

TELMA SCHERER

**A PERFORMANCE RESSOA NO POEMA:
corpografias de Ricardo Aleixo**

Tese submetido(a) ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de doutora em Teoria Literária.
Orientador: Prof^a Dr^a Tereza Virginia de Almeida

Florianópolis.

2015.

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária
da UFSC.

Scherer, Telma A PERFORMANCE RESSOA NO POEMA: :
corpografias de Ricardo Aleixo / Telma Scherer ; orientadora, Tereza
Virginia de Almeida - Florianópolis, SC, 2016.
363 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Comunicação e Expressão. Programa de Pós Graduação em
Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. poesia contemporânea. 3. Ricardo Aleixo. 4. poesia
brasileira. 5. performance. I. Almeida, Tereza Virginia de. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação
em Literatura. III. Título.

Para Juan Manuel Terenzi, com quem dividi a ansiedade, as descobertas, as contas, o travesseiro, os voos internacionais, as filas do Ticen, pela paciência, companheirismo e amor com que participou deste processo.

Aos meus pais, Neli Rosa Scherer e João Roque Scherer, pela compreensão das minhas ausências durante esse período de estudos, e por vibrarem junto comigo a cada nova curva da caminhada.

AGRADECIMENTOS

A Tereza Virgínia de Almeida, com quem aprendi muito mais do que teoria literária, pelo sorriso constante e pelos desafios compartilhados sempre com o corpo presente e o coração aberto, a quem devo a alegria de reencontrar sentido e satisfação na pesquisa acadêmica.

A Rosa Maria Martelo, que me acolheu com carinho na Universidade do Porto durante o estágio de doutorado sanduíche, pelas referências e orientações preciosas, mas também pelo exemplo ético e comprometido com a poesia.

A Ricardo Aleixo, pela qualidade e complexidade do seu trabalho, e também pela simpatia com que gentilmente oportunizou um contato mais próximo com a sua produção.

Às professoras Maria Aparecida Barbosa e Simone Schmidt, da banca examinadora da qualificação, que contribuíram com sugestões importantes.

Aos membros da banca examinadora da defesa,: Maria Aparecida Barbosa, Raquel Stolf, Rogério Rosa, Simone Schmidt e Stélio Furlan.

À FAPESC pela bolsa de doutorado que possibilitou minha dedicação durante quatro anos. À CAPES, pela bolsa de doutorado-sanduíche, que possibilitou minha pesquisa de seis meses na Universidade do Porto.

RESUMO

A tese aborda as relações entre poesia e performance, procurando encontrar os resíduos performativos da palavra poética não apenas na recepção do texto, mas também no processo criativo, e o faz a partir de uma leitura da obra de Ricardo Aleixo. A presença do corpo e da voz em vestígio na recepção soma-se, assim, à sua presença complexificada pelo conceito de “corpografia”, cunhada pelo poeta para dar conta de seu modo particular de pensar e praticar a performance.

Palavras-chave: poesia contemporânea, performance, Ricardo Aleixo.

ABSTRACT

The thesis approaches the relationship between poetry and performance, seeking the performative traces not only in the text reception but also in the creative process, and does so from a special reading of Ricardo Aleixo's oeuvre. The body and voice's presence in the reception sums indeed it's manifestations through the complex concept of "corpografia" ("bodygraphy") created by the poet to express his particular way of thinking and working with poetic performance.

Keywords: Keyword 1. Keyword 2. Keyword 3.

SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO / 9

2 NO OCO, NO FUNDO DO VÃO DA ORELHA / 23

2.1 ROTEIROS, ROTEIROS, ROTEIROS, ROTEIROS,
ROTEIROS, ROTEIROS, ROTEIROS / 35

2.1.1 Um roteiro: do poema-cosmos para o umbigo do texto /
41

2.1.2 Outro roteiro: das dobras do umbigo para uma matéria
de muitos / 45

2.1.3 Outro roteiro: Curvas das fímbrias do som / 49

2.1.4 Outro roteiro: dobras do novo no velho, do velho no
novo, novelos / 54

2.1.5 Outro roteiro: da reverberação de uma desescuta à
força da voz / 59

2.1.6 Outro roteiro: da Zona del Silencio à prefiguração da
crise / 62

3 BOCA TAMBÉM TOCA TAMBOR / 75

3.1 RAÍZES E RUÍNAS: DOBRAS DA POÉTICA DE
RICARDO ALEIXO / 82

3.1.1 Com o espírito das coisas na boca / 87

3.1.2 Um “um” que é outro / 102

4 MAIS DO QUE PÓS-CONCRETO / 116

4.1 ESQUINAS DE ALEIXO / 122

4.1.1 Além das dicotomias / 126

4.2 POESIA CONCRETA E VISUAL: DESDOBRAMENTOS /

4.2.1 As influências fluentes e o “influir sobre” de Aleixo / 144

5 CORPOGRAFIA / 153

5.1 CORPOGRAFIAS DO POEMANTO / 165

5.2 RITOS DO PERFORMADOR / 186

5.3 TESSITURAS DO POEMANTO / 208

6 RUÍDO DE OLHOS / 225

6.1 CINE-OLHO / 230

6.2 OLHAR E RESISTÊNCIA ATIVA / 241

6.2.1 Tempo e espaço invertidos / 249

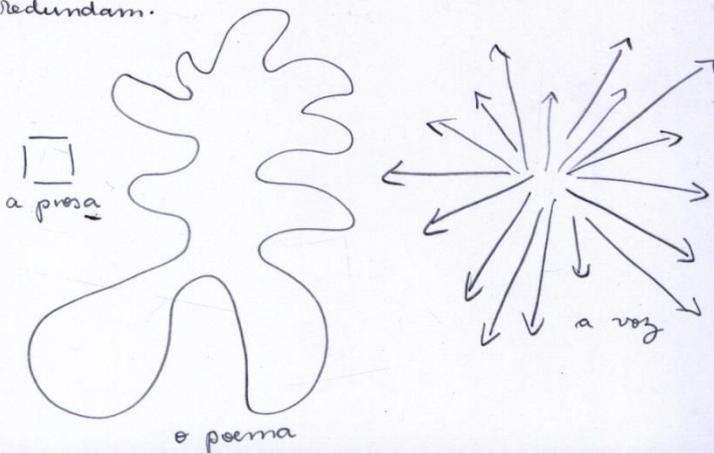
6.3 MODELOS EM MOVIMENTO / 251

6.5 O EXERCÍCIO DA ECFRASE / 269

7 OBJETOS SUSPEITOS / à guisa de conclusão / 283

8 BIBLIOGRAFIA / 292

Minha caverna não é feita de recônditos que se adentram adensando, mas também é dança que não para, e nesse fluxo de se refluir é uma espécie de desvestir. O despudor de ir, de escorrer, de bazar às várzeas e ribeirões, aos prédios e vilas, favelas e arredores que redundam.



A imagem da página anterior e as demais anotações/desenhos inseridos entre os capítulos foram produzidos por mim paralelamente ao processo de formulação e escrita da tese.

1 APRESENTAÇÃO

Roland Barthes escreveu: “*lire, écrire*: d’un désir à l’autre va toute littérature.”¹ Cedo fui fisgada por esse jogo de desejos. Por senti-lo íntimo, irresistível, impossível de silenciar, procurei criar em minha vida uma ambiência possível para estas atividades, um jogo que não cessa de levar-me da leitura para a escrita, da escrita para a leitura.

É, portanto, na esfera do desejo que inicio esta apresentação, relatando alguns movimentos vividos no curso desse rumo que agora se concretiza em tese.

Ler e escrever, para mim, desde cedo significaram também ouvir e falar, atos de um corpo que escuta e reage, sente e se expressa, grita ao mundo e ouve de volta ecos e grunhidos, sussurros, leituras, respirações.

“Lire, c’est désirer l’oeuvre, c’est vouloir être l’oeuvre”, insiste Roland Barthes², um desejo que surgiu quando criança, mais precisamente na então segunda série do primário, quando ganhei uma tarefa difícil e uma roupa de bailarina. A tarefa era decorar um poema de Cecília Meireles, do volume *Ou isto ou aquilo*, não somente para repeti-lo de cor (de cor, de coração), mas também apresentá-lo aos colegas, no palco do auditório. Foi o primeiro movimento de uma partida que nunca mais cessou.

Houve ensaios e preparação intensa. Gestos adequados no ritmo preciso, cabelo em coque, uma estrela na cabeça, sapatilhas no pé, movimentos do corpo inteiro, que se esticava e retraía, alongava e girava, numa sincronia produzida para o texto e a voz.

Diferente do que ocorreria caso fosse um texto dramático, em minha apresentação eu não era apenas a bailarina, a personagem: era ao mesmo tempo a voz que a contava. Enquanto eu o dizia, transformava-me também em cada palavra do texto. Minha voz era a poesia.

¹ BARTHES, Roland. *Critique et vérité*. Paris: Editions du Seuil, 1966, p.79.

² Idem, *ibidem*.

Ser deste modo um poema para meus colegas e professores direcionou-me a um futuro onde o texto é o objeto primeiro da atividade e profissão.

Até chegar a esse ponto, houve um percurso de encontros. Primeiro com os textos das bibliotecas, durante o período de escola, romances enormes ou pequenos livros enigmáticos, que eram logo lidos e relidos, muitas vezes se mantendo misteriosos. Depois, foram os textos filosóficos durante a faculdade, ampliações do meu mundo de garota do interior, diálogos atemporais e exigentes, vozes que valia a pena dedicar-me a ouvir e compreender. Eles ensinavam e resistiam, fundamentavam e se escondiam, gerando percursos de escrita que procuravam encontrá-los e falhavam, e de novo jogavam-me à leitura. Pensar com Aristóteles fascinava, procurar reconstruir o arcabouço do seu castelo de conceitos antigos e vivos. Também Agostinho, Kant, Wittgenstein, cada qual com seu tipo de dificuldade, sua voz atemporal e lúcida, seu enigma. Os textos filosóficos representavam para a mim a base da construção que viria, chão e medida para a futura casa do meu pensamento, um pensamento meu que não sabia se realmente um dia chegaria à luz.

Antes e depois, houve também outros encontros. Com o texto dramaturgico, por exemplo, durante os ensaios do grupo de teatro, desde os treze anos. Texto que saía do livro e virava voz, e de voz voltava ao livro em infinitas curiosidades e pesquisas que me levaram a estudar algumas tragédias gregas no TCC. Segui interessada em dramaturgia durante o mestrado, procurando compreender o poema estendido ao arcabouço teatral, a ampliação que se faz nessas palavras que viram ação de corpos em cena. Escolhi *O marinheiro*, de Fernando Pessoa, e dois textos longos de Beckett: *Esperando godot* e *Dias felizes*.

Fiz teatro até os dezessete anos. Os não da minha família, peremptórios, as restrições do meio e a impossibilidade de seguir carreira dele me afastaram a partir do momento em que encarei o vestibular. Retornei em oficinas, aos dezenove, e depois de concluir o mestrado, aos vinte e quatro, com um grupo que trabalhava no prédio do antigo Hospital Psiquiátrico São Pedro, e já não havia aqueles não (ao menos não tão potentes como aqueles anteriores), mas passei a fazer minhas escolhas de outra forma, e a seguir o teatro não no teatro em si, mas na poesia. Já não queria ser atriz, e sim *performer*.

Antes e depois de tudo isso, mais íntimo do que os textos filosóficos e estes teatrais, morava em mim o texto poético – que eu rascunhava e escondia, mostrava e refazia, texto apresentado nos saraus em diversas versões, todas sempre melhoráveis. Desde os dezoito,

participei de encontros que teriam logo o nome de um grupo (Teia de Poesia) e de um evento (Sarau Aberto) e se perpetuaram por uma década, primeiro na doçura informal dos bares, depois nos centros culturais da cidade.

E foi dessa atividade de escrever e apresentar, e reescrever e performar, que surgiu o desejo de compreender o texto poético, sua vestimenta em versos mas também a nu, sem necessidade de uma roupa de bailarina, nem de cabelo em coque, aliando essa pesquisa aos subsídios que a leitura filosófica ofereceu. O convívio com essa faina de ouvir e escrever, recitar e conviver, trocar livros e informações, leituras e aprendizados, fantasias, nudez, brilhos, aplausos, vaias e reflexões, acabou se tornando atividade profissional em alguns circuitos culturais e eventos literários, principal atividade que exerci durante os nove anos que separaram meu mestrado do doutorado. SESCOs, ONGs, prefeituras, leis de incentivo, convite de amigos... Eram esses os meus ambientes de trabalho como poeta, *performer* e ministrante de oficinas.

As leituras de e sobre poesia passaram a ser compartilhadas com os participantes dos encontros. Exercícios e textos foram sendo produzidos, tanto por mim quanto por dona Jandira, por seu Olímpio, Gerci e Danielle; Zaira, Vera, Luiz, Rose e Valdir, Etiane, Adélia, Aparecida, Ivor, Eugênio e Maria, outras Marias, tio Mano, Mara Núbria, Carmem Vera... Foram muitos Rodrigues, Diegos e Tiagos, e no mínimo duas Giseles, sem contar as Berenices, Brunas, Cris... Nesse espaço coletivo de aprendizado, os participantes escreviam seus poemas e os performavam, com a ajuda de colegas ou a sós, utilizando recursos visuais, sonoros, ajuda de instrumentos, expressão corporal, ou simplesmente pronunciavam o texto mais conscientes de cada trecho e de cada flutuação rítmica, descobrindo e aperfeiçoando os recursos sonoros da linguagem.

Meu prazer era esse encontro com as pessoas através da poesia. Conheci comunidades das favelas e das cidades do interior, visitei bairros longínquos, capitais modernas, palestrei em livrarias e em clubes de mães, frequentei shoppings e ONGs, e em todos esses lugares a poesia oralizada era bem-vinda e partilhada, elo entre mundos muitas vezes irreconciliáveis. Trabalhei principalmente para o SESC e prefeituras, fiz inúmeras apresentações em feiras de livros, festivais de literatura e livrarias. Dei entrevistas para rádio e televisão, negocieí cachês com instituições, surpreendi alguns com os trabalhos mais ousados.

Retornei aos estudos de doutorado com a vontade de destrinchar esse jogo de desejos, percebê-lo com a ajuda da teoria, desenvolver um

trabalho que pudesse aliar os aportes que a experiência ofereceu a uma pesquisa atualizada, a um aprofundamento crítico. Ao frequentar, como aluna especial, a disciplina “Literatura e vocalidade” ministrada pela Dr^a Tereza Virginia de Almeida, em 2011, encontrei um escopo fértil que respondeu às minhas curiosidades. Eu já havia cursado um ano de doutorado anteriormente, com outro projeto, em 2005, abandonando em seguida a pesquisa (que era sobre o poema dramático *O marinheiro*, de Fernando Pessoa). Naquele momento, a academia não parecia ser o caminho certo para as minhas inquietações. Voltei-me aos trabalhos como *performer* e não me arrependo. Anos depois, ao retornar ao doutorado, com novo projeto e outra orientação, encontrei em mim mesma uma paisagem mais favorável para a tese.

Tanto as referências da orientadora quanto o seu modo de conduzir o pensamento avivaram minha sede de pesquisa. A tese surgiu deste encontro prazenteiro, no qual uma vivência pessoal e um conjunto de questionamentos dela advindos ganharam guarida na investigação, dispararam o processo, dialogaram, encontraram com o *outro* dos colegas e também dos alunos das disciplinas de estágio docência – Literatura Brasileira II e Literatura Brasileira III – além dos alunos que participaram do trabalho “Como o mundo o ovo é óbvio”, escrevendo textos que vocalizei, produzindo áudios.

A hipótese inicial da tese era a de que os resíduos performativos da palavra poética, presentes nos textos (independente do suporte no qual eles são apresentados e recebidos), são possíveis de encontrar desde o momento da criação. Eles são a carne do poema, sua lavoura, matéria a ser trabalhada. Os elementos performativos podem ser lidos em distintas compreensões sobre o que é a poesia, quer estas se debruçam sobre noções formais ou históricas, quer abordem o ritmo, a história da literatura ou conceitos como “imagem” poética. Eu os encontrava em Pound, Eliot, Pessoa; retirava-os da *Valise de cronópio* de Cortázar e da bagagem de Bandeira; reverberava-os nas cartas de Rilke e nos ensaios de Paz. Sempre gostei de ler esses testemunhos sobre o fazer da poesia, sobre seu lastro e seus incômodos, sobre a forma como ela se apresenta para cada um dos poetas pensadores.

O estudo partiu dos resultados aos quais chegou Paul Zumthor em seus textos sobre performance, leitura e vocalidade, joias supremas da teoria literária para qualquer poeta *performer*, que conheci na disciplina como aluna especial.³ Além de Zumthor, o trabalho de

³ Zumthor foi um medievalista de origem suíça, formado na França e docente na Holanda e no Canadá. Após escrever grandes ensaios a respeito da poesia na

Walter Ong sobre as tecnologias da escrita, *Oralidad y escritura: Tecnologías de la palabra*⁴, também guiou a reflexão. Ong mostra que a forma como as comunidades se relacionam com a palavra – escrita, puramente oral ou mista – se reflete em um conjunto de características do pensamento e do modo de conhecer dos povos. O novo tratamento que essa leitura proporcionou, tanto das minhas experiências com a poesia oralizada quanto das leituras do meu paideuma singular, gerou um efeito multiplicador. Espalhou-se.

Foi na disciplina “Literatura e vocalidade” que tive também o primeiro contato com a obra de Adriana Cavarero, *Filosofia da expressão vocal*⁵, no qual a pensadora italiana empreende uma releitura da história das ideias, levando em consideração a presença ausente da audição. Posteriormente, alguns escritos de Hans Ulrich Gumbrecht⁶

Idade Média, dedicou-se ao conceito de performance e às implicações da vocalidade na literatura. Entre outras, foram traduzidas para o português as obras da sua maturidade intelectual, aquelas que mais interessam a este estudo. ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: HUCITEC, 1997. ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. [Trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira] São Paulo: Companhia das Letras, 1993. ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. [Trad. Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz] Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

⁴ ONG, Walter J. *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. [Trad. Angélica Scherp] Cidade do México / Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006. Esta obra também foi publicada no Brasil. ONG, Walter J. *Oralidade e cultura escrita: tecnologias da palavra*. [Trad. Enid Abreu Dobránsky]. Campinas: Papyrus, 1998.

⁵ Adriana Cavarero é uma filósofa italiana, docente na Itália e nos Estados Unidos, que se dedica aos temas filosofia e mulher, Hanna Arendt, releituras de Platão e terrorismo, escrevendo principalmente nas linhas de filosofia política e estética. CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

⁶ Hans Ulrich Gumbrecht é um teórico alemão, professor na Universidade de Stanford, Califórnia, reconhecido pela sua longa e ousada produção intelectual nos estudos literários. No Brasil, ganharam traduções, entre outros, os seus livros *Modernização dos sentidos*, dedicado à teoria literária contemporânea e seu repensar da modernidade; *Elogio da beleza atlética*, dedicado a uma análise do fenômeno esportivo como experiência estética e *Produção de presença*, este último o principal a ser abordado em minha análise. GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Ed.34, 1998. GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Elogio da beleza atlética*. São Paulo: Companhia das Letras: 2007. GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC – Rio, 2010.

somaram a esses pressupostos teóricos o seu conceito de *presença* e a primeira versão do trabalho procurou pensar sobre três noções em interlocução: vocalidade, performance e presença.

Meu desejo inicial era o de produzir uma tese teórica, centrada em conceitos em torno do papel da voz e do corpo, tanto na leitura quanto no processo criativo, sem a escolha de um poeta ou de um conjunto de autores a serem analisados. A complexidade do tema levou a um recorte. O intuito era produzir uma tese que pudesse servir à compreensão da produção contemporânea de poesia, que une performance, palavra falada e a utilização de diversos recursos das mídias existentes para a materialização do texto. Sondei diversos nomes de poetas e de grupos, com obras em suportes variados, a fim de funcionarem como exemplos: Arnaldo Antunes, Ricardo Aleixo, Cordel do Fogo Encantado, Renata Rosa, Ronald Augusto, Oliveira Silveira, Criolo, Racionais MC's, Stela do Patrocínio, Arthur Bispo do Rosário, Movimento da Poesia Maloqueirista... Tudo isso interessava, de algum modo; mas a escolha de um só artista surgiu espontaneamente no seguimento da pesquisa. A leitura inicial da obra de Ricardo Aleixo mostrou que ele congrega, em sua prática, aspectos presentes em vários desses criadores, além de propor questões, em sua obra, que convocam reflexões teóricas muito ricas.

A produção contemporânea, representada nesta tese pela obra de Aleixo, vale-se de recursos que permitem colocar em cena no poema o corpo do poeta, sua voz, imagens por ele escolhidas, sons editados, signos multifacetados. Desafia, portanto, a noção guttembergiana de uma literatura no papel. Sem prejuízo para a compreensão da leitura vinculada ao texto impresso, procurei apreciar poemas compostos em vários suportes. Os elementos performativos, entretanto, não estão apenas nas possibilidades de realizar poesia “fora do papel”. Residem no cerne da própria compreensão do que é a poesia.

As criações dessa geração de poetas que investe na produção de CDs, no vídeo, no palco ou na internet, também trazem à tona um conjunto de referências muito rico. Engloba tanto o papel do poeta nas sociedades tradicionais de diversas linhagens quanto as propostas dos artistas da tradição ocidental. Entre eles, aqueles ditos de “vanguarda” que, na passagem do século XIX para o XX, e nas primeiras décadas deste, propuseram interlocuções entre a poesia e as outras artes. Destas referências destaque, além das criações que se valem de diferentes linguagens da arte, o diálogo com as *ancestralidades*.

Esse anseio por um retorno ao ancestral, redenglutido nos novos tempos, é o que move Zumthor em suas andanças de nômade curioso. As entrevistas do volume *Escritura e nomadismo* atestam a sede de movimento do pesquisador que se dedicou a conhecer a poesia oral de diversas linhas de força. Zumthor esteve sempre atento, por outro lado, aos movimentos da cultura de massas. Rock'n'roll e cultura iorubá unem-se irrevogavelmente, apesar de lidarem com a questão da tecnologia e da midiatização da voz de maneiras completamente diversas – tão díspares quanto seus ambientes de criação. Esse contexto de deglutições e reprocessamentos levou-me a reler, de maneira especial, o “Manifesto antropófago” de Oswald de Andrade para compor, através dessa leitura, *roteiros* que auxiliassem a leitura da poética de Ricardo Aleixo.

Os desdobramentos da minha pesquisa sobre a obra do poeta demonstraram que ele, consciente da complexidade de seu contexto, e dono de um conhecimento vasto sobre diversas referências, passou a refletir de modo penetrante, através de sua criação, sobre as relações entre poesia e performance, poesia e corpo, poesia e voz, interlocução entre as artes e diálogo entre culturas. A ênfase na obra de Aleixo trouxe novos pontos de interesse: o papel do experimentalismo e a herança da poesia concreta, a questão dos deslocamentos e da permeabilidade, entre outras. Procurei, portanto, dedicar-me a um criador múltiplo, cujas posturas e obras proporcionam uma vasta gama de incitações, ao invés de produzir uma leitura comparada. Também segui as pistas que o próprio poeta forneceu para a reflexão teórica, realizando uma dança entre teoria e poesia.

Além de Zumthor, Cavarero e Gumbrecht, citados acima como teóricos chave desta tese, e além das obras de Ricardo Aleixo, estiveram comigo de maneira muito especial as noções sobre as quais Octavio Paz discorreu em seus ensaios. Textos plenos de sugestões para uma percepção aberta do fenômeno poético, os ensaios de Paz foram a música de fundo para essa experiência de escrita. Eu já os utilizava em minhas oficinas de escrita criativa, anteriores ao doutorado. O conceito que Paz destrincha no texto “A imagem poética” do conjunto de ensaios *Signos em rotação*⁷ acompanha-me desde o início de minha prática de oficinaira. Estimulada pela orientadora, discuti durante o doutorado os

⁷ Sob o título *Signos em rotação*, foi compilado um conjunto de ensaios breves de Paz, entre os quais um trecho chamado “A imagem” que é excerto do livro *O arco e a lira*. PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. [Trad. Sebastião Uchoa Leite] São Paulo: Perspectiva, 1976.

demais capítulos de *O arco e a lira*⁸ e o livro *Os filhos do barro*⁹, leituras cuja ressonância se há de sentir.

O modo como Paz analisa os movimentos intrínsecos ao dinamismo da poesia, sua ambientação no seio mesmo da criação, é apaixonante. Ele ofereceu um panorama de noções para o entendimento do que é a poesia, uma radiografia dos seus movimentos. A forma dos seus textos, o ensaio, permitiu um deslizar entre análises de poemas, de ideias e de períodos. Deste modo, a integração entre pensador e poeta, e o tom fluido no qual as ideias são expostas por Paz forneceram-me um incentivo para a aposta em uma criação que foi teórico-prática em alguns momentos. Esse aspecto do trabalho também preponderou no semestre de 2013/2 quando realizei encontros quinzenais com o grupo das Zonaidas, oito alunas do curso de graduação em Letras Português que haviam participado do projeto “Como o mundo o ovo é óbvio” e manifestaram o desejo de realizar oficinas de criação.

A tese é uma busca de uma maneira orgânica de encarar a palavra poética. Ela surge em um contexto no qual já foi repensada a tradição dos lugares estáticos, pré-formulados e não presenciais nos quais enquadrou-se a poesia. Assim, adota a ideia de *doobra* oferecida por Deleuze e assume-se em seus giros e sinuosidades. Gumbrecht e Zumthor, cada qual em seu fazer, partem dos movimentos que fizeram as ciências humanas durante o século XX e dos lances que obrigaram-nas a se repensarem e a formularem novas estratégias para seus modos de realizar o seu trabalho. Para mim, foi um desafio escolher as referências e assumir a relação que elas têm com as derivações subjetivas. Colocar-me em dia com as escolhas político-teórico-literárias que se refletem em uma metodologia foi um exercício que mostrou o quanto a liberdade adensou as responsabilidades do pesquisador.

Assim, minha convicção a respeito da necessidade de buscar uma maneira de entender a palavra poética que leve em conta suas relações com o corpo, a voz e a performance surge como uma busca integrada aos desejos e pulsões criativas que desenvolvi desde aqueles tempos do poema da bailarina. Durante os nove anos que separam minha defesa de mestrado e o reingresso no doutorado, estive vivendo poesia, para e da poesia – seja como *performer* ou *oficineira*, palestrante e produtora de eventos e projetos. Nesse metiê, os ângulos retos da

⁸ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

⁹ PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do Romantismo às vanguardas*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

dissertação de mestrado eram forçados a se curvarem em atividades de diálogo, de criação em grupo. A dissertação foi muito bem orientada pela Dr^a Kathrin Rosenfield, mas a minha imaturidade fez dela um cubo, tijolo ou caixa. Senti-a como escada, como primeiros passos da ascensão. Sabia que estaria guardada na biblioteca como um ser separado da vida pulsante da criação poética e dos aconteceres desse meio. No doutorado, fiz outro caminho. Deixei que a tese tomasse conta dos espaços internos, respirei-a com a concentração de um “asana”: passei até mesmo a fazer aulas de dança e pude compreender mais de perto as falas de Aleixo sobre a sua “corpografia”. A tese se desdobrou na organização de um livro com as entrevistas do poeta, as quais transcrevi, traduzi, revisei. Ela furou a bolha da sua própria membrana antes mesmo de estar concluída.

As vivências no meio editorial, no mercado dos eventos e espetáculos, deixei-as se misturarem com as leituras e senti que é possível lançar sementes para uma versão pessoal sobre o poético, sobre seu acontecer e se desdobrar. Um pensamento germinal, nascente, porém vivo e dinâmico pelas voltas e redobras que ele marca no ar após o seu surgimento. Da respiração para o papel, da página para o corpo, tudo aqui fez caminhos sinuosos nesses quatro anos, encarnou-se em processos singulares, simples, miudinhos, mas tão meus que os quero compartilhar com os leitores que estão dentro e fora do âmbito acadêmico.

O ambiente do LabFlor (Laboratório Floripa em Composição Transdisciplinar: Arte, Cultura e Política) coordenado por Tereza Virginia de Almeida gerou o convívio com maneiras mais arejadas de realizar uma pesquisa, em contato com a integração de saberes da sociedade e da academia. Os objetos em investigação estiveram sempre próximos da realidade cotidiana, por mais abstratos que pudessem parecer, através da reflexão renascente em cada conversa.

Em contraste com os demais eixos teóricos com os quais tive contato (o estruturalismo, a desconstrução, entre outros), a abordagem de Zumthor parece integrar saberes que são por outros esquecidos, bem como deixar-se permear pela dúvida. Abre-se às provocações que o objeto suscita, sem abdicar da erudição. O próprio autor conta a experiência inaugural de um fascínio pelos cantores de rua, experiência da juventude que, acompanhando-o durante sua carreira de medievalista, trouxe a necessidade de um questionamento sobre a performance e todos os elementos circunstâncias e corporais que estão implicados na fruição.

A cor do céu (fundo no qual se colocava o cantor de rua) não podia ser dissociada da beleza dos versos que ele entoava.¹⁰

Outro aspecto da obra de Zumthor é sua incorporação de saberes de tradições diversas daquelas consideradas superiores pela tradição ocidental. Das quarenta línguas que ele conhecia e nas quais trabalhava, a maior parte diz respeito a estudos feitos com o objetivo de conhecer literaturas que estão fora desse eixo de padronização cultural ou, melhor dizendo, de dominação imposta por motivos políticos globais. Zumthor investigou a poesia oral africana, americana, asiática; criou uma teoria que se fez na migração e no trânsito, sem hierarquizar as formas de entender a literatura nem excluir as práticas consideradas extra-disciplinares.¹¹

Fui marcada anteriormente pela distância entre as discussões acadêmicas e extra-acadêmicas, entre os fazeres dos poetas eruditos e populares, cisões que a obra de Aleixo desfaz e que os textos de Zumthor desvendam. O contato com os autores de periferia que, distinguindo-se do tom das escrituras dos poetas eruditos, propunham outros modos do literário, levaram-me a ampliar o entendimento da poesia que eu havia recebido tanto na academia quanto nas oficinas frequentadas junto aos espaços de classe média. Fui levada a trabalhar em muitas comunidades, através de projetos que me colocaram em contato com criadores que, à margem da poesia validada pelos eventos dos centros das cidades, produziam autorias cujo valor obrigava a repensar critérios e suportes de leitura.

Pensar a poesia contemporânea, no Brasil, implica conhecer um vasto campo de manifestações e conceitos que posicionam o fazer poético em um espaço não limitado ao papel das edições comercializadas nas feiras de livros. A poesia também mora aí, porém não apenas. Poderíamos dizer que o dado mais interessante da poesia brasileira hoje se realiza em espaços que, dialogando por vezes com este, o transcendem? Penso que sim.

Ricardo Aleixo une centro e periferia, rua e erudição, passado e inovação tecnológica. A partir de uma compreensão da literatura que pensa o papel do corpo e os resíduos da performance no poema, trago leituras de textos produzidos por Ricardo Aleixo que não se fecham em um mundo particular, nas peculiaridades do autor, mas encarnam os saberes e os conflitos de uma geração. Textos que transcendem também

¹⁰ ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

¹¹ ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: HUCITEC, 1997.

a noção de território, pois são apresentados em países distintos, e circulam por feiras e festivais internacionais. Uma autoria que pulsa, ocupa espaços, ressoa e reverbera pelos quatro ventos. Sem postular uma possível centralidade desses poemas dentro do contexto hegemônico, e sim negando a importância de um cânone para a poesia brasileira contemporânea, interessa-me ler textos nos quais se pode sentir a presença dos resíduos da performance.

Estudar Ricardo Aleixo é entrar no âmbito da interrelação entre linguagens. As suas criações não dependem do livro, porém o renovam a cada dia. Utilizam-se dos aspectos gráficos, incorporando saberes do livro de artista a publicações de pequenas tiragens, difíceis de encontrar no mercado, salvo os volumes publicados após 2010. Acontecem em arquivos de áudio que se acessa através da internet, em postagens nas redes sociais, em apresentações irrepetíveis.

A forma de abordar os livros de Aleixo levou em consideração que eles apresentam poemas geridos *em performance*: são performance autoconsciente. Minha tese também revê uma visão exclusivamente livresca da poesia, que a situaria tão somente dentro do mercado e seus *best-sellers*. Pouco conhecido do grande público, o poeta gira o mundo e tem agenda intensa por diversas instituições. Unindo candomblé e concretismo, John Cage e samba de roda, Aleixo faz um papel de *fatumbi* entre o mundo da poesia erudita e o mundo da poesia pulsante na comunidade: é mensageiro. Ele mesmo declarou que, nos ambientes onde se espera um discurso político (talvez especialmente os ligados aos movimentos de combate ao racismo), ele leva uma fala sobre “microestruturas verbais, ou sonoras, ou plástico-visuais.”¹² Onde contam com uma abordagem politicamente neutra, a atitude é inversa. Um método de trabalho e de sobrevivência, uma prática de equilíbrio por contrastes.

Uma escrita como a dele, corpográfica, exige do leitor um posicionamento flexível, aberto aos movimentos e aos fluxos. Pude acompanhar a sua dança vivenciando, eu também, um conjunto de trânsitos, pois misturei-me à matéria da entrevista, habitando a voz do outro, duplamente ouvindo. Tive de escolher, demarcar, transcrever, posicionar, inserir, traduzir, deflagrar, reativar memórias, revisar, ilustrar as entrevistas concedidas por ele desde os anos 90. Essa intimidade com a reflexão do autor sobre sua própria obra ensinou-me

¹² CORONA, Ricardo. “A roda do mundo é grande mas a de Oxalá é maior”. OROBORO Revista de Poesia e Arte, nº5, Curitiba, setembro de 2005, p.9.

muito, e inscreveu-se nas leituras que seguem. Uma oportunidade de crescimento e de realização como leitora que gerou inúmeros ganhos, pelo que sou muito grata primeiramente a ele (que me fez o convite) e também à editora Azougue, de Sergio Cohn.

Outro trânsito que deixou marcas nas reflexões que seguem se deu entre a UFSC e a Universidade do Porto, em Portugal, onde realizei meu estágio de doutorado-sanduíche durante seis meses, com bolsa da CAPES, em 2015. Graças ao choque cultural e à oportunidade de conhecer mais de perto a cultura portuguesa, teci uma série de considerações renovadas sobre o Brasil. A orientação recebida da professora Dra. Rosa Maria Martelo ampliou o leque de leituras, oportunizando novas reflexões. O ambiente do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, coordenado por ela, ofereceu guarida às minhas curiosidades a respeito das diversas abordagens do ato interartístico, contribuindo decisivamente para minhas leituras da obra de Ricardo Aleixo. Um fado ficou soando ao fundo, assim como a paisagem da ribeira do Rio Douro ainda se reflete aqui e ali, enquanto as vozes do vento vão trazendo palavras de Helberto Helder, rabiscam com Manuel Gusmão, implicam e desatinam com Antônio Pimenta, e participam todas do banquete das falas de Rosa Maria Martelo que alimentaram essas páginas que seguem.

Nesse processo de escrita, fui também a viajante entre os dois mundos, misturando sabores de batuque brasileiro ao bacalhau da cantina da Faculdade de Letras da UP, misturando as vozes dos meus oficinas aos teóricos da literatura, misturando minhas práticas de poeta à leitura da obra literária – com isso, mimetizei, à minha maneira, os ensinamentos do poeta, encarnados nos movimentos do corpo que dança e escuta.

Sempre se pode somar voz à voz,
e a página branca aceita tudo.

História

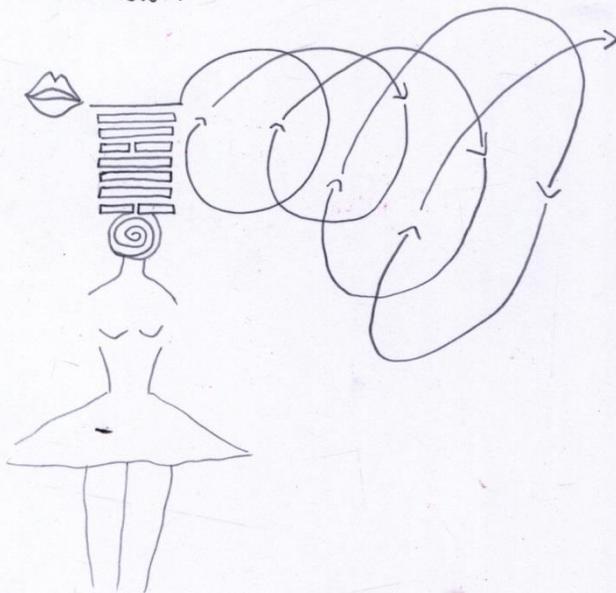
é uma soma de bibliotecas.

Prateleiras são compilações
de sonhos.

Em pontos os animais falam
e não existem paredes.

Em palavras

os sons se combinam e
a cada vez que se repetem,
são novos.



2 NO OCO, NO FUNDO DO VÃO DA ORELHA



Um dos “Onze passos para Merce Cuningham”, de Ricardo Aleixo¹³

¹³ ALEIXO, Ricardo. *Modelos vivos*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010, p.140.

O poema dança. Abre a roda onde ele mesmo estiver. O poema espregueira as ruas pelo seu lado de dentro: flui sobre o papel, escorre entre dentes. Caminha por becos e vielas, servidões e avenidas. O poema voa. Habita tudo o que desenha curvas, e corre sinuoso entre os carros. Ponteia e arqueia os braços, distende, força e se alonga por entre os prédios, praças, trilhas.

Um poema não é o conjunto de quatro retas. Um poema pode ter ângulos retos, porém se dobram. O poema também dobra, como sinos. Vive de se desdobrar. Não mora dentro da página como seu único habitat. Nunca *cabe* na página: transborda para dentro dos olhos de alguém. Dentro do corpo de alguém, faz ruídos. Pausa, repete, e se repete sempre renovado. Por isso, escreveu Manoel de Barros: “Repetir repetir – até ficar diferente”¹⁴.

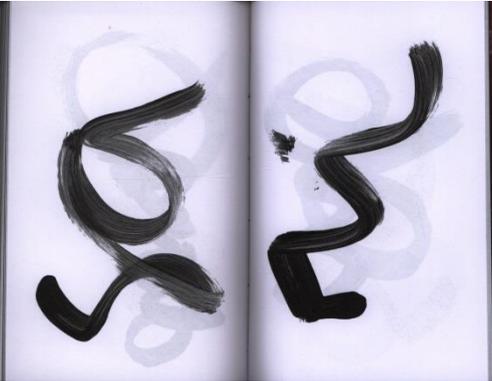
O corte dos versos é um lapso de tempo, uma folga na vida, um respiro. É sequência de movimentos dos olhos, sequência de sons, de meneios de mãos por entre as páginas. Um poema não existe apenas no fluxo do livro. Mora aqui porque gosta. Sempre tem para onde ir. E vive onde puder se alastrar. Um poema pulsa.

