

RICARDO ALEIXO, O POETA EM TRÂNSITO

RICARDO ALEIXO, THE MOVING POET

Telma Scherer¹

RESUMO: *Este artigo visa compreender os trânsitos entre linguagens operados na obra do poeta Ricardo Aleixo através da definição de sua poesia como “corpografia”, oferecida pelo autor em um conjunto de trabalhos poéticos e em entrevistas. A leitura abordará o poemanto, uma obra de arte vestual utilizada pelo poeta em suas performances, e os desdobramentos desse trabalho em vídeo, áudio e no poema “Ensaio para escrever (com) o corpo”, do livro Modelos vivos, de 2010.*

PALAVRAS-CHAVE: poesia contemporânea; Ricardo Aleixo; corpografia; poesia expandida

ABSTRACT: *This article aims to grasp the movements between languages that come across the Ricardo Aleixo’s oeuvre, through the understanding of his poetry as “corpography”, which is a definition given by the author in several poetic works and interviews. The reading will approach the “poemanto”, a dressing work of art which is used by the poet in his live performances, and the continuity of this work in videos, audios and in the poem “Ensaio para escrever (com) o corpo” from the book Modelos vivos, 2010.*

KEYWORDS: contemporary poetry; Ricardo Aleixo; corpography; expanded poetry

Ricardo Aleixo (1960) é um poeta brasileiro que vem oferecendo aos leitores uma obra complexa e à crítica um horizonte de desafios constantes. Iniciou sua trajetória ao publicar *Festim: um desconcerto de música plástica* (ALEIXO: 1992), promovendo uma interlocução da poesia com a música e as artes visuais, relação que também demonstra seu interesse, na época, pelo legado da poesia concreta. O poeta declarou, com Ezra Pound e com os poetas concretos, que “a poesia não é bem literatura”, afirmação feita por ele em entrevista para a TV Minas, em 1996², com o intuito de posicionar a poesia em proximidade com a

1 Doutora em Teoria Literária pela UFSC.

2Entrevista a Helton Gonçalves de Souza para o programa Vereda Literária, da Rede Minas, 1996. Em vídeo, disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=N4tjOzpLuck>, acesso em 31/12/2013.

música e as artes visuais, afastando-a de outros gêneros literários. Hoje, esta afirmação ganha uma dimensão ainda mais densa, já que as práticas contemporâneas tanto em poesia quanto na prosa, a exemplo da própria obra de Aleixo, redimensionam a noção de literário e sugerem a complexidade de uma poesia “em campo expandido”, para utilizar a já clássica expressão da crítica Rosalind Krauss acerca da escultura (KRAUSS, 2004), em estudo que parte da análise das práticas dos artistas a partir dos anos 60 (como a *land art*, por exemplo) que ampliaram a tradicional noção de escultura, repensando as relações da obra com o espaço e com o espectador. A poesia de Aleixo acontece tanto nos seus oito livros publicados quanto em participações sonoras em trabalhos de dança contemporânea, exposições que circularam no meio das artes visuais, trabalhos de design sonoro e de vídeo e também performances que circulam pelo Brasil e em festivais de poesia da América Latina e da Europa.

A criação de Ricardo Aleixo explora, desde *Festim: um desconcerto de música plástica*, a vizinhança entre o poema impresso e a partitura, porém o transcende para um entendimento da poesia em sistema de errância, promovendo trânsitos constantes entre linguagens, suportes e locais de atuação. A partir da exploração ativa do princípio partitural, ele cria uma série de conexões que colocam em convívio os diversos modos de acontecer da poesia, ampliando as suas relações com as outras artes e propondo uma interpretação própria tanto da tradição da poesia experimental quanto das materialidades envolvidas na comunicação poética.

O princípio partitural, que nasceu com as reflexões de Mallarmé, irradia-se e reverbera também nas formas mais livres de composição verbal do início do século XX, como os poemas sonoristas de Hugo Ball e Kurt Schwitters, ou a escrita de John Cage, entre outros exemplos. Cage, ao lado de Augusto de Campos, é a principal referência de Ricardo Aleixo. Além de ter criado mesósticos e múltiplos textos a partir de procedimentos de acaso e apropriação, Cage reiventou a própria partitura, lançando sobre o criador que se dedica a essa pesquisa, especialmente no final do século XX e início do XXI, uma nova complexidade de entendimento do princípio partitural. A música de que trata Aleixo em seu livro de 1992 é plástica, uma música em *desconcerto*, já considerada de modo expandido.

