força e beleza:

Meu sangue é semente
que o vento enraíza
no ventre da terra
e eu nasço de novo
e de novo e meu nome
é aquele que não morre
sem fazer da noite
não mais a silente
parceira da morte
mas a mãe que pare
filhos cor da noite
e zela por eles,
tal qual uma pantera
que mostra, na chispa
do olhar e no gume
das presas, o quanto
será capaz de fazer
se a mão da maldade
ao menos pensar
em perturbar o sono
da sua ninhada.
Morri tantas vezes
mas sempre renasço
ainda mais forte
corajoso e belo
– só o que sei é ser.
Sou muitos, me espalho
pelo mundo afora
e pelo tempo adentro
de mim e sou tantos

que um dia eu faço
a vida viver.

Os versos “Meu sangue é semente/que o vento enraíza/no ventre da terra/e eu nasço de novo” condensam imagens muito fortes e nítidas. Há uma cadeia de significantes (sangue/vento/enraíza/terra/nasço de novo) que desenham imagens da própria natureza, que pode também ser pensada como uma mãe e que é a metáfora por excelência da própria vida. Da morte brota-se a vida. O sangue vira semente, evocando um ciclo de renovação. O outro lado da morte é, portanto, a própria vida. E tudo gira, vira, como Exu, que é a morte e é a vida. É o vermelho e é o branco do chapéu¹⁰.

Nos versos “sem fazer da noite/não mais a silente/parceira da morte/mas a mãe que pare/filhos cor da noite/e zela por eles” a intuição da metáfora da noite como uma mãe se desvela no poema. A noite é a mãe protetora dos meninos negros. Nela eles morrem, mas em seu ventre renascem, mil, múltiplos, multiplicados. E ela será, na vida, a mãe protetora. Uma pantera que “na chispa do olhar e no gume das prezas”, zela pela sua ninhada. E quando o poeta afirma novamente, e corajosamente, as suas múltiplas mortes (“Morri tantas vezes”), o que vemos agora com nitidez é que essas mortes contêm em si, em seu reverso, o renascimento. A vida, a beleza, a coragem invadem os enunciados, tomam a cena. E novamente, difícil não pensar na diáspora africana com os versos “Sou muitos, me espalho pelo mundo afora”. Em seus versos finais a poesia cresce, se vinga com beleza, emociona, comove leitores avisados e desavisados da chacina negra do Bairro Cabula. E por fim Exu, ele que é tantos e que faz tudo girar, se vinga da morte com vida, rima, ritmo e repetições: “e pelo tempo adentro/ de mim e sou tantos/ que um dia eu faço, a vida viver”.

(...) que um dia eu faço, a vida viver, que um dia eu faço, a vida viver...¹¹.

...

Exu canta e dança.

Exu está vingado.¹²

Referências bibliográficas

ACHEBE, Chinua. *Tout s'effondre*. Trad. Pierre Girard. Paris: Actes Sud, 2013.

ALEIXO, Ricardo. *Flip 2017 - Fruto estranho*: Ricardo Aleixo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=We5PnoIFhv4&t=737s>>. Acesso em: 01 de junho de 2019.

ALEIXO, Ricardo. *Pesado demais para a ventania: Antologia poética*. São Paulo: Todavia, 2018.

¹⁰ Alusão ao mito *Exu leva dois amigos a uma luta de morte* (PRANDI, 2001, p. 48)

¹¹ Leitura do poema por Ricardo Aleixo. Cf. ALEIXO, Ricardo. *Flip 2017 - Fruto estranho*: Ricardo Aleixo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=We5PnoIFhv4&t=737s>>. Acesso em: 01 de junho de 2019.

¹² Exu colocado no presente: alusão à PRANDI, 2001, p. 49.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão*. Trad. Flavio Terrigno. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

MESCHONNIC, Henri. *Linguagem ritmo e vida*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2006.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

PRANDI, Reginaldo. *Herdeiras do Axé*. Sociologia das religiões afro-brasileiras. São Paulo: Hucitec, 1996.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

Artigo recebido em: 05/06/2019

Artigo aceito em: 25/07/2019