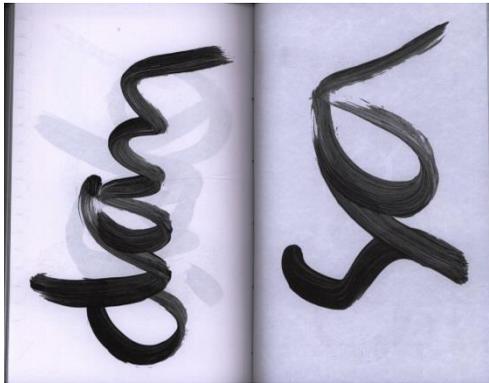
A sequência de espaços e tempos do livro ressoa a sequência de espaços e tempos de um corpo que se desloca pelo mundo. De uma música que se espalha pelo ambiente. De um som que surpreende, de um objeto que é sempre mais do que si.

É no acontecer de uma presença que ele está. Seu ser é sempre estar.



¹⁴ BARROS, Manoel. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1993, p.11.





15

Ricardo Aleixo propõe a poesia assim: como dança. *Corpografia* de um corpo que se desdobra em textos. Exercício de alteridade. Sua criação é uma prática de sair de si, um despudor de não se manter no controle. Um outrar-se que é correr conscientemente o risco. Que risco? O de compartilhar com o poema a instabilidade da vida. O de não propor o controle sobre os elementos do poema. Nem pressupor os resultados. O de experimentar. Jogar com os elementos, dar o impulso inicial no ambiente da linguagem e depois observar o seu próprio processo, o seu próprio giro pelo espaço. O de não julgar, não valorar as reações entre os materiais. E deixar o próprio poema desdobrar-se.

¹⁵ ALEIXO, Ricardo. “Onze passos para Merce Cuningham”. In.: *Modelos vivos*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010, pp. 131-143.

Ler algumas dobras, esquinas, movimentos da obra de Aleixo é tarefa para os próximos capítulos. Esse tesouro de trabalhos diversos, que se espalha pelos recantos da linguagem, é exercício diário de distensão, de flexibilidade, de propagação de sentidos.

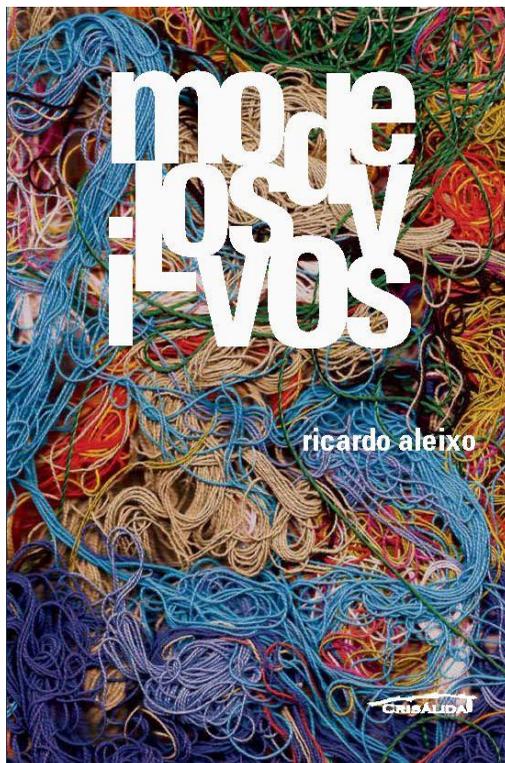
O poema chama o corpo para a dança das sonoridades. Ele exige participação material, afetiva, do seu leitor. Essa participação, em alguma medida, pela performatividade do texto, é também exercício de outrar-se. Sentir-se permeável a todas as criaturas é, mais do que uma intenção pessoal do poeta mineiro, mais do que um comportamento cotidiano de um indivíduo, um verdadeiro projeto de poesia.

Projeto do qual participam inúmeros artistas. De início, os parceiros, vivos ou longínquos, poetas ou não. A poesia de Aleixo é embasada por uma coleção muito ampla de referências, que vão das artes visuais à etnologia, das poéticas vanguardistas à tradição oral, da narração futebolística à filosofia. Ao seu texto, são entremeados os processos dos outros criadores, das demais dores, de muitas artes misturadas ao pulsar da vida.

Através de dobras e diálogos, curvas e movimentos, Aleixo cria consistência. Uma de suas obras (performance e arte vestual) se intitula “Emaranhado samba”, uma expressão que dá conta de sugerir essa complexidade. O enlace entre as referências que se unem e formam um todo, despreocupadas da hierarquização. Um emaranhado é aparentemente desorganizado. Livre. Plural. Complexo. Como uma escrita. Como um corpo.



Performance *Emaranhado Samba*



Capa de *Modelos vivos*

Aleixo traz o corpo vivo, o corpo dos *Modelos vivos*, não aquele que vestiria o *Manto da apresentação*, também conhecido como *Manto do juízo final*, produzido por Arthur Bispo do Rosário para passar à outra esfera, à espiritualidade. A capa do livro de Aleixo e a performance em que veste o “Emaranhado samba” reverenciam a obra máxima de Bispo: artista beato, louco, mendigo, morador da Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro, ex-marinheiro. Um homem acostumado às grandes viagens e ao calor do Nordeste, onde nasceu.¹⁶ Bispo ressoa, como referência, desde a capa: é o tecedor. O que cria que deveria salvar o mundo. O que criava porque a voz mandava.

Bispo do Rosário teceu a vida inteira. Desfez uniformes, lençóis do hospício. Enrolou com a linha os objetos que lhe interessavam.

¹⁶ O PRISIONEIRO DA PASSAGEM. Hugo Denizart. Brasil. Centro Nacional de Produção Independente. 1980. 30min. Cor. Documentário.

Recriou, com isso, uma gramática do mundo. Amou os objetos em sua transcendência, mas também na inerência da sua materialidade. Só o objeto, assim enrolado em fio azul, poderia exprimir a sua própria noção.

Aleixo traz essa operação para o livro, o dos *Modelos vivos*. Seus poemas também não são substituíveis por palavras. Os textos são transcendentais pois nos convidam ao trajeto; porém são também imanentes, apresentadores de si mesmos, dizíveis somente em seu próprio formato.

Aleixo tem outras afinidades com o Bispo. Afirma: “Sou uma outra espécie de louco; mas faço, também, porque a voz manda”¹⁷. Debaixo de seu poemato, vê miríades de “inframundos”, conecta-se com instâncias inexplicáveis pela racionalidade ocidental, que se dão em um lapso de tempo, na errância, de acordo com o fluxo dos dobrares e desdobrares do poemato. Essa pluralidade se emaranha na obra toda de Aleixo, se redobra, criando espaços, oferecendo convites a diversas formações a se reproduzirem¹⁸.

O “Emaranhado samba” é também tessitura, performance para vídeo com luz difusa, na qual vemos o poeta manipular um “manto” por longos momentos silenciosos.¹⁹ A ênfase está no objeto: esse conjunto de linhas que, diferentes destas do texto em prosa, retílineas e visualizáveis, estão adentradas como nós e curvas.

O emaranhado, a densidade de referências, de práticas e de manifestações complexas, barrocas, proliferantes, acontece como samba: na harmonia, na unidade entre todos esses “instrumentos”. Não há desorganização, não há tumulto, como na imagem da capa de

¹⁷ Em entrevista concedida a mim em setembro de 2014 no Teatro SESC Prainha, após a performance *Modelos vivos movidos a moedas*, dentro da programação do Palco Giratório.

¹⁸ Ressoa, aqui, a leitura da noção de dobra, cunhada por Deleuze a partir de Leibniz, para exprimir um princípio básico da construção de sentido; bem como de formação da matéria, para a ciência do século XVII. A dobra é o elemento mínimo, o substrato último, que se opõe ao ponto, como princípio. Seu funcionamento se dá pelo gesto de dobrar e desdobrar, o qual ativa um elemento temporal na organização do pensamento. Está portanto em consonância com os movimentos adotados aqui como derivações da poética de Ricardo Aleixo, que ensina pela corpografia uma ciência da errância, do movimento, da ausência e de um contínuo dobrar-se e desdobrar-se.

¹⁹ ALEIXO, Ricardo. Emaranhado Samba. Vídeo. 9min34s. Cor. Sem som. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bnx9ZByb1NY>, último acesso em: 02/10/2015.

Modelos vivos. Cada elemento contribuiu para esse todo com a sua carga particular. Com a sua cor, com a sua extensão, que lhe são próprias. Cada um deles possui, também, uma história. É resíduo de um passado. Esses elementos do manto do “Emaranhado samba”, como os instrumentos musicais que são próprios a esse gênero, operam como vestígios de um rito que eles reatualizam no momento da performance. Guardam uma certa relação com a mística.

Os poemas são vestígios da errância. Mostram pistas, preservam a marca de um corpo que esteve, a viva voz, presente na canção. Lembram a festa, a reza, a contação de histórias que pode ser libertadora de espíritos vivos na cultura de uma comunidade. Esses vestígios são reatualizados por Ricardo Aleixo, recuperados com força de marca, traço, ruína. E adicionados a toda a materialidade do ritual poético, que ele recupera como fonte e como vetor.

Zumthor afirma que este *material* faz parte da forma, embora seja geralmente apartado da análise da poesia. “Habitados como somos, nos estudos literários, a só tratar do escrito, somos levados a retirar, da forma global da obra performatizada, o texto e nos concentrar sobre ele.”²⁰ Zumthor reivindica uma nova postura, derivada do “exemplo dos folcloristas” e da noção de performance. Um engajamento do texto “no conjunto dos elementos formais”, conjunto do qual ele participa sem ser o elemento principal ou privilegiado.

Em *A letra e a voz*, o historiador suíço faz uma firme análise da poesia medieval, mostrando que o envolvimento concreto da performance, em todos os seus elementos não verbais, é uma parte importante da constituição daquelas poéticas. A performance, entretanto, se perdeu. Fendeu-se a forma. Os textos foram dissociados do corpo vivo na forma de documentos – foram amputados.

E é a partir da consciência dessas fendas, desse vácuo que trabalha Ricardo Aleixo, não apenas reatualizando o rito em suas performances diante do público, mas na pluralidade de materialidades com as quais trabalha. Recolhe os elementos que fazem parte da forma, estuda-os, joga com eles em diversas formações. Na “cozinha” de Ricardo Aleixo, há naturalmente a integração de substâncias diversas que não são apenas misturadas, jogadas sem propósito. Elas são antes ponderadas com cautela nas suas combinações e reações possíveis. O emaranhado não é formado por quaisquer laços e uniões, assim como as dobras se congregam em um mesmo contínuo. Há uma ordem invisível

²⁰ ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.30.

– como a do código genético. É preciso perceber esse vetor (nada poderia ser mais distante da palavra “ordem”), essa existência subjacente, esse motor, esse eixo fluido que faz dos movimentos uma corpografia.

Ricardo Aleixo é, portanto, o artista alquímico, o experimentador atento, o observador ativo. Ele devolve a poesia ao poético, reatualiza o rito, e é também investigador. Aquele que cria e recria seu método de trabalho através da relação com o outro: tanto o outro do público que o acompanha quanto o outro das matérias novas que ele explora: bola de futebol, música, dança, tecido, pincel, editor de vídeo, microfone, software de composição gráfica, pedal com efeitos, e por aí adiante.

Esse exercício de alteridade investigativa vem sendo desenvolvido na sua carreira de modo sistemático, apesar de se tratar de uma prática intencionalmente livre, e liberada tanto das classificações canônicas quanto das chamadas “panelinhas” dos meios artísticos. Aleixo escorrega entre elas com a habilidade de um mensageiro, alguém que conquistou as virtudes do seu fazer através de uma prática em trânsito, que aponta para a instabilidade do processo e para as contaminações. Para ele, não ter medo de se misturar com o sujo da vida é fundamental.²¹

E, apesar da singularidade de sua criação, sua postura ressoa um conjunto de pressupostos com os quais teve de lidar toda uma geração (várias gerações) de poetas brasileiros. Aleixo, de modo especial, porém não isolado, vem fundir as mitopoéticas, a tradição oral que é brasileira, indígena e africana, que é regional e que é do mundo, com a teoria e a leitura intensa da poesia concreta. Não se isenta do estudo diligente tanto da obra quanto dos ensaios críticos da tríade concretista, com especial fascínio pela obra de Augusto de Campos. Trata de proporcionar a herança do *paideuma* concreto (e se apodera dessas referências com impecável dedicação) com a fala da rua.

Traz para o ambiente do concretismo a fortuna das manifestações ligadas às tradições ancestrais: faz a poesia retornar à fala, misturar-se à vida, atendendo ao pedido de Eliot: “A música da poesia deve ser, portanto, a música latente na fala comum de sua época. E isso significa também que ela deve estar latente na fala comum da

²¹ Em entrevista a Daniela Zuppo para o programa Entrevistas da BH News TV, em 2011.

região do poeta.”²² Aleixo fala um concretismo “pretuguês”. O trânsito que se concretiza na sua poesia cruza as fronteiras do erudito e do popular tanto quanto as do presente e do ancestral, as da poesia e das outras artes, as do experimentalismo e da perpetuação.

Há, portanto, em Ricardo Aleixo, um equilíbrio conquistado através do movimento. Não é à toa que o poeta pensa a sua criação como corpografia. Essa maneira de escrita derivou das experiências da sua participação em uma companhia de dança, trabalho desenvolvido durante uma porção de anos durante os quais houve o adensamento do seu projeto pessoal. Inicialmente, a corpografia era “uma tentativa de responder” à vivência dos bailarinos – ao *feedback* que o corpo dos bailarinos oferecia aos sons emitidos pelo poeta, do alto de um estrado, no espetáculo “Quilombos urbanos”²³. Se germinou nessa experiência, a corpografia teve nos trabalhos posteriores ambiente suficiente para se desenvolver, complexificar e expandir.

A corpografia pode ser fisgada como conceito-chave no entendimento da poética de Aleixo, já que dá conta de um conjunto de procedimentos enfeixados sobre o corpo, como emaranhados-samba. Ricardo Aleixo corpografa todos os seus poemas. Desde o chão, dentro do ar: inventa. Grafa sons, ressoa figuras, gera vídeos de poemas, poemas de performances.

Começa com o futebol, criança; inaugura-se na música. É o passista da sua própria escola, autodidata, bailarino à la Merce Cunningham – na investigação de um corpo livre, desarraigado da tradição, e capaz de compor em parceria. A imprevisibilidade, o acaso, as estratégias experimentais tão valorizadas por Cunningham e Cage vêm compor junto do ar da rua, de Hélio Oiticica, dos mitos guaranis e dos Dogons, dos orixás. Estão presentes os ecos ancestrais dos nativos da Serra Leoa que durante a diáspora negra abarcaram ao Brasil e estão vivos no código genético do poeta. Lendo seus livros, topamos com esse emaranhado de referências e de aberturas ao diálogo que se mantêm em pé de igualdade: continuam no ar como a frase interrompida, que se propaga pelo vento. Mesclam-se sem perder a riqueza de uma herança, como a ancestralidade do sangue, multiplicado durante a diáspora, que

²² ELIOT, T.S. “A música da poesia”. In.: De poesia e de poetas. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991, pp. 38-55, p.46.

²³ Cia SeráQuê, dirigida por Rui Moreira, 1999-2003. Em entrevista concedida a mim em setembro de 2014 no Teatro SESC Prainha, após a performance *Modelos vivos movidos a moedas*, dentro da programação do Palco Giratório.

contém as marcas de pertencimento a um povo. Em Aleixo, os Temne rejuvenecem.

Ele não procura distinguir criação poética e evolução espiritual, não procura distinguir sua prática de poeta do seu amor por jogar bola, tanto quanto não hierarquiza Clementina de Jesus e Koellreuter. Se dobra e se desdobra. A cantora da favela, o músico erudito, o artista dadá, o cineasta russo, o idoso de Campo Alegre aí estão: vivos.

Entre tantos outros seus camaradas, Aleixo desenvolve a linha da conversa e do aperto de mão: cria suas obras como se pusesse na colagem de Kurt Schwitters o papelzinho azul que faltava justo no canto esquerdo²⁴. Como se estivesse com Hugo Ball no Cabaré Voltaire, com os guarani no terreiro da aldeia. Ele sabe que o seu tempo é um agora que se libertou das linhas retas do calendário: é curvo como o corpo do menino-Exu que ele viu atravessando a rua no centro de Belo Horizonte e registrou em poesia (ajudado por Vertov) no poema “Cine-olho”, poema que voltará no capítulo “Ruído de olhos”.

Mais do que o ineditismo da sua proposta inicial, a de integrar poesia concreta e tradição ancestral na mesma dança, é a densidade que se lê no corpo múltiplo de sua produção que lhe confere o reconhecimento que tem recebido tanto da crítica quanto das instâncias legitimadoras de nosso meio cultural. Tendo livros adotados como leitura obrigatória por dois vestibulares da UFMG e indicados aos maiores prêmios da língua portuguesa, Aleixo é também o poeta *performer* que se apresenta nos festivais da Europa e do Brasil profundo. Apresentou-se em inúmeros espaços. Através de *Modelos vivos*, lançado em 2010, ficamos sabendo que junto à companhia de dança SeráQuê e ao Combo de Artes Afins Bananeira-Ciência, se apresentou na Argentina, na Alemanha, em Portugal, na França, nos EUA, e que tem poemas veiculados em publicações da França, País de Gales, EUA, Argentina, México, Portugal, Austrália. Aleixo está sempre percorrendo cidades e países, participando de festivais internacionais, e mesmo

²⁴ Aludo a um episódio narrado por Hans Richter, um testemunho de Hausmann acerca do comportamento de Schwitters. Ambos artistas (dadaístas) desembarcam em uma estação de trem perdida na escuridão de um bosque, à procura de uma cidadezinha chamada Lobosice, onde querem pernoitar. Richter vai procurar o caminho para a cidade, enquanto Schwitters está muito preocupado com um detalhe de uma colagem que tem que ser resolvido. RICHTER, Hans Georg. *Dadá: arte e antiarte*. Tradução de Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1993, pp.206-7.

dentro do Brasil, um país-continente, é notável a amplitude de seu raio de atuação.

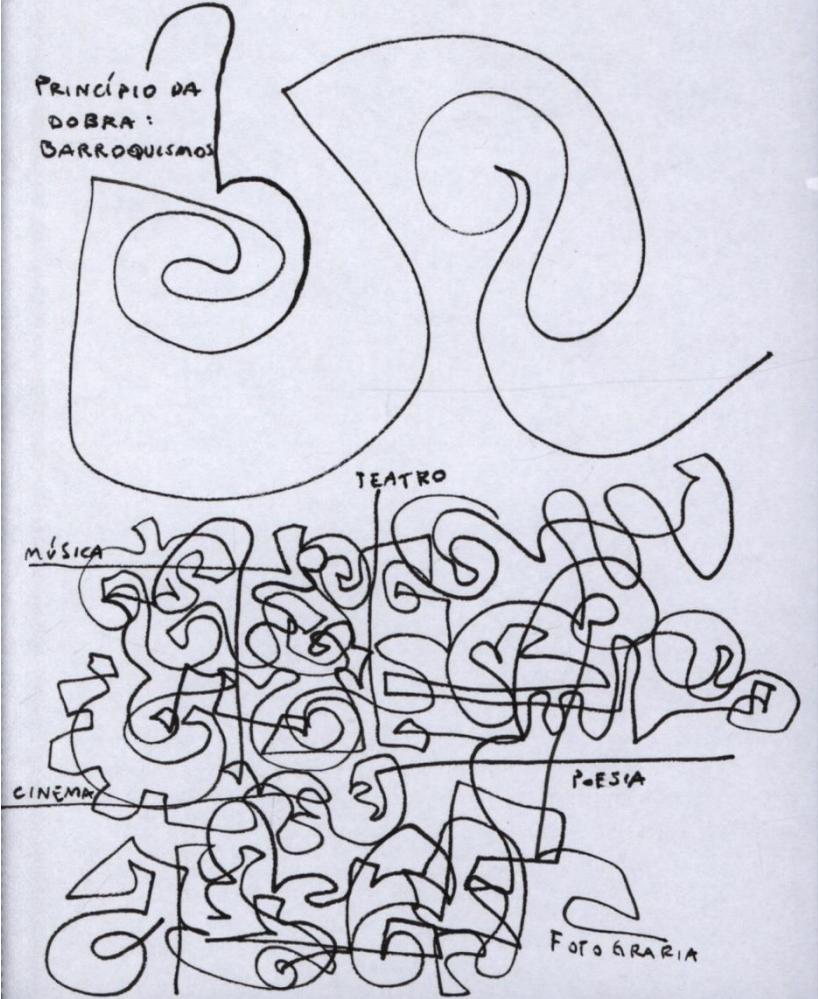
Seu espaço de trabalho, por outro lado, o LIRA (Laboratório Interartes Ricardo Aleixo), é sediado no bairro Campo Alegre, na periferia de Belo Horizonte, onde ele ministra oficinas e aprende com os filhos, tornando a casa um palco e o escritório um lar. Propõe, desde o próprio jardim, um conjunto de ações que são também intencionalmente políticas. São performances e oficinas que prescindem do escrutínio ou das escolhas dos programadores culturais das instituições. Esse envolvimento de sua obra com o entorno social, essa liberdade propositora, ele chama de Resistência Ativa.

Aleixo é mensageiro entre mundos. Sua obra transita entre linguagens e meios, liberada da tensão de ter que “fazer parte”. Não pertence a um grupo, a um gênero, a um nicho, a uma função. Sua força é o movimento.

Esse tipo de postura, característica do artista contemporâneo, além de nos colocar a par da sua atualidade, convoca um passado. Pois remete também à ancestralidade da poesia. Ao seu acontecer nas sociedades ditas “primitivas”.

EMANHA RASO ALEIXO

PRINCÍPIO DA
DOBRA:
BARROQUISMO



2.1 ROTEIROS, ROTEIROS, ROTEIROS, ROTEIROS, ROTEIROS, ROTEIROS, ROTEIROS²⁵

É Oswald de Andrade quem, no “Manifesto antropófago”, propõe roteiros, roteiros e roteiros. “Contra o mundo reversível e as ideias objetivadas. Cadaverizadas”²⁶. Essas ideias que pertencem a um mundo de corpos sem vida, de “males catequistas”, da primazia do nosso “lado doutor”. Linhas retas da lição, do poder, da hegemonia, que são transformadas pelo pensamento antropófago. Curvam-se à força da magia, sinuosas. O corpo reprocessa, em suas dobras interiores, tudo o que vem do exterior. O pensamento antropofágico é absorvente, sua força é a de não resistir. Roteiros são convites, não ordens. “As ideias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as ideias e as outras paralisias. Pelos roteiros.”²⁷ Oswald propõe movimento.

²⁵ O título desta seção é retirado do Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade. 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, p.15.

²⁶ 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, p.15.

²⁷ 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, p.18.

A corpografia de Aleixo, escrita do gesto, errância como projeto, é rompimento com toda paralisia. Os modelos de Aleixo estão vivos e podem tomar o ar a cada vez que as moedas são lançadas pelos passantes. Contra a estatuária, há o burburinho, a cidade, os passos felinos do menino-Exu. Dobras de esquinas que se sucedem e disparam poemas.

Oswald propõe “As migrações. A fuga dos estados tediosos. Contra as escleroses urbanas. Contra os Conservatórios e o tédio especulativo”²⁸. A poesia de Aleixo, nutrida no processo autodidata, experimental, está liberada das pressões que pesam sobre todos aqueles para os quais “fazer parte” de um grupo, seguir uma convenção, adotar um procedimento uniforme são atos que levam à paralisia.²⁹ O tédio e o determinismo dos rótulos não têm espaço nesse processo. Aleixo aprendeu poesia através do futebol. Movimentos múltiplos e antropofágicos formam seu projeto. Os mantos de Aleixo não preveem a existência de qualquer Juízo Final, diferentes daquele de Arthur Bispo do Rosário. Existir é um instante. Os trabalhos de Aleixo formam-se no provisório. Prescindem do juízo pré-estabelecido, da classificação, da separação entre as coisas. “Da equação *eu* parte do *Cosmos* ao axioma *Cosmos* parte do *eu*”³⁰, propõe Oswald. Integração radical, reversão percebida também por Zumthor em seu nomadismo. Implosão da

²⁸ Idem, *ibidem*, p.17.

²⁹ Não é apenas na esfera do *contra* que se pode estabelecer um roteiro para a leitura da poesia performatizada de Aleixo, mas é bom deixar claro de início contra qual fundo e paisagem se desenha esse roteiro. É sintomático que Oswald tenha utilizado, em seu manifesto, vinte e uma vezes essa palavra, “contra”. O espírito combativo que acompanhava o gesto criativo do “Manifesto” tinha o dom de explicitar o gesto, a força dos rompimentos que naquele momento se davam.

³⁰ *Ibidem*, p.15.

metodologia. Abandono dos pressupostos que o suíço errante aprendeu em duras pesquisas medievalistas. O “lado doutor”, o “lado citações” reencantado pelo canto a viva voz. Formulação de roteiros que se teceram em contato com a poesia oral. Como a noção de “performance”, um roteiro em contínua expansão e desdobramento.

Nas comunidades indígenas, tanto as canadenses quanto as africanas que Zumthor visitou, encontrou a força de um poeta cantor, entoador, que libera o seu canto desde a curva do diafragma. E junto com a voz, noções para a educação, a ciência, a tecnologia de vida da comunidade. “Tínhamos a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignários. E sabíamos transpor o mistério e a morte com o auxílio de algumas formas gramaticais.”³¹ Todos os dons, Guaraci, Jurupari, Tupã, jabuti, toda essa riqueza percebida pelos antropólogos. Voz que se propaga pelo ar, entra pelo vácuo do vão da orelha e se instala ritmado como coração. Lévi-Strauss, em *O cru e o cozido*, narra e analisa mitos dos bororós recolhidos por ele.³² É contando e ouvindo histórias que esse povo se regulava, mantinha a saúde da tribo, sentia o cosmos dentro de si. Uma vez ouvido o canto, estudado o mito, os bororós foram considerados donos de um conhecimento tão vasto quanto o dos europeus.

É contando, ouvindo e repetindo histórias cantadas, performatizadas, ritmadas pelo som dos passos, pelos cocares, pelo gesto dos corpos, pela modulação da voz que se faz a cura, os ritos de vida, de morte, de acasalamento e também a ciência, os saberes mais profundos. Até hoje é assim, em alguns espaços. Os mitos dos orixás são

³¹ Ibidem, p.16.

³² LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido* (Mitológicas v.I). Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

entoados em iorubá durante os ritos de candomblé: cantados, dançados, em rituais cujo sentido profundo só é conhecido pelos que se iniciaram, após décadas de prática. Ali também a voz do cantor é a voz do saber. Um saber sinuoso que se forma nos recônditos do corpo. E que acontece ao vivo.

A corpografia é também a escrita desse corpo *que sabe*. Que absorve e reprocessa, e tem no gesto antropofágico uma tecnologia. Um processo criativo como o de Aleixo é poroso, aberto, absorve novos equipamentos, sons recolhidos da cidade, imagens de artistas que já partiram, vídeos, teorias estrangeiras, histórias ouvidas da mãe, falas de uma criança, redes sociais... De corpo presente, pelo ritmo da respiração, o poeta entoa, memoriza, ouve, formula um mundo, através de mil repetições. Como aquelas repetições de versos e rimas que Walter Ong nos deu a conhecer em seu livro sobre a oralidade e a escritura.

Ong busca os mecanismos, as “psicodinâmicas”, os processos de configuração de saber que se davam nas comunidades sem escrita. Por outro lado, para o autor, placa de cera, papiro, pergaminho, papel e caneta são transformações materiais que correspondem a modos diferentes de pensar. Antes, a memória prodigiosa dos corpos que ensinavam e aprendiam era fruto de um saber de poesia. É no ritmo da voz cantada que se dá o arquivamento, a manutenção do conhecimento da tribo. Ritmo, rima e repetição faziam do corpo arquivo suficiente.

As comunidades que não conhecem a escrita (de “oralidade primária”, segundo Ong) prescindem de escrivanhina. As palavras, para elas, são formas sonoras, mas mais do que isso, “Las palabras son

acontecimentos, hechos”.³³ As palavras são coisas preciosas, sagradas, e há que praticar muito para se tornar um poeta. O aedo aprende ouvindo, desde criança, de corpo presente, enquanto participa do ritual. Memoriza e repete cem milhões de vezes, ouvindo as batidas do seu coração.

Também a tradição ocidental deixou vestígios dessa ancestralidade. Os corpos performáticos dos aedos se encontram com os dos *akpalôs*, guaranis, *inuits*, *dogons*. Todas essas origens se mesclam no corpo do poeta vivo, esse mensageiro, cantor e cúmplice dos homens. Os poetas medievais, como viu Zumthor em *A letra e a voz*, combinavam a escrita com o gesto, ou seja, são exemplos de “oralidade secundária”, segundo Ong. Até hoje, vivemos nessa cultura mista, na qual a oralidade mediatizada não impede que novas e novas transformações tecnológicas ressoem a voz dos bardos. A tela do computador nos mostra videopoemas publicados pelas redes sociais. Compartilhamos áudios, registramos performances ao vivo com a ajuda do celular. Novos aparatos se dobram e desdobram. A presença do ritmo e sua vida corporal vibram e reatualizam a experiência dos aedos de oralidade primária.

A poesia aponta para o que é próprio da literatura, para as suas artimanhas envolventes. Um roteiro de pesquisa sobre o poema envolve sua manipulação do ritmo, seu modo de despertar sensações no corpo de quem ouve e também o seu poder de arranjar as os sons.

Um percurso possível para pensar essas relações entre o corpo e o ritmo foi lançado no primeiro congresso “Materialidades da

³³ ONG, Walter. *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. Tradução de Angélica Scherp. Cidade do México: Fondo de Cultura Economica, 2006, p.38.

comunicação”, co-coordenado por Hans Ulrich Gumbrecht. O artigo apresentado por ele, “Rhythm and meaning”, foi publicado em 1988. É o primeiro de uma série de trabalhos que iriam resultar na elaboração do conceito de “presença”. A preocupação inicial era a de refletir sobre as tensões entre o ritmo e o sentido. Segundo Gumbrecht, a poetologia sempre pensou o primeiro como subjugado ao segundo: quis propor, para o ritmo, funções de ressaltar ou colaborar com o sentido do texto. O saber do corpo destituído de sua própria corporalidade nos mostra a dependência de uma dimensão de representação, vício da cultura ocidental.

Há três funções do ritmo, segundo Gumbrecht: a função mnemônica, a função afetiva e a função coordenativa (ou seja, a de unir os diferentes indivíduos em um “sujeito coletivo” através dos movimentos dos seus corpos). Na fala, os sons estão em movimento, são instáveis. O ritmo é uma maneira de fornecer uma forma aos sons em sucessão. A forma dos sons é dada então não pelos sons isolados, mas pelo contexto no qual eles são encadeados durante a vocalização. O número de fonemas dos quais dispomos para nos comunicar é enorme: quando dispõe a forma no discurso, o poeta reduz a quantidade de sons utilizados, repetindo-os para gerar a forma.

Não é apenas esse conceito de ritmo, entretanto, que Gumbrecht oferece em seu artigo. Ele vai dar um passo a mais ao recorrer ao auxílio da neurobiologia para desenhar uma nova teoria da linguagem poética. Toma emprestado, então, de Maturana, o conceito de acoplagem: a maneira como um sistema interage com outro, gerando consensos.³⁴ O

³⁴ A teoria da acoplagem é emprestada por Gumbrecht do neurobiólogo chileno H.R. Maturana, de *Biologia da cognição*. Uma acoplagem se dá quando um

ritmo é um consenso de primeira ordem; já o sentido, um consenso de segunda ordem (aquele no qual as modificações geradas pela interação entre os sistemas tornam-se autorreferentes). A interação entre essas duas esferas gera tensões, lapsos, lacunas da relação entre uma atividade que é da ordem da linguagem, da observação (o sentido) e outra que é da ordem da interação com o corpo. O ritmo é de primeira ordem: os organismos acoplados não geram autorreferência: é o que também se pode chamar de materialidade da comunicação.

De posse desses instrumentos, meu objetivo aqui é propor o entendimento da antropofagia como acoplagem. Procuo pensar o “Manifesto antropófago” de maneira bem livre a partir dessa ideia, sem procurar dar conta de uma interpretação completa do “Manifesto”, mas encontrando nele a seiva de um entendimento que será caro às minhas leituras de Ricardo Aleixo. Há muitas relações entre o artigo de Gumbrecht e as propostas da antropofagia. A poetologia e sua vontade de conferir sentido ao ritmo pode ser entendida como o nosso “lado

sistema A encontra-se dentro de um sistema B. B reage a essa presença, sofrendo modificações. Estas também influenciam o sistema A. Pode se suceder uma série de reações, geradas pelo consenso entre os dois sistemas. O consenso de primeira ordem é aquele no qual acontece a interação entre os sistemas. O de segunda ordem, por sua vez, ocorre a partir de comportamentos criados em decorrência da interação. Exemplo é a criação de uma língua. Gumbrecht afirma que o ritmo é um consenso de primeira ordem, sendo a criação de um sentido um ato que configura consenso de segunda ordem. Nesse caso, há autorreferência, que pressupõe a criação de um observador. Este, segundo Maturana, surge como consequência de uma série de interações e novas reações de um sistema de segunda ordem. O significado atribuído pelo observador parece influenciar as interações. Daí a confusão que se estabelece na poetologia: a crítica literária, de segunda ordem, é uma observadora, e passa a interagir com um sistema de primeira ordem (o ritmo). Haverá sempre tensão entre esses dois elementos, o ritmo e o significado. A esta tensão chamamos “imaginação”. GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Rhythm and meaning”. In.: PFEIFFER, Karl Ludwig. *Materialities of communication*. Stanford: Stanford University Press, 1988.

doutor”; o “lado citações” ao qual se refere Oswald. Todo um conjunto de comportamentos aos quais ele se posiciona francamente “contra”: a moral dos conservatórios e os “males catequistas” aos quais fiz menção acima. Tomo como exemplos da tentação ocidental de outorgar sentido a qualquer custo, por exemplo, a roupa do português sobre o corpo índio, Ogun disfarçado de São Jorge, as catequeses do Bispo Sardinha antes do seu fim nas mãos da tribo dos caetés.

A antropofagia é um dispositivo que permite a absorção do que vem do exterior e o seu reprocessamento pela cultura – a cultura antropofágica é porosa, aberta ao inimigo, e sua força está em subsumir o outro. É, portanto, uma forma de resistência, mas uma resistência que se dá justamente não pela negação do elemento exterior, mas pela sua aglutinação no conjunto de elementos que já existiam no organismo cultural.

Procuo pensar esse procedimento em relação à acoplagem: o processo antropofágico se dá em uma situação de acoplagem, na qual um sistema B se encontra no seio de um sistema A. Se pensarmos o B como o português invasor e o A como o índio brasileiro, poderemos pensar na cultura brasileira como resultado dessa acoplagem. E de múltiplas outras acoplagens que geraram novas modificações.

Por outro lado, quando Oswald propõe o “Manifesto”, instaura ele também um procedimento de acoplagem: dispõe, em sua teoria, os elementos das várias referências de que dispõe e que acessa pela sua vivência, fazendo-os interagir. Reúne cultura indígena com a noção de direito, mescla mito e tradição portuguesa. Digamos que um autor pode ser pensado como um realizador de acoplagens sempre que se coloca no papel de um experimentador que promove encontros entre sistemas:

entre os materiais e as referências diversas que possui. Desta maneira, proponho uma reflexão sobre o caráter experimental da poesia de Aleixo neste último sentido. O poeta acopla não apenas o seu próprio corpo aos materiais de diferentes linguagens, mas também, como um laboratorista, promove encontros entre sistemas, observando como reagem e se transformam em novos consensos. Aleixo propõe acoplagens entre mitos africanos e ameríndios aos procedimentos da poesia concreta, por exemplo. Também acopla seu corpo ao microfone com pedais, dobra e desdobra sua voz em múltiplos suportes. Acoplagem. Antropofagia. Poesia.

As acoplagens são de muitos modos, e podem acontecer com os mais diversos sistemas, desde que se encontrem. A noção de intermedialidade pode ser, assim, pensada em uníssono com esse processo no qual cada linguagem artística, cada material, cada suporte, é um sistema que se coloca em consenso com outro, gerando modificações, tensões, novas articulações. Quando um dos sistemas é de primeira ordem (como o ritmo) e o outro é de segunda ordem (como a linguagem) gera-se essa fissura, esse vácuo, esse espaço livre ao qual chamamos “imaginação”. A poesia está nesses inúmeros “espaços-entre”, nesses lugares ociosos que, pela ausência de determinações estanques, de classificações lógicas, convidam o espectador a realizar com eles a sua acoplagem. Na qual o espectador é observador e poderá interpretar, refletir, criticar, ou simplesmente “sentir com a imaginação”, como escreveu Pessoa³⁵. O espectador poderá, inclusive, gerar uma nova

³⁵ No poema “Isto”, do Cancioneiro de Fernando Pessoa: “Dizem que finjo ou minto / Tudo que escrevo. Não. / Eu simplesmente sinto / Com a imaginação. / Não uso o coração.” PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, p.165.

obra a partir da experiência de acoplagem entre o poema e outros sistemas. O próprio Aleixo, quando realiza traduções de um poema em várias linguagens, realiza essas acoplagens: de um poema grafado no papel com a voz resulta um áudio, de um conjunto de imagens com o áudio resulta um videopoema, de um manto fotografado resulta um poema visual, de dois objetos aparentemente desconexos resulta um poema em três dimensões, etc.

2.1.1 Um roteiro: do poema-cosmos para o umbigo do texto

Nos tempos de Aristóteles, não existia uma palavra para o que se chamou depois, não sem dissidências, “literatura”. As artes poéticas, então, eram de muitos tipos. Os exemplos que Aristóteles nos fornece incluem pintura, teatro, música... Tudo isto era a poesia em seus diversos meios e modos de imitação. A mimese era a noção central, que as interligava, conforme lemos na *Poética*. “Artes há que se utilizam de todos os meios citados, quero dizer, do ritmo, da melodia, do metro, como a poesia ditirâmbica, a dos nomos, a tragédia e a comédia; diferem por usarem umas de todos a um tempo, outras ora de uns, ora de outros.”³⁶

³⁶ ARISTÓTELES. *Poética*. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005, p.20.