No momento da entrevista de 1996, quando Aleixo afirmou explicitamente sua adesão ao princípio partitural no seu processo criativo, o poeta tinha apenas dois livros impressos, pois além do supracitado já havia publicado, com Edimilson de Almeida Pereira, *A roda do mundo* (ALEIXO, PEREIRA: 1996). Alinhava-se à tradição experimental, celebrando a flexibilidade desta vertente e explorando as novas possibilidades abertas pelas tecnologias do momento; atualizando, assim, a leitura dos princípios concretistas. *A roda do mundo*,

entretanto, é um livro de orikis, um gênero iorubá de poesia cantada, ligada tanto a vivências sacras quanto seculares, e que traz, em cada poema, a marca de um dos orixás da vertente nagô-iorubá. Aleixo alia a herança de vanguarda à tradição oral, compondo orikis que, sem fugir ao seu gênero de origem, trazem referências provenientes de outras tradições, como o cinema de Vertov, que está presente desde o título no oriki “cine-olho” (ALEIXO: 1996,38). A abordagem das mitopoéticas é um traço da poesia brasileira dos anos 90 compartilhado por inúmeros outros criadores, a exemplo de Josely Vianna Batista e Ricardo Corona. Mesmo alinhado a esse tipo de trabalho, Ricardo Aleixo procura afirmar, também, a sua relação com a vertente experimental. E, nessa linhagem, afirma-se como um leitor da obra de Augusto de Campos.

É nas considerações que Augusto faz a respeito da linguagem poética e suas implicações de trânsitos entre linguagens que Aleixo alicerça a base de sua construção, transbordando-as. Augusto de Campos, em seus artigos, insiste na leitura de Mallarmé, Pound, Cummings e Joyce, aproximando-os de um conceito de estrutura fundado na *organofoma*, “onde noções tradicionais como início, meio, fim, silogismo, tendem a desaparecer diante da ideia poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideogrâmica de ESTRUTURA” (CAMPOS: 2010, 186). Ao discorrer sobre ela, Campos recorre também às noções de fuga e de contraponto, que ele encontra tanto em Pound quanto em Mallarmé. A noção de contraponto, que será cara a este artigo, é “importada” da área musical e aplicada à poesia:

De modo geral as lições estruturais que Mallarmé foi encontrar na música se reduzem à noção de tema, implicando também a ideia de desenvolvimento horizontal e contraponto. Assim, *Un Coup de Dés* compõe-se de temas ou, para usarmos da expressão do poeta, de motivo preponderante, secundários e adjacentes, indicados graficamente pelo tamanho maior ou menor das letras e ainda distinguidos um de outro pela diversificação de caracteres. (CAMPOS: 2006, 25)

A correlação entre o poema e a peça musical, empreendida por Mallarmé e analisada por Campos, foi exaustivamente estudada por Aleixo. A esta compreensão de uma *organofoma*, o poeta vai somar a sua maneira particular de praticar e pensar a criação como *corpografia*. Do entendimento de estruturas, passa-se à afirmação de ações, como não poderia deixar de ser, já que os lapsos de tempo entre essas duas versões do poético configuraram a supressão de um contexto estruturalista por um pós-estruturalista; ou, se se preferir, de um ambiente moderno (“vanguarda” o pressupõe) a um ambiente pós-moderno. A relação com as outras artes que propõe Aleixo implode a *organofoma*, derivada do princípio ideogrâmico de Pound, e torna-se ação de grafar com o corpo no espaço. Reatualiza, assim, a própria tradição

evocada no *paideuma* concreto, na medida em que vai buscar, nos autores que dele fazem parte, novos elementos a serem pesquisados. Aleixo empreende uma interpretação nova das vanguardas do início do século XX, sem negar a leitura concretista que as reatualizou, mas procurando frestas *outras* nessa tradição, para repensá-la em seus trabalhos. Em outra entrevista para a TV, o poeta afirmou: “A palavra ‘vanguarda’ está morta e enterrada, e que a terra lhe seja leve”³. Morta a palavra, recusada uma certa interpretação das obras que foram inseridas no conjunto por ela nomeado, revivem, entretanto, as criações. São constantes na obra de Ricardo Aleixo as referências tanto a artistas brasileiros quanto estrangeiros que foram, em algum momento, classificados como vanguardistas: Hugo Ball e Kurt Schwitters, Lygia Pape e Helio Oiticica, além dos poetas concretos.