As artes se abraçavam sob o conceito de poesia, a que primeiro nasceu e se proliferou, como modelo, nas outras. A derrocada do conceito de imitação foi tardia, definitiva apenas no Romantismo. A tradição ocidental procurou separar e especializar cada um dos tipos de imitação. Classificou-os. Criou categorias cada vez mais peculiares. Foi um trabalho de séculos. Tanto a derrocada da mimese quanto a especialização da poesia. Um movimento que, embora lento, teve muitos momentos conturbados, como podemos perceber no debate sobre a questão “*Ut pictura poesis*”. Fez-se a polêmica das comparações entre pintura e poesia a partir de uma frase de Horácio, “A pintura é como a poesia” ou “Poesia é como pintura”.

Poussin, pintor do século XVII que refletiu densamente sobre as relações entre pintura e linguagem, afirmou que as palavras são surdas, enquanto as pinturas são mudas. Simônides de Ceos, no século quinto antes de Cristo, escrevera que a pintura é poesia muda, enquanto a poesia é pintura falante. Leonardo da Vinci, mais de dez séculos depois, retomou e inverteu a frase de Simônides de Ceos, afirmando que se a pintura é poesia muda, então a poesia é pintura cega.³⁷ Essas afirmações e posicionamentos conflitantes são frutos de mentalidades e de formas diversas de dobrar e desdobrar a história da poesia. A polêmica “*Ut pictura poesis*” retira da *Arte poética* de Horácio essa expressão, para analisá-la de acordo com os mais diversos vieses. Cumpre salientar que Horácio não desenvolve a questão, sendo a frase uma observação ligeira dentro de um texto dedicado a outros aspectos da discussão estética:

³⁷ LICHTENSTEIN, Jacqueline (org). *A pintura: textos essenciais vol.9 – O desenho e a cor*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agradará sempre.³⁸

Ao interpretar essa frase, diversas gerações jogaram seus dados. Alguns afirmaram a primazia da poesia sobre a pintura, outros esforçaram-se para mostrar o valor desta sobre aquela. É, por exemplo, o que acontece em favor da pintura durante o Renascimento. A estratégia de Leonardo da Vinci é procurar desmontar o primado da poesia, afirmando que a pintura lhe é superior: “O único ofício verdadeiro do poeta é o de fingir as palavras que as pessoas fariam se estivessem juntas, e somente este representa, ao sentido da audição, como se elas fossem naturais, porque em si mesmas são naturalmente produzidas pela voz humana, e em todas as outras consequências ele [o poeta] é superado pelo pintor.”³⁹ O desenho era a principal ferramenta da ciência. O homem buscava exatidão, proporção, escrutínio naturalista – e agradável – da realidade. Leonardo, como outros seus contemporâneos, considerava a poesia imprópria e desajeitada para dar uma ideia precisa das coisas, das relações entre os corpos, das manifestações naturais. Além disso, a poesia exigiria uma fruição no tempo, diferente da pintura – que seria compreendida de imediato.

³⁸ HORÁCIO. *Arte poética*, 361. In.: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 65.

³⁹ DA VINCI, Leonardo. *Tratado della pittura*. Liberliber: e-Text (Livro Eletrônico), 2006. Edição de Carabba Editore, 1947. §11, p. 29. Tradução minha. “Solo il vero ufficio del poeta é fingere parole di gente che insieme parlino, e sol queste rappresenta al senso dell’udito tanto come naturali, perché in sé sono creati naturali dalla umana voce; ed in altre tutte conseguenze è superato dal pittore”.

Séculos depois, com o *Laocoonte* de Lessing⁴⁰, o investimento é de novo na poesia. As diferenças entre as artes vêm à tona de acordo com seus modos de encarnar as relações espaço-temporais. A poesia é pensada como arte da forma temporal. As artes plásticas, por sua vez, se dão no espaço. Lessing faz uma consideração mais ponderada das diferenças entre as artes, de acordo com suas funções. A poesia, sucessão de sons, é vizinha da música, e se distancia das artes da imagem.

Durante o século XIX, atenua-se a polêmica. As criações da transição para o século XX vêm redimensionar, desmentir, ampliar a teoria... Adiante haverá bastante espaço para o roteiro das vanguardas. O roteiro dadá é acoplado por Aleixo. E acopla múltiplas ancestralidades. Por enquanto, salto para 1975, quando o poeta e artista Ulises Carrión chama a atenção para a proximidade entre o livro e o vídeo: sequências de espaço e tempo a serem acompanhadas por um espectador que não é passivo. “A nova arte de fazer livros” seria aquela em que a livricidade do livro viria a primeiro plano. Essa livricidade é vizinha da linguagem do vídeo. No emaranhado que se forma entre artes e linguagens, surgem nutrientes importantes para a corpografia. Sem contar a *verbivocovisualidade* que os poetas concretos criaram, outro roteiro a ser vivenciado mais adiante.

Desde o poema-cosmos do canto ancestral, até o umbigo do texto contemporâneo (este também um poema-performance), a caminhada é rica de contribuições históricas. As acoplagens são

⁴⁰ LESSING, G.E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*. Tradução Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

múltiplas. A fragmentação também é medida dessas dobras e redobras que não cessam de proporcionar novos roteiros em *continuum*.

Um roteiro, porém, é inegável. Aquele que levou de uma poesia que desempenhava funções cruciais nas sociedades até uma poesia de âmbito mais restrito e específico. No “Emaranhado samba”, a poesia volta a se conectar com o que lhe foi apartado durante esse processo de diferenciação. O caminho desse fluxo histórico fornece uma seiva para novas reflexões. Cada passo à frente no desenrolar da história da poesia trouxe revezes: não é possível desfazer uma dobra, apenas desdobrá-la.

O que nas comunidades de oralidade primária era canto e ciência, medicina e ética ao mesmo tempo, foi se tornando cada vez mais uma atividade especializada no correr dos séculos... Que não perdeu o dom de encantar, na medida em que prolifera inframundos. É notório, entretanto, que a poesia passou a desempenhar menos funções. O lastro que a noção da *Poética* descreve é generoso. Com o correr dos séculos, foram-se distanciando e reclassificando as artes. Em inúmeros confrontos e diálogos, as artes se apartaram e, em consequência, a poesia passou a ter um raio de atuação mais diminuto. É através de um processo longo, tortuoso, que temos a divisão das artes hoje comum, oportuna não apenas para o entendimento das linguagens, mas principalmente para o mercado da produção cultural.

Irina Rajevsky pontua que a intermedialidade não é, de modo nenhum, novidade.⁴¹ Ela é um termo guarda-chuva que se cunhou tardiamente para dar conta de procedimentos muito usuais na tradição. Implicados no desenvolvimento mesmo das artes. Desde o florescimento

⁴¹ RAJEWSKY, Irina. “Intermediality, intertextuality and remediation: A literary perspective on intermediality”. *Intemedialités* nº6, outono de 2005, pp. 43-64.

das vanguardas, as artes adensaram diálogos, abriram-se para a influência extra-ocidental, se redescobriram. A intermedialidade resgata muitas dobras antes esquecidas.

Se pensarmos nas artes presenciais – o teatro, a dança, o circo, a música de concerto –, artes do espetáculo, encontraremos muitos pontos em comum, apesar da especialização. E a poesia? – Pergunta a obra de Ricardo Aleixo, com sua estética plural. Ela também pode acontecer diante de uma plateia, bem como a música e o cinema. Todas essas artes, incluindo ainda o *happening* e a performance, acontecem numa duração presencial.

A poesia parece ter se desvinculado em parte desse modo de acontecer, através de seu adensamento em livro. Obras como a de Aleixo resgatam gestos que são próprios da poesia enquanto tal. Não procuram *fora* da poesia recursos, suportes, modos de expressão. Devolvem a ela o que lhe é próprio. O dom interartístico da poesia nunca foi dela desvinculado. O livro foi uma nova acoplagem possível que fez com que novas dobras pudessem surgir. Obras como a de Aleixo nascem no reencontro, no religamento com funções legítimas e originárias da poesia, e nunca inteiramente esquecidas.

Os movimentos de busca de novas acoplagens acontecem em diferentes espaços: artistas visuais produzem livros, escritores fazem performances, há músicas de silêncio, dança videografada, esculturas performáticas... Surge a dúvida: irão eles quebrar a distinção entre as artes? Ou irão apenas salientar, a seu modo, a precisão das fronteiras entre as artes? Certas acoplagens podem desenvolver reações tão consistentes que dão origem a novos organismos artísticos, novos gêneros e linguagens. Outras têm o limite de uma determinada obra. Já

que não nos importa guardar em caixas, dividir em estantes, e sim colocar em movimento a faina poética, como faz Aleixo com as suas corpografias, admitimos que a poesia se dobra e desdobra em inúmeras construções.

Cada texto traz consigo os vestígios do roteiro que lhe deu origem, assim como é ele a semente de infinitas novas dobras. Penso que é prudente, portanto, nesse contexto de múltiplas acoplagens e crescentes desdobramentos, evitar *roteiros-padrão* para ler a poesia de Aleixo. Como método, penso que é melhor partir do particular, do umbigo do texto, para desdobrá-lo através da leitura.

2.1.2 Outro roteiro: das dobras do umbigo para uma matéria de muitos

Aleixo apresenta livros impressos e livros-objeto, performances, canções, vídeos, arquivos de áudio, arte vestual, fotografia, desenho... O diálogo com a música, a dança, as artes visuais não acontece de maneira isolada em sua trajetória. O poeta une todas essas manifestações pela sua presença consciente, operador de acoplagens, investigador de linguagens em trânsito. As premissas do seu projeto de poesia encarnam essa pluralidade de suportes, materiais e modos de acontecer. O jogo que se estabelece não ofende a especificidade da poesia: antes encontra-se com ela de um modo mais vivo. E ao fruir a obra desse poeta de hoje, relembro aquela noção de

poesia dos tempos de Aristóteles, que era também desdobramento de acoplagens variadas. Excetuada, claro, a noção de imitação, que fica substituída pela de invenção. Cada passo a frente nos leva a novos passados, pois as dobras se dão em um espaço de tempo ampliado e não linear.

A intermedialidade é um termo novo, mas perpassa toda a história da literatura, desde suas origens na voz do cantor. A intermedialidade, segundo Irina Rajewsky⁴², é um conceito que pontua não a fusão de todas as linguagens em uma arte total, que seria desprovida das definições de campo. Antes salienta a possibilidade de trânsitos entre categorias que não são estanques. Aponta a previsibilidade de uma permeabilidade entre as artes.

Não podemos esquecer que é *em performance* que a poesia se manifesta em seu modo primeiro, em experiências religiosas, acompanhada de instrumentos, da dança, como na poesia ditirâmbica ou no canto indígena.

Zumthor afirma que teve início no século XVII a era que passou a supervalorizar a palavra escrita em detrimento da tradição oral, cunhando a “literatura”. Foi um processo que teve nos atos jurídicos sua primeira marca: as leis passaram a ser escritas e não proferidas, ao vivo, por um rei.⁴³ Ele propõe uma distinção entre “literatura” e “poesia” – esta seria uma arte mais geral, manifestação de muitos povos e

⁴² RAJEWSKY, Irina. “A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade” (artigo) In.: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares. *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. – Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012, pp. 51- 73.

⁴³ ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.12.

momentos históricos, enquanto aquela estaria restringida por sua invenção e uso no contexto ocidental a partir do século XVII. Antes da criação da prensa (como hoje, no experimentalismo da poesia sonora), o que havia era uma fulguração de corpos cantantes: desde as canções das mal-casadas às canções de gesta e do amor cortês. Na leitura silenciosa, essa performance persiste; se dá, porém, na esfera do desejo⁴⁴. As bibliotecas modernas surgem de acoplagens entre a literatura e novas expressões materiais. A poesia, porém, é gesto antropofágico: no mundo impresso, o ritmo resiste e passa a se movimentar pela página, gera inscrições visuais e engendra metros.

Walter Ong chega a questionar a expressão “literatura oral”, por guardar em seu centro uma redundância.⁴⁵ Recupera a “questão homérica”, a famosa polêmica acerca da escritura das grandes epopeias. Os estudiosos do início do século XX, como Milman Parry, trouxeram à tona as formas de memorização e seus artifícios poéticos. À *oralidade* definida por Ong, Zumthor preferiu o termo *vocalidade*: “Fica a onipresença da voz, participando, em sua plena maturidade, da significância do texto e a partir daí modificando, de alguma maneira, as regras de nossa leitura”⁴⁶.

A voz do aedo tomou diversas formas, de acordo com as acoplagens com técnicas e tecnologias: seja do trovador medieval, do *popstar* ou do cantor lírico; e até mesmo, a partir do século XVII, esta voz emudecida pela impressão do texto *literário*, que é ouvida sempre

⁴⁴ ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.35.

⁴⁵ ONG, Walter J. *Oralidade y escritura: tecnologías de la palabra*. Tradução Angélica Scherp. Cidade do México / Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006, p.19.

⁴⁶ *Ibidem*, p.20.

que um leitor abre o livro. As dobras do corpo leitor que se acopla com o livro impresso não são menos poéticas do que aquelas que ele absorve ao vivo: em seu corpo, reverberam os sons que lê.

Foi a viva voz que conheci pela primeira vez o seguinte poema de Helberto Helder, de 1980; porém, ao lê-lo silenciosamente, mantêm-se os seus efeitos, em ressonância:

Sei às vezes que o corpo é uma severa
 massa oca, com dois orifícios
 nos extremos:
 a boca, e aos pés a dança com a coroa de
 labaredas
 - a cratera de uma estrela.
 E que me atravessa um protoplasma
 primitivo,
 uma eletricidade do universo,
 uma força.
 E por esse canal calcinado sai
 um ruído rítmico, uma fremente
 desarrumação do ar, o verbo sibilante,
 vento:
 o som onde começa tudo – o som.

Completamente vivo.⁴⁷

A cada vez que leio as sonoridades fechadas e obtusas das palavras “corpo”, “oca”, “dois”, “orifícios”, etc., reverbera uma espécie de gonzo interno, e sinto o som completamente vivo dessas palavras. Esse som se propaga e continua no tempo, enquanto que as aliterações presentes nas palavras “cratera”, “estrela”, “protoplasma”, “eletricidade”, “freme”, etc. parecem cortar o ar com as suas ranhuras. Ainda que eu não vocalize o texto, as matrizes sonoras que

⁴⁷ HERDER, Helberto. *Ou o poema contínuo*. São Paulo: A Girafa Editora, 2006, p. 350.

estão presentes se fazem ouvir, a cada leitura. O som, completamente vivo, gerido nas entranhas do momento, na concretude corporal, é um sistema de primeira ordem. Mesmo que eu me concentre somente no sentido das palavras, procurando interpretar seu significado, algo de corpóreo, de matérico, estará interferindo nas minhas fabulações. Esse “ruído rítmico” ganha a integridade de um “protoplasma primitivo”, seiva de poesia que atravessa a cadeia biológica e resiste, desde a sua concepção ancestral, até o acontecimento futuro. Inscreve-se no tempo como dobra.

O poema de Helder é um roteiro para o mistério do acontecimento poético. Cabe propor a leitura conjunta com um poema de Aleixo, de *Modelos vivos*:

Solo de Jonny Carter

depois de Julio Cortázar

ao final
da próxima
frase

{

ela
ressurgirá
em espiral

{

por dentro do ar
desde o chão

{

O homem
que a tocava

{ não⁴⁸

Cada verso do poema tem um corte preciso: aqui, não é apenas a repetição dos sons que me leva a sentir o ritmo do meu corpo completamente vivo enquanto leio. É também a repetição dos espaços em branco, das ausências, das chaves que se abrem para novos contextos sem nunca se fechar.

A frase espiral que não morre é espiral como o primeiro poema desta tese, um dos “Onze passos para Merce Cunningham”: passo de dança oferecido ao bailarino, frase que se expande desde a clarineta, poema completamente vivo que continua a desenhar-se no espaço mesmo quando o corpo já não está.

O poema alude, talvez, à morte prematura de John Carter, músico de jazz, estudioso do folclore afro-americano, virtuoso artista do sopro. Alude também à voz-sopro de Cortázar, que com o jazz e a literatura dava oitenta voltas, por oitenta mundos, ao redor de um dia.

Música-sopro que escorre da boca, no poema de Helder: vento. Vento curvo que se dobra e se desdobra dentro do ar: permanece vivo, expande-se pela massa oca do corpo, atravessa o espaço como um giro do bailarino. Atravessa, como o manto de Arthur Bispo, a fronteira da vida: para ser usado no dia de seu passamento, o *Manto do juízo final* foi construído para levar o artista à espiritualidade: àquele lugar desde o qual ele desempenharia funções transcendentais. Sinaliza a continuidade da “eletricidade do universo”. Afirma a vida, ainda que essa obra de arte vestual seja (como a arte egípcia) uma preparação para a morte.

O poema é sinuoso, é gelatina, água que se espalha como um solo de clarineta pelo ar, em espiral, desde a rua até o verso, do livro para a

⁴⁸ ALEIXO, Ricardo. *Modelos vivos*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010, p.22.

cena, do áudio para o objeto, da dança dos pés (com a coroa de labaredas) até a boca. Dessa boca que toca tambor surge o “ruído rítmico” que desarruma o ar, a poesia.

2.1.3 Outro roteiro: curvas das fímbrias do som

Na obra de Aleixo, intercalam-se os poemas que tematizam a visão e a audição. Ainda que não existisse a visão, existiria a poesia. Arte vocal por excelência, ela mora no som das palavras.

Estrondo

Naquele entrecho
mais lento dos
dias, aqui, onde,

não importa o
modo como os pés
pisem as folhas

ao caminhar, o
barulho quebradiço
da sombra deles

(espraiada entre
a calçada e as
pedras-escombros

da casa) bem poderia,
se ouvido por
uma detalhista

como você, ser
chamado de troar,
estouro, estrondo.⁴⁹

É a virtude de uma “detalhista”, com seu ouvido apurado, ou melhor, a possibilidade da presença dela, que transforma o comum do cotidiano em um momento inesquecível, carregado de poesia. As folhas secas estão sobre as “pedras-escombros”, fato que pertence ao “entrecho” de dias lentos, o que sugere uma rotina monótona e sem acontecimentos especiais.

Os pés pisando essas folhas e produzindo ruídos não são suficientes para que aconteça a poesia no momento cotidiano, mas sim a presença do ouvido detalhista. É um texto de profundo lirismo. Só a presença da ouvinte evocada traz consigo o som das palavras “troar”, “estouro”, “estrondo”, que têm a virtude de transformar essa sombra de um movimento cotidiano em poesia.

Há um jogo entre visão e audição muito complexo. É a sombra do movimento dos pés sobre as folhas (não importa como seja o movimento dos mesmos pés) que produz esse som. Novamente a dança, a visualidade e a poesia estão mescladas no texto, pertencendo umas às outras, implicadas que estão dentro do processo de criação do “belo na dança”⁵⁰, aqui definido como “estrondo”. É a repetição do som do “o”, vogal sempre alongada na dicção brasileira, que cria uma musicalidade ímpar ao ser acoplada pelo som do “t”, explosivo, criando assim uma sonoridade próxima à do sentido da palavra, e que pode também nos remeter ao som dos tambores. Essa sonoridade do “t” + “o” vem

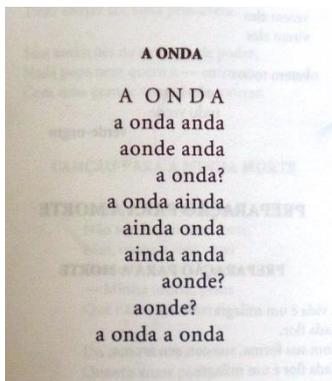
⁴⁹ ALEIXO, Ricardo. *Modelos vivos*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010, p.28..

⁵⁰ Trata-se de um excerto do poema “Modelos vivos movidos a moedas”, que será lido adiante.

preparada por uma série de aliterações que começa no início do poema, em “t” e “p”, sempre consoantes explosivas, e nas assonâncias de “e” e “o”, sons fechados, graves. Tudo remete a uma música ancestral, que pode ser ouvida quando a atenção é cuidadosa. É outro texto que dialoga com o poema-roteiro de Helberto Helder, tanto na composição sonora, quanto no tema.

A presença do sagrado se revela através do som contido na sombra dos passos, no espaço da calçada, ou seja, na rua (morada de Exu). Já as pedras-escombros da casa remetem a uma possível destruição prévia do espaço aconchegado e familiar (a uma descontinuidade, saída do lugar de conforto, libertação), ou então à ideia de que este espaço está sendo construído ou reformado. O caráter dinâmico da morada e a transição entre ela e a rua são ressaltados. O som está justamente no espaço “entre” a calçada e os escombros da casa, em um lugar de passagem, evocando a transformação, os caminhos e, novamente, o reino de Exu, o dono da fala.

A palavra “estrondo”, destacada pelo título, traz consigo um procedimento duplo: ela significa o que ela mesmo soa. Outro exemplo célebre desse procedimento é o poema “a onda” de Manuel Bandeira:



51

O poema de Bandeira presentifica aquilo que significa. O recurso central é o de estruturar o texto como onomatopeia. É uma das “Composições” de Bandeira, ou seja, poemas que realizou nos anos 60 a partir dos ecos concretistas, sem jamais utilizar esta palavra. O poema adota um conjunto restrito de sonoridades que se repetem, e a partir da exacerbação desse recurso passa a recriar o som do movimento das ondas do mar. É como a palavra “estrondo”, espaço onde culmina o movimento do poema de Aleixo. Esse procedimento tem consequências muito fortes pois é, ele também, um auto-encarnar-se através dos recursos da melopeia. Esse termo, apresentado por Ezra Pound no *ABC da Literatura*, traz desde a etimologia a marca do som: “melos” é a mesma raiz da palavra “melodia”.⁵² A melopeia, embora seja o recurso

⁵¹ BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, p.267.

⁵² Pound ensina que tanto melhor será o poema quanto mais densa e pesada a sua camada associativa. Para, portanto, “carregar” ou “saturar” a linguagem de significados, utilizam-se três estratégias: a) fanopeia - “Usamos uma palavra para lançar uma imagem visual na imaginação do leitor”⁵²; b) melopeia - “a saturamos de um som ou usamos grupos de palavras para obter esse efeito”; ou c) logopeia - “usar a palavra numa relação especial ao ‘costume’, isto é, ao tipo

mais comum à poesia popular de todos os tempos, também comporta grandes possibilidades de sofisticação. Sobre a relação da poesia com a sonoridade, afirma Pound: “A música apodrece quando *se afasta muito* da dança. A poesia se atrofia quando se afasta muito da música.”⁵³ A presença da voz e a importância do corpo que fala aparecem ainda na abordagem poundiana quando o poeta explicita os tipos de melopeia: “poesia feita para ser cantada; para ser salmodiada ou entoada; para ser falada.” “Quanto mais velho a gente fica, mais a gente acredita na primeira”⁵⁴.

O *poema em prosa* deve a Charles Baudelaire sua emancipação⁵⁵. A poesia impressa foi muitas vezes definida pelo formato em versos, um aspecto que a diferenciava da prosa à primeira vista. O verso era considerado a célula básica do poema. Seu sentido primeiro é o corte que o difere dos outros textos literários. Os espaços em branco na página, silêncio e marcação rítmica, são de fato o primeiro e mais superficial reconhecimento da poesia na página. É um recurso que, no entanto, tem um sentido importante. O verso tem esse corte por ser, em última análise, fruto de uma medida. Medida que se fazia, via de regra, por um sistema de contagem. Algo que vale menos pelo *número* definido de suas sílabas do que pela operação sonora, pelo resultado musical. Requer um aprendizado que não pode dispensar a audição como seu máximo recurso e que não tem relação com o letramento.

de contexto em que o leitor espera ou está habituado a encontrá-la”. POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, s/d, p.41.

⁵³ Ibidem, p.61, grifo do autor.

⁵⁴ Ibidem, p.61.

⁵⁵ BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Tradução Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

Poetas como o semi-analfabeto Patativa do Assaré⁵⁶ e todos os bardos da oralidade primária tiveram sua formação pelo ouvido. Sem passar pela página impressa o seu aprendizado da composição dos versos, esses poetas dominam a contagem silábica desde o tempo dos aedos.

Manuel Bandeira, em seu *Itinerário de Pasárgada*⁵⁷, dá a conhecer seus roteiros de aprendizagem poética. Aborda o ritmo a partir da vivência de seu processo criativo. Bandeira discorre sobre a música em diversos pontos da narrativa. Como primeira influência que o levou à poesia, ele cita, na infância, as cantigas de roda. “Sinto que na música é que conseguiria exprimir-me completamente”⁵⁸. Daí não se deriva a afirmação de que o poeta é um músico frustrado. A poesia, no sentido abrangente que utiliza Zumthor, guardou a sonoridade em todas as suas manifestações. As palavras, na superfície do papel, funcionam como uma partitura e é o leitor quem, em voz alta ou baixa, tem de executar o seu ritmo, sentir as fímbrias do som percorrendo seu corpo por dentro.

Para Bandeira, o texto “será como um baixo-numerado contendo em potência numerosas melodias”⁵⁹. Seu esquema rítmico sugere um determinado compasso através da disposição das tônicas e da contagem. A musicalidade, segundo Bandeira, estaria portanto “inexpressa” na poesia, ou “simplesmente indicada”. A melodia é em si uma característica exclusiva da música. Bandeira pontua as diferenças entre as duas artes; uma, que marca em seu “baixo-numerado” o ritmo e a outra, e apenas ela, que fala através da melodia: “Nunca a palavra

⁵⁶ PATATIVA DO ASSARÉ. *Inspiração nordestina: Cantos de patativa*. São Paulo: Hedra, 2003.

⁵⁷ BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

⁵⁸ *Ibidem*, p.49.

⁵⁹ *Ibidem*, p.79.

cantou por si, e só com a música pode ela cantar verdadeiramente”⁶⁰. Isto porque Bandeira está trazendo uma consideração tecnicamente pertinente à teoria musical, na qual os termos “melodia” e “ritmo” significam exatas e definidas características do som.⁶¹ No papel, o poema perdeu a flutuação melódica, e também a harmonia, realizada através do acompanhamento (seja lira ou tambor). Apesar disso, conservou o ritmo, passível de se acoplar tanto com palavras (faladas ou desenhadas no papel) quanto com a sucessão de notas ou acordes musicais produzidos pela voz, percussão corporal ou instrumentos. Ritmo é central a ambas as artes, como ao cinema, porém a música o opera a partir de alturas definidas (as notas musicais); a poesia através da sequência de fonemas e de pausas; já o cinema o trabalha na sucessão de imagens.

A melodia não está no texto escrito; porém, se toda poesia derivou do canto, seja dos aedos, *akpalôs* ou bororós, ela apenas permanece em rastro, pista, memória. As rimas, aliterações, assonâncias e paralelismos podem ser considerados elementos harmônicos do texto impresso, atualizados no momento da leitura. É o que defende Mário de Andrade no “Prefácio interessantíssimo”⁶². Ele propõe uma poesia “harmônica”, na qual a leitura vai atualizar os acordes, ressoando o ritmo do texto de maneira vertical: um rastro do que já souu

⁶⁰ *Ibidem*, p.80.

⁶¹ MED, Bohumil. *Teoria da música*. Brasília: Musimed, 2006.

⁶² “Sei construir teorias engenhosas. Quer ver? A poética está muito mais atrasada que a música. Esta abandonou, talvez mesmo antes do século 8, o regime da melodia quando muito oitavada, para enriquecer-se com os infinitos recursos da harmonia”. ANDRADE, Mário de. “Prefácio interessantíssimo”. In.: *Poesias completas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976, p. 28.

anteriormente fica sempre reverberando, ao mesmo tempo, conforme o leitor acompanha a sequência do poema.

Pensando-se também a melodia em seu sentido estrito como sucessão de notas musicais, ou seja, alturas definidas produzidas pela voz ou instrumentos, então as palavras, por mais poéticas que sejam, no papel não podem cantar. Quem as canta é um corpo que as recebe e as transmite, seja ao vivo ou através de uma gravação. E também cantam quando ressoam no corpo do leitor, mesmo na leitura silenciosa. Apenas a performance pode devolver esse dado perdido quando a poesia é impressa, apenas a performance atualiza o texto na leitura. Consciente disso, Aleixo experimenta suportes e mídias diversas, numa resposta que é a um tempo retorno às origens da poesia e avanço na história da arte literária: a própria definição de tempo ancestral. O futuro mora dentro do passado tanto quanto o passado mora dentro do futuro: cada operação realizada contém em si as marcas da dobra que a gerou. Conforme acontece a sucessão, vão se desdobrando e redobrando novos perfis de algo que já estava presente, pois o tempo é um *continuum* que admite sincronicidades.

2.1.4 Outro roteiro: dobras do novo no velho, do velho no novo, novelos

Um poema de Aleixo ainda não publicado em livro aborda o tempo não cronológico que interessa a esse roteiro:

ANCESTRAL

é quem
vive no meio

do tempo
sem tempo:

é quem veio
e já foi

e é também
quem

ainda não
veio⁶³

O tempo ancestral não corresponde aos ângulos do calendário. Não se pode exprimi-lo por uma linha reta. Seu vetor é sinuoso. Ele dobra e se desdobra. Reaparece, como em espiral; já foi, mas também virá. O tempo ancestral acompanha o cronológico em todas as suas instâncias: está “no meio” e em um “tempo/sem tempo”. Surge a partir de uma irrupção, de um deslize, de uma dobra que faça o observador perceber o contínuo no meio da fragmentação. Mesmo para o pensamento moderno, abstinado com a organização positiva, aparece o

⁶³ ALEIXO, Ricardo. “Ancestral”. Poema publicado na rede social Facebook, 24/12/2014.

tempo ancestral e se acopla perfeitamente ao ideário. Octavio Paz escreve, em *Os filhos do barro*: “O velho de milênios também pode atingir a modernidade: basta que se apresente como negação da tradição e que nos proponha outra. Ungido pelos mesmos poderes polêmicos do novo, o antiquíssimo não é um passado: é um começo”.⁶⁴ É o que se pode perceber em variados momentos da história da arte, e muito especialmente no período das vanguardas do início do século XX.

Aleixo, consciente de seus poderes de acoplagem com esse tempo-não-tempo, pode recuperar hoje os poemas de Hugo Ball de uma forma inteiramente nova. Não “nova” no sentido que o grupo Ruptura conclamou, no ideário moderno. O diálogo com Ball, com Max Bense, com Cage e outros tantos mostra a um tempo força daquilo que já foi e seu poder de ainda não ter vindo. Conforme o depoimento de Aleixo:

Gosto de pegar um poema do Hugo Ball, por exemplo, o Karawane, que é um clássico da vanguarda (é uma contradição em termos, “clássico da vanguarda”)... Eu não posso ir a um país europeu e esquecer que esse poema foi escrito por um dadaísta que queria imitar a língua africana. Eu, como descendente de africanos, não vou querer perder a piada. Eu acho muito engraçado. E as gravações que existem, elas são quase todas levando para o lado da litania, mas esse poema é percussivo!⁶⁵

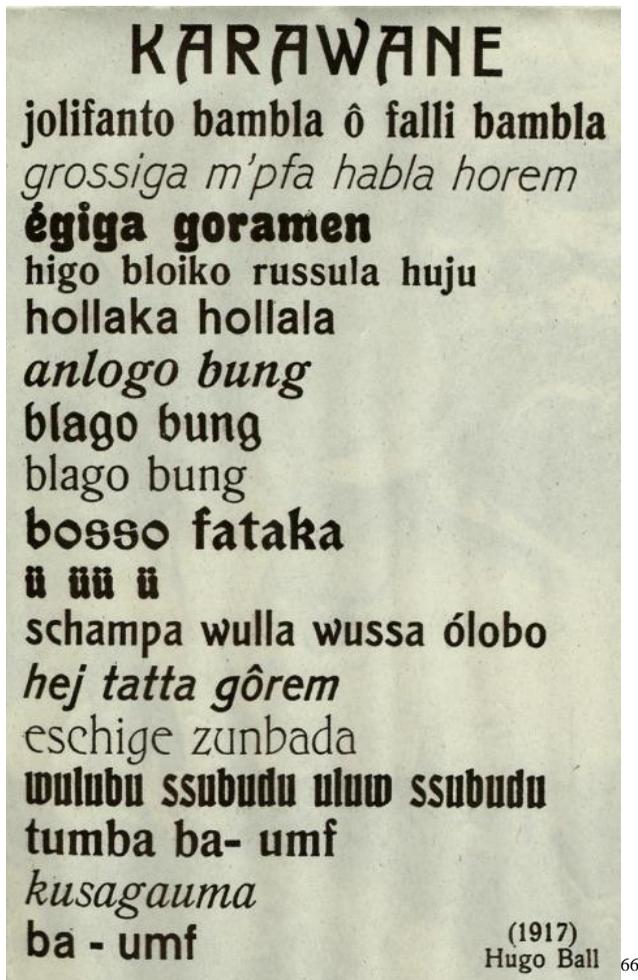
Aleixo reinaugura o poema de Hugo Ball, consciente do que ele já foi, mas também das novas interações que a acoplagem de sua poética

⁶⁴ PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*: Do Romantismo às vanguardas. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.20.

⁶⁵ Em entrevista concedida a mim em setembro de 2014 no Teatro SESC Prainha, após a performance *Modelos vivos movidos a moedas*, dentro da programação do Palco Giratório.

com o texto “clássico” irão gerar. Comentarei adiante a vocalização que Ricardo Aleixo faz desse poema. Ela recupera a gestualidade da voz, brinca com os ritmos de forma inteiramente solta e, pela presença do seu corpo, da sua voz e do seu virtuosismo performático, o poema soa mais original do que nas gravações tradicionais.

Esse é, também, um ato político. A apropriação que um poeta brasileiro, descendente dos Temne de Serra Leoa, lê esse poema de Hugo Ball em 2014. Sabemos o quanto os dadaístas amavam as máscaras africanas, o quanto procuravam trazer a ritualidade da cultura negra para as suas performances. Aleixo dedura, com sua performance, o aspecto moderno dessa apropriação dadaísta. Reapropria-se também de si. O dadaísmo surge, em certa medida, a partir do contato com a cultura da ancestralidade. Esta é recuperada por uma interpretação vocal que desdobra o caráter “clássico” dessa obra. Considera-a aberta.



A melopeia é o único parâmetro do texto de Hugo Ball: excetua-se o sentido das palavras. A tensão que se estabelece entre o sistema de primeira ordem e o sistema de segunda ordem é exacerbada.

⁶⁶ Referência da imagem: Archives Dada, disponível em: <http://archives-dada.tumblr.com/post/18180886477/hugo-ball-karawane-1917>.

A pura melodia das palavras vem à tona como libertação. Como apelo a uma ancestralidade, também, da palavra.

Através de Philadelpho Menezes, conhecemos o percurso que durante o século XX perpetrou a poesia sonora⁶⁷. As experimentações vanguardistas de um Russolo com a sua parafernália sonora, a obra contemporânea de um Fernando Aguiar... Os desdobramentos possíveis de uma arte que, embora nova, preserva como nenhuma outra as ressonâncias do passado.

Zumthor: “Foram as diversas formas de poesia sonora que, inicialmente, levaram-me ao estudo “científico” da voz”⁶⁸. Um conceito de “música” mais abrangente, resultado de trabalhos como os de John Cage, bem como as criações sonoras dos poetas do século XX, levaram a repensarmos as barreiras entre música e poesia. (Como aquelas descritas por Bandeira no seu *Itinerário*.) Os poetas contemporâneos reinterpretam a “música” devolvendo-a àquela dobra que constava na *Poética*: a de uma relação íntima entre música e palavra, como a do ditirambo – que iria se desdobrar em tragédia, um novo gênero. Cada novidade traz em si esse contínuo de dobras que se desdobram.

Murray Schafer, em *O ouvido pensante*⁶⁹, faz o movimento inverso daquele dos poetas. Parte dos meandros da música para traçar alguns passos que levam desta à poesia. E acaba por afirmar que as palavras cantam. Descobre isto com a colaboração dos alunos, em sala de aula, em um diálogo de oficina. Desde a música, chega à poesia sonora.

⁶⁷ MENEZES, Philadelpho. *Poesia sonora: Poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: EDUC, 1992.

⁶⁸ ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*, p. 10.

⁶⁹ SCHAFFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1991.

O novo no velho e o velho no novo também têm o dom de se esconder em suas dobras e redobras. Formam um novelo a ser desenrolado aos poucos. Porque tem o dom de se reservar.

Não é com simpatia que Alfredo Bosi⁷⁰, por exemplo, vê o novo contexto onde acontece a arte poética e, ainda assim, ele nos fornece definições preciosas sobre como a performance ressoa no poema. No seu livro *O ser e o tempo da poesia*, publicado pela primeira vez em 1977, ler e escrever poemas é descrito como um ato de resistência. No prefácio da 7ª edição revista, de 2000, ele salienta que há “sobras e faltas” no cenário. As primeiras são “reproduções de modelos literários”⁷¹ que ocorrem dentro do circuito erudito e as segundas consistem em “um descarte selvagem da tradição culta”⁷² pela cultura de massas.

A resistência que Bosi defende passa também pela tensão interna que a poesia carrega em relação ao significado: “No momento em que o discurso, fiel à sua lei interna de contínuas diferenciações, atingir o limiar da Lógica, estará ultrapassando o ponto de união franca e amorosa com a fantasia.”⁷³ Hugo Ball radicaliza justo esse princípio de resistência na criação da poesia sonorista. O discurso de Bosi se mostra, então, mais próximo dos procedimentos experimentais do que poderia parecer. A linguagem “resiste e recrudescer, potencializando-se com as armas da *figura*. E como se essas armas não bastassem, é o enunciado mesmo que cede o seu estrato mais sensível: o som.”⁷⁴ A musicalidade

⁷⁰ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

⁷¹ *Ibidem*, p.16, grifo do autor.

⁷² *Ibidem*, p.16.

⁷³ *Ibidem*, pp.33-4.

⁷⁴ *Ibidem*, p.46.

da poesia é portanto compreendida em relação ao seu desvio do pensamento puro. A concretude sonora do discurso soma-se ao seu poder metafórico para que essa linguagem-resistência ocorra. Nos termos de Gumbrecht, um sistema de segunda ordem e um de primeira estão em relação de conflito.

Bosi 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”⁷⁵. 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”⁷⁶. Postula-se uma identidade ancestral entre som e sentido, logo perdida com a proliferação dos signos. Essa ligação perdida, porém, é constantemente restaurada (de modo especial no jogo poético).

Lição dogon

dorme oculto no oco
no fundo do vão da orelha
por onde a palavra escorre
o outro sexo delas⁷⁷

Aleixo recorre, neste poema curto, ao saber ancestral da comunidade Dogon, povo de Mali cujas tradições e cultura foram muito estudados e divulgados a partir dos anos 40, quando uma dupla de antropólogos franceses documentou os aprendizados da cultura dogon que tiveram durante um período de 15 anos de convívio. Uma das

⁷⁵ Ibidem, p.49.

⁷⁶ Ibidem, p.50.

⁷⁷ ALEIXO, Ricardo. *Modelos vivos*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010, p.37.

crenças dos dogons é a de que os seres humanos são ao mesmo tempo femininos e masculinos, tendo cada qual perdido uma parte de seu sexo, seu outro sexo.⁷⁸ (Qualquer semelhança com a teoria do *Banquete* de Platão é coincidência?)

Abre-se uma pluralidade de sentidos para o verso final. O feminino também possui virilidade: um “outro sexo”; ou talvez as palavras o possuam, junto ao seu mistério oculto. Novamente, a cultura africana encontra a cultura grega antiga, se compararmos esse dado com a concepção platônica do amor. O importante para a concepção que Aleixo oferece do papel da audição no processo criativo do poema é a ideia de interioridade/anterioridade do espaço oco dentro do ouvido. Ele alude às profundezas do corpo no qual se processa o som que, misturado com a massa corpórea do ouvinte, revela um outro sexo das palavras e dos seres: dá a conhecer o Outro que mora em nós. No fundo do vão da orelha, nesse espaço oco, é que pode habitar o poema, em suas dobras e desdobras, na tensão que lhe é característica.

2.1.5 Outro roteiro: da reverberação de uma desescuta à força da

VOZ

A voz nos trai, e escapa. Tem esse dom de nos convidar à reinvenção. Adriana Cavarero, em seu livro *Filosofia da expressão vocal*, empreende uma varredura de referências históricas que

⁷⁸ DIETERLEN, Germaine. “Masks and mythology among the Dogon”. *African arts*, vol. 22, nº3, maio de 1989, pp. 34-43.

contribuem para o entendimento da voz, esse objeto fugidio. É como se a voz fosse desesperadamente buscada em todos os espaços onde ela pudesse ressoar: desde a Bíblia, os mitos gregos, até os poetas contemporâneos. Somando as contribuições e as interpretando de acordo com seus objetivos, Cavarero tece uma argumentação consistente.

É como se ela quisesse agarrar a voz por algum de seus membros e todos escorregassem. Essa insistência em nos escapar faz parte da voz desde seu aspecto biológico. A voz sempre guardou os seus mistérios, e é por isso que até hoje não dispomos de uma ciência da voz, conforme reivindicou Zumthor. As relações entre voz e poesia trazem consigo um vasto cabedal de implicações que, querendo ou não, desestabilizam nossos discursos. Colocam-nos nas zonas de trânsito, convidam-nos à flutuação e à flexibilidade.

Esse comportamento da voz em si é análogo à desestabilização que a poesia opera com o sentido. Antonio Candido, em seu “Caderno de análise literária” intitulado *Na sala de aula*⁷⁹, oferece um exemplo de discurso sobre o desafio que é ler um poema: “No nível profundo, a análise de um poema é frequentemente a pesquisa das suas tensões, isto é, dos elementos ou significados contraditórios que se opõem”⁸⁰. A ênfase está em perceber os conflitos que, em um bom poema, não são atenuados, antes reforçados. Ler e interpretar esse tipo de utilização da linguagem passa, portanto, pela aceitação de elementos inexplicáveis através da lógica estrita: “(...) muitas vezes a poesia é devida a uma normalização peculiar da discrepância.”⁸¹.

⁷⁹ CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula*. Caderno de análise literária. São Paulo: Ática, 1984.

⁸⁰ *Ibidem*, p.30.

⁸¹ *Ibidem*, p.85.

A poesia gera, então, um novo tipo de saber, um modo de conhecimento peculiar gerado pela acoplagem entre som e sentido. Aristóteles é o primeiro a reconhecê-lo. Para Platão, o discurso poético é nocivo, pois causa confusão e distanciamento da verdade.

Cavarero tem em seu currículo acadêmico a experiência de uma exegeta de Platão. Ela torna compreensíveis as ligações entre a teoria das ideias, a desvocalização do logos e a expulsão dos poetas da República. “Como sugerem as páginas finais do *Crátilo*, convém então deixar de lado os nomes para andar diretamente ao encontro das ideias”⁸². O sistema de segunda ordem procura suprimir a existência do sistema de primeira ordem. Foram excluídas, por Platão, tanto a materialidade das palavras quanto a presença do corpo que as entoa. O mundo empírico é essa cópia deformada, esse espaço decaído – que os escolásticos aproveitaram tão bem em prol das noções católicas. As ideias são perfeição desejada e inalcançável, só possível no contato direto com a sua vida eterna – após a morte.

Cavarero faz também, a favor da voz, a crítica da metafísica. Esta foi definida desde a Antiguidade como ciência do ser em suas características mais gerais. A metafísica pensa a existência. E, por ser um discurso sobre o discurso, uma operação de segunda ordem. Autorreferente, portanto. Opera no plano das generalizações. O particular é pensado como categoria, nunca é considerado em sua existência concreta de indivíduo – caso contrário, não haveria metafísica. (A lógica reza: existe um “x”, e pelo menos um “x”; ou então: todo “xis” é “Y”.) A Ideia platônica (diferente da sua sucessora

⁸² CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais*: filosofia da expressão vocal. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p.76.

aristotélica, a substância⁸³), mora em um plano abstrato e superior: o mundo das ideias. Apesar de nossas aproximações com a verdade, vivemos em um mundo que é cópia daquele. Uma cópia imperfeita. Entre as características das ideias estão a eternidade e imutabilidade. Validação das leis e da universalização, que apaga toda identidade do interlocutor, desempoderando-o: como Cavarero demonstra, o logos perdeu a sua voz. Perdeu, com a metafísica platônica, baseada na visualidade como parâmetro para expressar a ideia, a força da presença de sujeitos falantes, cuja voz denuncia sua singularidade.

A intenção de Cavarero é continuar a trilha da filosofia política de Hannah Arendt: “O que Arendt denomina política é um espaço materialmente compartilhado em que os presentes mostram uns aos outros, com atos e palavras, a sua unicidade e a sua capacidade de começar coisas novas”⁸⁴. “A politicidade da palavra, segundo Arendt, não consiste em significar, exprimir, comunicar alguma coisa: mesmo que sejam significados tradicionalmente políticos, como o justo, o útil, o

⁸³ O conceito de substância dá conta de definir aquilo que é, ou seja, o ser em suas características mais gerais. A substância é formada por dois elementos: matéria e forma. Todas as outras categorias de ser (como quantidade, relação, qualidade, etc) dependem da substância, relacionam-se com ela. A definição de metafísica oferecida acima também se refere a Aristóteles. ARISTOTLE. “Metaphysics”. In: *The complete works of Aristotle* – vol 2 [ed. Jonathan Barnes]. Princeton: Princeton University Press, 1984. O conceito de substância é reabilitado por Gumbrecht, que relaciona-o com a noção aristotélica de signo, para mostrar que, dentro desse sistema ontológico e epistemológico antigo, há lugar para a “presença”, ou seja, para a consideração de nossa existência física e espacial. Essa abertura para a presença também pode ser definida como o “realismo” grego: para os antigos, pensamento e materialidade eram inseparáveis. GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC – Rio, 2010.

⁸⁴ CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p.220.

bem e o mal. Consiste, isso sim, em revelar aos outros a unicidade de quem fala.”⁸⁵. A pensadora italiana, a um tempo, faz a crítica de Platão e resgata o prazer vocal (prazer poético), justificando sua necessidade e validade. Sem o prazer que nos oferece a audição, sem a presença integral do corpo, da boca (com a coroa de labaredas), dos ouvidos que dela disfrutam, a singularidade da voz seria tão somente uma categoria abstrata.

Segundo Cavarero, esse alijamento do corpo tem como pai Platão, e segue influenciando na tradição ocidental até o século XX. Foi só tardiamente que as batalhas epistemológicas se tornaram mais acirradas, conforme lemos também em Gumbrecht. Este procura entender a genealogia do nosso vício em configurações de sentido, enquanto Cavarero traça a história da desvocalização do pensamento. Esse é o contexto do roteiro intelectual no qual as dobras do conceito de performance, oferecido por Zumthor, vão se propagar e desdobrar com força renovada.

Nas últimas páginas de *Introdução à literatura oral*, Zumthor oferece um texto que elucida de maneira exemplar seus pressupostos e objetivos, e cito como um mapa deste roteiro:

A voz é o instrumento da profecia, no sentido mesmo de que ela a faz. A voz soa ou se cala ao coração – ao coro – do drama. Desde o século XVII, a Europa se espalhou sobre o mundo como um câncer; subrepticiamente, a princípio, mas há muito ela galopa, destrói hoje, demente de formas de vida, animais, plantas, paisagens, línguas. A cada dia que passa muitas línguas do mundo desaparecem: renegadas, sufocadas, mortas com seu último velho, vozes virgens de escrita, pura memória sem defesa, janelas outrora

⁸⁵ Ibidem, p.220.

abertas sobre o real. Um dos sintomas do mal foi, sem dúvida, desde a origem, o que chamamos de literatura, e a literatura tomou consistência, prosperou e se tornou aquilo que ela é, uma das mais vastas dimensões do homem – recusando a voz. Mas, por ter perdido sua posição preponderante, a voz não pôde ser banida do concerto dos poderes virtuais, que determinam o destino das civilizações. No pior dos casos, ela se dissimulou sob o pretexto da eloquência. Continua a emitir sinais.⁸⁶

O texto de Zumthor, teoria e poesia, aborda diretamente essas relações entre a desvocalização do pensamento e a dominação política. Reviver os poderes da voz é abrir espaço para o tempo ancestral que “Continua a emitir sinais” e reinventa seu passado a todo o momento. A desescuta operada durante séculos não apagou todas as sementes que, hoje desdobradas, dão a conhecer novas vozes vêm ressuscitar a memória.

2.1.6 Outro roteiro: da “Zona del silencio” à prefiguração da crise

Em 2007, ocorreu no Aldrich Museum, em Connecticut, uma mostra de artes visuais dedicada à voz, intitulada *Voice and void*. Com curadoria de Thomas Trummer, incluiu obras de quatorze artistas, entre

⁸⁶ ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: HUCITEC, 1997, p.294.

eles John Cage, Joseph Beuys, Valie Export, Rachel Berwick, Melik Ohanian, Asta Gröting. Tive acesso ao catálogo⁸⁷, no qual o curador afirma que é possível pensar sobre a voz através das imagens. É uma estratégia saudável. Ricardo Aleixo propõe um “cineouvido” e um “ruído de olhos”: opera trânsitos e traduções de um sentido ao outro, de uma linguagem à outra.

O artista francês Melik Ohanian, presente na mostra, procurava um modo de registrar o silêncio. Poderíamos relacionar essa busca com aquela de Cage, que procurou ouvir o silêncio em uma sala anecoica. Ohanian, por sua vez, o buscava na falha de equipamentos causada por um local com fortes interferências magnéticas. Tinha o desejo de visitar o Polo Norte a fim de colocar em prática esse registro. Impossibilitado de tal jornada, descobriu que em meio ao deserto mexicano, a quatro horas da Cidade do México, existe um ambiente cujo campo magnético é especial. O lugar é chamado “Zona del silencio”. O artista o fotografou e recolheu narrativas, as quais dispôs em uma apresentação de slides. Na entrevista concedida para o catálogo *Voice and void*, declarou:

MO: (...) The notion of silence, to have a Picture without sound, is really a big deal, a big challenge. So for me, silence is at the forefront of my approach, it's to reference, to put more force to the picture. If you have a picture without sound, I think it's a good picture.

TT: But if you have a normal picture, like a painting, you never have sound, do you think a normal painting can...

MO: No... you're right, you're right... but in general when there is a painting or photographs, in general terms there is a lot of comment, and it is really rare to be in front of a picture without anybody, without any sound, it's

⁸⁷ TRUMMER, Thomas (Ed.) *Voice and void* (catálogo). New York, The Aldrich Contemporary Art Museum, 2007.

really hard. You can have it with a book more than with a painting.⁸⁸

A aparente mudez das imagens não cessa de gerar burburinho, vozes que se sobrepõem e multiplicam sem cessar. A voz da sociedade de oralidade mista, na qual vivemos, repercute de tal modo que se faz difícil (praticamente impossível) o encontro com uma imagem silenciosa. Ela existe? O artista contemporâneo, segundo Melik Ohanian, tem assim uma tarefa árdua. A de restituir às imagens o seu silêncio.

Um roteiro possível propõe reflexões sobre o lugar comum do “excesso de imagens” que é geralmente associado à vida contemporânea. Baudrillard abordou-o em seus ensaios sobre arte, reunidos no volume *A arte da desapareição*⁸⁹. Segundo ele, somos “iconoclastas modernos”, porque destruímos o poder da imagem através do seu consumo exacerbado.

Baudrillard coloca a ênfase no transbordar e multiplicar de imagens que marcam o cotidiano. Afirma que essa somatória desenfreada de imagens repetidas anuncia o fim da arte. Ohanian advertiu que esse excesso é também de vozes. Vozes das pessoas que se amontoam nas cidades, vozes da grande mídia. O *record* de audiência, hoje, ainda é o da rádio, que não perdeu popularidade após o advento da televisão. A própria televisão tem na voz seu elemento primordial. A televisão importou, em seu nascer, todos os modos de proceder da mídia anterior. Não podemos afirmar que a televisão é feita 50% de imagens e

⁸⁸ *Ibidem*, p.140.

⁸⁹ BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

50% de sons. Ela permite atividades concomitantes, como a rádio; sua mensagem é compreendida mesmo por quem não a esteja visualizando.⁹⁰ É difícil imaginar um espaço onde não haja essa saturação de vozes (vivas ou mediatizadas).

Estaríamos nos tornando, através desse excesso, impossibilitados de ouvir? As sociedades de combate ao ruído, a exemplo daquela criada por Murray Schaffer⁹¹, parecem indicar que há efetivamente esse risco. O de perdermos a sensibilidade para a fruição do canto.

A iconoclastia moderna de Baudrillard, quando alargada para esse embotamento auditivo, é um roteiro possível para explicar a chamada “crise da poesia contemporânea”. A diminuição no raio de influência que as obras poéticas têm efetivamente no conjunto da sociedade. A sua situação de marginalidade no mercado editorial, no mercado de espetáculos. A sua minguada participação nos conteúdos apresentados pela cultura de massas. Alguns críticos, desde experientes professores universitários até os novos, respondem em suas entrevistas e artigos na internet que a poesia perdeu seu poder de veicular, traduzir ou representar os conteúdos mais densos da vida comum⁹².

⁹⁰ CALABRE, Lia. “Visadas históricas: o rádio no Brasil”. In.: ALMEIDA, Tereza Virginia de; RAMOS, Márcia de Oliveira; SCHERER, Telma. *Anais do Colóquio 90 anos de rádio no Brasil*. Florianópolis: LabFLOR / DLLV-UFSC, 2013.

⁹¹ SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1991.

⁹² Alguns exemplos: PÉCORA, Alcir. “Impasses da literatura contemporânea”. Disponível em: <http://sibila.com.br/cultura/impasses-da-literatura-contemporanea/10215>, acesso em 10.02.2014; ROCHA, Reuben da Cunha. “Poesia inútil, poesia irrelevante?”. Disponível em: <http://revistamododeusar.blogspot.de/2013/06/poesia-inutil-poesia-irrelevante-por.html>, acesso em 09.01.2014; BRITTO, Paulo Henriques. “Brazilian poetry

As modificações no modo de circulação dos discursos poéticos, além da abrangência difusa em que eles acontecem, não permitem uma avaliação precisa da produção contemporânea. Obras como a de Aleixo, que circulam em vários e vastos mundos, não estão nas listas de livros mais vendidos. Acontecem de modo muito mais furtivo, pois transitam entre países, entre estados, entre instituições e junto a leitores muito diferentes entre si. Sem habitarem a “máquina” das grandes editoras e distribuidoras, sem ressoarem nos discursos que elas engendram. Aleixo aposta em um modelo de autor envolvido com todas as fases da produção do livro, do conceito gráfico à distribuição. E declara frequentemente nas redes sociais e em entrevistas que está contente com isso. Seus livros “se vendem” e lhe proporcionam tudo aquilo que ele julga necessário.

Ainda assim, o contexto de “crise” está presente na poética de Aleixo, em outra clave. Diz respeito às escolhas conceituais que sustentam a sua poética:

Poesia, como a vejo, é reduplicação, senão prefiguração, da crise, não sua resolução. Não serve como consolo a nada, não edifica, não redime. Meu caso é exemplar, quanto às tentativas de classificação: como nunca neguei a herança da vertente experimental, me rotulam como “concretista”, ou “pós-concretista”. Já quando escrevo orikis, ou poemas que tematizam o desastre da vida nas megalópoles, sou transformado em “poeta negro”, ou “etnopoeta”.⁹³

today”. Disponível em: <http://lareviewofbooks.org/essay/brazilian-poetry-today-2>, acesso em 10.02.2014; Entrevista com Iumna Maria Simon. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002012000300009, acesso em 01.01.2014.

⁹³ CORONA, Ricardo. “A roda do mundo é grande mas a de Oxalá é maior”. OROBORO Revista de Poesia e Arte, nº5, Curitiba, setembro de 2005, s/n.

A crise a que se refere Aleixo tem a ver menos com a vida social da obra (no sentido de possuir ou não possuir leitores) do que com o ambiente mental no qual ela é lida. A opção por um conceito amplo e expandido de poesia se depara, na recepção, com o jogo dos rótulos, com a ânsia classificatória, que faz parte da cultura no seu sentido mais geral. A consciência de ser desviante quanto às categorias pré-existentes no meio cultural faz parte da poética de Aleixo. A antropofagia do processo devora a crise e não resiste a ela. Antes se coloca como um fator de multiplicação dessa desestabilização.

Poesia como “reduplicação, senão prefiguração, da crise”: um roteiro que desdobra cenas de um passado e de um futuro que se desdobram. De maneira mais intensa após o século XIX, vemos os poetas pisoteados pela supremacia ora dos bons costumes, ora da razão, ora do cientificismo, ora do mercado. Impossíveis de conter, eles apontam para trás e para fora da bolha do mundo e da linguagem. Bardos, neo-aedos, por vezes marginais (ou marginalizados), através de sua produção e também dos textos críticos legados, mostram-se conscientes da sua função de mantenedores da existência de um tempo outro, ancestral. No Cabaret Voltaire, ritos com máscaras africanas eram apresentados: se, para muitos, esses números representavam simples deboches, o fato é que, para os próprios artistas, aquela transformação era um abalo profundo, uma prefiguração da crise benfazeja.

A partir da descoberta da colaboração do acaso na resolução de uma colagem, Hans Arp e seus colegas sentiram a presença de um tempo-sem-tempo: “Percebemos que fazíamos parte de algo mais que se estendia intensamente ao nosso redor, que se tornava parte de nós e

penetrava em nós, assim como nós nos expandíamos nesse ALGO”⁹⁴, escreve Hans Richter. Hugo Ball declarou que não poderia admitir o caos: não era um niilista. Ele queria trazer à tona o sagrado da linguagem, recuperar alguma coisa que havia se perdido no uso das palavras – algo parecido com o que Baudrillard argumenta acerca das imagens.

O repúdio à cronologia, porém, substituída pela ideia de um tempo ancestral, não implica subsumir no caos, não acarreta nenhuma perda. Não há fim da arte nem fim da poesia. O que a proposta dadaísta ofereceu foi um conjunto de posturas-semente, apesar de seu vetor dilacerante. As sementes foram desdobradas durante o século XX, vingam no século XXI em todos aqueles que não as julgam esgotadas. As palavras de Ball:

Com estes poemas sonoristas pretendemos renunciar a uma linguagem que está devastada e se tornou impossível, graças aos jornalistas. É preciso que nos retiremos para a mais profunda alquimia da palavra e que até mesmo abandonemos a alquimia da palavra, para, desta maneira, preservar os mais sagrados desígnios da poesia.⁹⁵

Simultaneamente se recusa e se preserva. Com o mesmo ato que causa o rompimento com uma tradição, traz-se também de volta um conjunto de aspectos que moram em zonas profundas do fazer poético. Ao abolir o verso, também os concretistas brasileiros retomaram toda

⁹⁴ RICHTER, Hans Georg. *Dadá: arte e antiarte*. Tradução de Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p.63.

⁹⁵ *Ibidem*, p.47.

uma tradição de escritura visual barroca, buscaram até mesmo na Grécia antiga elementos para sua criação. O tempo-sem-tempo é desdobramento: infenso ao caos, ele absorve o substrato de novas acoplagens.

A noção de ancestralidade hoje vive tanto como referência nas criações artísticas quanto nas práticas de construção, de alimentação, em muitas formas de convívio. Muitas vezes, ela vem camuflada. A tatuagem que se vê inscrita nas peles refaz o hábito de povos antes chamados “primitivos” – um termo que, para além do teor pejorativo a ele ligado em outros momentos históricos, já ganhou nuances elogiosas. Hoje, tem sido abordado nas ciências humanas também por uma concepção que não se serve nem da linearidade cronológica, nem da ideia de evolução.

Aleixo se beneficia das experiências vanguardistas, e também vai beber em fontes muito diversas. Assume as influências que os artistas do Atlântico Negro trouxeram. Relê a tradição europeia, acoplando a ela uma outra clave. Misturando Clementina de Jesus a Kurt Schwitters, forma um caldo muito consistente, no qual as memórias e afetos são filtrados pela leitura, tanto de livros de etnografia quanto de filósofos alemães. Um habitante do país Oceano Mar Atlântico Negro tem, em relação aos conflitos centro-periferia, branco-negro, histórico-ancestral, contribuições precisas. Ele dá continuidade ao projeto dadaísta, ao mesmo tempo que a ele acrescenta as suas múltiplas determinações (aquelas que àqueles faltavam). É a partir deste lugar nômade e desdobrável, porém não caótico, que pode falar, entoar, se relacionar com todas as referências.

À palavra “vanguarda”, Ricardo Aleixo prefere “experimentalismo”.

Parece-me que insistir no uso do termo “vanguarda”, hoje, é um anacronismo, por mais de uma razão. Não se pode esquecer a origem militar do termo “vanguarda” – aquela tropa que vai à frente. O que, no mundo de hoje, permite que tenhamos essa noção de alguém vai à frente? Nós podemos falar sempre daquela imensa maioria que vai atrás. Mas que vai atrás porque perdeu o bonde. Não porque haja alguma proposta tão radicalmente nova que traga, no seu rastro, outras propostas.

Nós gostamos muito, nós brasileiros, de falar em diversidade como se ela já estivesse dada. Nós falamos, por exemplo, da mestiçagem, como algo dado: “Nós somos uma cultura mestiça”. Mas e as mestiçagens que se processam no aqui e agora? Nós temos que dar conta delas. É por isso tudo que eu penso que a palavra “vanguarda” está morta e enterrada e que passe muito bem. Que a terra lhe seja leve.⁹⁶

A palavra “vanguarda” é fruto de uma historiografia que está preocupada, mais do que em revelar a vida que a literatura tem, em dá-la como encerrada para analisar, julgar, ponderar, avaliar, classificar. É um sistema de segunda ordem autorreferente. O que tentei fazer aqui foi o contrário disso: o poeta ensinou a teoria, ainda que eu tenha lido a maior parte dos textos teóricos aqui citados antes de conhecer melhor a sua poesia. Ele apontou o passado dentro do futuro, uma atitude que traz, forçosamente, a preocupação com o presente. Na pendulação entre o aqui e agora e o ancestral, que vem substituir as considerações da organização cronológica, faz com que as noções se reinventem a todo o

⁹⁶ Falas de Ricardo Aleixo veiculadas no Programa Diverso, Rede de TV Minas, novembro de 2012.

tempo. O verouvir aguçado por essas premissas acaba por fazer o presente mais presente, e o canto se encarna em um sem fim de movimentos.

Identidade é um fortíssimo fator de dominação. Vamos pensar de um ponto de vista bastante atual. A compreensão que várias disciplinas, que vários campos do conhecimento produzem com relação à identidade como um conceito aberto, em contínua expansão e abrangência. Ora, se ele é tão abrangente que não tem um fim demarcável, eu prefiro transformar isso em algo inútil, e não fazer uso nenhum da identidade. Identidade é um conceito que não me define. Vamos pensar, então, nessa expansão: eu sou mineiro, de Belo Horizonte, de meia idade, de família pobre, sou (pelo menos até agora) heterossexual, sou torcedor do América de Minas, sou poeta... Só essa palavra, “poeta”, já coloca em dúvida muita coisa – “poeta”, como assim? Por escrever poemas, ou por dizer poemas em público? “Mas você não diz como a maioria diz”, então... São conceitos dos quais eu abro mão, em favor da apreensão direta que qualquer pessoa pode fazer de mim. Eu me entrego alegremente a essa tradução – que as pessoas digam o que pensam que eu sou. Não tem nenhuma dessas formas de definição identitária das que eu citei aqui em que eu me sinto mais confortável. Todas são precárias. Nenhuma delas me define. Eu sou negro, por traços fenotípicos, mas muito mais como uma escolha política – é uma categoria política a partir da qual eu tento conversar com o Brasil, conversar com o mundo. Mas eu não sou negro 24h, porque eu não saberia dizer o que é que me confirmaria como negro 24h.⁹⁷

⁹⁷ Em entrevista concedida a mim em setembro de 2014 no Teatro SESC Prainha, após a performance *Modelos vivos movidos a moedas*, dentro da programação do Palco Giratório.

Não é possível ser negro 24h. As palavras que poderiam dar conta de definir a identidade, isoladas de seus contextos, não têm qualquer validade. Só seria possível ser “negro”, “pai”, “mineiro”, etc., 24h, dentro de um universo no qual as palavras fossem passíveis de definições estanques e absolutas.

O conceito de linguagem que mais se aproxima dessa problemática levantada por Aleixo é o de Wittgenstein nas *Investigações filosóficas*⁹⁸: a linguagem se define pelo seu uso. O significado das palavras está sujeito a uma série de determinações que são dadas pelo contexto de sua utilização, ou seja, as palavras existem dentro de “jogos de linguagem”. O significado de uma palavra é o seu uso. Dentro de um determinado jogo de linguagem, “mineiro”, “negro”, “poeta” tem um significado. Em outro jogo de linguagem, a atribuição do significado é diversa, porque ali impera outro contexto, com outras regras, outros sujeitos e funcionamentos. Wittgenstein, nas *Investigações*, operou portanto uma transformação profunda na filosofia, fornecendo com o conceito de “jogo de linguagem” uma ferramenta que nos fez perceber a linguagem de maneira completamente distinta. O significado das palavras não preexiste o uso, e sim o contrário.

Cobrar de Aleixo que seja “negro 24h” seria o mesmo que ignorar que a linguagem tem esse caráter de jogo, e que as regras, as determinações dos contextos, são distintas e variáveis. Consciente disso, o poeta investe na flexibilidade que a diversidade de jogos possíveis lhe fornece.

⁹⁸ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

Aleixo opera a radicalização do encontro como vetor criativo: abre-se para a consideração do outro sobre si, ou seja, convida ao jogo. Afirma a singularização como máxima potência: o que vale para *este* jogo não vale para *aquela*. O discurso de Aleixo coaduna com a sua obra. Evita, tanto quanto possível, normas, regras e classificações. Adota a errância como dispositivo, os roteiros como paisagem conceitual. Apropria-se de si mesmo através do contato com o outro. É um conjunto descentrado de vivências sempre em atualização. Movimento que não se estanca por noções nem razões políticas.

A consciência da precariedade da linguagem, na busca dos dizeres dos quais precisamos para sonhar e compreender a vida, vinda de um poeta, é também a asserção da existência de uma outra ordem de completude: aquela na qual se poeta para ser. E que é conhecimento pleno, porque dá acesso a um outro mundo de coisas: “cura, mas pode matar” e também “mata, mas pode curar”⁹⁹. Prescinde de dualidades. Oportuniza o encontro com o cotidiano refeito a cada momento no qual pode irromper um oriki para pontuar e abençoar o dia. E também convoca a um posicionamento crítico. Dedura a injustiça social, acalenta, alimenta e pulsa.

⁹⁹ ALEIXO, Ricardo. *Mundo palavreado*. São Paulo: Peirópolis, 2013, pp.13-15.

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

100

Na “roda do mundo” (essa roda que “é grande – mas a de Oxalá é maior”¹⁰¹) é preciso saber o momento de girar. E girar como o corpo do bailarino reencontrado com a sua dança. A flexibilidade das posturas de Aleixo lhe permite ser planfetário quando necessário, e erudito sempre que bem-vindo. Não ser negro, poeta, mineiro, homem, heterossexual, etc., 24h por dia, é justamente estar aberto para assumir as diversas funções que o sujeito desempenha, consciente de que elas são precárias, transitórias. Todo sistema admite mais de uma acoplagem possível. Cada acoplagem gera novos consensos. Os sistemas mudam de acordo com os contextos dos sistemas com os quais interagem.

¹⁰⁰ ALEIXO, Ricardo. *Máquina zero*. Belo Horizonte: Scriptum, 2004, p.69.

¹⁰¹ Expressão de um cântico de candomblé citada como epígrafe aos orikis de Aleixo publicados em *A roda do mundo*.

Há uma fissura, portanto, na utilização de categorias estanques. *Pós-concreto*, por exemplo. Por um lado, essa expressão tem a função de esclarecer leitores de primeira viagem acerca daquilo que fundamenta a prática de Ricardo Aleixo, como em um *flyer* de divulgação de performance, por exemplo. Por outro lado, tem a tendência a engessar a leitura, fortalecendo não a poesia, mas os pressupostos (e até mesmo pré-conceitos) que vigem no discurso e na cultura. Preferir ser inclassificável é uma aposta que, além de desviar desses constrangimentos, incita o leitor a uma reflexão crítica. Oportuniza a existência da obra em um outro espaço: um espaço-entre. Que escapa às categorias e, por ser invisível, oferece uma liberdade que nenhum espaço vinculado a grupos e a conceitos definidos poderia conferir.

Ricardo Aleixo traz, portanto, para a poesia brasileira, um problema rico. A prefiguração de uma crise salutar. A negação de pertencimento a qualquer vertente, que não inviabiliza a sua participação ativa nos cenários. Assim, seu trabalho com design sonoro acaba por figurar em uma publicação de artes visuais, seu trabalho com as artes visuais lhe confere um espaço em uma exposição de arte vestual (dedicada a ler a música de Gilberto Gil); sua prática da corpografia lhe vale um convite para participar de um festival de dança – não falando poesia, mas dançando. E é a partir da pesquisa do que é próprio da poesia que se espraia um conjunto de horizontes.

O ponto e a linha sobre o plano; o ponto,
a linha, o plano; a marcha que vai
rumo ao futuro, tudo isso um erguer,
uma construção — um pulo sem apuros:
a depuração da palavra, o verbo.



Verbo sempre se faz carne, dizer é ser
ouvido pela massa terra de um labirinto,
falar é mover massas de ar.

Livros grossos □□ param de pé.

Folhas, ao vento dançam.

3 “BOCA TAMBÉM TOCA TAMBOR”

PALAVREAR

Minha mãe me deu ao mundo
e, sem ter mais o que me dar,

me ensinou a jogar palavra
no vento pra ela voar.

Dizia: “Filho, palavra
tem que saber como usar.

Aquilo é que nem remédio:
cura, mas pode matar.

Cuide de pedir licença,
antes de palavrear,

ao dono da fala, que é
quem pode lhe abençoar

e transformar sua língua
em flecha que chispa no ar

se o tempo for de guerra
e você for guerrear

ou em pétala de rosa
se o tempo for de amar.

Palavra é que nem veneno:
mata, mas pode curar.

Dedique a ela o respeito
que se deve dedicar

às forças da natureza
(o bicho, a planta, o ar),

mesmo sabendo que a dita
foi feita pra se gastar,

que acaba uma, vem outra
e voa no seu lugar.”

Ainda ontem, lá em casa,
me sentei pra conversar

com as minhas duas meninas
e desatei a lembrar

de casos que a minha mãe
se esmerava em contar

com luz de lua nos olhos
enquanto cozia o jantar.

Não era bem pelo assunto
que eu gostava de escutar

aquela voz que nasceu
com o dom de se desdobrar

em vozes de outras eras
que tornarão a pulsar

sempre que alguém, no vento,
uma palavra jogar.

Gostava era de ver
a voz dela inventar

mundos inteiros sem quase
nem parar pra respirar

e ganhar corpo e fazer
minha cabeça rodar

como roda, ainda hoje,
quando, pra me sustentar,

eu jogo palavra no vento
e fico vendo ela voar

(jogo palavra no vento

e fico vendo ela voar)¹⁰²

Com este poema, Ricardo Aleixo abre *Mundo palavreado*, de 2013, um livro de poesia ricamente ilustrado por Silvana Beraldo. Publicado pela editora Peirópolis, visa tanto o público adulto quanto o infanto-juvenil. Há um esmero gráfico no livro; cujo design (diferente de outras publicações do autor) não foi programado pelo próprio poeta. Embora alguns poemas explorem a visualidade da página, nada no formato, na capa ou nesse texto de abertura sugere uma ligação com a poesia experimental ou concretista. A forma como o texto se organiza, com seu ritmo marcado por pausas regulares e rimas bem tradicionais, além de outros recursos rítmicos que encontramos na poesia da canção, sugere antes um poeta cuja referência primeira seja a cantoria, o cancionero popular do Brasil profundo, os causos e historietas, ou a poesia de cordel.

No *Mundo palavreado*, o autor reuniu alguns poemas publicados em seus livros anteriores, além de apresentar alguns textos que conhecíamos em peças de áudio e performances. A escolha dos poemas não foi realizada por ele: houve colaboração ativa dos editores. Há poemas no estilo de “Palavrear” e também poemas que utilizam recursos gráficos, poemas breves, poemas-cinema e poemas-canção. Dentro de um livro de Ricardo Aleixo, a diversidade de práticas apresentada é assimilável àquela praticada pelo poeta no conjunto da sua obra. Ricardo Aleixo é um poeta plural.

Em depoimento para Reuben da Cunha Rocha, publicado na revista *Semeiosis*, declarou:

Ao contrário de alguns artistas aos quais a mídia, a crítica e o público definem como “completos”, por lidarem com diversas linguagens, defino-me como incompleto. Posso inclusive me gabar de ser

¹⁰² ALEIXO, Ricardo. *Mundo palavreado*. São Paulo: Peirópolis, 2013, pp.13-15.

“um dos artistas mais incompletos de minha geração”. Não aspiro à condição de... ícone. Quero é circular entre as coisas.¹⁰³

Essa assunção da incompletude revela a abertura para a multiplicidade de experimentações. Essa é uma marca do trabalho de Aleixo, tanto nas diversas atividades que exerceu nas últimas décadas quanto em seus livros. Publicou sete volumes e uma plaquete, entre poesia adulta e infantil. Trabalhou em solos e performances na Cia.SeráQuê? e no Combo de Artes Afins Bananeira-Ciência, apresentando-se em sete países. Participou de diversas exposições como artista visual e sonoro, entre elas a individual *Objetos Suspeitos*, com poemas-objeto. Trabalhou como curador em grandes mostras e festivais de poesia em Belo Horizonte, e coordenou o Festival de Arte Negra. Deu aulas de design sonoro em um curso de pós-graduação, e também trabalhou como músico e compositor. Teve vivências, portanto, em práticas corporais, como a dança e a performance; em práticas musicais e de artes visuais, além da criação e execução de livros. Em volumes como *Trívio*, de 2002, assinou o design gráfico, e também produz desenhos, fotografias, gravuras, livros de artista e poemas-objeto que posta regularmente no facebook.

Meu processo criativo não se fecha, felizmente, num único *modus operandi*. Como digo no poema *Máquina Zero*, do livro homônimo, sinto-me “permeável a tudo”, o que, se por um lado me abre mais a percepção do mundo, por outro me obriga a escolher o que criar, a definir o por quê e de que modo fazê-lo.¹⁰⁴

¹⁰³ ROCHA, Reuben da Cunha. “Ricardo Aleixo: um grafador da movência”. Revista Semeiosis – Semiótica e Transdisciplinaridade em Revista. Edição nº 2, maio de 2011. Disponível em: <http://www.semeiosis.com.br/ricardo-aleixo-e-as-grafias-da-movencia/>. Último acesso: 05.08.2014.

¹⁰⁴ ROCHA, Reuben da Cunha. “Ricardo Aleixo: um grafador da movência”. Revista Semeiosis – Semiótica e Transdisciplinaridade em Revista. Edição nº 2, maio de 2011. Disponível em: <http://www.semeiosis.com.br/ricardo-aleixo-e-as-grafias-da-movencia/>. Último acesso: 05.08.2014.

Dentro desse contexto, admira ainda mais a presença de um poema como “Palavrear”. O poeta dispõe de uma gama de possibilidades construtivas, conhece instrumentos e de técnicas muito variadas, além das referências vanguardistas – e decide adotar a forma simples, a rima cotidiana, o assunto popular.

Os caminhos criativos, em sua diversidade, não negam passagem à clareza do poema-cantiga, do poema que é quase uma canção de ninar. A pesquisa das variadas tecnologias existentes para a composição, os flertes com o barroco, os casos sérios com o dadaísmo não implicam desinteresse pela espontaneidade dos recursos comuns. Não há um esgotamento dos versos repisados na canção, melopeicos e nítidos na sua precisão corrente. O poeta, também conhecido como pós-concreto, e admirado no Brasil e no exterior pelas suas experimentações, pode alimentar-se na fala cotidiana e reinventar o iterado. Toda a virtuosidade adquirida em outras práticas talvez possa a ele conferir habilidades capazes de vivificar os valores e os gostos especiais da fórmula simples.

Manuel Bandeira, no *Itinerário de Pasárgada*, afirma que uma das lições mais importantes de suas leituras foi a de “não desdenhar das rimas pobres”.¹⁰⁵ Comenta que, em Camões, encontramos rimas de partícipios passados que, apropriadas ao tema, soam tão bem, causam um efeito de resolução musical tão interessante que ninguém se dá conta da sua simplicidade. Ricardo Aleixo ofereceu um testemunho interessante sobre isso ao comentar, para a rádio UFMG¹⁰⁶, por ocasião do lançamento do *Mundo palavreado*, ter composto um poema dedicado a Luiz Gonzaga a partir das rimas em “ão”, com a intenção de se apropriar daquilo que é considerado pobre, daquilo que todos evitam para, a partir daí, homenagear o gênio do baião: que é grande na sua simplicidade, no modo como conseguiu coadunar e refletir a sofisticação da cultura popular.