Fig 1: Hugo Ball, Karawane

Os dadaístas também utilizaram os recursos visuais em intento semelhante ao de Mallarmé, e levaram o princípio partitural ao pé da letra na composição dos poemas sonoristas, importantes referências da arte sonora contemporânea e das criações de Aleixo. As

³É uma fala de Ricardo Aleixo veiculada em entrevista concedida ao Programa Diverso, da Rede de TV Minas, em novembro de 2012.

possibilidades da nova tipografia funcionaram, como no poema “Karawane”, de Hugo Ball, de modo análogo aos símbolos marcados na partitura: as fontes, tamanhos, tipos de caracteres deveriam ser interpretados como marcas pra as inflexões da voz. A interpretação que faz Aleixo desse poema é uma nova vocalização. Ele parte da ideia de que Ball trazia como referência aos seus poemas sonoristas a sonoridade das línguas africanas, e propõe uma interpretação vocal que reintegra esse dado originário. Propõe, assim, em sua repropriação da vanguarda, a leitura *contrapontística* da tradição.

Augusto de Campos desenvolve o tema da relação da poesia com a música explorando justamente a noção de contraponto, e traz para a sua poética conceitos da teoria musical. O contraponto é uma das quatro partes que compõem a música, “arte de combinar os sons simultânea e sucessivamente, com ordem, equilíbrio e proporção dentro do tempo” (MED: 2006, 11), segundo o manual de teoria mais utilizado nas escolas de música do Brasil, *Teoria da música*, de Bohumil Med. (Fica claro que a ordem, o equilíbrio e a proporção presentes nesta definição serão reinventados pelos músicos de vanguarda). Segundo a teoria musical, melodia, harmonia, contraponto e ritmo são as principais partes que compõem a música. O contraponto é definido da seguinte forma: “conjunto de melodias dispostas em ordem simultânea (concepção ao mesmo tempo horizontal e vertical da música).” (MED: 2006, 11). A melodia seria horizontal, enquanto a harmonia, vertical. O ritmo é a ordem e a proporção dos sons. O contraponto é, portanto, a noção mais complexa do fenômeno musical, a que mais nos oferece elementos para a reflexão, já que atua em dois sentidos e apresenta em seu seio a simultaneidade. Essa sincronia, inserção vertical dentro da paisagem das referências, é um recorte operado por Aleixo em suas referências, já que ele, nutrindo-se no paideuma concretista, vem rearranjar a reatualização desses pressupostos com proposições precisas, estabelecendo a retomada do que é próprio do presente. Ao mesmo tempo em que se alimenta no concretismo, opera apropriações contrapontísticas dos elementos de base desse horizonte de referências. Propõe um tempo ancestral, simultaneamente antigo e futuro.

A utilização de termos musicais para a compreensão da poesia já havia acontecido no Brasil no “Prefácio interessantíssimo” de Mário de Andrade, no qual este aborda a poesia em termos de harmonia e melodia, trazendo novamente esse tema da sincronia, e situando o poema em um corte vertical.

Sei construir teorias engenhosas. Quer ver? A poética está muito mais atrasada que a música. (...) Chamo de verso melódico o mesmo que melodia musical: arabesco horizontal de vozes (sons) consecutivas, contendo pensamento inteligível. Ora, si em vez de unicamente usar versos melódicos horizontais (...) fizermos que se sigam palavras sem ligação imediata entre si: estas palavras, pelo fato mesmo de

se não seguirem intelectual, gramaticalmente, se sobrepõem umas às outras, para a nossa sensação, formando, não mais apenas melodias, mas harmonias. (ANDRADE: 1976, 27-28)

Os efeitos mais interessantes, segundo Mário, seriam aqueles nos quais soa a harmonia; criando-se, através das repetições (rimas, aliteraões, assonâncias) efeitos sincrônicos, verticais, de modo que as reiteraões fazem o som reverberar no ouvido do leitor. A relação da poesia com a música – o afirmado atraso desta em relação àquela – vai ser retomado com todo o seu peso pelos concretos, mas é quase tão velha quanto a poesia, observando-se, entretanto, que certas vezes se considerou o contrário em relação ao atraso de uma em relação à outra. Mário não chega a comparar a poesia com a notação musical em si. Atém-se aos recursos mais comuns na época: verso, estrofe. O concretismo deu um passo à frente, no sentido de estender os recursos visuais implicados na escrita de poesia, além de considerar a complexidade do contraponto como um recurso poético.

Ricardo Aleixo apossa-se, portanto, de uma tradição já consistente na poesia brasileira – apesar de também trazer influências situadas em outros horizontes. Quando oferece seu *desconcerto* plástico-musical, propõe um contexto de referências que vão funcionando como uma base a partir da qual adensa seu processo, ao inserir outras variáveis; entre elas, a mais importante é a *performance*.