O poema “Palavrear” tem esse mesmo apelo tanto pela forma (que reitera arranjos conhecidos no cancioneiro que os brasileiros ouvem nas ruas) quanto pelo tom e pelos motivos que desenvolve. Em “Palavrear”, sentimos a força da presença da voz da mãe como iniciadora das artes da poesia; podemos acompanhar o processo de descoberta do dom da fala como algo recebido dos mais velhos, dentro

¹⁰⁵ BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Record, 1984, p.40.

¹⁰⁶ Entrevista a Rosaly Serna veiculada no programa Falando de Livros, da rádio UFMG, em 2013.

da tradição de respeito aos ancestrais. Vivenciamos o aprendizado do poeta mirim a respeito dos rituais a serem cumpridos para que a fala funcione propriamente, como pedir licença ao “dono da fala”.

Quem é este “dono da fala” a que se refere o poema? A quem se deve pedir licença antes de palavrear? Essas perguntas têm de ser respondidas no contexto de uma tradição, vasta e longa e díspar como a tradição da cultura popular brasileira, na qual essas figuras se repetem e são mantidas de geração em geração, na multiplicidade e no colorido das suas manifestações. A leitura do próximo poema acrescentará a este novas nuances desse jogo, no qual o pertencimento a uma cultura de raiz não está em choque com a experimentação.

A tradição de pedir licença é frequente nas canções populares de variadas tendências e referências. É um ato de respeito com as entidades que governam a casa onde se processam os trabalhos religiosos, mas também o ato rotineiro, não menos ritualístico, de pedir a vez para falar. O pedido de licença indica que o falante é dotado de humildade, que o que tem a oferecer deve ser bem-vindo para que a comunicação aconteça, como um ato inaugural. Há uma reciprocidade nessa comunicação. Remete ainda a Exu, o dono da fala, o orixá que é o princípio do movimento e que mora na encruzilhada, tendo como tarefa estabelecer as comunicações entre os homens e os deuses. Reginaldo Prandi, em seu artigo “Por que Exu é o primeiro?” escreve que “Nada se faz sem ele, nenhuma mudança, nem mesmo uma repetição. Sua presença está consignada até mesmo no primeiro ato da Criação: sem Exu, nada é possível”¹⁰⁷.

Pedir licença ao dono da fala é uma demonstração de respeito e uma indicação da relação com a divindade. A mãe, que ensina todos esses cuidados rituais para que a fala aconteça propriamente, remete à ancestralidade não apenas por ser a detentora de um conhecimento tradicional e passado de geração em geração, mas porque o poema afirma dela que tem o dom de se *desdobrar* em vozes de outras eras, que voltarão a estar presentes sempre que uma pessoa “jogar palavra no vento”.

A ênfase que o poema dá é então menos para o conteúdo das histórias contadas pela mãe, mas também, e principalmente, para o fato de que aquela voz tem o dom de fazer o tempo mudar de lugar – ou seja,

¹⁰⁷ PRANDI, Reginaldo. “Por que Exu é o primeiro?” (artigo publicado na página pessoal do professor pesquisador no site da USP). Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/sociologia/prandi/exu2005.htm>. Acesso em: 10.03.2015.

aponta para a ancestralidade e a repetição dessa ancestralidade em uma presença cósmica que não tem início nem fim. A voz é a ambiência, o afeto materno e o cuidado, a riqueza daqueles que não possuem abundância de bens materiais e, mesmo que a tivessem, a estes sobreporiam os bens espirituais.

A relação da voz com a maternidade é desenvolvida por Adriana Cavarero no capítulo “*Chora materna – ou a voz do texto poético*”: “O prazer da esfera acústica, simbolizado desde os tempos antigos por criaturas femininas, evoca, cedo ou tarde, a figura da mãe”¹⁰⁸. Essa relação entre a voz e a maternidade é como aquela, afirmada por Nietzsche, entre a maternidade e a música. Cavarero compara o prazer do canto, ato no qual as “Membranas úmidas e papilas gustativas se misturam com o sabor dos tons”¹⁰⁹ com o prazer da sucção do leite materno. Cavarero é ancorada por Julia Kristeva que, em *La revolution du langage poetique*, vai desenvolver um tema retirado do *Timeu*, de Platão: a definição da matéria primordial, insondável, utilizada pelo demiurgo na feitura do mundo. Partindo desse pressuposto, Cavarero propõe que esta materialidade é tanto relacionada ao feminino quanto aproximada, por isso mesmo, do grande mistério simbólico. A carnadura sonora e rítmica do poema estaria nessa esfera.

A mãe do poema Palavrear reúne todas essas fímbrias conotativas, descrita como é pelo eu-lírico narrador, o qual está imbuído da ternura filial-paternal, inserindo seu dizer do gesto poético em uma esfera profundamente íntima, carinhosa.

Câmara Cascudo, em *Literatura Oral no Brasil*, fala sobre as narradoras de história da época colonial. Eram senhoras negras que passavam de fazenda em fazenda, encantando a criançada. A qualidade dessas narradoras, sua eficácia na sedução do ouvinte, é o que as fez se inserir dentro da cultura nacional com a carga de respeitosa admiração que possuem. “O predomínio negro nas estórias populares explica-se pela solidariedade do narrador, seu interesse supremo no enredo, a gesticulação insuperada e a mobilidade fisionômica, encarnando, personalizando os sucessivos personagens, gente e bicho, ocorrentes”¹¹⁰. E esse corpo camaleônico que conta a história, no Brasil, é a voz

¹⁰⁸ CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 159.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p.162.

¹¹⁰ CASCUDO, Luis da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia ; São Paulo: Ed. Da USP, 1984, p.162.

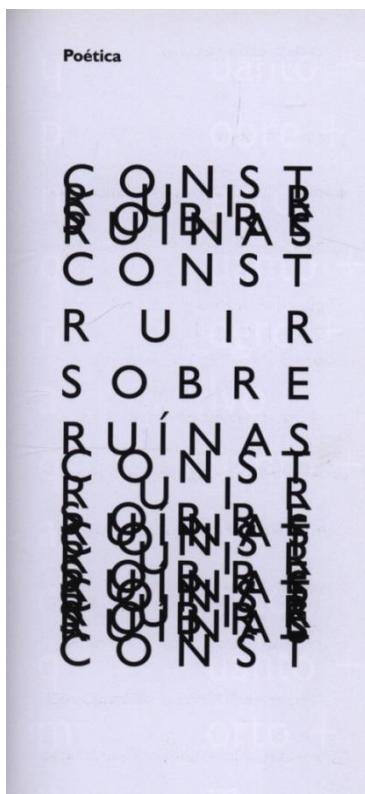
bailarina da mulher negra, dotada de uma gestualidade própria, fruto de longa tradição. Esta narradora experiente era a figura esperada pelos moradores do Brasil colônia, que recebia paga pelo seu trabalho e desempenhava função importantíssima, dada a escassez de instituições culturais e o modo de vida precário da população naquela época. A mãe contadora do poema de Aleixo traz um pouco do arquétipo dessas narradoras: conhecedora de um sem número de estórias maravilhosas, usa a sua voz em prol do prazer – e também da formação – do seu público ouvinte.

O palavrear do poema de Aleixo é um ato dotado de saber, é o reflexo de um conhecimento e uma ligação com a espiritualidade. A palavra que se joga no vento, apesar de desaparecer prontamente, também contém em si propriedades e virtudes, poderes como os de curar ou matar. A ela se deve depositar a mesma consideração que se tem com os elementos da natureza (os orixás). A mãe é também quem lhe pode ensinar sobre a vida transcendente. O poeta aprendiz, é nesta escuta da voz da mãe que aprende as principais lições que farão parte também de sua prática cotidiana e profissional (como afirma o poema, “pra me sustentar”).

Esse texto insere o fazer poético dentro de uma ambiência familiar e afetiva, que se aprende desde menino, na relação com os mais velhos, mas também evoca implicações importantes deste pertencer. Estabelece-se assim uma continuidade geracional, pois o poeta quando menino ouviu de sua mãe esses ensinamentos, os quais transmite às suas meninas, em outro momento temporal – que é “ainda ontem” e faz parte do agora, projetando para o futuro a continuidade da tradição desse rito: o do encontro na voz que projeta os convivas para um tempo sem tempo. O conhecimento do palavrear faz parte do conjunto de ritos e atos referentes à veneração da ancestralidade, do respeito religioso, mas é também o que dá sentido ao presente, transformado em profissão, em fazer secular. Ricardo Aleixo evoca, portanto, com o seu “Palavrear” uma tradição de *akpalôs* e *griôs*, de mães pretas contadoras de histórias, de aedos e trovadores nômades, para enfeixá-los no contexto de uma poética pessoal.

3.1 RAÍZES E RUÍNAS: DOBRAS DA POÉTICA DE RICARDO ALEIXO

Em outro poema, este sim chamado “Poética”, que ganhou versão sonora e videográfica, e é apresentado em um formato inteiramente diverso do anterior, encontramos a mesma relação com as raízes, com os elementos basilares que fundamentam o fazer do poema. O tom do texto em tudo difere de “Palavrear”, bem como as estratégias formais. A herança recebida pelo poeta se apresenta de um modo diverso, não mais encarnada na figura de uma personagem simbólica protetora, mas na própria ideia de ruína.



111

¹¹¹ ALEIXO, Ricardo. *Máquina zero*. Belo Horizonte: Scriptum, 2004, p.67.

Aqui, não é mais o fundamento positivo do vivenciar, aprender e realizar que aparece em primeiro plano, mas também a precariedade do material que serve de base à construção. A própria utilização dessa palavra, “construir”, evoca um momento da história das artes que pode ser datado como o do início do século XX, quando, inicialmente na Rússia, os artistas adotaram o comportamento construtivo, refletindo sobre o seu fazer não mais em termos de uma continuidade escolar dos parâmetros recebidos, mas na afirmação de uma prática reflexiva e experimental.¹¹² O construtivismo russo, juntamente com as vanguardas europeias que o sucederam, passaram a encarar o material do fazer artístico com um olhar mais engajado na consciência do poeta sobre o seu fazer, na formação de um conjunto de pensares característicos do ato criativo. Pode-se dizer que foram, portanto, os ecos metapoéticos dessa geração quebrar com a inocência da reprodução dos elementos típicos de gêneros e tradições – tanto as pictóricas quanto as literárias e musicais.

O poema de Ricardo Aleixo é uma reflexão construída um século após essas dobras iniciáticas, porém não soa como passadista ou mimético de um momento ultrapassado. Ele constitui a poética de um artista contemporâneo que, absorvendo as teorias que os séculos ofereceram, expõe a sua consciência das características próprias do seu fazer – em forma de jogo. E, nesse jogo, utiliza parâmetros que nos levam às referências da poesia posterior às vanguardas, tanto as vanguardas europeias quanto o concretismo brasileiro.

A forma das letras e sua disposição na página gera o desenho que pode ser o de uma torre ou de um letreiro de final de filme, no qual passam as palavras a se reagrupar e desagrupar. É o espaço entre as palavras, exíguo nas extremidades, generoso no centro, tão ativo para a leitura quanto as letras. O poema é então construído dentro do princípio mallarmaico do “Lance de dados”: utiliza os recursos da tipografia, seu movimento é visível, construído através da utilização de elementos gráficos, de um modo especial e particular.

Sobre o poema “Poética”, Ricardo Aleixo declarou:

É um poema-emblema, para mim, na medida em que acredito que toda possibilidade de criação e de invenção se dá no território da assim chamada

¹¹² FABRIS, Annateresa. “Entre arte e propaganda: fotografia e fotomontagem na vanguarda soviética.” Anais do Museu Paulista. São Paulo, v.13, n.1, p.99-132, jan-jun.2005.

“pós-modernidade” (concorde-se ou não com o termo), em cima da ideia de ruína. As gerações se sucedem a partir de uma ideia da superação das gerações anteriores. E é um poema que aponta um percurso individual, um desejo meu de fazer algo a partir dessas ruínas. Não considerá-las como algo dado, já, e sim ver quais são os pontos de força que ainda podem propiciar uma poética.¹¹³

O poeta prefere considerar as ruínas como algo incompleto, não algo “dado”, fácil ou transparente. Analisa-as com curiosidade criativa, procurando os “pontos” nascedouros, as sementes. Assim, não há qualquer fatalismo na ideia da sucessão de tempo. A ruína não aponta para o que foi e que não está mais, para a impossibilidade de captação; ela oferece caminhos. Assim, extrai-se da falta ou falha a sua negatividade: pois é da ruína que pode nascer a possibilidade de uma construção. A construção também não é apontada em sentido positivo, pois o “ruir” dentro do “construir” sobressai. Assim, as noções estão em movimento constante.

Walter Benjamin discorre sobre a potencialidade das ruínas em *Origem do drama barroco alemão*¹¹⁴, mostrando todo o fascínio que elas contêm e a relação que estabelecem com a história e as visadas barroca e romântica para elas. A ruína traz em si a presença do tempo pela ausência. Nela estão imbutidas todas as catástrofes temporais às quais sobreviveu. Diante de uma ruína, de destroços de pilastras e colunas, vemos a edificação viva, em burburinho, pela abstração – imaginamos o que não está presente.

A obra de arte barroca surge pela acumulação de fragmentos: pela sobreposição de elementos, como as palavras do poema de Aleixo, que se desmantelam e se reconstróem na imagem. O poema também ganha outra leitura junto das percepções de Benjamin quando nos oferece a morte como um objetivo estético.

“Cons-ruir sobre ruínas” é dialética barroca. Severo Sarduy, no artigo “O barroco e o neobarroco” mostra como mecanismos próprios a

¹¹³ 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>, último acesso em 25.05.2015.

¹¹⁴ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, pp. 199-204.

essa estética se fazem presentes na criações latino-americanas do século XX. Adotando muitos dos procedimentos caros ao barroco, a literatura brasileira contemporânea frequentemente tem sido abordada dentro do estigma do neobarroco. O poema de Aleixo é exemplar, nesse sentido, de uma reflexão consciente sobre esses recursos. As palavras fragmentadas, acumuladas e moventes, na sinuosidade de seu aparecer e desaparecer, de seu se sobrepor e se afastar, fazem um movimento que pode ser interpretado como uma encarnação disso.

As palavras de “Poética” também formam uma espécie de coluna que, na versão videográfica, se expande. A morte é transbordamento proliferante de novas construções erguidas sobre ruínas: séculos são substituídos por novos séculos, construções se fazem ruínas e se reconstroem em novas possibilidades, numa cadeia que aponta não o progresso, mas a circularidade do tempo. Desta dialética peculiar é que emerge a poética de Ricardo Aleixo.

O autor cita o termo “pós-moderno”, tão amplamente difundido nos anos 90 e aposentado (talvez prematuramente) em nosso tempo. O poema é também um convite a uma leitura que revela a cisão do tempo, calcada na cisão do sujeito, ou seja, na mobilidade das noções que advém de uma perspectiva teórica na qual todos os absolutos foram revogados e não se pleiteia a posse da *verdade*.

O tempo de “Poética” convoca a ancestralidade daquele atemporal essencial da cultura negra. A forma como o “ruir” e o “const” se aglomeram e se distanciam, agregam-se e desagregam-se, pode remeter à circularidade oculta no desenvolvimento temporal. Aqueles que se sucedem continuamente na historiografia literária estão frequentemente renovando a tradição através do auxílio de referências que eles retiram do passado, que já estava remoto para a geração anterior. Assim, elementos característicos dos períodos da história da arte se sucedem, mas também retornam sobre si mesmos, no sentido da reinterpretção do passado. E é por isso que se constroi sobre as ruínas, pois estas apontam para a existência prévia de algo. Lê-se a história “a contrapelo”, como propôs Benjamin¹¹⁵.

Os dois textos de Aleixo aqui lidos, um alinhado à tradição do cancionero popular, e o outro ao experimentalismo, acabam por se dar as mãos. Em ambos, há um movimento pendular entre o passado e o

¹¹⁵ BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de História”. In.: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (Obras escolhidas volume I). Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp.222-232.

futuro. Em ambos, a temporalidade acaba por ser distendida e a linearidade cronológica solapada pela reiteração (o eterno retorno de uma tradição).

A problematização das raízes e também a reflexão sobre as ruínas que estão na poesia de Aleixo permitem-nos analisá-lo a partir de um procedimento analogamente complexo. A ideia de ruína e a do eterno retorno das tradições abrem um panorama muito vasto de sugestões. Remetem-nos também à obra zumthoriana e às propostas de Benjamin em seus textos maiores. Essas noções não devem, entretanto, para serem coerentes consigo mesmas, gerar um enquadramento teórico estanque, que sufoque a leitura do poema.

A construção é também um ruir, assim como a voz desaparece no ar após a palavra ser jogada ao vento. Esses enlaces entre a tradição ancestral e a ideia de uma ausência propiciatória, de um vazio fundamental, que é este do vazio que instaura a ruína, mais o caráter escapadigo da voz que revive e remorre a cada performance, retornam também na tese como refrão, como conto repetido nos diversos continentes onde habita a poesia, nos diversos poemas escolhidos para a leitura.

A comparação entre “Palavrear” e “Poética”, além de demonstrar a diversidade das referências e tradições que são trazidas como basilares para a obra de Ricardo Aleixo, oferece a possibilidade de uma leitura na qual as questões concernentes à reflexão meta-artística reaparecem camaleonicamente, independentes do contexto inicial.

O cancionero das rimas simples e da reiteração de motivos típicos da cultura popular oral não é menos propício às reflexões meta-artísticas e mesmo ao posicionamento teórico-crítico implicado na poética do autor. Tanto que “Palavrear” lança questões tão frutíferas quanto “Poética”, e convoca a uma reflexão sobre o que é a voz, seus usos e funções, suas implicações para a existência humana, tanto subjetiva quanto coletiva, social.

Nenhum dos textos se sobressai, em termos de realização poética. Se o primeiro não nega suas origens na experiência familiar da repercussão de canções, o segundo tampouco esconde a filiação às correntes que produziram um pensamento visual para o poema. Se um texto traz a presença da audição como sentido que oportuniza o contato com a poesia e a conformação de uma psiquê poética; o outro, fazendo uso da forma do texto na página, é tão visual quanto o primeiro é sonoro. E ambos não estão completos: serão traduzidos em outros suportes, recriados em performance, em vídeo, em canção.

Assim, tanto a melopeia e quanto o procedimento construtivista, quando exercitados em clave de reflexão metapoética, levam ao mesmo cerne pulsante de questões. Trazem ambos a complexidade da relação entre som e silêncio, entre o plano e a linha, a página e a letra, entre o preenchimento e a ausência, entre a vida e a morte, num jogo dialético no qual a palavra “cura, mas pode matar” e fica mais presente quando desaparece, pode const – ruir sobre as ruínas. Mais adiante, procurarei mostrar como esse jogo exclui o moralismo que esses pares aparentemente contrastantes poderiam, à primeira vista, sugerir; pois o resultado desse jogo é a proposição da superação dos opostos, a instauração do caos criativo e não da organização metódica de noções, dos conceitos – ou das pessoas – e suas leis, seus territórios.

3.1.1 Com o espírito das coisas na boca



Solo, poema dos livros *Modelos vivos* e *Mundo palavreado*.¹¹⁶

Escolhi como título deste capítulo um verso que nomeia também uma performance apresentada pelo autor e um dos poemas de *Modelos vivos* que reaparece em *Mundo palavreado*: “Boca também toca tambor.” Esse trabalho, no qual a “reverbocalidade” opera juntamente com a visualidade, parece congrega uma complexidade de aspectos que incitam a reflexão sobre o que é a poesia.

¹¹⁶ ALEIXO, Ricardo. *Modelos vivos*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010, p.125.
ALEIXO, Ricardo. *Mundo palavreado*. São Paulo: Peirópolis, 2013, p.67.

A boca, órgão da fala, vão por onde se solta o ar e a voz, órgão da alimentação, zona de trituração e reorganização daquilo que vem de fora. Caminho do leite materno e do veneno, arma que gera a morte em um famoso conto africano, última possibilidade de defesa da travesti acorrentada que morde a orelha do carcereiro. 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.

“Porque a minha boca morreu; tu também morrerás por causa da tua”, diz um conto reescrito por Câmara Cascudo, que adverte: “Traduzi tudo, conversação, murmuração, indiscrição, por *língua*”, sugerindo essa relação entre o órgão e a linguagem:

Um caçador ia pelo mato. Encontrou uma velha caveira humana. O caçador perguntou: – O que te trouxe aqui? – A caveira respondeu: – A língua me trouxe aqui! – O caçador foi-se embora. Procurou o rei. Disse ao rei: – Encontrei uma velha caveira humana no mato. Falou como se fosse pai e mãe. – O rei disse: – Nunca, desde que minha mãe me suportava, ouvi dizer que uma caveira falasse. – O rei intimou a Alkali, o Saba e o Degi e lhes perguntou se tinham ouvido falar no assunto. Nenhum homem prudente havia sabido e o rei decidiu mandar uma guarda com o caçador para o mato e verificar se o caso era verdadeiro, conforme fosse a razão. A guarda acompanhou o caçador ao mato com ordem de matá-lo no lugar onde ele tivesse mentido. A guarda e o caçador encontraram a caveira. O caçador dirigiu-se à caveira: – Caveira, fala! – A caveira ficou silenciosa. O caçador perguntou depois: – Quem te trouxe para aqui? – A caveira não quis responder. Durante todo o longo dia o caçador rogou que a caveira falasse sem que esta respondesse. À tarde a guarda disse ao caçador que conseguisse a caveira falar e quando nada foi possível, matou-o de acordo com as ordens do rei. Quando a guarda se foi embora, a caveira abriu a boca e perguntou à cabeça recém-decepada do caçador: – Quem te trouxe para aqui? – A cabeça

do caçador respondeu: – A língua me conduziu para aqui!¹¹⁷

Este é um dos contos mais populares da tradição oral africana, que é muito conhecido em variadas regiões do continente. Foi recolhido por vários pesquisadores. 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’.”¹¹⁸

Novamente, o cuidado e o conhecimento de uma forma adequada de utilizar a língua vêm à tona, como em “Palavrear”, quando a mãe adverte que a palavra “cura, mas pode matar”. “Morrer pela língua” é uma expressão até hoje comum no linguajar cotidiano do brasileiro. O enraizamento desse conto na nossa tradição adverte para a mesma necessidade de sabedoria no uso da língua: todos, a princípio, podem falar – saber *o que e quando*, contudo, é uma prática que requer aprendizado, perda da ingenuidade.

No conto, o elemento maravilhoso de uma caveira que fala remete ao mistério envolvido na voz, ao seu caráter insondável. Aos perigos desse mistério para aqueles que, ingenuamente, se maravilham e revelam o que deve ser guardado em segredo. Porque o que a boca diz é sagrado, deve-se saber guardar silêncio como as caveiras em suas armadilhas. Novamente, traços do espírito barroco compõem, na figura de um cadáver que é o ponto de chegada da perfeição: como nas relíquias religiosas ou no drama analisado por Benjamin.

A boca é novamente o elemento metonímico (ou alegórico) que substitui a linguagem, que remete para os usos da língua. Sabemos que uma das práticas desse poema, “Boca também toca tambor”, é a performance ao vivo; mas, ainda que não existisse uma apresentação oral do texto, as características performativas continuariam a vir ao primeiro plano. E a reflexão metapoética não deixaria de estar presente.

A performance presentifica as relações do corpo com a poesia em sua ligação com o passado ancestral (o atemporal) que se dá a conhecer através da voz e seu poder. A imagem da boca tocando tambor

¹¹⁷ CASCUDO, Luis da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia ; São Paulo: Ed. Da USP, 1984, pp.157-8.

¹¹⁸ ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa. *A narrativa africana de expressão oral*: transcrita em português. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa; Luanda: Angolê, 1989, p.334-5.

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, a uma aproximação entre a linguagem verbal e à musicalidade percussiva que também é comunicação. Observo que, em iorubá, é possível transmitir mensagens linguísticas apenas com o toque do tambor, conforme afirmado por Ricardo Aleixo na primeira entrevista concedida a Helton Gonçalves de Souza no programa Vereda Literária: “Principalmente nas línguas tonais, como o iorubá, é possível você mandar mensagens textuais apenas com o percutir dos tambores.”¹¹⁹ 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.

A expressão “boca também toca tambor” se desdobra. É uma imagem fértil, que associa impressões, gerando um resultado perceptivo rico. Se a analisarmos a partir da definição de “imagem impressiva” oferecida por Henri Morier no *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*¹²⁰, veremos que ela se encaixa perfeitamente. Uma imagem impressiva é construída a partir de uma comparação subjetiva entre objetos que não têm, entre si, relações formais correlatas (a boca e o tambor). Na imagem, o segundo objeto do par evoca no leitor uma impressão similar à do primeiro objeto, ou seja, há uma contaminação nas impressões de ambos.

A imagem impressiva se distingue da metáfora e do símbolo. Se, na metáfora, há uma relação entre os dois elementos que não está atrelada ao nível perceptivo, da impressão; no símbolo há uma relação convencionalizada, ainda que os símbolos sejam em geral multivalentes.

Na imagem impressiva, esse ecoar de uma sensação na outra gera um movimento altamente sofisticado que convoca a percepção do leitor. Este projeta a boca no tambor: a explosão dos sons que este gera acaba por repercutir na interioridade úmida da boca, enquanto que as palavras comunicadas por essa também podem reverberar nas batidas do

¹¹⁹ 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>, último acesso em 25.05.2015.

¹²⁰ MORIER, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1981.

couro. Elementos que não são comuns acabam por irmanar-se na imagem, e a cada pouco descobrimos novas interpenetrações. O oco da boca se projeta sobre o oco do espaço interno do tambor, a vida humana da boca se projeta sobre o couro do tambor... além da reverberação dos sons da voz nos sons do instrumento. Se a palavra “boca” aqui surge, de um modo geral, como elemento metonímico para língua, linguagem; ela está em uma ambivalente função de propiciar a alegoria, por um lado e, por outro, ser um elemento da construção “boca também toca tambor”, uma imagem impressiva.

O poeta apresenta esse texto em performances ao vivo, com a utilização de 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: corpo em cena, aparato de repetição, simultaneidade de sons e de imagens, criando uma 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.



Frame do vídeo “Boca também toca tambor”.¹²¹

Todo o aparato tecnológico envolvido na projeção do vídeo e na manipulação dos sons, aqui, serve à construção do ritual, chama à presença. 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 aquilo que foi considerado, nas décadas finais do século XX, como “novos meios”, os “multimeios”, já está, nessa segunda década do século XXI, oportunizando uma utilização e um pensamento artísticos inteiramente próprios, que 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 através da canção gravada ou alterada pelo pedal, seja aquela do vídeo, traz consigo uma gama de

¹²¹ Registro de performance realizada em Itajaí durante o festival Folia das Falas de 2010, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=LALA_0GbfQg. Acesso em 10.03.2015.

alterações em relação à experiência “primeira” do canto ao vivo ou da encenação, em contraponto com as “novas” tecnologias. Essas alterações não são, como quiseram muitos, perdas. Há quem, até hoje, diga preferir “ler o livro” a “assistir ao filme” como se se tratasse de um rebaixamento a transposição de uma linguagem à outra. As diferenças entre “o livro” e “o filme” revelam a amplitude das possibilidades (distintas, cada qual com seus ganhos peculiares) do trabalho. No caso específico da voz, essa questão ganha recortes muito interessantes e é analisada pela pesquisadora Heloísa Duarte Valente, que chama a atenção para a personalidade, historicidade de cada mídia e a maneira como ela pode contribuir para o entendimento da obra de arte musical.¹²²

Precisamos, também, diferir de maneira peremptória a utilização do recurso audiovisual (ou das mídias utilizadas nos áudios) para o simples registro de uma ação performática e o uso deles como linguagens construtivas da performance. O registro do acontecimento em Itajaí, cujos frames acompanham esse texto, mal dá conta de nos informar sobre as características daquele evento, enquanto os vídeos utilizados durante as performances são fruto de uma investigação poética, funcionam como elementos da construção de uma imagem complexa e intermediática, a qual constitui o trabalho apresentado como um todo. Em certos casos, estes vídeos de autor poderiam até mesmo funcionar isoladamente, separados do acontecimento no palco (como veremos adiante com o videopoema *Des(continuida(des#1)* – porém esse seria um caso específico em que um videopoema seria acoplado, somado, a uma performance. Em outros casos, eles podem ser recursos que servem à cena, não consistindo exatamente poemas videográficos completos, inteiros, prontos a serem exibidos em uma sala de cinema, por exemplo, ou jogados como tais no youtube.

A sequência de imagens videográficas está totalmente inserida dentro de um projeto de performance: funciona como recurso preparado, escolhido, coletado muitas vezes nas ruas da cidade onde acontece a ação nos dias imediatamente anteriores à apresentação. O próprio poeta deu testemunho desse procedimento, escolhido por ele como método de trabalho em muitas das ocasiões em que utiliza vídeos durante as suas performances. As imagens são coletadas principalmente nas ruas das cidades, outra alusão ao orixá Exu. Em relação ao trabalho “Boca também toca tambor”, gostaria de pontuar a sobreposição, o acúmulo de

¹²² VALENTE, Heloísa Duarte. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2003.

elementos: visual através da sucessão de imagens dos vídeos + sonoro através da somatória de sons no pedal + visual através da movimentação corporal. Cada um deles, por sua vez, é uma somatória de dados. Vemos que a construção performática acontece por aglutinação de fragmentos, outro procedimento caro à linguagem barroca.



Frame do vídeo “Boca também toca tambor”.¹²³

O poema homônimo à performance segue um tom próximo de “Palavrear” e foi publicado também em *Mundo palavreado*. Diferente, porém, do outro poema, “Boca também toca tambor” vale-se de um elemento que chegou à poesia brasileira vindo do cancionero indígena¹²⁴: o tipo de refrão constituído de uma expressão apenas e entoado a cada final de estrofe.

¹²³ Registro de performance realizada em Itajaí durante o festival Folia das Falas de 2010, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=LALA_0GbfQg. Acesso em 10.03.2015.

¹²⁴ Cf. CASCUDO, Luis da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia ; São Paulo: Ed. Da USP, 1984.

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
agride 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
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
 “böwöröääzääUu ppö”
 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 tambor¹²⁵

Deixando para um segundo momento a análise de como o poema se soma (uma soma também barroca?) ou joga com os contrastes com as suas interfaces em áudio, performance e vídeo, além do poema visual “Solo”, gostaria de fazer uma breve leitura do longo texto publicado no livro *Mundo palavreado*.

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.¹²⁶ Embora não seja 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 (esta também a estrofe mais característica do cancioneiro popular), encontramos a rima em “o”, som fechado que reverbera o próprio som do tambor, numa perfeita conexão com o tema.

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 cantor do Vale do Jequitinhonha e autor do CD *Akpalô*, gravado em 2006 (um ano após a performance de Ricardo Aleixo), cujas canções invocarei para tecer uma leitura comparativa na qual procurarei evidenciar o enraizamento do poema “Boca também toca tambor” no cancioneiro. Não por acaso,

¹²⁵ ALEIXO, Ricardo. *Mundo palavreado*. São Paulo: Peirópolis, 2013, pp.40-44.

¹²⁶ Cf. GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 2001.

escolho um artista contemporâneo com pesquisa nas raízes afro-mineiras da música do Vale do Jequitinhonha. 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!¹²⁷

É uma canção escrita em “pretoguês”, 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 pretoguês 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

¹²⁷ Pereira da Viola, *Akpalô*. Produzido por Terra Boa Produções e Cria! Cultura, gravado e mixado em 2006 em Belo Horizonte. Poema transcrito do encarte.

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. O eu lírico desse quarteto, provavelmente de avançada idade, é o *akpalô*, aquele que pode dizer: “jogo a palavra no vento / e fico vendo ela voar”¹²⁸. 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. Novamente encontramos o recurso comentado por Manuel Bandeira: a adequação da rítmica ao contexto do poema. A frase é tão percussiva que, apenas pronunciando-a, sem qualquer auxílio dos recursos propriamente musicais, podemos ouvir as batidas do tambor perfeitamente. Quando os professores de percussão vão dar instruções para os seus alunos sobre os ritmos que estão aprendendo, muitas vezes fazem esse tipo de transcrição silábica para ajudar a compreensão do ritmo. A frase e sua repetição trazem para o corpo do leitor a audição do som dos tambores que invocam os orixás. Note-se também que, no final desse terceto, aparece na frase o nome de João Bá, um compositor baiano de música popular, importantíssimo para a tradição da música brasileira e tantas vezes esquecido, desconhecido que é das massas e da maior parte da cultura universitária.

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 João Bá? Algo indecifrável pela abstração, insondável como a voz da mãe, presença musical que tem o poder de chamar para perto a divindade.

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

¹²⁸ ALEIXO, Ricardo. *Mundo palavreado*. São Paulo: Peirópolis, 2013, p.13.

O *akpalô*, entretanto, é aquele encarregado da instrução, é um sábio, um cantor e professor ao mesmo tempo. 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, conforme aludi acima.¹²⁹ 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. Na tradição africana, era um elemento importantíssimo para a economia dos valores sociais, conforme descreve Câmara Cascudo:

Geoffrey Gorer informa que os griotes formam casta especial, cantando e dançando para o povo ou entidades ricas. A profissão é hereditária e essa capitalização de experiência consegue, naturalmente, milagres na representação mímica e fisionômica, inflexão de voz e posição do corpo na personalização das figuras evocadas nas estórias. Os griotes podem ser homens ou mulheres. Tocam o tan-tan, o balafron (espécie de xilofone), a cora (espécie de violão), etc. Um griote deve saber muitíssimo bem a genealogia dos cidadãos mais famosos da cidade. No mínimo até sete gerações sob pena de não ter direito ao pagamento. E também estórias tradicionais e fábulas. Meio mágicos, figuram nas cerimônias religiosas e nas festas civis, primeiro a tocar no recém-nascido e último a acomodar o cadáver. Consolam, animam, entusiasмам. Dirigem o boato, reinam nas conversações do mercado e das feiras, consagram, atacam, defendem, felicitam, ridicularizam. São conselheiros familiares ou palhaços dos chefes. Quando morrem não podem ser enterrados em lugar sagrado.¹³⁰

¹²⁹ FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala*: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 49ªed. São Paulo: Global, 2004, p.386.

¹³⁰ CASCUDO, Luis da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia ; São Paulo: Ed. Da USP, 1984, pp.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 se preservou com acento peculiar, vindo a ser desconsiderada e esquecida pela primazia do que Oswald de Andrade chamou “O lado doutor”, no “Manifesto antropófago”, 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.”¹³¹ 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 através 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.

Em um poema de *Modelos vivos*, Aleixo também se dedica a comentar, de maneira diversa daquela de “Boca também toca tambor”, a função do *akpalô* ou griô:

Com o Espírito das Coisas dentro

*Piedade criou o griot
e é por ela que ele ainda vive.*

Fez-se homem o Espírito das Coisas
e desatou a falar
uma língua linguagem estranha.

Tomado por louco, foi lançado ao mar,
onde um peixe o apanhou e comeu e,
depois de comê-lo, foi, por seu turno, pescado
por um pescador, que o comeu
com o Espírito das Coisas dentro,
e este falou através da sua boca a mesma
língua linguagem estranha do começo.

¹³¹ 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, p.5.

Tomado por louco, o pescador foi
apedrejado e enterrado numa vala.

O vento do deserto descobriu
a vala e, lentamente, espalhou
restos do pescador sobre um caçador,
que, por também ter principiado
a falar a tal língua estranha linguagem,
foi morto e teve o seu corpo (reduzido
a um fino pó) misturado ao pó que voa
sem rumo ao sabor do vento
que varre o deserto.

Um homem que vivia de tanger uma corda
estendida sobre uma cabeça engoliu,
por acidente, alguns desses grãos: de sua boca
saiu uma estranha língua linguagem
tão bela, que todos, sem conterem suas lágrimas,
o deixaram viver, piedosos.

*Piedade criou o griot
e é por ela que ele ainda vive.*¹³²

O poema traz, em clave narrativa (que evoca esse contar e recontar de histórias na comunidade de oralidade primária, secundária ou mista¹³³), um dado importante sobre o griô: a presença desse Espírito das Coisas, que fala, como a pitonisa, ou como Heráclito, a linguagem torcida e estranha dos saberes profundos, esses que têm parte com o imponderável. “Piedade”, palavra que ficou ligada à Nossa Senhora que leva esse nome, pode ser equiparada à mesma transcendência que se encontra na expressão “espírito das coisas”, ou seja, uma ligação com a mística conhecida por aquele “que sabe”. A narrativa em si semelha os contos mágicos passados de geração em geração, como aquele citado acima a respeito da caveira falante. Aleixo é leitor de obras etnológicas de diversas culturas, principalmente as africanas e ameríndias, como vere no poema Ñamandu.

Em “Com o espírito das coisas dentro”, como em muitos mitos, o saber é adquirido num passe de mágica, através do acaso de ter sido

¹³² ALEIXO, Ricardo. *Modelos vivos*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010, p.64.

¹³³ Cf. ONG, Walter J. *Oralidade y escritura: tecnologías de la palabra*. Tradução Angélica Scherp. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.

ingerido, sem querer, o Espírito das Coisas, que passa de boca em boca sem nunca morrer. É a memória do povo tornada transcendente, o conhecimento mágico, é o Obscuro que vem e revem, ainda que seja contra a vontade da maioria (que toma por louco ou mata o acometido, para depois, seduzida pela beleza do canto, render-se afinal). A piedade então não é apenas a do Espírito das Coisas que possui o cantador, mas também a piedade refletida nos outros através da audição. É como se houvesse um processo de espraiamento da piedade através da fala do griô, a piedade que, por sua vez, oportuniza a sua existência. A piedade daqueles que deixaram o homem viver (o homem que tocava uma corda acima da cabeça) é a responsável pela vida do griô. Tanto em “Boca também toca tambor” quanto em “Com o espírito das coisas dentro” há uma presença da boca como órgão do milagre ou do maravilhoso.

Comer um peixe e comer as palavras da língua estranha se equivalem na maravilha da boca que fala: a linguagem do texto é emblemática, alegórica. Todo o poema pode ser lido como uma alegoria, e nisto difere dos contos populares acima citados. Rosa Maria Martelo afirma que “quando a poesia actual adquire um recorte mais narrativista, que é também aquele em que a temporalidade mais se apresenta como uma experiência de perda irredimível, a condição de formante tende agora a ser ocupada pela expressão alegórica.”¹³⁴ É certamente esse o caso aqui. No artigo “O olhar do alegorista na poesia portuguesa contemporânea”, a autora afirma o movimento de retomada da alegoria em detrimento da metáfora – um processo que não exclui a presença de metáforas na criação contemporânea tanto quanto não inviabilizou a presença da alegoria nos textos das gerações anteriores – que, ainda que alinhados à atitude romântica, de enaltecimento da metáfora e banimento da alegoria, não prescindiram inteiramente do olhar alegórico. Há uma primazia desse recurso na poesia contemporânea e consequente interesse crítico por ensaios como o de Benjamin, recuperado da obscuridade que o envolveu em seu contexto de surgimento.

Se em “Boca também toca tambor” temos a musicalidade poética como testemunho da oralidade, em “Com o espírito das coisas dentro”, apesar dos seus arranjos sonoros, é o caráter de narração, de história ou lenda passada adiante através do encontro, que nos remetem

¹³⁴ MARTELO, Rosa Maria. “O olhar do alegorista na poesia portuguesa contemporânea”. Portuguese Cultural Studies 2, University of Utrecht, inverno de 2009. Disponível em: <http://www2.let.uu.nl/solis/psc/p/editorial.htm>, último acesso em: 23 de outubro de 2015.

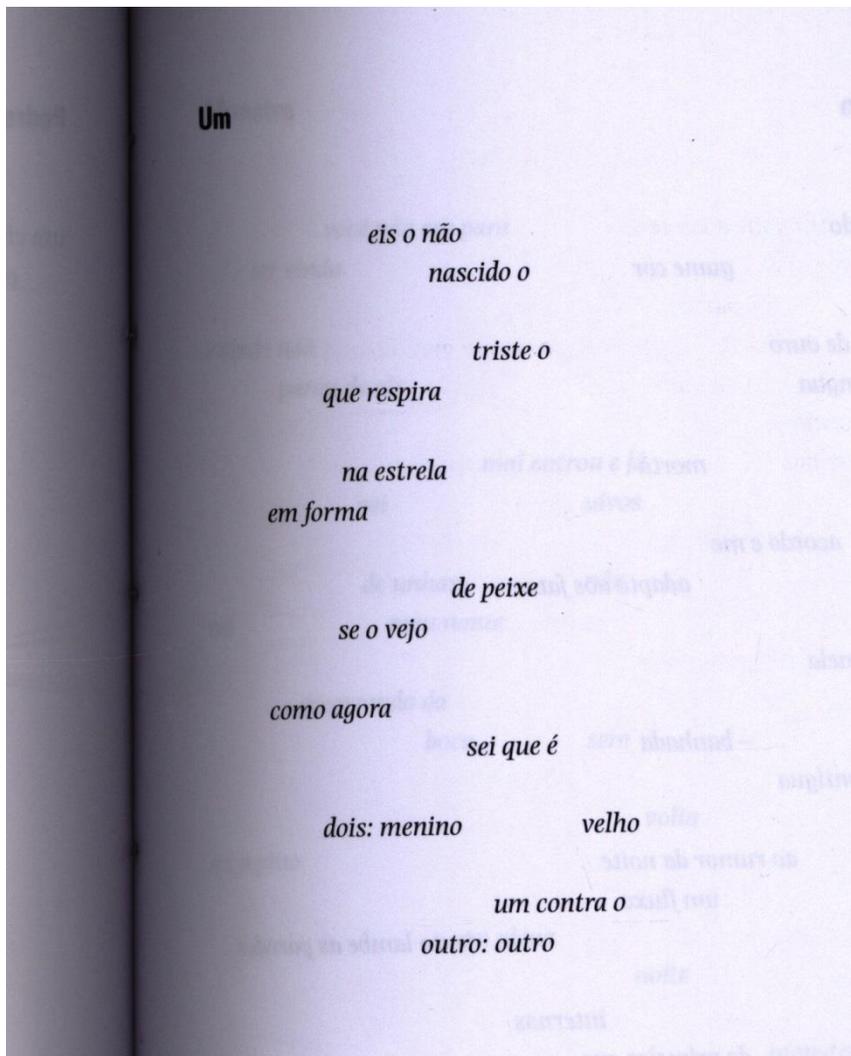
para a mesma performatividade. A transcendência acontece como uma operação da presença corporal. São ambos poemas que encarnam-se.

3.1.2 Um “um” que é outro

Após essa aproximação com a canção de Pereira da Viola e com outro poema do próprio Aleixo, penso ser 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 desveturas 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 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. Há então uma iniciação própria e uma responsabilidade espiritual ligada ao tambor que, ainda que se cite a sua presença e sonoridade fora do contexto religioso, continuam repercutindo.

No nono verso, a boca “faz a fama” deste falador especial que é o *akpalô*, cujas vicissitudes serão comentadas nos dois próximos quartetos. O poema afirma que essa boca herdou do criador “o mais imprevisito dos dons”, e que cumpre suas funções mediante uma condição, a de que o “tocador” ouça em si “o som de outro tambor”. Essa palavra “outro” aqui presente reverbera uma cadeia de possibilidades exploradas em outro (outro) poema de Aleixo:



Aqui, o autor utiliza a sinuosidade tipográfica, que suscita uma leitura porosa, cadenciada, em movimento. Os olhos deslizam sobre a página, procurando a continuação da frase. Todos os versos utilizam

¹³⁵ ALEIXO, Ricardo. *Modelos vivos*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010, p.75.

enjambements, até a resolução do momento final, no qual há uma repetição aparentemente tautológica; mas que, no fundo não o é.

O que emana dessa afirmação da outridade? É uma complexa cadeia de possibilidades. Novamente encontramos aquele repetir que causa diferenciação: “boca tambor que só toca / direito se o tocador / ouvir no fundo do peito / o som de outro tambor”.

O “outro” que vem no início do verbo se desdobra em outro “outro” após os dois pontos: como se se explicasse, como se se desdobrasse em um novo plano. O primeiro vem como culminação de todos os *enjambements* do texto, enquanto o segundo, alicerçado pelos dois pontos, acumula a expectativa da resolução. Não a completa. Frustra-a na repetição que da palavra anterior, já conhecida – porém, também a completa, desvendamento que é do duplo, do reiterado, da união dos dois no “Um”. A ideia de que a superação das contradições é meta e resultado da poesia ou, ainda, seu modo de existir, é uma primeira possibilidade de desvendamento desse “outro: outro”.

Poderia-se ler em clave plotiniana o poema de Aleixo, chamando-se para a discussão aquele Uno que foi a afirmação central do neoplatonismo. O Uno é o que não admite distinções, o que não se pode qualificar, que está além de toda individuação, princípio último e maior do que a inteligência, que individua para pensar. O Uno não admite as contradições e as dualidades que estão no centro das tentativas anteriores de firmar uma filosofia a partir das noções de Heráclito e Parmênides, ou seja, as de Platão e Aristóteles. O Uno recupera o platonismo, desenvolve-o, retirando dele o dualismo de base.

Pode-se também pensar que o poema está a comentar algum dos princípios da religiosidade afro-brasileira, já que Exu é a esfera, aquele que não está nem acima e nem abaixo e, por isso, também ele é uma superação do dualismo. União entre mundos, ponte entre homens e orixás, guardião dos caminhos que estão “entre”. O orixá maior, Oxalá, que é cultuado no Brasil tanto como menino quanto como velho, pode estar sendo também invocado pelo poema, pois é ele o criador de tudo e, especialmente, dos seres humanos. Conta a lenda africana que Oxalá foi designado para criar a Terra e, por não ter reverenciado Exu no seu caminho de saída do mundo dos orixás, foi induzido a ter muita sede. Assim, bebeu vinho de palma em grande quantidade e, bêbado, adormeceu.¹³⁶ Há, portanto, uma relação importante entre Exu e Oxalá, os dois únicos orixás que estão presentes em todos os seres humanos.

¹³⁶ Cf. BENISTE, José. *Mitos yorubás: o outro lado do conhecimento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006, pp.45-54.

Oxalá é o correspondente do Uno plotiniano, o orixá pai de todos, sumo Bem e emanador da vida.

O poema não invoca, entretanto, uma grandeza em forma de devoção ao indivisível e imponderável, “se o vejo” indica a concretude da presença, de modo que essas ressonâncias da mitologia e da filosofia não estão implicadas no texto de modo ilustrativo. Na primeira parte do poema, temos um contexto de abstração, daquilo que não está “encarnado”, é “não nascido”, “triste”, mora em uma estrela (uma estrela em forma de peixe, o que sugere mil outras conotações simbólicas) – ou seja, nesse início do texto, há suspensão que, justo após o verso “se o vejo”, se anula para uma passagem à positividade, “sei”, movimento que anula a reticência anterior. Esta se faz através de palavras que conotam abstrações e distanciamentos: “não nascido”, “respira//na estrela”. Na segunda parte, o que encontramos são substantivos concretos: “menino”, “velho”, reforçados por esses verbos “vejo” e “sei”. Há como que uma queda na realidade: “agora”.

De todo modo, seja na tradição ocidental, seja na da diáspora negra, o menino e o velho, o peixe e a estrela se conjugam em uma união cósmica, se mostram na face desse um que é outro, desse outro que é outro. Esse é também o movimento do poema, que nasce desse “Um” extremamente abstrato, chega no “agora” disso que está presente aos sentidos, e desemboca no “outro: outro”.

A divergência na unidade e a reunião dos contrários em um mesmo todo é uma matéria que também pode ser analisada na diferença entre o discurso filosófico-científico e o poético, no sentido de que o primeiro alicerça-se sobre distinções claras e precisas, sobre o princípio de não-contradição, enquanto que o segundo é um modo de estar no mundo no qual o pensamento que vige é o pensamento analógico, da não-distinção, da comunhão dos seres. Lembro, portanto, as afirmações de Cortázar no artigo “Para uma poética” presente em *Valise de cronópio*¹³⁷, que tanto vêm a calhar nessa leitura de “Boca também toca tambor”. 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. Sobre esse tema voltarei em diversos momentos da tese, já que ele se amplia e complexifica nas leituras de muitos dos textos de Aleixo.

Em “Boca também toca tambor” é interessante notar que, nesse processo de individuação da boca, que antes era uma boca qualquer, ela

¹³⁷ CORTÁZAR, Julio: *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p.88.

a responsável pelas ações, e a partir do nono quarteto é uma boca de griô, abençoada por essa escuta da outridade, 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* poderia o poema trazer à tona quando se trata de encontro com a outridade, de audição de um tambor outro que é este: outro?

Sem gerar qualquer quebra formal, o poema não pede licença para citar Hugo Ball, porque é dele mesmo que se estava a falar desde o início do texto. A experiência dadaísta, o caráter experimental de um Joyce, a incisividade de um Artaud estão 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.

O poema é professor, mas tem a ensinar tanto aos leitores eruditos quanto aos jovens leitores de *Mundo palavreado*, um livro que traz, na quarta capa, o comentário sensível de Edimilson de Almeida Pereira:

Os poemas reunidos em *Mundo palavreado* trazem à cena um outro Ricardo Aleixo, ao mesmo tempo similar e diferente do Aleixo vanguardista, adepto das tecnologias da voz e da escrita. Esse outro Aleixo – gestado nas entrelinhas dos debates críticos e das performances provocadores do autor – preenche o rigor da palavra e da imagem com uma ternura juvenil, não de todo destituída de humor e fina acidez. Vê-se, neste momento, que o poeta maduro segue de mãos dadas com o menino (...).

Não há qualquer indicação de faixa etária de leitura no livro, que pode figurar tanto na estante de poesia adulta quanto infanto-juvenil. As ilustrações, sim, trazem um apelo especial para os leitores jovens, e não admira que os editores tenham tido o cuidado de manter o livro nesse limiar, já que está escrito abaixo do logo da editora, na página dedicada à ficha catalográfica e créditos: “A gente publica o que gosta de ler: livros que transformam”. Não é por acaso que essa poesia de Aleixo, na qual o homem e o menino estão de mãos dadas, seja escolhida para ser publicada por uma editora que se proponha a essa missão, pois há algo como uma vocação pedagógica presente na maior parte dos poemas. Não aquela da escola, na institucionalização da disciplina e na organização do conhecimento em currículos, mas a da divulgação de saberes e transmissão de conhecimentos análoga à prática do griô na cultura de oralidade primária.

Coexistem, na nossa mistura de influências, 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. Coabitam a função do poeta performer e do poeta publicador de livros, na mesma missão de transmitir os saberes da tribo, as referências importantes.

Não admira que haja, ainda hoje, a proliferação da literatura de cordel sobre temas veiculados nos grandes meios de comunicação de massa. Se o cordel era, antes da televisão, a fonte praticamente única de informação em muitas comunidades, após a irrupção dos *media* ele passa a desempenhar o papel de fornecer uma *outra* leitura dos fatos: informando, sim, porém processando, na grande barriga antropofágica da cultura popular, aquilo que é transmitido pela rádio e TV de um modo muito particular.

Assim, a divulgação de uma leitura das vanguardas, absorvidas pela arte da poesia ao vivo (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. Novamente o poema de Aleixo não *fala sobre akpalôs*, ele encarna-se.

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 deste 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 Xangô¹³⁸

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.¹³⁹ 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.¹⁴⁰ Essa característica do Abalador ilumina o quarteto do poema “Boca também toca tambor”.

O mito apresenta múltiplas ressonâncias também para outro poema de Aleixo, constante no livro *Trívio*:

Obá Kossô

Xangô, Obá Kossô, cobre
a cabeça com sua coroa de cobre

¹³⁸ ALEIXO, Ricardo. *Mundo palavreado*. São Paulo: Peirópolis, 2013, pp.82-83.

¹³⁹ PRANDI, Reginaldo; VALLADO, Armando. “Xangô, rei de Oió” (artigo publicado na página pessoal do professor, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP). Disponível em:

<http://www.fflch.usp.br/sociologia/prandi/xangorei.htm>. Acesso em: 10.03.2015.

¹⁴⁰ Cf. BENISTE, José. *Mitos yorubás: o outro lado do conhecimento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006, pp.161-166.

e chega, portando a pedra do raio:
tudo brilhando nele, tudo

mudado em segredo, todas as
loas para ele – elefante

que anda com porte de rei,
cavalo que manda e desmanda

como um rei, pantera preta,
senhor rei de Agasu –, aganju

que bloqueia o rio e queima
a chuva com o raio.¹⁴¹

Aqui, são as ressonâncias dos saberes mitológicos expostos na forma de oriki que vêm ao primeiro plano. Este poema, na linha dos presentes no segundo livro de Aleixo, *A roda do mundo*, em relação aos outros dois em questão aqui (nos quais o poeta tematiza o orixá Xangô), é o que se estende menos para as relações com as outras culturas e, em especial, com a cultura ocidental – derivada da mitologia grega, presente em “O abalador” de maneira explícita e especial. Obá Kossô é um poema de louvor, no estilo de uma oração: todo ele se constroi no elogio do rei, de sua força, de seus poderes. Descreve, enquanto exalta, as emanações do mito. “O abalador” também o faz, com a diferença que sua ênfase é no gesto dêitico, ou seja, em apontar a presença de Xangô nos mais diversos paradeiros.

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

The fall
(Bababadalgharaghtakamminarronkonnbronnton
nerronntuonnthunntrovarrhounawnskawntooohoo
oordenenthurnuk!)
of a once wallstrait oldparr is retaled early in bed
and later on life down through all christian
minstresly.¹⁴²

¹⁴¹ ALEIXO, Ricardo. *Trívio*. Belo Horizonte: Scriptorum, 2002, p.46.

¹⁴² JOYCE, James. *Finnegans wake*. London: Faber and Faber, 1975, p.3.

Este enorme neologismo é um dos dados mais famosos a respeito da trajetória de James Joyce, fartamente citado pelos poetas brasileiros, em especial em comparação com o emblemático poema de Augusto de Campos “Cidade city cité”:



Transcrição computadorizada de Erthos A. de Souza, 1975.¹⁴³

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 ocre e vermelhas (cores de Xangô) e também a de um ato no qual também pode aparecer a queda (do trovão).

¹⁴³ Conforme com a versão disponibilizada na página do autor. Fonte da imagem: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poemas.htm>, acesso em: 18.03.2015.



Montagem de Julio Plaza na Bienal de São Paulo, 1987.¹⁴⁴

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

A palavra-poema “Cidade city cité” é formada de prefixos somados, todos eles formando palavras com “cidade” como sufixo. Há uma ordem racional de composição facilmente perceptível através da junção dos trechos. O que conta é o dispositivo da iconicidade, tanto no processo construtivo como na percepção do texto, apresentado de múltiplas formas. A palavra ganha materialidade, seja na instalação de Julio Plaza, seja na transcrição computadorizada. Também é gravada em áudio, na voz do poeta, além de disposta em variadas disposições visuais.

O que há de mágico na palavra-trovão de Joyce é a sua sonoridade aparentemente indisciplinada, o som da palavra pelo som,

¹⁴⁴ Conforme com a versão disponibilizada na página do autor. Fonte da imagem: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poemas.htm>, acesso em: 18.03.2015.

sem uma preocupação em determinar o sentido. Tudo “se muda em segredo”, se transforma 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.¹⁴⁵

A presença da imitação da cultura africana no Cabaret é facilmente comprovável através 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.¹⁴⁶

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 se expressa não através de fontes e tamanhos das letras, mas do próprio formato da sonata enquanto gênero musical. Schwitters se apropria da estrutura da sonata e repensa-a a partir das possibilidades do poema sonorista.¹⁴⁷

Ao analisarmos essas referências, constantes em “Boca também toca tambor”, fica patente a aproximação da poesia de Aleixo com o

¹⁴⁵ Conforme registro da performance Um Ano Entre os Humanos em 2005 no Itaú Cultural, disponível em: <https://vimeo.com/52989650>. Último acesso em: 23.10.2015. É possível ouvir as interpretações clássicas do poema em: <http://www.ubu.com/sound/ball.html>. Último acesso em: 23.10.2015.

¹⁴⁶ RICHTER, Hans Georg. *Dadá: arte e antiarte*. Tradução de Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p.47-48.

¹⁴⁷ SCHWITTERS, Kurt. *Contos Mércio*. Tradução de Maria Aparecida Barbosa. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013, pp.145-174.

dadaísmo. Seu projeto pessoal de pesquisa partiu do paideuma concretista, porém sua deglutição dos ensinamentos expressos nessas referências vai além. Um dos elementos repisados pela crítica que se dedicou a ler o poeta mineiro é a sua 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. Me nutriu profundamente poder ter lido a obra completa dele, tanto poética quanto ensaística, e a relação dele com a música. Se nós hoje temos um ouvido mais preparado para sonoridades outras, devemos muito ao Augusto também. E, hoje, tornou-se retrô falar em poesia concreta e em Augusto de Campos. Essa é uma das bases da minha formação, não só poética como cultural e ética, também – porque há uma ética, aí. A presença de Augusto de Campos é das coisas mais extraordinárias que a cultura brasileira gerou ao longo do século XX. O modo como esse homem se colocou, sempre, numa perspectiva de defesa radical das coisas em que ele crê, independente das vogas, independente dos modismos.

Da invenção?

Sim, é a defesa radical da invenção num país que aposta no atraso; que aposta, historicamente, no atraso. 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.¹⁴⁸

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.¹⁴⁹ 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, além de muitos outros, são nomes que reaparecerão nas leituras dos poemas de Aleixo e que demonstram a aposta não tanto na organização racional (geralmente ligada ao caráter construtivo que esteve na base da criação da poesia concreta brasileira) mas, também, de maneira muito especial, no acaso como elemento compositivo, e isso irá nos remeter a muitos artistas e poetas que, ao lado de Augusto de Campos, reverberam na leitura dos poemas de Ricardo Aleixo.

¹⁴⁸ Entrevista concedida 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>.

¹⁴⁹ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

4 MAIS DO QUE PÓS-CONCRETO

Ao longo de toda a obra de Ricardo Aleixo, encontramos realizações das quais se depreende a influência dos ensinamentos concretistas, presentes tanto nos ensaios críticos (*Teoria da poesia concreta*¹⁵⁰ e tantos outros) quanto nas realizações poéticas da tríade Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Encontramos a utilização da iconicidade, a exploração da materialidade da palavra, e também a apropriação de muitas das referências caras à tríade que, durante os anos 50, formou um grupo de vanguarda brasileiro alicerçando suas propostas em múltiplas experiências anteriores, principalmente as dos movimentos experimentais do início do século XX, na Europa e nos Estados Unidos, e tendo como ponto de partida a experiência mallarmica de “Um lance de dados jamais abolirá o acaso” (1897). A interlocução dos poetas concretistas com os movimentos que, em outras partes do mundo, propunham uma pesquisa símil, foi formidável. O concretismo interessou-se pela linguagem em interlocução com outros campos da criação experimental – foi, por isso, um movimento de caráter interartístico, como consequência direta da sua pesquisa acerca do que é próprio da poesia.

Assim como muitas dessas obras viveram um esquecimento logo após a sua eclosão, também o concretismo brasileiro viveu décadas nas quais não ressoou consideravelmente nas obras dos novos poetas, que voltaram a uma poesia mais discursiva (embora muitas vezes concisa e refinada) onde ganham terreno novamente o coloquialismo e um maior despojamento formal. Refiro-me às gerações de 70 e 80, porém essa linhagem poética coexiste até os dias atuais com novas (ou renascentes) propostas. Sem nos esquecermos de que Paulo Leminski, entre tantos, foi um admirador do concretismo. Sua primeira aparição pública aconteceu na Semana Nacional da Poesia de Vanguarda, em Minas, em 1963. Podemos perceber, contudo, que as experiências da

¹⁵⁰ CAMPOS, Augusto de. PIGNATARI, Decio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950–1960*. São Paulo: Ateliê, 2006.

tríade paulistana não geraram uma linhagem diretamente devedora dessa influência nas décadas seguintes, que se espalhasse pelo Brasil, e onde fosse amplamente reconhecível – apesar da sua ampla divulgação, das parcerias com poetas e artistas, e da sua rápida internacionalização. Para compreender esse processo, é necessário também salientar que muitas experiências interessantes relacionáveis aos feitos da poesia concreta não foram por ela subsumidos, além de um fator importante que diz respeito às discussões centro-periferia. O concretismo aconteceu em São Paulo, não tendo sido deglutido pelos meios artísticos de outras regiões do país onde, além de olharem com desconfiança as novas ideias, os poetas vinham se relacionando com a herança do modernismo de modos peculiares. No sul do Brasil, foi notório o desenvolvimento de uma mentalidade “passadista”¹⁵¹, ou seja, resistente ao caráter de vanguarda seja do modernismo de 22, seja do concretismo, nos anos 50.

É preciso ter em mente esses processos difusos, os meandros indiretos através dos quais a poesia brasileira lidou com a herança concretista. Ricardo Aleixo surge em um contexto peculiar, em um momento posterior ao imediato obscurantismo ao qual foram relegadas muitas criações (principalmente as da “fase triunfal” da poesia concreta, aquela dos anos da revista *Noigrandes*, de 1954 a 1958). Há também que salientar que muitos deixaram de acompanhar os movimentos da tríade após a fase mais ortodoxa, na qual eles foram mais contundentes no seu caráter vanguardista. Em anos posteriores, relativizaram muitas das suas posições. Nesse momento posterior à sua eclosão, a poesia concreta também passou a se apoderar de outros recursos, ampliando seu escopo de experimentações.

Augusto de Campos, ao procurar definir quais as dimensões que, na poesia contemporânea (a declaração é de 1995) estariam envolvidas com o concretismo, respondendo ao questionário formulado por David Jackson, Eric Vos e Johanna Drucker no Simpósio de Yale sobre poesia experimental, visual e concreta, declarou:

Vejo a poesia concreta diretamente engajada com as práticas da poesia de vanguarda, experimental ou – como será talvez mais adequado chamá-la – poesia de invenção. Creio que, ao surgir, nos anos 50, coube a ela restabelecer o contato com a poesia das

¹⁵¹ MURARI, Luciana. “O ‘passadismo’ triunfante contra contra o ‘futurismo que falhou’: A crítica antimodernista na crônica urbana de Roque Callage”. *Organon*. Porto Alegre, v.28, n°55, p.115-139, jul/dez 2013.

vanguardas do início do século (futurismo, cubofuturismo, dada et alia) que a intervenção das duas guerras e a proscrição das ditaduras nazista e stalinista haviam condenado à marginalização.¹⁵²

Na sequência, Augusto de Campos cita a recuperação que os concretos fizeram, também, das obras do Grupo de Viena, com seus amados Webern, Schoenberg e Berg além de outros propositores como Ives, Varèse, Boulez, Stockhausen, Cage.

E, quando questionado sobre quais fundamentos os distinguiriam de outros poetas que trabalhavam na mesma linha ou no seu tempo, ele marca a não adoção que os concretos brasileiros fizeram dos fundamentos simbolistas, que estão muito presentes em Mallarmé (um dos seus mais queridos predecessores); dos aspectos políticos do futurismo e, nas suas palavras, do “niilismo dadá”. De fato, os concretos se opuseram a todo subjetivismo e, enquanto outras correntes de poesia contemporânea trabalhavam sobre a herança do simbolismo, eles a rejeitaram veementemente. Os futuristas, por sua vez, estão mais próximos das propostas concretas, principalmente no que se refere ao pensamento do layout do texto, mas também o elogio da prosperidade tecnológica, a vontade de estar a par da evolução do seu tempo. São, entretanto, anticomunistas, propõem o individualismo anárquico como ferramenta. Os concretos, por sua vez, fazem uma abordagem crítica das maquinarias do capitalismo, ironizando-as e se posicionando politicamente em muitos de seus textos, principalmente os dos anos 60 e 70. Quanto ao “niilismo dadá”, é fato que o método de construção dos poemas concretos, imbuído de racionalidade, previsão, controle, só poderia se distanciar de todo non-sense e da soltura radical do dadaísmo, que estava mais preocupado em se libertar das amarras da razão do que em desenvolvê-la em prol da arte. Nisto, era considerado pelos concretos “niilista”, porque não admitia planejamentos. E todo o direcionamento inicial dos poetas foi no sentido de organizar o processo construtivo.

Campos frisa a ideia de objetividade, o rigor composicional, a vontade que os concretos tinham de controlar o processo. Sabemos que a adoção do acaso como princípio compositivo não foi completamente

¹⁵² CAMPOS, Augusto de. “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”. Disponibilizado pelo autor na sua página oficial. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/yaleport.htm>, acesso em 27.05.2015.

absorvida por eles em um momento inicial. É um dado que, também na obra de Cage, sobressai e que, na leitura da tríade brasileira, ficou em segundo plano. Muito posteriormente ao período mais ortodoxo do concretismo, eles passaram a admitir a presença do acaso no processo de criação, mas nunca dele fizeram um uso comparável ao dos dadaístas, de Cage, ou Duchamp, para os quais o acaso é uma importante ferramenta de trabalho. (Justo um elemento que aparece tão ascintosamente em “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”, o Acaso, apelidado no Brasil de “Lance de dados”, um diminutivo que exclui, justamente, o Acaso). A assunção do vazio como um elemento primordial que, nas poéticas destes artistas, cumpre um papel importante, e que repercute na obra de Ricardo Aleixo, não reverberou de modo contundente nas obras dos concretistas.

Na leitura que Ricardo Aleixo depreendeu desses fundamentos, chama a atenção a sua adesão crítica e sempre refletida aos princípios e propostas concretistas. Conforme citei no capítulo anterior, a sua assunção da influência de Augusto de Campos abarca inclusive um “influir sobre”, na medida em que sua relação com o predecessor não é passiva, ou estanque. Também é possível perceber que, não se contentando em fruir os fundamentos experimentais e referenciais a partir da leitura da poética concretista, fez a sua pesquisa pessoal desses pressupostos. Assim, a leitura que Ricardo Aleixo faz de Cage e Stockhausen, por exemplo, pode não coincidir com aquela que encontramos nos textos de Augusto de Campos, apesar de devermos a este a ampla divulgação da obra cageana no Brasil. O lado budista desta vai reverberar em Aleixo como exemplo de uma busca espiritual através da arte, com as preocupações individuais e coletivas que dizem respeito a um momento muito posterior àquele dos anos iniciais do Concretismo.

Assim, na barriga antropofágica de Ricardo Aleixo que, em 1992, lança *Festim: um desconcerto de música plástica*, reinventam-se as referências. O enriquecimento de sua poética passa pela aglutinação de múltiplos conteúdos. Se, nesse primeiro trabalho, as propostas concretistas falam mais alto, o mesmo não ocorre já no segundo livro publicado, o qual conversa de perto com a etnopoesia. Nas produções mais atuais, como procurei mostrar nas leituras do capítulo “Boca também toca tambor”, há o amadurecimento de uma série de influências e uma prática completamente liberta das prerrogativas de pertencimento, filiação ou classificação. Em 2003, declarou ser “muito vira-lata para me identificar programaticamente com alguém ou com algum grupo. Gosto

muito de andar à solta”¹⁵³. Sua prática artística está ligada a deambulações, trânsitos e traduções, e é isso o que empreende também em relação aos saberes constituídos durante as décadas de pesquisa que realizou até agora: coloca-os em movimento.

A própria poesia concreta foi lida de modo inconsistente em certos períodos e até hoje é pouco compreendida em muitos ambientes do nosso cenário cultural. Devido à ênfase nos anos da fase ortodoxa, afirma-se demasiado a abolição do verso realizada pelos concretos, seu objetivismo e tecnicismo. A abolição do verso se deu na fase mais radical de experimentações, pela via construtiva dos poemas. Essa relação de negação do verso tradicional, que alheava radicalmente essas criações das demais e do gosto popular, tem implicações mais sutis do que a sua taxativa, na qual ela se impõe como regra, pretendendo ainda deitar por terra a tradição. Uma fase mais radical de negação dos padrões pressupostos é característica de qualquer vanguarda. Não se deve reduzir a sua contribuição, entretanto, a este ponto.

Até mesmo Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira*, acerca do concretismo, afirma: “Ora, na medida em que o objeto último do artista moderno é atingir algum grau de comunicação, não parece razoável negar *sic et simpliciter* uma das faixas possíveis da própria comunicação”.¹⁵⁴ Isso se aplica também à negação que os concretos fazem do elemento folclórico, segundo Bosi. Nisto, distam da estética da Nova Objetividade, por exemplo, e até mesmo dos modernistas, os quais leram e, em muitos casos, reabilitaram. Os concretistas fizeram uma poesia que dialogava com as estéticas internacionais sem apelar para o elemento regional. Abdicaram de todos os estereótipos de brasilidade – nisto, também distanciaram-se veementemente do folclore e das culturas de raiz.

Em relação ao tecnicismo, ele é derivado dos pressupostos construtivistas que estão presentes desde as vanguardas do início do século: desde o futurismo russo, os artistas vinham se apropriando das novas tecnologias, alinhando-se à vontade de construção de um novo mundo, amparado pelas descobertas e pela democratização de meios

¹⁵³ Entrevista concedida 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>.

¹⁵⁴ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994, p.482.

jamais vista.¹⁵⁵ Isso pressupunha uma visada objetiva sobre a arte. Os grupos concreto e neoconcreto em artes visuais expressaram, também, esse empenho – no caso, sobrevalorizando a geometria. Era mais do que uma forma de negar o subjetivismo reinante: era também uma proposta de arte aberta aos diálogos com a vida da sociedade através do design, da programação visual para indústria, da atuação em diversos ramos da produção.

É preciso não confundir poesia concreta e poesia visual, como se esse aspecto da palavra fosse o único a ser trabalhado: “o olhouvido ouvê”, conforme escreveu Pignatari ainda em 1956¹⁵⁶, época inicial do momento ortodoxo. A expressão *verbivocovisual* comporta o conjunto de recursos sonoros, tão importantes quanto os outros. As interlocuções do grupo com os artistas plásticos da época e com os aparatos técnicos disponíveis propiciaram um investimento inicial na poesia que explora o espaço da página, mas sempre esteve presente o aspecto sonoro. Haroldo de Campos explicita no texto “olho por olho a olho nu”, de 1956: “a palavra tem uma dimensão GRÁFICO-ESPACIAL / uma dimensão ACÚSTICO-ORAL / uma dimensão CONTEUDÍSTICA / agindo sobre os comandos da palavra nessas 3 dimensões”.¹⁵⁷ Nisto, se apropriam da abordagem que a linguística já havia dado ao signo. Pignatari, muito especialmente, se interessa pela semiótica, produzindo vários ensaios com essa vertente. Mesmo o trabalho *O que é comunicação poética*¹⁵⁸, um texto voltado à divulgação da poesia, se alicerça sobre Jakobson, Peirce, Chomsky. Haroldo de Campos, dos três concretos, muito cedo já se apresentava como o mais “neobarroco”, poeta do fluxo verbal, das sinuosidades e proliferações. Já Augusto interessou-se por música e foi a fundo na pesquisa sobre as sonoridades. Os três trabalharam todos os aspectos da verbivocovisualidade, agregando nuances a ela.

Aleixo enfatiza justo o caráter sonoro quando se denomina um poeta *reverbocovisual*. Foi na área do design sonoro que ministrou aulas durante cinco anos em uma faculdade de Belo Horizonte. Natural que dos três concretos, seu preferido seja Augusto, que nunca

¹⁵⁵ Cf. GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

¹⁵⁶ CAMPOS, Augusto de. PIGNATARI, Decio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950–1960*. São Paulo: Ateliê, 2006, p.49.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p.52.

¹⁵⁸ PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

abandonou as possibilidades do áudio. Muitos dos poemas mais cultuados da fase inicial serão gravados e integrarão LPs nas décadas seguintes, trabalhos realizados muitas vezes com seu filho, Cid Campos. Augusto investiga as sonoridades novas que vinham surgindo mundo afora, escreve sobre música para jornais, no que notabiliza-se nas análises tanto da “música de invenção” estrangeira quanto da Bossa Nova e do Tropicalismo, que podemos acompanhar nos artigos que compõem o volume *Balanço da bossa*¹⁵⁹.

4.1 ESQUINAS DE ALEIXO

Situar as referências que encontramos nos poemas de Aleixo é uma tarefa árdua, até porque é na encruzilhada que mora o mais importante eixo de seu trabalho e, por isso, a abundância de diálogos que se ergue aparece para nós confusa, brincalhona, sem a planificação e a exigência quase científicas dos artigos de *Teoria da poesia concreta*.

Aleixo afirmou que, tendo recebido também de Augusto de Campos lições da ordem da ética, pois o poeta paulistano é um exemplo de conduta, de coerência, “de defesa radical da invenção em um país que aposta historicamente no atraso”¹⁶⁰, tem investido na consciência do fazer artístico como uma forma de evolução pessoal e, quem sabe, também espiritual:

A frase que mais me ilumina é a do Cage: “Não faço arte para me expressar, mas para transformar a mim mesmo.” Essa necessidade, que é cotidiana e cada vez mais intensa, de transformar a mim mesmo, é que me move nessas deambulações.

¹⁵⁹ CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

¹⁶⁰ Entrevista concedida a Helton Gonçalves de Souza, para o programa Vereda Literária, da Rede Minas, 2002. Vídeio do programa disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VxhtykUPTA4>.

Buscar ser uma pessoa melhor é uma meta. Cada vez me interessa menos ser visto como alguém que detém uma excelência em alguma coisa.¹⁶¹

Aparece aqui a complexidade da não dissociação entre arte e vida, da leitura francamente pessoal de alguns dos aspectos de Cage que já não têm a ver com a renovação estética e a linguagem, mas com uma proposta artística que se amplia para as relações sociais.

Quando Augusto de Campos apropria-se da ideia poundiana, esta derivada dos estudos de Fenollosa acerca dos ideogramas chineses, essa apropriação lhe permite também teorizar propriamente sobre a relação da poesia com a música, derivando princípios que lhe são caros, como o do contraponto:

A verdade é que as “subdivisões prismáticas da Ideia” de Mallarmé, o método ideogrâmico de Pound, a apresentação “verbivocovisual” joyciana e a mímica verbal de Cummings convergem para um novo conceito de composição, para uma nova teoria da forma – uma organoforma – onde noções tradicionais como princípio-meio-fim, silogismo, verso tendem a desaparecer e ser superadas por uma organização poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideogrâmica da estrutura: POESIA CONCRETA.¹⁶²

Campos reúne, em suas reflexões, como vimos, Mallarmé, Pound, Cummings, Joyce, mas também Eisenstein e sua teoria da montagem (que recorre, ele também, ao ideograma). De tantos artistas-pensadores que tomaram contato com o mundo oriental, não derivou a necessidade da prática cotidiana da meditação, ou do exercício budista da impermanência, como ferramentas artísticas. A intenção de Campos é

¹⁶¹ Em entrevista concedida a mim em setembro de 2014 no Teatro SESC Prainha, após a performance *Modelos vivos movidos a moedas*, dentro da programação do Palco Giratório.

¹⁶² CAMPOS, Augusto de. “Pontos – Periferia – Poesia concreta”. In.: CAMPOS, Augusto de. PIGNATARI, Decio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950–1960*. São Paulo: Ateliê, 2006, p.31.

delimitar esteticamente as ideias do movimento, destrinchando, dessas referências, a sua poética.

A composição concretista é objetiva, racional, controlada, como pontua Pignatari em um dos primeiros depoimentos da *Teoria da poesia concreta*: “Todo poema é uma aventura – uma aventura planejada”.¹⁶³ Não há milagre possível. A ideia do planejamento do poema expressa um conjunto de valores caros à época mais ortodoxa do concretismo, como vimos, uma afirmação da poética como forma de conhecimento. Nada mais ocidental, racionalista – e, por que não dizê-lo, moderno, no sentido de que o fruto desse esforço é o que se coloca como “novo”, como veremos adiante com o manifesto do grupo Ruptura.

Os aspectos espirituais do envolvimento com a arte oriental são vividos por Cage na intimidade e, absorvidos sem qualquer diferenciação entre arte e vida, possibilitam uma abordagem da prática artística inteiramente nova e diversa daquela na qual há controle, rigor, racionalidade:

Invada áreas onde nada é definido (áreas – micro e macro – adjacentes à que conhecemos agora). Não vai soar como música – serial ou eletrônica. Vai soar como o que ouvimos quando não estamos ouvindo *música*, só ouvindo qualquer coisa em qualquer lugar que estejamos.¹⁶⁴

Cage chega a propor o silêncio como medida, o acaso como mestre, a espontaneidade como vivência primordial do fazer artístico. Na célebre composição 4:33, por exemplo, a lição oferecida aos espectadores é aquela de “abrir ouvidos”, a da sensibilização para a música cotidiana que pode ser ouvida sempre que um exercício de estar presente aqui e agora for realizado. Por ocasião da publicação do livro de Cage no Brasil, *De segunda a um ano*, em 1985, Augusto de Campos faz a revisão da tradução de Rogério Duprat e compõe um prefácio para o livro. Um trecho: “para Cage a música não é só uma técnica / de compor sons (e silêncios) / mas um meio de refletir / e de abrir a cabeça

¹⁶³ PIGNATARI, Décio. “Depoimento”. In.: CAMPOS, Augusto de. PIGNATARI, Decio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950–1960*. São Paulo: Ateliê, 2006, p.15.