A leitura de poesia, à medida em que coloca em ato as sonoridades do texto, fazendo-as reverberar pelo corpo do leitor, traz também, em certa medida, elementos da performance. É o que afirmou Paul Zumthor em uma série de trabalhos nos quais o medievalista suíço analisou as questões da vocalidade e da performance na literatura, como *A letra e a voz* e *Introdução à poesia oral*, entre outros. Ainda que a leitura seja silenciosa, afirma Zumthor, esta pode ser considerada performativa: as sonoridades remontadas na decifração dos elementos ficam ressoando no corpo de quem lê.⁴

A partir do princípio partitural, podemos agora considerar que o que se vê no poema é uma espécie de caminho, trilha ou senda para o que se poderá ouvir, já que os signos presentes na partitura têm a missão de dar conta de traduzir as sonoridades e facilitar o acesso a estas. Se a execução de uma partitura é a atualização da música, é colocar em movimento os sons em sua concretude, na leitura de poesia, há uma reverberção corporal de rimas, silêncios, tonicidades, paralelismos, etc.

⁴Pode-se fazer uma ressalva em relação à diferença entre os termos “performativo” e “performático”. Ao utilizar o primeiro, reverberamos os conceitos de Austin em *Como fazer coisas com palavras*, quando, a partir do contexto da filosofia da linguagem, o autor analisa os usos das palavras performativas, que “fazem coisas”, como o “sim” em um casamento, ou as palavras mágicas dos rituais. (AUSTIN, 1962).

Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo da poesia*, também salienta a necessidade de se compreender a voz para o entendimento do que é a poesia. Insiste em que se aborde “essa intimidade da produção dos sons com a matéria sensível do corpo que os emite” (BOSI: 2000, 49). É na voz que se inaugura a palavra; na corporeidade desse som reside o primeiro enlace da intenção expressiva ao signo: “A expressividade impõe-se principalmente na leitura poética, em que os efeitos sensoriais são valorizados pela repetição dos fonemas ou seu contraste” (BOSI: 2000, 50). Postula-se uma identidade ancestral entre som e sentido, logo perdida com a proliferação dos signos, desde o *Crátilo*, de Platão. Se existe ou não, não vem ao caso; o que se há de salientar é que os sons e toda a sua fulguração ressoam no corpo do leitor, convocando-o. A poesia era cantada antes de ser escrita – e, em termos de origem, a literatura está marcada pelo som e pelas psicodinâmicas a ele referentes, as quais Walter Ong, em seu livro *Oralidade e cultura escrita*, nos faculta compreender.

Não deixa de ser interessante que um poeta contemporâneo como Ricardo Aleixo, que afirma-se como um herdeiro da poesia concreta e inicia sua trajetória poética com um “desconcerto de música plástica” passe também a se dedicar às performances ao vivo, que ele compreende como uma espécie de ritual que ele irá desenvolver na série de trabalhos que procurarei discutir a seguir, que giram em torno do *poemanto* e colocam em ação a sua escrita *corpográfica*.

O poemanto é o objeto que o poeta utiliza na maioria das suas performances ao vivo. Trata-se de um pano preto, pintado de branco, com palavras soltas, que não parecem ter se acomodado a uma disposição em frase. Elas são retiradas de um poema publicado em *Trívio* (ALEIXO: 2002, 71-77). Este poema deu origem a um áudio, cujo design sonoro foi realizado por Aleixo em 2006.

A sobreposição de trechos do poema vocalizados é o principal recurso utilizado.⁵ Há um algaravia de vozes, todas interpretadas pelo autor, com diferentes entonações. A exploração de diversos andamentos e inflexões da voz se faz presente. Os trechos coincidem, ao final de pouco mais de dois minutos, na entoação do verso final. É como se a voz se dividisse em muitas, pois é o mesmo timbre que ouvimos com muitas interpretações diferentes. Esse sujeito múltiplo revela-se, no final, um só, quando todas as propriedades se reúnem no mesmo sujeito possuidor, convergindo. A partição do corpo que ocorre no poema é transposta pela partição da voz, no áudio, conformando um processo tradutório eficiente.

50 áudio pode ser ouvido na internet. “Para uma eventual conversa sobre poesia com o fiscal de rendas”, 2’18”. Design sonoro, vozes, mixagem e masterização de Ricardo Aleixo, 2006. Está disponível em: <http://www.gocar.com/listen/f39c825/para-uma-eventual-conversa-poesia-com-fiscal-rendas-ricardo-aleixo>, acesso: 12/06/2016.

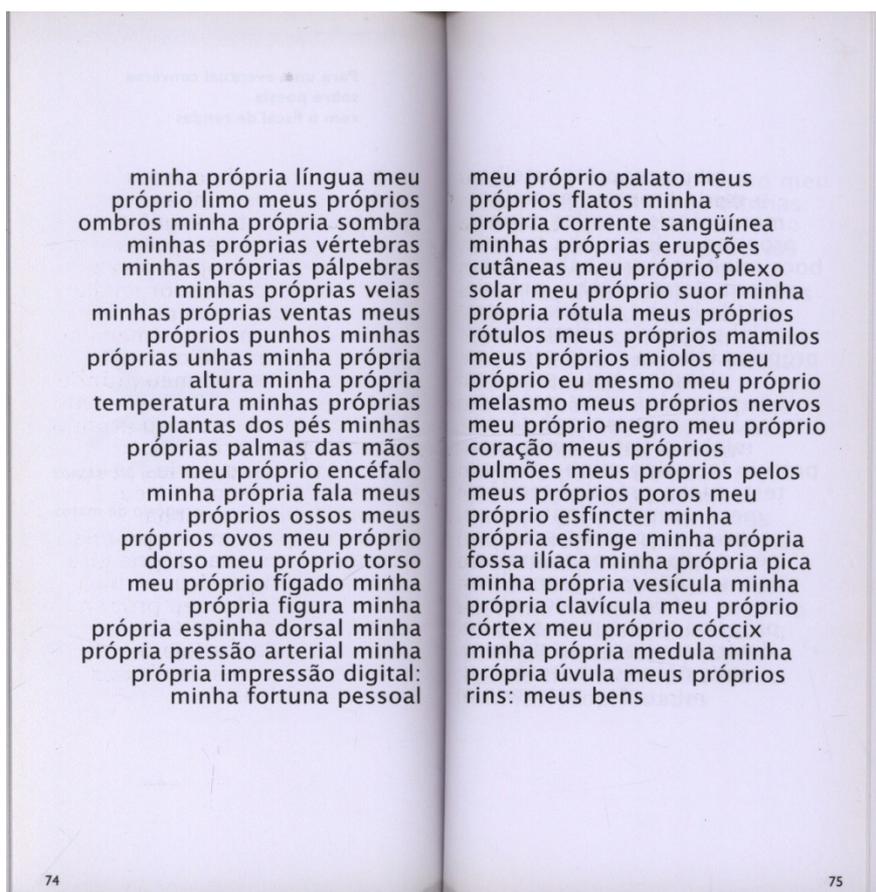


figura 2: Ricardo Aleixo, trecho do poema “Para uma eventual conversa sobre poesia com o fiscal de rendas”, do livro Trívio

São quatro páginas de enumerações, aludindo às partes do corpo, na forma de inventário. Esse poema é desentranhado de um poema de Maiakóvski, o que se depreende facilmente pelo título⁶. Diferente, porém, da conversa empreendida pelo poeta russo, que argumenta com o fiscal de rendas acerca da sua situação de trabalhador desprivilegiado, Aleixo limita-se a realizar o inventário das suas posses, e são “língua”, “limo”, “ombros”, “sombra”, “vértebras”, etc., também, as palavras bordadas no poemanto.

O poemanto é utilizado por Aleixo em suas performances, muitas vezes, desde o início da ação. Sob esse objeto, o poeta se movimenta. A prática do poeta não “aspira à condição de dança”, porém entretece com esta uma relação de intimidade tão profunda que não seria um erro utilizar essa palavra, ainda mais quando se têm em conta as características da dança contemporânea. Movimentando as letras brancas, Aleixo cria constelações de signos que não

⁶Trata-se do poema “Conversa sobre poesia com o fiscal de rendas”, conhecido no Brasil através da tradução de Augusto de Campos e Boris Schnaiderman (MAIAKÓVSKI: 2003, 115-123).

são exatamente legíveis como no poema de *Trívio*. São palavras pura carne, desprendidas de seu contexto, objetificadas.



Figura 3: O *poemanto* em performance (foto de Foca Lisboa)⁷

Pode-se conhecer essa movimentação do *poemanto* não apenas através das performances ao vivo, mas também no vídeo *Des(continuida(des#1*. Alguns dos vídeos nos quais podemos observar as performances de Aleixo, em suas múltiplas ocorrências, são simples registros do evento, documentação realizada por terceiros. Outros foram produzidos por Aleixo – neste caso, em colaboração com outros artistas – e podem ser entendidos como poemas⁸. O vídeo é dirigido por Aleixo, porém quem realizou a edição foi Tatu Guerra que, juntamente com Antônio Sérgio Moreira, também operou a câmera: um trabalho de autoria tripartida com artistas da área de artes visuais. Não se ouve qualquer palavra, não há a poesia falada que caracteriza os espetáculos apresentados em festivais ou feiras de livros. Vemos um corpo e sua relação com o espaço, o som, o *poemanto* que se movimenta diante da câmera – de maneiras que não veríamos ao vivo, pois os cortes, retardamentos, inversões e outros recursos de montagem formam uma peça autônoma que, dialogando intimamente com a performance e com os demais trabalhos do *poemanto*, se distingue destes.