¹⁶⁴ CAGE, John. *De segunda a um ano: novas conferências e escritos de John Cage*. Tradução Rogério Duprat. São Paulo: Hucitec, 1985, p.27.

ao ouvinte / para o mundo”¹⁶⁵. Abrir os ouvidos é entender que não existe silêncio, e que todos os sons são música. Derivação de uma vivência budista, de um artista que amava os cogumelos comestíveis pelo que eles oferecem de acaso e descoberta, e que não dissociava esse *hobby* (o de procurar cogumelos no campo) do seu fazer musical. Com o bailarino Merce Cunningham, realizava espetáculos cuja propulsão aleatória (que também caracterizou a maior parte de suas composições) era o centro da estrutura.

Cage é, não por acaso, uma das referências mais caras a Ricardo Aleixo, um dos temas que ele aborda na performance-conferência “Desvios para dispersão: Orfeu, Cage, Exu”, que o poeta realiza desde 2008. Aleixo, o amante da deambulação, vai elencar uma série de artistas que trabalharam na inseparabilidade entre arte e vida.

Eu tenho total fascínio por esse entrelugar, que é o de Exu, que é o de Hermes, que é o de Mercúrio, que é o de Hélio Oiticica também, para não ficar num plano etno-poético somente. Que é o de Beuys, que é o de Cage... Cage é um trixter! Nessa conferência, eu falo claramente: “John Milton Cage é o nome com o qual aparece, numa de suas muitas reencarnações, o orixá Exu”. Nos Estados Unidos, exatamente nos Estados Unidos. Me espantou o fato de que, lá, eles não pensem nele como um poeta. Eles sempre se referem a ele como um músico, mas é um poeta, um artista visual, um pensador, alguém que faz também esse papel de Exu na cultura contemporânea.

Esse é um lugar que me agrada, sim, porque não é um lugar.¹⁶⁶

A ausência de determinação de um lugar se mostra em muitas das práticas de Ricardo Aleixo. Esse entrelugar conquistado é o do movimento, da atividade escapadiça. Assim, sendo mais do que um pós-concreto, ele também negou, veementemente, a tarja de “poeta negro”. Essa pendulação se dá desde as primeiras obras, sendo *Festim* um

¹⁶⁵ CAGE, John. *De segunda a um ano: novas conferências e escritos de John Cage*. Tradução Rogério Duprat. São Paulo: Hucitec, 1985, p.xvi.

¹⁶⁶ Em entrevista concedida a mim em setembro de 2014 no Teatro SESC Prainha, após a performance *Modelos vivos movidos a moedas*, dentro da programação do Palco Giratório.

exercício claramente experimental de cunho concretista e os poemas de *A roda do mundo* legítimos oríkis, ou seja, herdeiros da tradição nagô-iorubá. Segundo ele, os epítetos que Cruz e Souza recebeu (como, por exemplo, “Dante negro”) são aparentemente enaltecedores, porém guardam um caráter de concessão, de exceção, marcado pela qualificação “negro” junto a “poeta”. Ao abordar a performance de Aleixo com o poemanto, em 2009, a pesquisadora Prisca Agustoni afirma:

(...) sua performance não reproduz os modelos dos rappers ou dos praticantes do hip-hop, embora ele deixe em aberto a possibilidade de assimilar elementos destes performers, bem como de outros sujeitos em ação performática, a exemplo de um jogador de futebol, de um lutador de capoeira ou de um bailarino.¹⁶⁷

A necessidade que a crítica sente de diferenciar a performance de Ricardo Aleixo destas outras categorias que pretensamente surgiriam diretamente na mente do leitor já denota as dificuldades que os lugares comuns atribuídos ao negro e à manipulação racista do discurso do senso comum criam para a leitura dessa poesia. O poeta, desde cedo, aprendeu a driblar esse tipo de dificuldades com a proposição de uma prática que procura se distanciar desses lugares comuns, subvertendo os epítetos, fugindo ao pertencimento a categorias estanques. Se, de um lado, frustra as expectativas de rotulação como um poeta negro, por outro, não deixa de utilizar a sua obra como uma ferramenta de discussão política, chamando à reflexão.

Me ver como poeta negro, no início da minha trajetória, significaria não poder ocupar o espaço que eu ocupo hoje, que é o espaço da poesia. Eu chego na Alemanha, e vem lá na divulgação: “Ricardo Aleixo lida com a herança da poesia concreta”. O poeta negro não poderia lidar com a herança da poesia concreta. (...) Então, esse é um esforço político meu. Não posso destruir a identidade, mas posso relativizá-la. É

¹⁶⁷ AGUSTONI, Prisca. “Um corpo que oscila: performance, tradição e contemporaneidade na poética de Ricardo Aleixo”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.º. 33. Brasília, janeiro-junho de 2009, pp. 25-49, p.25.

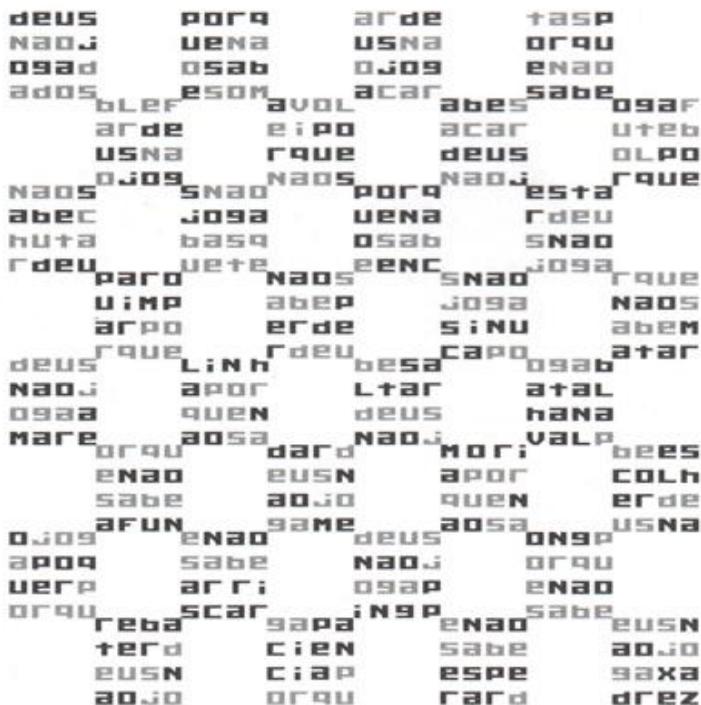
um empenho diário: “Onde queres revólver, sou coqueiro”.¹⁶⁸

Essa máxima, extraída da canção “Quereres” de Caetano Veloso, se revela na obra poética como um todo. Ela constroi seus parâmetros através da relativização e da fusão dos contrários. É como Exu, o orixá brincalhão que abre todos os caminhos. Ele frustra qualquer tentativa de classificação maniqueísta. É como a esfera de Parmênides, para a qual não há antagonismos. E é como o rio de Heráclito, já que seu princípio maior é o da impermanência. Transitando sempre entre os mundos, levando mensagens de um para o outro, a obra de Ricardo Aleixo, quando a querem experimental, é política, é depoimento e ferramenta anti-racista; quando a querem panfletária e discursiva, ela é formal, fruto da pesquisa dos meios e tecnologias.

4.1.1 Além das dicotomias

Leia-se o seguinte poema de *Modelos vivos*, intitulado “Einstein remix”:

¹⁶⁸ Em entrevista concedida a mim em setembro de 2014 no Teatro SESC Prainha, após a performance *Modelos vivos movidos a moedas*, dentro da programação do Palco Giratório.



169

“Einstein remix” é um poema construído geometricamente. A forma com que as palavras e os espaços em branco estão dispostos na página não é aleatória; mas, fruto de uma pesquisa prévia, cada elemento gráfico utilizado concorre para o todo do poema, não se distinguindo o significado das palavras da forma como elas aparecem no espaço. A materialidade visual do poema nos remete diretamente à poética concretista, e traz consigo as ressonâncias de toda uma tradição que desde a Antiguidade, e em especial nas épocas renascentista e barroca, teve grande desenvolvimento. O desenho geométrico das palavras, sua relação com o jogo, tanto no desenho do tabuleiro quanto nas cores das peças, são elementos que nos remetem aos poemas da

¹⁶⁹ ALEIXO, Ricardo. *Modelos vivos*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010, p.122.

época ortodoxa do concretismo brasileiro, ainda que dialoguem com toda essa tradição de trato lúdico da escrita na visualidade da página.

Sabemos que uma qualquer outra disposição visual do poema faria com que a leitura fosse completamente diferente. Ele não pode ser apresentado em outro formato, a não ser que seja *traduzido*. Somente essas palavras, nessa disposição gráfica, consistem “Einstein remix”. O que não impede que o próprio poeta ou pessoa alheia o traduza para canção, vídeo, giff, etc., e até mesmo para outra disposição gráfica – que incorreria em outro poema.

A dificuldade que as fontes, as cores, os cortes nas palavras, os espaços em branco geram para a leitura faz com que haja uma espécie de decifração por parte do leitor, que encarna justamente o jogo. E todo o poema se trata de um jogo, tanto os mencionados diretamente quanto o das ideias. Como pano de fundo, está tanto a prática de Albert Einstein de jogar xadrez quanto os seus trabalhos como físico, a sua defesa da imaginação como recurso para a ciência.

Esse caráter lúdico traz, também, possíveis alusões às refinadas construções barrocas em toda a plenitude do seu brincar. As relações entre a poesia visual e as práticas de ascensão, misticismo e religiosidade se encontram nessa tradição, como atesta o livro da poeta e pesquisadora portuguesa Ana Hatherly, *A experiência do prodígio*, no qual ela faz uma antologia e comentário dos poemas visuais lusitanos dos séculos XVII e XVIII. Trago o seguinte trecho para a reflexão:

A ideia da representação da fala que é a escrita (e da escrita/fala que é a imagem) ligava-se a uma crença, largamente difundida na Antiguidade, segundo a qual, em tempos áureos, assim como o homem fora um perfeito duplo ser – o andrógino – também existiria uma linguagem em que ideia e figura haviam formado uma só consciência. E quando no século XVI se assiste ao surgimento da sabedoria das crenças antigas, assiste-se também ao ressurgimento da tentativa de incorporar texto e imagem numa só consistência, embora múltipla, sob a forma do que hoje chamamos texto-visual.¹⁷⁰

¹⁷⁰ HATHERLY, Ana. *A experiência do prodígio*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1981, p.66.

As implicações desses desejos reverberam os ecos da teoria platônica e neoplatônica (a do Uno indivisível). A experiência da divisão é a experiência da perda, o que ocorre, por exemplo, em relação aos seres humanos e suas almas gêmeas, conforme narrado no *Banquete*¹⁷¹ de Platão. O estado não dividido, que era aquele dos homens antes da separação, era o de completude. Toda a nossa vida de buscas amorosas seria a vontade de completar essa nossa metade perdida quando da divisão.

A citação de Hatherly nos mostra como é antiga a veia a que os concretos brasileiros deram nova vida, assim como os experimentalistas portugueses, na década seguinte. Estes também trouxeram como referências para as suas criações uma gama muito rica de antecessores históricos – entre eles, os autores medievais e os barrocos de labirintos, acrósticos, emblemas. Essa tradição, que surge no platonismo de matiz pitagórico, vai renascer com força durante o período Barroco, que é o do jogo por excelência, e que é também aquele no qual a ideia de Deus é exaustivamente discutida. Não podemos esquecer que a polêmica do argumento ontológico de Descartes, que recorre à ideia de Deus para restituir a certeza epistemológica do homem, data do século XVII¹⁷². Todas essas ressonâncias se unem, no poema de Aleixo, à referência a Einstein, um cientista que, de dentro do ambiente puramente racionalista do método científico, vai afirmar a importância da imaginação.

Transpondo as palavras do poema, encontramos: *Deus não joga dados porque não sabe somar; Deus não joga cartas porque não sabe blefar; Deus não joga vôlei porque não sabe sacar; Deus não joga futebol porque não sabe chutar; Deus não joga basquete porque não sabe encestar; Deus não joga par-ou-ímpar porque não sabe perder; Deus não joga sinuca porque não sabe matar; Deus não joga amarelinha porque não sabe saltar; Deus não joga batalha naval porque não sabe afundar; Deus não joga memória porque não sabe escolher; Deus não joga pôquer porque não sabe arriscar; Deus não joga ping pong porque não sabe rebater; Deus não joga paciência porque não sabe esperar; Deus não joga xadrez.*

Diferente de outros textos nos quais a referência aos seres superiores está envolta em ritos e em costumes reverenciais, aqui

¹⁷¹ PLATÃO. *O Banquete*. Tradução José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São paulo: Nova Cultural, 1991.

¹⁷² DESCARTES, René. *Meditações metafísicas*. Tradução J.Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Nova Cultura, 1996. Trata-se do argumento da Meditação Terceira.

aparentemente há uma recusa a todas essas atitudes. Em relação aos oríkis, aos textos que abordam diferentes deuses de tradições precisas (como Ñamandu), a diferença é que se apresenta um deus não qualificado ou inserido dentro de um contexto tradicional. Há um despojamento total na utilização da palavra, marcada em letra minúscula, sem qualquer distinção em relação às outras palavras do texto. Se se referir ao deus cristão (católico ou evangélico), esse que se apresenta como “o” Deus, é possível que certas pessoas religiosas se sentissem ofendidas com o ar tão à vontade com o qual a palavra “Deus” é repetida. E, principalmente, com o que se diz dele – que não sabe certas coisas – já que a definição tradicional para essas religiões é a de um Ser Supremo que tudo sabe. É preciso se desvencilhar desse tipo de entrave definitivo, da circunscrição a um contexto específico, para o aprofundamento da leitura. E para uma compreensão das implicações da assertiva de que “Deus não joga” e das relações que os tipos de jogo aqui estabelecem.

Resta aberta a possibilidade de uma leitura ateia, de uma leitura mística, de uma leitura religiosa do poema. A partir dessa abertura, o jogo quadriculado, seu aspecto rígido e determinante relativizam-se, para figurar em uma dança de conceitos, na qual não há definições estanques, não há a luta das peças brancas contra as peças pretas, não há o lado bélico e por vezes violento do jogo de xadrez. Dividindo o plano em um tabuleiro, estabelecendo lugares delimitados para o branco e para o negro, o poema ressalta as características do maniqueísmo, também presentes como sugestão nessa ideia de um Deus que joga. Dissolve-as, em seguida.

As religiões que assim se referem ao espírito superior (como “Deus”, simplesmente), e mormente a católica, assumem entre os seus princípios o maniqueísmo: há uma divisão muito nítida entre o bem e o mal, entre o céu e o inferno. O poema, no final da leitura (que é linear, de cima para baixo e da esquerda para a direita, apesar da iconicidade) nos revela, entretanto, a dissolução do maniqueísmo, através da afirmação de que “Deus *não* joga xadrez”. E todas as supostas ignorâncias afirmadas previamente também se dissolvem. No momento em que o “xadrez” comparece, fechando a Gestalt da leitura, aparece a importância da negativa: é nessa palavra que culmina a essência maniqueísta do discurso, que será solapada por todos os “nãos” anteriores do texto e por todos os “não sabe”. O jogo de Deus, quem sabe, é sem vencido e vencedor: relativo, como propôs Einstein no contexto da sua teoria. Um “remix” se processa quando pensamos no

efeito da comparação entre o texto e a relatividade: é ela que comparece, que sobressai, apesar de todos os ângulos retos da imagem.

Em consonância com essa abertura, Julio Cortázar traz para a reflexão a concepção analógica do mundo que partilham o poeta e o mago, em contraposição com a do cientista, nos sentido rígido. Diz Cortázar no ensaio “Para uma poética”¹⁷³: “enquanto de século em século se travava o combate entre o mago e o filósofo, entre o curandeiro e o médico, *um terceiro combatente chamado poeta continuava sem oposição alguma uma tarefa estranhamente análoga à atividade mágica primitiva*”¹⁷⁴. Em busca de uma raiz da poesia, Cortázar se pergunta se “não será hora de descer da consideração *somente poética* da imagem”¹⁷⁵. Essa compreensão “*somente poética*”, pseudo-científica, abstrata, de gabinete, deixaria de lado justamente “esse algo que subjaz e assoma à vida junto com a cor de nossos olhos e nosso grupo sanguíneo”¹⁷⁶, e que está na base de toda poesia.

No combate entre o mago e o cientista, disputa por poder, por domínio, pela Verdade, o último venceu. Excluiu do seu campo toda a proximidade com a incerteza, com o que não é dividido, com a imaginação, culminando no cientificismo positivista do século XIX. Como o poeta sempre aparentou lidar de forma “desinteressada” com a batalha, ou seja, abdicou do poder que o mago e o cientista objetivam, foi deixado à vontade para continuar sua atividade – salvo, sim, sua expulsão da República, que Cortázar alude como a uma “advertência e demarcação higiênica de territórios”¹⁷⁷. O poeta sobreviveu, dessa forma, ao mago. Ele não cabe em nenhum espaço do tabuleiro. Subsistiu na cadeia dos séculos, livre para fazer o que sempre fez, algo intrigantemente próximo da magia. Tanto o poeta quanto o mago “aceitam a identificação que faz saltar em pedaços o princípio de identidade”¹⁷⁸. Assim como desfazem toda a valia do conceito de identidade, este que é tão caro a Aleixo justamente por, segundo ele, nada identificar, também não jogam: não jogam porque não sabem, não jogam porque não têm um lado definido, porque não estão um contra o outro, mas antes veem pertencimento em tudo.

¹⁷³ CORTÁZAR, Julio. “Para uma poética”. In.: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1983, p. 85-102.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p.89, grifo do autor.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p.87, grifo do autor.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p.87.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p.87.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p.90.

É nessa mesma linha que Octavio Paz, no seu artigo “A Imagem”¹⁷⁹, empreende a definição da palavra poética. Esta, que desafia o princípio de não-contradição, faz-nos crer que “pedras são plumas”, ou seja, que A é B. Desfaz a diferença entre os quadrados, entre os pretos e os brancos. Algo suficiente para pôr por terra a básica e estruturante prova aristotélica da necessidade do princípio de não contradição, como pilar que faz valer o princípio de identidade.

O princípio de não-contradição é assim formulado: *O ser não pode ser e não ser ao mesmo tempo sob o mesmo aspecto*.¹⁸⁰ Pode ser leve hoje, e pesado amanhã; pode ser leve para Júlia e pesado para Cristóvão; mas não pode ser leve e pesado ao mesmo tempo sob o mesmo aspecto, sob pena de que “pesado” e “leve” já não expressem as suas qualidades. Garante-se com esse princípio a unicidade, coerência e justeza do pensamento e da linguagem. É contra esse pilar que atenta o poeta quando, através da imagem poética, propõe a unidade e participação integral entre pedras e plumas, que um aristotélico afastaria advertindo que se trata de uma proposição poética, pertencente ao contexto de um tipo de conhecimento diferente do lógico-filosófico. O perigo é o de as palavras perderem seus significados convencionais, abandonando o laço que garante consistência e coerência ao discurso, entrando no estado de um transe mágico em que elas nos confundem, devolvendo-nos a um estágio pré-racional. O que aconteceria à filosofia caso a palavra “céu” pudesse significar ao mesmo tempo homem, luxúria, perda e um maço de cigarros? Pois é justamente o que acontece no discurso poético, se cremos na definição que Paz nos oferece da imagem poética. Essa plurissignificação indesejada, essa falta de segurança no discurso então instável é justamente o que Aristóteles procura afastar com a sua prova negativa da necessidade do princípio de não contradição, na *Metafísica*, livro Gama, 4.

A não pode ser igual a não-A, embora seja sempre igual a si mesmo. A é igual a A, B é igual a B, A é não-B. Toda a ciência ocidental assenta sobre definições que demarcam a distância entre magia e lógica, mito e filosofia, afastando o modo de pensar e utilizar a linguagem dos poetas, tantas vezes comparados aos donos do *pensamento selvagem*. Nas comparações que o ocidente produziu, o poeta está ao lado do louco e do feiticeiro, o filósofo do matemático e do

¹⁷⁹ PAZ, OCTAVIO. *Signos em rotação*. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

¹⁸⁰ ARISTÓTELES. *The complete works of Aristotle*: vol 2. Edição Jonathan Barnes. Princeton: Princeton University Press, 1984, Livro Gama, 4.

cientista. Intuição, simpatia e participação sentimental, durante a vigência das leis gerais e do pensamento moderno, estavam destinadas a ocupar um território digno de suspeita e pouco merecedor de atenção. Afinal, o tabuleiro só faz sentido porque há uma diferenciação clara entre as casas brancas e as negras. Misturá-las invalidaria o jogo.

Assim, desde o quartinho dos fundos, a cela ou os confins da floresta, uma voz poética, “delirante”, “selvagem”, pode jogar com a plurissignificação. Pode dizer que Deus não joga vôlei porque não sabe sacar. Jogo análogo ao das crianças, quando iniciam a fala, e cometem certos “erros” engraçadinhos: *Se os azuis são azulejos, por que não amarelejos?*¹⁸¹. A fala da criança não é comparável à do poeta apenas pelo aspecto gramatical, cujas regras ela está aprendendo. Octavio Paz afirma que nossa linguagem natural é imagética. As belas construções infantis provam a espontaneidade do poeta em nós, que o aprendizado das regras e instituições sufoca. Com o desenvolvimento da formação social e cultural, paga-se o preço do “esquecimento” desse dom poético imediato. Essa alegria infantil aparece no poema de Aleixo na forma da enumeração de jogos: a cada trecho, uma lembrança divertida, uma ação lúdica se apresenta. Enquanto que o título do texto, “Einstein remix”, propõe a imagem do cientista que notabilizou-se justamente por abalar a divisão dos quadrados epistemológicos nos quais a tradição encerrou o dom de conhecer.

¹⁸¹ Frase ouvida de uma mãe em oficina de criação poética ministrada (Zaira Cantarelli, oficina de Descentralização da Cultura no bairro Jardim Botânico, Porto Alegre, 2004).



182

Essa mesma indiscernibilidade do final ocorre em outro poema que explora a visualidade, a materialidade da grafia, “Real irreal”. Neste, fica ainda mais nítida a ideia de uma dialética movente, de um espelhamento entre os “dois lados da moeda” que no poema anterior eram tanto os espaços vazios quanto os jogadores que se confrontam. Em “Real irreal”, o movimento que a tinta nanquim realizou no papel, na sua dança aquosa, fala tanto quanto as palavras. A leitura torna-se novamente dificultada pelo aspecto das letras, que se desgastam até o estado líquido, o estado-mancha, ficando em primeiro plano a pintura e, em segundo, o sentido. As frases “o real realiza o real” e “o real realiza o irreal” são pares aparentemente contrastantes, porém formam-se outras combinações possíveis, quando “o real irrealiza o real” e “o real irrealiza o irreal”, de modo que a paridade da reflexão dicotômica se quebra. As noções formam um todo tão movente que já não há como se estabelecer o que, no final das contas, é real e o que é irreal.

¹⁸² ALEIXO, Ricardo. *Modelos vivos*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010, p.117.

Neste poema, chama a atenção o uso do recurso simples, da manuscritura, da tinta nanquim que, comparados ao poema anterior, cujo aspecto gráfico foi mediatizado pelas ferramentas do computador, não perdem em nada em termos de resultado visual. Recorro a uma fala da entrevista de 1993 a Helton Gonçalves de Souza para mostrar que esse processo de conscientização sobre as possibilidades abertas pelos diferentes meios passa por um estudo e reflexão das características peculiares de cada um e do que cada meio tem a disponibilizar para a criação do poema:

Falando em novo, você entende que está emergindo uma nova poética associada às novas mídias eletrônicas, por exemplo?

As coisas que conheço estão ainda muito ligadas à utilização. O sujeito vai aprendendo a lidar com esses novos meios, mas a poética está ligada aos velhos meios, ainda. Aquela conversa do McLuhan: você não deve pedir aos novos meios que façam a função dos velhos. Eu vejo pouca coisa, ainda hoje, no Brasil, que seja já uma linguagem resultante daquele novo meio utilizado pelo poeta e não de outro. Eu vejo, por exemplo, um poema feito no computador. São poucos os exemplos que eu poderia dar de poemas que seriam de outro modo se fossem feitos na máquina de escrever, no vídeo ou em outro meio qualquer.¹⁸³

O que se vê, na obra de Aleixo, é que não há preferência pelas linguagens tecnológicas ou pelo recurso mais atual e sofisticado do ponto de vista da complexidade do meio. Todos poderiam contribuir igualmente para a realização dos poemas visuais que herdaram da poética concretista seu amadurecimento intelectual, nos termos de uma reflexão ativa sobre a linguagem, os meios e os suportes. A diferença é que, enquanto os concretistas compuseram um ideário de uma poesia nova a partir das novas tecnologias e novas necessidades do seu tempo (o

¹⁸³ 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>, último acesso em 25.05.2015.

surto desenvolvimentista dos anos 50), alinhando-se às propostas da Bauhaus, de uma arte a serviço da sociedade, avizinhada por isso do design e da propaganda, Aleixo se desvincula de todo esse peso ideológico. Busca, para cada poema, o meio que seja eficaz, muitas vezes misturando *high tech* e *low tech*. A herança concretista está presente em “Real irreal”, porém a linguagem dos materiais utilizados (o nanquim, especialmente) situa o poema dentro de uma tradição muito longa do desenho – o trato chinês e japonês fica sugerido pelo modo como as letras são produzidas em um só gesto, ou seja, sem aperfeiçoamento posterior da pincelada, sem mistura, em um momento único de escrita.

No mesmo *Modelos vivos*, encontramos outro poema que pode ser elencado aqui também como herdeiro das reflexões concretistas. Trata-se do já citado “Onze passos para Merce Cuningham”, nas páginas 24 e 25 desta tese. O poema ocupa diversas páginas e foi realizado, como o anterior, com o auxílio de pincel e tinta – ou seja, à moda antiga. E é esse meio o escolhido para dialogar com a dança de Cuningham que, sabemos pelos relatos de Cage sobre as parcerias entre eles, era uma dança muito aberta ao diálogo com as outras artes. De fato, esse coreógrafo e bailarino marcou a arte do século XX com uma proposição de dança que investigava não a técnica altamente virtuosística da dança mais tradicional, mas os gestos e movimentos que utilizamos no cotidiano. Assim, levantar, sentar, caminhar e outros gestos do cotidiano eram interpretados como dança na investigação do movimento e suas peculiaridades, na busca da “dancidade” da dança.¹⁸⁴

Aleixo oferece a Merce onze passos: cada qual é formado pelo desenho na página, obtido pelo gesto do pincel (uma dança); porém apresentando as características visuais das letras, ou seja, de um discurso por escrito. E é este que acaba por ser fragmentado, ganhando nova aura e um escopo que antes lhe era interdito, de possibilidades de significar pelo gesto: uma corpografia, uma escritura do corpo, consciente de sua materialidade.

A união das páginas, após uma decifração, revela que está escrito “*devolver o dançarino à dança*”. A segmentação da frase, que ocupa onze páginas, cria um efeito interessante, no qual cada uma delas funciona como se fosse um ideograma. Vemos os movimentos das letras sobre o papel que, assim fragmentadas, nos chamam a atenção para a materialidade da sua escritura, gerando um ritmo de leitura também

¹⁸⁴ CAGE/CUNINGHAM. Eliot Caplan. França-EUA. 1991. 95min. Cor. Documentário.

dançado: pois há fluxo de páginas que se movem e há, em cada uma, um gesto, um movimento dançado pelo olho que acompanha o pincel. A disposição vertical das letras também colabora para esse resultado e, ainda que se vire o livro para ler horizontalmente, o tamanho das letras, a dimensão que elas ocupam na página, provocam o olhar.

Esse poema pode ser lido a partir de um paralelo com a arte de Cy Twombly, comentada por Roland Barthes no ensaio “Cy Twombly: Non multa sed multum”¹⁸⁵. Ao comentar a obra do pintor Cy Twombly, Roland Barthes aborda essa proto ou quase-escrita, desentranhada do gesto livre sobre a tela. Cy Twombly insere, em seus trabalhos, palavras que trazem consigo a presença de toda uma conformação significativa que se traduz em “imagem poética”: anota palavras que fazem referência ao mundo clássico, às quais não se acrescenta qualquer elemento figurativo, como “Orpheus”. Elas penetram o trabalho visual como “matériaux”: viram elementos pictóricos. São palavras-fatos. Sua presença no quadro subverte o sistema de legenda, assim como o título também frustra qualquer tentação figurativa. Assim, a palavra como coisa também pode ser um elemento pictórico.

Cy Twombly ilude a significação, criando em relação a ela um certo horizonte de expectativa (gerado pelos títulos dos trabalhos, pelas palavras soltas), o qual é frustrado pela visualidade da tela ou do papel, na qual se vê o gesto, o movimento do traço, desvendando-se mais o ser essencial do material utilizado do que um possível conjunto de significados exteriores:

Nessa cadeia, que vai do esquema ao desenho, e ao longo da qual o sentido pouco a pouco se evapora, para dar lugar a um “lucro” cada vez mais inútil, TW ocupa o termo extremo: signos, por vezes, mas, empalidecidos, *gauches* (...), como se fosse indiferente a TW que os decifrásemos, porém sobretudo, se assim podemos dizer, o *último estado* da pintura, seu chão: o papel (“TW confessa ter mais o sentido do papel do que da pintura”). Produz-se, no entanto, uma estranha inversão: o desenho pode reaparecer, absolvido de toda função técnica, expressiva ou estética, porque o sentido foi

¹⁸⁵ BARTHES, Roland. “Cy Twombly ou Non Multa Sed Multum”. In.: *O óbvio e o obtuso: Ensaios críticos III*. Tradução de Léa Novaes. São Paulo, Nova Fronteira, pp. 143- 160.

esgotado, porque o papel tornou-se o que somos obrigados a chamar *objeto do desejo*; em certas composições de TW, o desenho do arquiteto, do ebanista, ou do medidor volta, como se livremente retomássemos a origem da cadeia, purificada, doravante liberada das razões que, há séculos, pareciam justificar a reprodução gráfica de um objeto *reconhecível*.¹⁸⁶

É de um modo semelhante que Octavio Paz, em *O arco e a lira*, define a poesia em relação à linguagem: aquela seria uma configuração capaz de devolver a palavra à própria palavra, liberada das suas pressões significantes, tornada outra vez ela mesma.¹⁸⁷ Há uma busca pelo “matérix” do qual fala Barthes: esse estado de puro ser, em que o material não é um instrumento e sim se apresenta como um ente com suas próprias características. Buscando a palavra em suas materialidades, fora da significação, Ricardo Aleixo retorna a esse estado bruto, porém de iluminação, no qual as palavras são livres sendo elas mesmas: devolvem o dançarino à dança.

O matérix teorizado por Barthes difere do signo poético como proposto pela poesia concreta, que se alicerça sobre a teoria da Gestalt e a semiologia. Esta está imbuída de uma complexidade de fatores relativos ao seu contexto de surgimento, ao seu desenho histórico dentro da poesia brasileira. A teoria de Paz, em *O arco e a lira*, estaria mais próxima, portanto, tanto da noção de “matérix” de Barthes quanto das criações de Aleixo na sua relação com a obra de Cage. Paz vai buscar na noção de Tao, por exemplo, uma referência para aquilo que ele quer enunciar a respeito da poesia: o caráter inominável do Tao (aqui acabamos por invocar também Beckett) é aplicado a ela, no sentido de que ela realiza uma operação na qual ela excede a linguagem através da imagem.¹⁸⁸

¹⁸⁶ BARTHES, Roland. “Cy Twombly ou Non Multa Sed Multum”. In.: *O óbvio e o obtuso*: Ensaios críticos III. Tradução de Léa Novaes. São Paulo, Nova Fronteira, pp. 143- 160, p. 154.

¹⁸⁷ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p.133.

¹⁸⁸ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, pp.127-130.

4.2 POESIA CONCRETA E VISUAL: DESDOBRAMENTOS

Ser mais do que pós-concreto é ser, na primeira dobra, pós-concreto. A produção interartística, o interesse por diversas linguagens e suportes é um elemento, entre vários, que liga a poesia de Ricardo Aleixo ao concretismo. É possível situar a poética da poesia concreta em sua relação, durante a década de 50, com movimentos dentro do campo das Artes Visuais, que se denominaram Concreto e Neoconcreto. Grupos como o Ruptura, de São Paulo, e o Frente, do Rio de Janeiro, tinham a meta de criar no Brasil um ambiente para a arte construtiva. Alguns dos artistas que mais interessam Aleixo – Lygia Pape, Hélio Oiticica – surgiram nesse contexto. Podemos, portanto, pensar a poesia de Aleixo em suas acoplagens com essas referências de realizações “visuais”.

E também com de realizações musicais. A apreciação de Augusto de Campos da música erudita do século XX trouxe à tona questões importantíssimas, porque refletiu sobre a contribuição de compositores considerados anódinos, como Schoenberg e Webern, além de Cage. Os artigos que formam o livro *Balanço da bossa*, publicados em jornais na época, também demonstram a relação de Campos com a música brasileira, percebendo com sensibilidade as propostas dos tropicalistas e os movimentos de renovação da música popular brasileira. Os próprios termos que ele utiliza para a compreensão do fenômeno poético (o “elemento partitural” do texto, o “contraponto”, entre outros) vêm das relações com a música.

Sobre as artes visuais, vale pensarmos com mais detalhe. Sabemos que a tríade dos poetas concretos e, especialmente, o poeta e crítico Ferreira Gullar, tiveram contatos frutíferos com os artistas do grupo Ruptura, e com eles discutiam propostas de renovação das artes nacionais. Muitos dos ensinamentos dos artistas da época foram absorvidos pelos poetas concretos e, ainda que eles tenham um conjunto maior de referências, certamente repercutiram nas suas criações. Muitos dos artistas que participaram tanto do Frente (grupo concretista do Rio) quanto do Ruptura (radicado em São Paulo) também utilizaram a

palavra entre seus materiais de criação, compondo verdadeiros poemas visuais e poemas-objeto.¹⁸⁹

Desde o manifesto inaugural do grupo Ruptura, de 1952, redigido por Waldemar Cordeiro e diagramado por Leopoldo Haar, encontramos essa forte presença da palavra e a exploração de seus elementos plásticos nos trabalhos dos artistas visuais da época. Nada mais propício para a aproximação entre poetas e artistas. E juntos, eles passaram pelas modificações que levaram de uma arte mais rígida e objetiva a um concretismo mais engajado. Augusto de Campos e Waldemar Cordeiro colaboraram em criações como os *Popcretos*, que dariam início ao desenvolvimento de novas perspectivas criativas, e que levariam Cordeiro a formular as bases de uma arte concreta semântica. Conforme a crítica Daisy Peccini comenta, foram os pressupostos da poesia que levaram Cordeiro a refletir sobre as implicações semânticas do seu trabalho: “deve-se considerar a natureza da poesia concreta brasileira, que desde o início não renunciou ao elemento semântico”¹⁹⁰. Rumando aos anos 60, essa característica se imbuíu das perspectivas políticas daqueles tempos: a poesia concreta foi engajada, refletindo sobre o contexto, e não um esforço puramente formal.

Waldemar Cordeiro foi um artista marcante no século XX brasileiro. Figura central do Concretismo, escreveu textos teóricos e contribuiu para o pensamento sobre esta utopia artística que, anos depois, abandonou. Com o grupo Ruptura, assinou o manifesto pró-arte concreta (1952) que propunha uma renovação baseada em princípios racionalistas. O próprio manifesto é uma forma contundente de utilização da palavra em um gesto artístico.

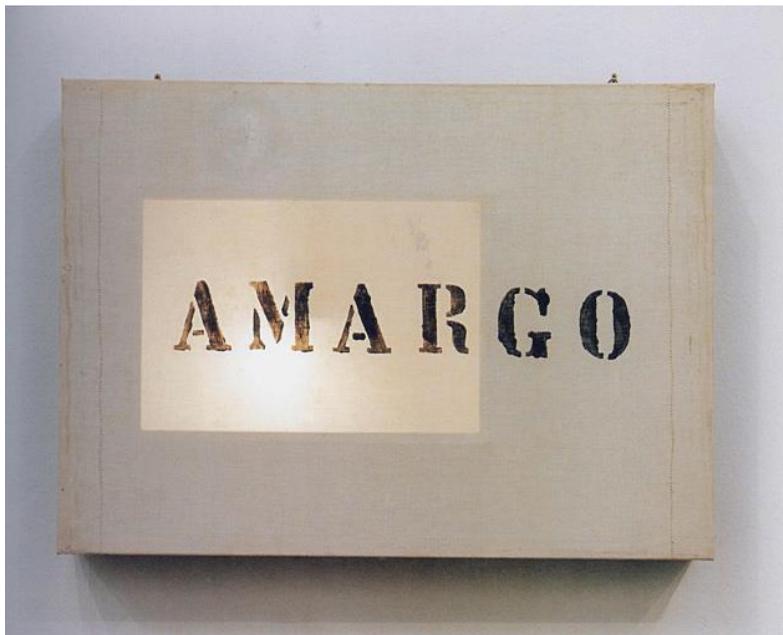
A partir dos anos 60, Cordeiro afastou-se das propostas rígidas do concretismo para buscar uma arte mais condizente com o cenário social brasileiro. As obras que escolhi são de meados dos anos 60. A fase dos *Popcretos* é marcada pela colaboração com o poeta Augusto de Campos e também pela influência que as referências absorvidas quando da viagem do artista à Europa, entre elas a pop art, surtirão sobre a sua produção. Objetos do cotidiano são inseridos na obra artística, que se abre a um diálogo com o espectador.¹⁹¹

¹⁸⁹ PECCINI, Daisy. “Arte Concreta Semântica”. In.: *Figurações – Brasil anos 60*. São Paulo: Edusp, 1999.

¹⁹⁰ PECCINI, Daisy. *Figurações – Brasil anos 60*. São Paulo: Edusp, 1999, p.46.

¹⁹¹ Informações retiradas da Enciclopédia Itaú Cultural, disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseact

É assim em *Amargo*, obra na qual o duplo sentido estabelecido pelo corte na palavra é essencial. A aproximação da palavra à lâmpada também evoca sentidos novos à composição.