⁷A fonte da imagem é Revista *Semeiosis* nº2, maio de 2011, onde consta uma interessante entrevista intitulada “Ricardo Aleixo, um grafador da movência”, realizada pelo poeta e, na época, mestrando em literatura, Reuben da Cunha Rocha. Está disponível em: <http://www.semeiosis.com.br/ricardo-aleixo-e-as-grafias-da-movencia/>, acesso: 12/06/2016.

⁸Há casos em que a própria documentação pode ser considerada performativa, como salientou Philip Auslander no artigo “A performatividade da documentação de performance”. Não é isso que acontece no vídeo em questão, e sim a criação coletiva de um videopoema completo.



Fig 4: Frame do vídeo Des(continuida(des#1

A parceria com outros artistas não é incomum na prática de Ricardo Aleixo. Ocorre desde cedo na sua carreira, abrangendo parceiros de várias áreas das artes. Um exemplo é o de quando compõe, com Gil Amâncio, uma série de trabalhos sonoros, que posteriormente seriam integrados ao espetáculo Quilombos Urbanos, da Cia SeráQuê, uma companhia de dança mineira dirigida por Rui Moreira, ex-Grupo Corpo. Junto à equipe de bailarinos, o poeta produz, com Gil Amâncio, também a trilha sonora, ao vivo, participando do espetáculo. Cumpre uma função definida dentro da companhia de dança, trabalhando com ela de 1999 a 2003. Há uma demarcação nítida entre bailarinos e músicos. Em seu trabalho autoral de performance, entretanto, Aleixo desempenha uma pluralidade de papéis. De maneira sincrônica, produz a trilha ao vivo, dança, apresenta o objeto. Tudo isso, muitas vezes, diante da projeção de vídeos gravados e editados por ele. Realiza, então, desvios em relação às linguagens tradicionais, operando leituras contrapontísticas.

Ao assistirmos Des(continuida(des#1, entramos em um ambiente animal, na melhor acepção do termo: sentimos o fluir do sangue quente em nossos interiores, transportamo-nos para os recônditos da terra, entramos em relação com a ancestralidade das nossas raízes corporais. Muitas repetições de sequências breves estão presentes, de modo que tudo no trabalho (e ainda não citei o áudio, cujas texturas e contrastes também são dispostos em múltiplas repetições) mostra a plenitude da sequência de ritmos combinados. Ritmo que é o do corpo, do coração, da respiração. Ritmo que nos remete à vida e sua presença orgânica sobre a terra.

Para nos auxiliar no caminho do entendimento do vídeo, não podemos criar uma história, pois esta é frustada pela sequência. Não há linearidade. Se procurarmos na teoria da montagem, especialmente de Eisenstein, alguns elementos para pensarmos nessas relações,

encontraremos sugestões interessantes. A leitura de Eisenstein foi uma das fontes que alimentaram a construção da teoria e da prática criativa de Augusto de Campos, que trouxe as considerações sobre cinema para o ambiente da formulação da poesia concreta, investindo justamente na ideia de contraponto, e utilizando-o retroativamente para a leitura da tradição poética. Ricardo Aleixo declarou o interesse pelo cinema e seus mecanismos, principalmente em relação ao “cinema de poesia” de Godard. Seu intuito, ao se interessar por ele, não foi o de “inverter – já que eles fazem um cinema de poesia, vou fazer uma poesia de cinema”⁹. Uma “poesia de cinema” poderia soar como uma realização grandiloquente, na qual os recursos do cinema dariam à poesia alguma coisa que não fazia parte dela, inicialmente. O encontro entre cinema e poesia, entretanto, é de outra ordem. Pesquisando o cinema, Aleixo se encontra com o que é próprio da poesia. A teoria da montagem de Eisenstein é um vínculo interessante por demonstrar essa relação. O conceito de montagem é baseado no confronto das imagens. O elemento central que Eisenstein defendeu foi o conflito – é o ponto mais importante da sua teoria da montagem, como expressão da peculiaridade do cinema enquanto linguagem. “O que, então, caracteriza a montagem, e conseqüentemente, sua célula – o plano? / A colisão. O conflito de duas peças em oposição entre si. O conflito. A colisão.” (EISENSTEIN: 1990, 42).

Essa célula que Eisenstein descreve vai somando-se a outras no decorrer do filme: uma após outra, uma sobre a outra, uma sob/re a outra, as tomadas vão organizando um todo, o todo do filme. O conflito que Eisenstein defende como princípio da montagem nos permite pensar que a linguagem cinematográfica opera por “denotação”, sendo tarefa do espectador realizar a união entre os elementos aparentemente opostos que se coadunam no resultado da imagem em movimento, de modo muito similar àquele proposto por Octavio Paz a respeito da imagem poética em *O arco e a lira*: “Cada imagem (...) contém muitos significados contrários ou díspares, os quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los” (PAZ: 1982, 119). A colisão, o conflito, poderiam ser aqui avizinados da noção de “estranhamento”, presente nas teorias do formalismo russo, cuja obsessão para encontrar os elementos privativos da literatura também deixaram marcas nos poetas brasileiros. Paulo Leminski dava aulas sobre a função poética da linguagem e suas conseqüências para auditórios lotados por uma geração de jovens sedentos desta compreensão. Não é pela linearidade que se faz o objeto estético, mas por essas relações ambíguas, contrastantes, nas quais há sempre algo fora do lugar. E é através da noção de contraponto que também Eisenstein pensa a relação entre a imagem e o som no filme. Ele pressupõe um vazio, um lapso entre as tomadas assim como pressupõe a não ilustração entre o

⁹Afirmção de Aleixo presente na entrevista dada a Elexsandra Morone, intitulada “De memória e invenção”, veiculada na Gazeta de Alagoas, Caderno B, capa, 18 de setembro de 2009.

som e a imagem¹⁰. Essa operação mental de unir os diversos elementos que se apresentam em conflito ou em contraponto pode ser aproximada, além do conceito de “imagem poética” para Octavio Paz, dos conceitos de “acontecimento” para Deleuze ou de “jogo das faculdades do espírito” para Kant, neste último interferindo de forma contundente a sensibilidade do leitor/espectador que está presente diante da obra.¹¹ Observo que há, na teoria kantiana, uma relação de movimento implicado na experiência estética que traz elementos que hoje nos são caros: jogo, dinamismo, movimento, deslocamentos, trânsito, indiscernibilidade, ambiguidade... Já o acontecimento deleuziano também admite a presença de uma fissura dentro de si: “O acontecimento não é o que acontece (acidente), ele é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera. (...) ele é o que deve ser compreendido, o que deve ser querido, o que deve ser representado no que acontece.” (DELEUZE: 2007, 152) Esta presença do vazio que o acontecimento nos dá a sentir vem ao encontro das propostas em questão: o acontecimento é o que não está no acidente, é o elemento que liga a série de acidentes, a ela conferindo um sentido. A noção também conversa com a teoria de Eisenstein, na medida em que sempre deve haver um lapso entre as imagens que colidem, e nesse lapso está a participação ativa do espectador.

Também as sequências do vídeo de Aleixo não levam à construção de um sentido linear, mas, sim, de um acontecimento. Elas reforçam o que ali padece de existência porque aponta e “nos espera”. O vídeo Des(continuida(des#1 impõe-se como poema, não como uma pretensa poesia “de cinema”, mas como um poema em linguagem videográfica que, em grande medida, pode ser lido também como uma espécie de tradução intersemiótica das performances ao vivo de Ricardo Aleixo.

É um poema corpografado também no sentido de que a imagem videográfica é esse “corpo” que tece o poema, assim como as luzes e sombras podem ser o “corpo” das imagens fotográficas que aparecem junto do poema “O poemanto: ensaio para escrever (com) o corpo”, com cuja apreciação encerro esse artigo. Trata-se de um poema longo, dividido em 27 partes, presente em *Modelos vivos*, e que oferece um depoimento-testemunho do poeta acerca de seu trabalho poético com a corpografia. É uma reflexão sobre o seu trabalho, um

¹⁰Há um capítulo em *Film form* totalmente dedicado à análise do pensamento ideográfico – ressoam os estudos que Pound reabilita e aplica para a poesia: desde contextos diversos, um russo e um ocidental irão encontrar, na riqueza da tradição linguística chinesa, um princípio a ser explorado em suas artes. Esse trabalho irá fundar uma linhagem – a mesma que desembocará, no Brasil, na criação da poesia concreta.

¹¹O jogo das faculdades do espírito acontece durante a experiência estética, e é o responsável pela sensação de prazer que está por trás de todo juízo de gosto. O espectador afirma: “Isto é belo” por ter vivido uma experiência desinteressada diante da obra, na qual estiveram presentes tanto os dados sensoriais quanto a imaginação e o intelecto, em movimento, em um estado de dinamismo no qual não há uma ou outra sobressaindo de maneira hierárquica.

metapoema discursivo cuja ideia central é a escrita corpográfica que o autor realiza com o poemanto:

Com o corpo, sei que grafo lá onde
nenhum “onde” é mais (ou ainda) possível,
senão como imagem que se desfará
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.

16

Mas nem tudo é palavra.
Nem a palavra pode tudo.
Porque também somos imagem
(em ininterrupta, mas descontínua
movência): rastro de coisas i/móveis
que nenhum nome,
palavra nenhuma designa.
Porque já não há tempo.
Ou porque o tempo não existe.



Fig 5: Ricardo Aleixo, *Modelos vivos*, página 84

Esse depoimento de processo nos dá a conhecer as motivações que embalam o poeta que corpografa seus poemas *em performance*, testemunho de um contínuo debruçar-se sobre as referências complexas que procurei pontuar acima neste artigo. Uma criação que se

expande para fora do livro e da página impressa como consequência mesma de sua investigação poética, com implicações muito complexas que configuram um desafio importante à crítica de poesia contemporânea.

Aleixo também escreve, nesse poema, que entende o seu trabalho como “obras permanentemente em obras”, ou seja, a movência a que se refere o texto supracitado não permite qualquer caráter estanque à criação – um processo de desdobramentos constantes e que jamais se fecha, na medida em que a obra e a vida estão imbricadas e se complementam de modo autoconsciente. Os dados concretos e materiais da “encarnação” da obra no espaço e no tempo são consequências naturais do conjunto de pressupostos de base que formam essa obra, e que representam, à sua maneira, a imagem de um tempo e de um modo de vida da poesia. Essa poesia “em campo expandido”, que abrange manifestações anteriormente não enquadradas como literárias, apresenta-se em modo ampliado não como exercício de autonegação ou de ruptura com o seu passado, mas como a continuidade precisa de uma pesquisa estética que surgiu no final do século XX e início do XXI e que se deixou permear por eles de modo consistente. Aleixo nos oferece um trabalho que, mesclando referências, procura aprofundar-se a partir do princípio partitural da composição de um “desconcerto de música plástica” em seus próprios processos, derivando dessa pesquisa um conjunto de procedimentos que passam a valorizar trânsitos e deslocamentos, desvios e contrapontos em relação à tradição que escolheu como linhagem.

REFERÊNCIAS

ALEIXO, Ricardo. *Festim: um concerto de música plástica*. Belo Horizonte: Ed. Oriki, 1992.

_____. *A roda do mundo*. Com Edimilson de Almeida Pereira. Belo Horizonte, Mazza Edições, 1996.

_____. *Máquina zero*. Belo Horizonte: Scriptum, 2004.

_____. *Modelos vivos*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

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

_____. *Quem faz o quê?* Ilustrações de Regina Miranda. Belo Horizonte: Formato Editorial, 1999.

_____. *Trívio*. Belo Horizonte: Scriptum, 2002.

_____. *Impossível como nunca ter tido um rosto*. Belo Horizonte: independente, 2015.

- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.
- AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. Oxford: Claredon Press, 1962.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CAGE, John. *De segunda a um ano: novas conferências e escritos de John Cage*. Tradução Rogério Duprat. São Paulo: Hucitec, 1985.
- _____. *Silence*. Hanover: Wesleyan University Press, 1973.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- _____. *Paul Valéry: a serpente e o pensar*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. “Questionário do Simpósio de Yale sobre poesia experimental, visual e concreta desde a década de 1960. Universidade de Yale, EUA, 5-7 de abril de 1995”. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/yaleport.htm>, acesso em 27.05.2015.
- CAMPOS, Haroldo. *A educação dos cinco sentidos*. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- _____. *Galáxias*. São Paulo: Ex Libris, 1984.
- CAMPOS, Augusto de. PIGNATARI, Decio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950–1960*. São Paulo: Ateliê, 2006.
- _____. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1990.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valerio Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005
- KRAUSS, Rosalind. “A escultura no campo ampliado”. *Arte & Ensaios 17 / Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UERJ*. Rio de Janeiro, 2004, pp.128-137.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p.11.
- MAIAKÓVSKI, Vladímir. *Poemas*. Tradução de Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Boris Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2003
- MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010.
- MED, Bohumil. *Teoria da Música*. Brasília: Musimed, 2006.
- ONG, Walter J. *Oralidade y escritura: tecnologías de la palabra*. Tradução de Angélica Scherp. Cidade do México / Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.

_____. *Oralidade e Cultura Escrita*. Tradução de Enid Abreu Dobránsky. São Paulo: Papyrus, 1998.

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

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: A “literatura” medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira . São Paulo: HUCITEC, 1997.

_____. *Falando de Idade Média*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz] Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

_____. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.