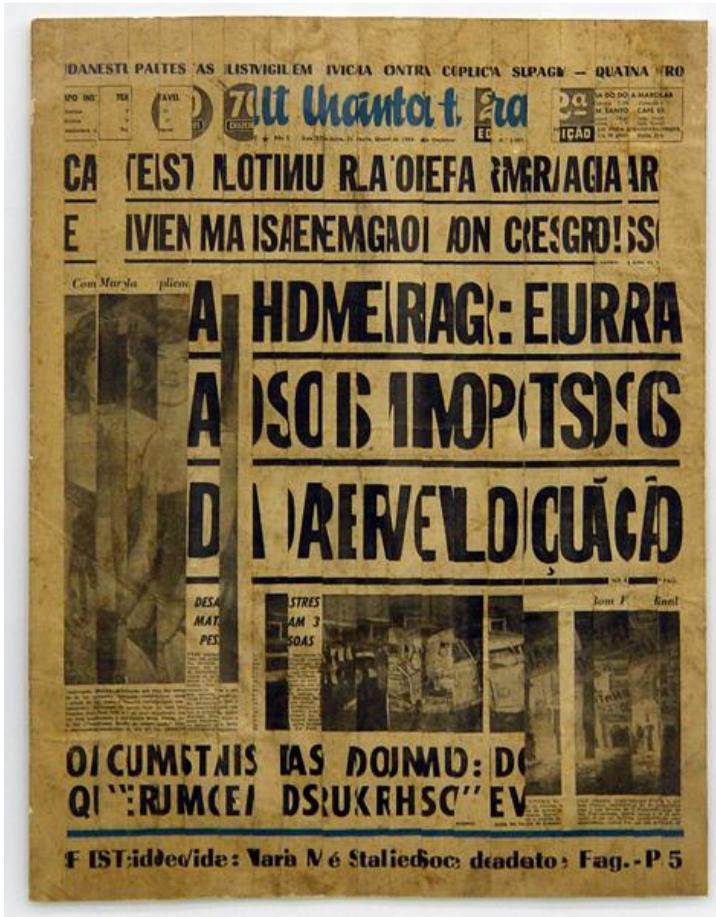
Amargo, 1965 / tecido e lâmpada / 52 x 72 x 10 cm¹⁹²

Em *Jornal* o procedimento já não é mais o de se apoiar sobre vários sentidos de uma mesma palavra, mas sim o de dificultar a leitura através dos cortes, esvaziando o sentido. Um jornal é recortado de modo que suas informações não se tornem mais evidentes. Assim, o espectador deve fazer um esforço para procurar captar o que está escrito, sem muito sucesso. A obra foi realizada no ano do golpe militar, a partir do qual novas redes de informações se fizeram necessárias. Sabemos que a grande mídia apoiou o golpe, e o trabalho de Cordeiro pode se

[ion=artistas_biografia&cd_verbete=3529&cd_idioma=28555](#), último acesso em 11.06.2014.

¹⁹² Fonte da imagem: Galeria Luciana Brito. Disponível em: <http://www.lucianabritogaleria.com.br/artists/37>. Último acesso em: 02/11/2015.

configurar como crítica das posturas dos meios de comunicação. O impedimento à leitura gera uma consciência da palavra como materialidade visual a ser decifrada. A palavra mutilada pelo corte gera assim interessantes reflexões também sobre os veículos de comunicação e seu papel de construtores de discursos.



Jornal / 1964 / jornal e papel / 65 x 50 cm¹⁹³

¹⁹³ Fonte da imagem: Galeria Luciana Brito. Disponível em: <http://www.lucianabritogaleria.com.br/artists/37>. Último acesso em: 02/11/2015.

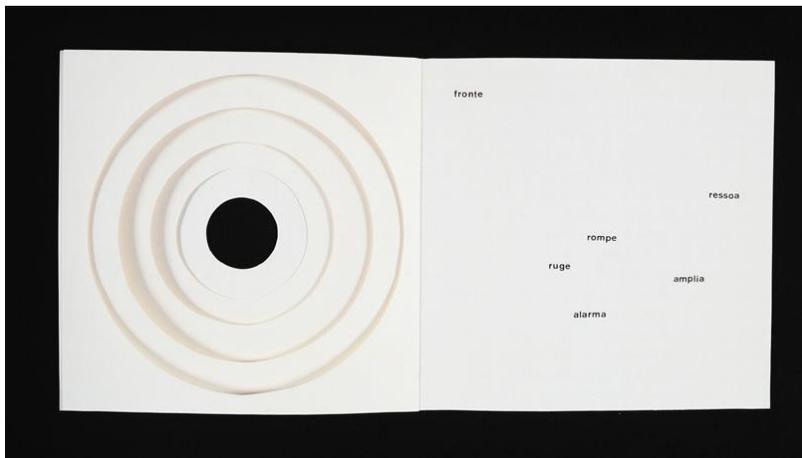
A sucessão dos projetos mais duros da poesia concreta pelos que relativizaram a objetividade e o rigor geométrico não tardou a chegar, tanto para os poetas quanto para os artistas de São Paulo e do Rio, estes caracterizados desde sempre por uma geometria mais solta e livre. Já em 57, os concretos do Rio rompem com o grupo de São Paulo. Em 59, surge o manifesto Neoconcreto. Segundo Lygia Pape, “O pessoal do Rio achou que seria racionalista demais organizar um projeto de trabalho, de criação, para dez anos à frente, com todas as normas, tudo determinado.”¹⁹⁴ A liberdade que se propuseram, a partir dessa ruptura com o grupo de São Paulo, oportunizou a criação de trabalhos que, sem prescindir da geometria (e comungando com muitos dos ideais da época) não se submeteram a planos, como o “Plano piloto da poesia concreta”, publicado em 1958: “criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível. uma arte geral da palavra. o poema-produto: objeto útil”¹⁹⁵. A relação com a feitura industrial, com uma arte a serviço do mundo desenvolvido é uma característica desse momento primeiro da poesia concreta, como aludi acima. As características que tornaram o grupo mais fechado e ortodoxo foram aquelas que levaram os artistas do Rio a romperem com o concretismo.

O uso da materialidade verbal por alguns desses artistas, especialmente os do Rio, está entre as influências mais citadas também por Ricardo Aleixo em suas entrevistas. Assim, com Lygia Pape, uma artista que marcou a arte brasileira com sua inventividade na criação de livros de artista e também na utilização da palavra, o poeta mineiro teve um breve, porém relevante encontro nos anos 90, que ele considera importante como motivador para sua carreira¹⁹⁶. Alguns dos livros-objeto e poemas-objeto propostos por Ricardo Aleixo demonstram essa relação com a poética de Lygia Pape.

¹⁹⁴ COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bela. “Lygia Pape”. In.: *Abstracionismo geométrico e informal*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987, p.155.

¹⁹⁵ CAMPOS, Augusto de. PIGNATARI, Decio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950–1960*. São Paulo: Ateliê, 2006, p.158.

¹⁹⁶ Cf. CORONA, Ricardo. “A roda do mundo é grande mas a de Oxalá é maior”. OROBORO Revista de Poesia e Arte, nº5, Curitiba, setembro de 2005.



Livros-Poema / 1959 / Papel cartão/texto, 20cm x 20cm¹⁹⁷

Lygia Pape trabalhou com suportes e materiais variados. A sua produção abarcou seis décadas e, nesse amplo período, ela desenvolveu obras em linhas muito diversas. Participou de grupos e movimentos, desde os anos 50, contribuindo para a cena de instauração do Concretismo com o grupo Frente, e posteriormente com o Neoconcretismo, tendo realizado obras de cunho geométrico e racionalista, para após abandonar esse tipo de procedimento e adentrar, ao lado de Lygia Clark e Helio Oiticica, na linha das obras interativas, construtoras de um novo horizonte para a arte brasileira experimental. Nesse contexto, hibridismos e novas possibilidades se abriram para os artistas, tanto em termos de materiais e técnicas quanto de conceitos e proposições possíveis. Pape criou diversos livros-objeto, procurando pensar o suporte livro de forma expandida. Seus livros-poemas dialogam diretamente com a poesia e com as suas possibilidades de conformação espacial que, desde a poesia concreta, surgiram para renovar o entendimento que se fazia da poesia, aproximando-a das artes visuais.

Na obra *Caixa Brasil*, temos o procedimento da literalidade dos cabelos encarnando a diversidade brasileira. É um poema-objeto na linha das propostas de Joan Brossa e outros. Os cabelos substituem as três raças que formaram o nosso povo na sua diversidade e

¹⁹⁷ Fonte da imagem: página oficial de Lygia Pape. Disponível em: <http://www.lygiapape.org.br/pt/obra50.php?i=11>. Último acesso em: 02/11/2015.

complexidade. É um procedimento metonímico de exemplar realização. Se não existisse a palavra “Brasil” nesta caixa, não seria possível operacionalizar o procedimento metonímico. A caixa funciona como amostragem de uma rede de interações históricas que vinham sendo pensadas e repensadas pelos artistas desta geração, à qual pertence também a estética tropicalista. Foi no ano de 1968, tumultuado pelo AI5, que ocorreram importantes contribuições dos artistas que se alinharam à vertente tropicalista, incluindo o álbum *Tropicália*, cujas canções também questionam a história e a formação do povo brasileiro.



Caixa Brasil / 1968 / Madeira, veludo, cabelos, texto, 30cm x 26cm x 5cm¹⁹⁸

¹⁹⁸ Fonte da imagem: página oficial de Lygia Pape. Disponível em: <http://www.lygiapape.org.br/pt/obra60.php?i=10>. Último acesso em: 02/11/2015.

Ainda mais acentuado é o diálogo com as obras e os textos de Hélio Oiticica, que aparecerá em algumas leituras de poemas que farei em outros capítulos. Gostaria de pontuar, aqui, que a valorização da rua, da deambulação, do cruzamento das fronteiras invisíveis entre as zonas da cidade são alguns dos aspectos que a arte de Oiticica adotou após o processo de amadurecimento da sua poética, que teve início nas propostas do movimento da arte concreta. Tanto Lygia Pape quanto Hélio Oiticica alinharam-se à vontade de renovação artística, em um ambiente dominado pelo academicismo. O que o verbalismo e o subjetivismo da geração de 45 representava para a poesia brasileira, a estética vigente nas academias representava para as artes visuais.

Com distanciamento, a própria Lygia Pape repensou as discordâncias entre os grupos paulista e carioca: “Considero-os dois momentos de uma coisa só”.¹⁹⁹ As desavenças, entretanto, prosperaram durante décadas.

¹⁹⁹ COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bela. “Lygia Pape”. In.: *Abstracionismo geométrico e informal*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987, p.156.

ruptura

charroux — cordeiro — de barras — fejer — haar — sacilotto — wladyslaw

a arte antiga foi grande, quando foi inteligente.
contudo, a nossa inteligência não pode ser a de Leonardo.
a história deu um salto qualitativo:

não há mais continuidade!

então nós distinguimos

- os que criam formas novas de princípios velhos.
- os que criam formas novas de princípios novos.

por que?

o naturalismo científico da renascença — o método para representar o mundo exterior (três dimensões) sôbre um plano (duas dimensões) — esgotou a sua tarefa histórica.

foi a crise **foi a renovação**

hoje o novo pode ser diferenciado precisamente do velho. nós rompemos com o velho por isto afirmamos:

é o velho

- tôdas as variedades e hibridações do naturalismo;
- a mera negação do naturalismo, isto é, o naturalismo "errado" das crianças, dos loucos, dos "primitivos" dos expressionistas, dos surrealistas, etc. . . . ;
- o não-figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito, que busca a mera excitação do prazer ou do desprazer.

é o novo

- as expressões baseadas nos novos princípios artísticos;
- tôdas as experiências que tendem à renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento, e matéria);
- a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático;
- conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento deduzível de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para o seu juízo conhecimento prévio.

arte moderna não é ignorância, nós somos contra a ignorância.

Manifesto Ruptura, 1952, que acompanhou a primeira exposição do grupo.

4.2.1 As influências fluentes e o “influir sobre” de Aleixo

Em 1930, van Doesburg passa a utilizar a expressão “arte concreta” como resultado de pesquisas dentro do neoplasticismo do grupo De Stijl, do qual fazia parte também Mondrian, entre outros. Fica patente a vontade que essa corrente artística tem de negar o sentimentalismo e subjetivismo, alicerçar-se sobre a clareza e objetividade dos trabalhos, colocá-los como fins em si mesmos, sem necessidade de interpretação a eles exterior. Assim, o que está no centro da proposição artística são os elementos plásticos em seus arranjos formais, dissociados da narrativa, negando-se fortemente qualquer figurativismo, qualquer dependência a elementos alheios. Busca-se a inteligência plástica, instaura-se a necessidade de domínio, controle, planejamento prévio do artista – conforme proposto pelos construtivistas russos nos primórdios do século XX.

A adesão a esses princípios, do lado de cá do Atlântico, foi uma ruptura em relação às quebras instauradas anteriormente na tradição. O modernismo brasileiro, nas artes visuais, foi em certa medida derivado mais da Nova Objetividade do que das vanguardas europeias. A primeira instauração enérgica da dissolução da *gramática* convencional se deu no concretismo. Assim, os anos 50 brasileiros podem evidenciar mais relações com os movimentos do início do século XX, na Europa, do que com a arte daquele período realizada do outro lado do Atlântico.²⁰⁰

Os poetas concretos aderiram, em parte, às propostas dos artistas visuais, interessados na pesquisa da linguagem, na concepção prévia do poema, no exercício da inteligência compositiva, e na negação dos discursos nacionalistas, na ruptura com todo o sentimentalismo. Pouco ficou do poetar à antiga. Por outro lado, outro muito se resgatou. Se nos dermos conta de que obras dos modernistas de 22 ficaram décadas sem reimpressão, sem repercussão, compreendemos melhor a dimensão do “velho” que a poesia continha ainda naquele momento. E a necessidade sentida por aquela geração de “modernização”, de ruptura.

²⁰⁰ TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis: Vozes, 1985.

A relação dessa arte nova com a sociedade se faz através da sua aproximação às estratégias de vicejar no mundo, como as publicitárias e as do design – formas de comunicação ativa que estão inseridas nas peças e anúncios e pressupõem investigação em termos icônicos e semióticos. Podemos pensar que todos esses pressupostos, por mais que nos pareçam distantes, estão muito vivos ainda hoje. As ideias de uma arte transformadora do cotidiano através do design, que prosperou com a Bauhaus, teve imensa propagação. Modificou-se a vida cotidiana do cidadão comum, através do artista como um fazedor, um designer que oferece o fruto da sua pesquisa à praticidade da vida diária. Se muitos objetos de nosso uso cotidiano tiveram seus primórdios nos projetos da Bauhaus, vemos que essa linhagem da arte, tantas vezes condenada pelo seu racionalismo geometrizar ou pela frieza objetiva, não deixou de oferecer contribuições cruciais.

Nesse sentido, também gostaria de reforçar que o não-esgotamento das referências concretistas para a leitura da poesia de Ricardo Aleixo não implica uma leitura que supostamente desfavoreceria a importância da obra de um Augusto de Campos em suas múltiplas influências sobre a criação contemporânea, bem pelo contrário. A poesia concreta fundamentou tão bem os seus alicerces, e divulgou tão propriamente as suas ideias, que até os anos 90 ainda se produzia polêmica nas rodas de poesia entre os poetas que aderiram e os que se manifestaram abertamente contra. Minha experiência no sul do Brasil foi a de presenciar debates em Porto Alegre que ainda procuravam discutir a validade, o alcance, a coerência, a propriedade das propostas dos poetas concretos, cuja veemência ao defendê-las gerou desconforto junto aos mais conservadores e abriu caminhos interessantes para os poetas mais jovens.

A poesia concreta brasileira pode ser considerada uma vanguarda, no sentido de que seu principal princípio é o da invenção. E essa invenção pressupõe um novo que, conforme podemos depreender da leitura do manifesto Ruptura, implicava também a destruição dos parâmetros que vigiam anteriormente. Era ansiado por uma geração que via o Brasil se desenvolver aos saltos e entendia que havia ocorrido um esgotamento das fórmulas vigentes.

Não podemos subestimar o impacto que teria sobre os artistas do nosso país um evento como a Bienal de São Paulo que, em seus primórdios, até mesmo impulsionou essa nova vertente da arte.²⁰¹ Em

²⁰¹ BIENAL 50 ANOS, 1951-2001 (catálogo). São Paulo, Fundação Bienal, 2001.

1951, ano da primeira edição do evento, sentia-se a necessidade de colocar o Brasil a par das manifestações artísticas do mundo. O prédio que Oscar Niemeyer projetou em seguida especialmente para a Bienal, localizado no Parque Ibirapuera, representa toda a pujança de um momento alegre da história brasileira, quando a arte passou a ser considerada uma necessidade. E, nesse contexto, o reinado da modernização, que acompanhou toda aquela década, também se sentiu através da arte de vertente construtiva, que se quis inteligível, clara e racional; uma forma de conhecimento específica, cujas bases ainda estavam por se estabilizar. O naturalismo e figurativismo foram, para os artistas visuais, o que o sentimentalismo foi para os poetas concretos: um princípio ultrapassado, arcaico, que deveria ser combatido para a construção de uma nova mentalidade artística.

Não podemos esquecer, entretanto, que embora conversando de perto em muitos momentos, os movimentos da poesia e o das artes visuais não coincidiram. Os poetas concretos fizeram uma série de pesquisas que influíram sobre suas escolhas, situaram-se em um campo de experimentação cujo foco central era a palavra e suas implicações semióticas.

O reinado do concretismo no Brasil nunca foi unânime, nem mesmo durante o curto período da febre concreta entre os artistas de São Paulo e do Rio de Janeiro. Os do grupo Frente possuíam tendências à geometrização; porém, mesmo nos anos do auge, tiveram produções mais soltas do que aquelas dos paulistas, interpretando o movimento a seu modo. O grupo Ruptura possuía propostas mais rígidas, no sentido da exigência de objetividade e racionalidade na criação; porém também abandonaram a veemência dos anos iniciais. O movimento Neoconcreto, que buscou uma sensibilização da geometria. O retorno à figuração ficou pairando como possibilidade. Hélio Oiticica partiu de uma pesquisa sobre a cor na pintura e, investigando os elementos pictóricos liberados dos preceitos acadêmicos, passou para a superação da bidimensionalidade, para a construção dos penetráveis, criou obras-ambientes como *Tropicália*, e chegou à destruição da ideia de obra-objeto, propondo, com o parangolé, a existência da obra na medida em que há participação ativa do espectador.²⁰²

Sobre o contexto da poesia concreta no Brasil, podemos considerar também o ambiente que o país respirava, de alegre desenvolvimento econômico, de grandes aportes de fortunas sendo

²⁰² OITICICA, Helio. *Museu é o mundo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. Catálogo do Centro de Documentação e Referência Itaú Cultural.

utilizadas por um Matarazzo para a criação da Bienal de São Paulo, por exemplo. Findo esse contexto histórico, os conceitos concretos continuaram lançando sementes. O sentimento de internacionalização marcou esse evento em suas edições iniciais – a possibilidade que se abria para que os artistas e o público do nosso país estivessem a par do que acontecia na Europa. Pela primeira vez, um movimento literário brasileiro teve propostas inéditas a exportar para o mundo e se transformou em uma vanguarda fora de casa, alimentando-se das mesmas referências das quais os artistas experimentais europeus dispunham. Vemos Ulises Carrión citar os concretistas brasileiros nos anos 70, na Holanda. Seu legado se ramificou e difundiu.

É um fato que muitos dos poetas brasileiros não se seduziram e continuaram a executar seu trabalho passando ao largo da consideração das inovações concretistas, diferente do que ocorreu em Minas Gerais. Affonso Ávila, entre outros poetas mineiros, perpetuou as práticas concretistas, realizando em 63 a Semana Nacional de Poesia de Vanguarda. Ricardo Aleixo participou, em 1993, da organização de um evento comemorativo do aniversário da Semana. Nos anos 60, conforme salientei acima, a poesia concreta adotou um comportamento poroso em relação às motivações políticas nacionais – não se fechou em discussões puramente internas e dos processos experimentais que realizaram. Affonso Ávila partilhou desses interesses, fez poesia concreta com preocupações sociais.²⁰³ Ricardo Aleixo, um mineiro que sempre viveu em Belo Horizonte, em um bairro da periferia, absorveu criticamente, e considerando nuances, esse rico cabedal. Marcou seu modo de ser influenciado por uma possibilidade de também “influir sobre” as referências das quais se apropria.

A poesia de Aleixo surge então dentro do contexto de deglutição dos ensinamentos da vanguarda concretista. Seu dispositivo antropofágico alimenta-se tanto dos artistas brasileiros quanto das referências que eles apresentavam. Também ingere os sucedâneos que vieram nas quatro décadas seguintes ao “Plano piloto da poesia concreta”.

Poucos poetas vinham encarando esse conteúdo, no sentido de a partir dele criar derivações. Aleixo busca erigir uma criação alicerçada sobre os resultados a que chegou a geração anterior, conforme lemos no poema “Poética”. Sobre as ruínas de um projeto que já havia vivido seu desabrochar e seu obscurantismo, propõe-se a “const-ruir”. Debruça-se,

²⁰³ ÁVILA, Affonso. *Homem ao termo: poesia reunida (1949-2005)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

portanto, sobre um desafio difícil. Tão penoso que não são poucos os que procuraram dele se desviar ou diminuí-lo com considerações que colocam a poesia concreta em um lugar passageiro, irrepitível, esgotado. O mesmo processo foi vivido pela tradição dadaísta, que atravessou períodos nos quais foi considerada um movimento *xíita* cuja propriedade estaria totalmente vinculada ao momento histórico e que não teria transbordado nas gerações posteriores. Hoje sabemos o quanto transbordou. Junto ao concretismo brasileiro, continua a fornecer pérolas aos novos criadores.

Se os irmãos Campos e Pignatari relativizaram, logo após o período vanguardista, muitos de seus preceitos mais ortodoxos, e realimentaram-se, repensaram-se, imbuíram-se de novas fontes, é porque suas propostas estiveram vivas e desenvolveram-se dinamicamente: operaram novas dobras. E, ainda que tivesse havido apenas a fase triunfal, não se isentaria a geração posterior das múltiplas ressonâncias desse projeto, repensado em um novo contexto, com outras implicações.

Diferente da criação do novo a partir do novo que propunha o grupo Ruptura, a criação dos poetas contemporâneos negligencia alegremente os termos “novo” e “velho” e não faz caso do século que nos separa cronologicamente da irrupção das vanguardas. A construção é também uma forma de ruir: resta a ambiguidade desse “const-ruir sobre ruínas”, abre-se espaço para uma temporalidade que não caminha em direção ao progresso. A ancestralidade aparece como horizonte temporal do desejo. A figura que traduz esse constante interesse por um tempo de passado-futuro que se faz presente é a oroboro, não por acaso o nome de uma importante revista de poesia brasileira. Em *Os filhos do barro*, Octavio Paz oferece uma compreensão muito interessante desses movimentos que dizem respeito à tradição da ruptura e à mentalidade moderna, aquela que vive de uma constante supressão: “mudança perpétua é seu princípio”.²⁰⁴ O que há, no fim das contas, é a consciência de que a busca incessante do novo acaba por levar à reinvenção do passado: a ancestralidade comparece como uma maneira de encarar o tempo, mas não é linear nem cronológica.

Debruçar-se sobre a dificuldade do pós-tudo (nos termos propostos pelos próprios concretos) e alimentar-se das fontes digeridas pelas gerações anteriores, acrescentar a elas outras referências e influir sobre são tarefas que isentam o criador atual da necessidade de

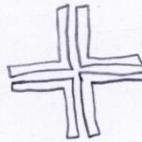
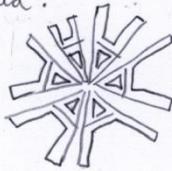
²⁰⁴ PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*: do Romantismo às vanguardas. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.21.

compactuar com os padrões modernistas e com a destruição do velho que acompanhou os movimentos de vanguardas. O concretismo foi também o “ovo novo no velho”, conforme a expressão de Décio Pignatari²⁰⁵: olhou para o passado com olhos de hoje. É o que faz Ricardo Aleixo, quando traz a herança desses movimentos de vanguarda para a sua criação.

²⁰⁵ PIGNATARI, Décio. “Ovo novo no velho”. In.: CAMPOS, Augusto de. PIGNATARI, Decio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950–1960*. São Paulo: Ateliê, 2006, pp. 130-133.

Se eu não tivesse esses ângulos retos com quem
brigar, de que me valeriam vales e precipícios,
viagens e fogos de artifício, vagões e vulvas?

Ocupar o espaço da página: ser entre
nascimento e morte, Meus ângulos retos não
nascer e por do sol, limites entre os quais viver
o dia.



5 CORPOGRAFIA

Se a maior parte da crítica e da teoria literária, nos últimos séculos²⁰⁶, acreditou que a literatura deveria ser compreendida como uma arte ligada à sua forma impressa, o livro, os poetas nunca deixaram de duvidar da hegemonia desse suporte. Vendo a página ora como uma partitura onde inscrever os seus ritmos, ora como uma tela ritual onde desenhar movimentos, imagens e silêncios, os poetas, magos a seu modo, representam para a história da literatura um eterno retorno às origens musicais da fala – uma resistência ao império da razão.

A poesia, jogando com os significantes (também compreendidos como *carne* das palavras, material visual e sonoro), constroi imagens que assaltam a lógica linear e podem ser interpretadas de variadíssimas maneiras, de acordo com as disposições de seus receptores. Trata-se de uma comunicação afetiva, sentimental, em que o jogo poético concentra e concilia significados díspares ou opostos. As palavras, já não apenas *veículos* nem *meios* desprovidos de substância e beleza, e sim seres dotados de temperamentos próprios, apresentam-se como criaturas vivas, possíveis de modelar, amar e sentir em seus corpos: “Para o poeta, mergulhar na vida e mergulhar na linguagem é (quase) a mesma coisa. Ele vive o conflito *signo* vs. *coisa*. Sabe (isto é, sente o sabor) que a palavra “amor” não é o amor – e não se

²⁰⁶ Cf. Paul Zumthor em *Performance, recepção, leitura*, p. 70: “Durante duzentos, trezentos ou quatrocentos anos”. Nesse período, a classe culta da sociedade dominou tanto o poder estatal quanto a instituição literária, impondo a esta o mesmo modelo utilizado para o Estado, incluindo o apagamento do corpo e o empoderamento da palavra escrita, que tornou o Estado abstrato e suas leis indiscutíveis. Comenta Zumthor: “isso nos parece uma eternidade; mas do ponto de vista das longas durações históricas, terá sido sem dúvida um episódio, importante, certamente, mas nada garante que se perpetue”.

conforma...” escreveu Décio Pignatari em *O que é comunicação poética*²⁰⁷.

Quando, depois de Platão e antes de McLuhan, compreendia-se a linguagem como um meio apenas e principalmente *veiculador* da mensagem (desprovido de exagerada influência sobre esta), os poetas eram aqueles falantes anódinos, que apresentavam um certo desvio em relação aos demais. Compreendiam as palavras, como descritos por um Sartre de *O que é a literatura?*²⁰⁸, não como palavras, e sim como coisas – uma operação que os tornava tão expulsáveis da República quanto inofensivos à ciência e suas leis gerais. Quando o filósofo francês propõe sua definição da literatura, profundamente ligada à noção de engajamento, ele exclui a poesia. O poeta não vê a linguagem como instrumento transmissor de ideias. Antes, ama-a como se fosse companheira e namorada. Vela por ela como ao sono de um filho. E tem em relação a ela um respeito ritual. Por isto, não serviria ao propósito defendido por Sartre que, dando primazia ao romance como gênero adequado para incitar a uma mudança efetiva no leitor (de opinião, de sensibilidade, de postura política), também deixa de lado a importância da poesia, tanto aquela impressa quanto a poesia da canção. Basta lembrarmos do impacto social das canções de protesto para verificarmos que a atitude sartreana, nesse caso, não serviu aos seus próprios propósitos. Marcar a diferença do poeta em relação ao prosador – um gesto que acompanha gerações e gerações de criadores, com razões e com consequências muito díspares – no caso de Sartre, foi uma estratégia para criar uma definição de literatura que, ainda que desejosa de servir à libertação, oferece morada às limitações advindas dos impérios da razão, da função e do uso.

É em um contexto muito diverso que nos situamos hoje, pois o mundo da diferenciação entre signo e coisa implodiu. Com a virada linguística do século XX, os filósofos passaram a se perguntar *sobre* a linguagem: viraram a seta para o próprio peito. A filosofia voltou-se para as suas engrenagens. Com isso, também ela alterou seu modo de proceder: não apenas o conteúdo de sua manifestação, mas também a forma como ela se apresenta. É belíssimo o prefácio de Wittgenstein às *Investigações filosóficas*:

Após várias tentativas fracassadas para condensar meus resultados num todo assim concebido,

²⁰⁷ PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p.11.

²⁰⁸ SARTRE, Jean-Paul. *O que é literatura?* São Paulo: Ática, 1989.

compreendi que nunca conseguiria isso, e que as melhores coisas que poderia escrever permaneceriam sempre anotações filosóficas; que meus pensamentos logo se paralisavam, quando tentava, contra sua tendência natural, forçá-los em *uma* direção. (...) As anotações filosóficas deste livro são, por assim dizer, uma porção de esboços de paisagens que nasceram nestas longas e confusas viagens.²⁰⁹

Não é mais possível ao nosso mundo esse forçar o entendimento em *uma* direção: já não há qualquer viabilidade de um “plano piloto” de filosofia, de poesia e vida. Conhecemos, apenas, “esboços de paisagens”: partículas de presença, como agradaria a Gumbrecht. “Podemos também imaginar que todo o processo do uso das palavras é um daqueles jogos por meio dos quais as crianças aprendem sua língua materna.”²¹⁰ Depois das *Investigações filosóficas* de Wittgenstein, de 1945, não é possível ficar imune à pergunta: como se jogam palavras no ar? Apesar do caráter obscuro que marca a obra, é ali que se encontra um cabedal de propostas que irão marcar profundamente a tradição.

A pergunta nasce da consideração da linguagem, da própria crítica à tentativa de resolver *todos* os problemas da filosofia, que foi o desejo inicial do filósofo austríaco na sua primeira fase, a do *Tractatus Logico-Philosophicus*²¹¹ - no qual a obsessão pela forma perfeita, pela direção única, pela exaustividade da escrita lógico-filosófica chega aos limites da sua realização. Wittgenstein é o filósofo que encarna esse movimento em direção (em direções, sem direções) à linguagem. Afirmando inicialmente que a filosofia pinça do uso cotidiano da linguagem os problemas lógicos para os analisar e resolver, limpando e organizando o pensamento, irá, décadas depois, afirmar que não existe linguagem fora do jogo. Nessa segunda fase, ao invés da busca por *uma* direção, encontramos essa sucessão de paisagens, sequência de análises de diferentes problemas implicados na existência da linguagem, que se apresentam como anotações. “O termo ‘*jogo* de linguagem’ deve aqui

²⁰⁹ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p.11.

²¹⁰ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p.5 - § 7.

²¹¹ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Tradução de Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

salientar que o falar da linguagem é uma parte de uma atividade ou de uma forma de vida²¹². Busca-se o elo entre palavra e vida. Quando a linguagem “entra em férias” é possível a atividade da filosofia, um olhar para a palavra “como que para o objeto, dirigir-se a ele por meio dela – um uso singular dessa palavra que certamente acontece apenas ao filosofar.”²¹³ E é porque a filosofia empreendeu esse giro, um gesto certamente perturbador, é que as ciências humanas encontraram seu momento de crise e de necessidade de renovação.

Através desse processo, abriram-se novas paragens/passagens para muitos dos conceitos chave que acompanhavam os séculos. Paul Zumthor, analisando o contexto dos estudos medievais, escreveu, em 1980:

O que eu digo de alguma “coisa”, seja o que for, permanece exterior a esta coisa e não menos inadequado ao conceito que, ao falar, dela eu elaboro. A linguagem crítica que emprego, o “método” que me guia visa, no melhor dos casos, a reduzir esta inadequação, diminuindo a distância desta exterioridade: fim ideal, jamais atingido.²¹⁴

As ciências humanas também se encontram com a fissura entre linguagem e mundo, que nelas gera uma perturbação. Falar *sobre* textos literários sem questionar do que se trata esse discurso, sem assumir o seu caráter falho, tornou-se leviano. A arguição sobre a tentativa de aproximar palavras e objetos, derivada, deste modo, dos profundos questionamentos que a filosofia se fez durante o século XX, acontece em Zumthor como em tantos outros pensadores do século XX. É imbuído ainda de um conjunto de pressupostos descobertos em sua própria prática de medievalista, ou seja, na descoberta da performance perdida como joia de vazio que cumpre compreender.

Consoante com esse movimento, consciente da ebulição metodológica – e presente também como causa e consequência, simultaneamente, dela – a poesia, no caminho de se voltar para o seu

²¹² WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p.22 - § 23.

²¹³ *Ibidem*, p.30 - § 38.

²¹⁴ ZUMHOR, Paul. *Falando de Idade Média*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Perspectiva, 2009, p.24.

próprio, oferece sendas para a recuperação dessa voz perdida. Leia-se o seguinte poema de Ricardo Aleixo, publicado em *Máquina zero*:

Outros, o mesmo

O corpo,
esse trapo.

Ora, Pascal,
por que não

esse texto?
Pense bem:

poder ser
outros, o

mesmo sob
re outros

- um
palimpsesto.²¹⁵

O corpo não é apenas o tema de diversos poemas de Ricardo Aleixo, mas também um elemento central da sua concepção poética, do seu entendimento acerca do que é a poesia. Um entendimento que se transforma em prática criativa. Como consequência mesma dos movimentos que fizeram a filosofia voltar-se sobre si mesma, inspecionando a linguagem, surge a consideração filosófica da poesia não mais como um ser anódino e inofensivo, cujas criações não passavam de cópias de cópias e por isso não deveriam ser toleradas na República ideal. Elas são, como ensinou Aristóteles, formas de conhecimento – uma afirmação que, em pleno século XXI, incrivelmente faz sentido se lida não a partir do contexto aristotélico mas antes o das práticas contemporâneas. A poesia pode fornecer conceitos e propostas que funcionam como ferramentas também para a análise do nosso pensamento. Cria linguagem. Poderíamos abordar a mesma relação a partir de Heidegger – que, tanto quanto Wittgenstein, porém em outro universo, dedicou-se a um pensamento sobre a linguagem, a uma escrita filosófica diferente da que se praticava anteriormente e – é isso que nos interessa aqui – a uma afirmação da

²¹⁵ ALEIXO, Ricardo. *Máquina zero*. Belo Horizonte: Scriptum, 2004, p.17.

poesia como manifestação nuclear da linguagem. A poesia de Aleixo ensina-nos a pensar sobre a poesia – não apenas a sua e a de sua geração, mas sobre as questões pertinentes também à teoria e crítica da poesia contemporânea.

Corpo e texto são intercambiáveis no poema “Outros, o mesmo”. Menos trapo do que texto, o corpo é um palimpsesto de múltiplas camadas, cada qual somando sem apagar a camada anterior. A figura do palimpsesto (que pode nos remeter à teoria genettiana dos estudos literários, porém a excede em sugestões e possibilidades interpretativas) no poema de Aleixo é associada ao corpo. Traz em si tudo o que comporta adição de camadas, as novas não apagando inteiramente o que vinha marcado no momento anterior. O poema dialoga, assim, com “Poética”: “const-ruir sobre ruínas” faz par com “poder ser / outros, o / mesmo sob / re outros”. Ao ler esse poema, o crítico Guilherme Trielli Ribeiro²¹⁶ insiste sobre a expressão “re outros”, apontando a relação dialética que se estabelece entre “sob”, “sobre” e “re”: as três estão presentes nesse objeto polissêmico que tem o poder de invocar contrários para ensinar que o pensamento não precisa fluir apenas em *uma* direção. O “re” nos leva à ideia de uma ruína que se refaz, a partir da qual (ou, melhor, “sob/re” a qual) se pode construir. Novamente, o movimento é proliferante: são camadas sob/re camadas, outros sob/re outros, ruínas sob/re ruínas. Ao se refazer, muda, ao mudar, convoca a coexistência do “outro” que se é, sincronicamente, sempre que se transforma em outro. Ora, aqui, diferente do que ocorre em “Poética”, é justamente o corpo que aparece no centro da poética em si: ele permite a construção que rui e se reconstrói sobre as camadas anteriores. Não é um trapo: tem mais do que o valor de mero suporte a ser reutilizado, como a pele do animal que deu origem ao pergaminho sobre o qual se fez o palimpsesto. Ele é mais do que isso: é o palimpsesto em si. É meio e mensagem.

O corpo eternamente reinventável, múltiplo, aceita os variados movimentos da tradução intersemiótica, desdobrando-se e refazendo-se continuamente. Trata-se não apenas de um corpo delimitado e definido individualmente no espaço, mas um conceito de profundas implicações éticas e estéticas.

²¹⁶ RIBEIRO, Guilherme Trielli. “Ricardo Aleixo: outros, o mesmo”. Revista da Rede Internacional Lyrampoetics E-LYRA, número 1, março de 2013, pp.25-38.

Poesia e performance são termos sinônimos? Práticas complementares?

Tomo-as como práticas complementares, sim, Sérgio. Entendo a escrita da poesia e a corpografia, que é a definição que dou à forma particular pela qual pratico e penso a performance, como formas de leitura. Insisto na ideia de que o ato da leitura é, também, um gesto performativo, por envolver modos específicos de agenciamento do corpo na apreensão de um determinado texto. Escrevo sempre tendo em mente, mais que o “leitor Ninguém” imaginado por João Cabral, o leitor que efetivamente sou. E que continuarei a ser ao performar – lembrando que performar significa, no meu projeto poético, uma forma de dar a ler, em perspectiva ampliada (verbivocovisual, diriam James Joyce e os concretos), elementos já virtualmente presentes no texto escrito que só por meio da ação do corpo e da voz (que também é corpo) podem ser de fato materializados.²¹⁷

O corpo é frequentemente abordado nas entrevistas em que o poeta discorre sobre o seu processo: e existe toda uma complexa noção (e desmoronamento da noção) de método que coaduna com a sua apreensão das implicações culturais e políticas da escolha por um ou outro dispositivo, por uma ou outra ferramenta criativa. O depoimento de Aleixo mostra que o corpo é central no campo da sua poética, pois o modo como ele define sua prática performática (que se amplia para a verbivocovisualidade, ou seja, para a poesia) é o da *corpografia*, conceito cunhado por ele para dar conta das articulações empreendidas no seu processo criativo. A corpografia, sendo performance, atua na presença simultânea, ou seja, encarna-se. Pressupõe materialização, ação, prática criativa. E, também, participação ativa de um público ou leitor que, nesse caso, se transforma em co-autor do trabalho, já que o caráter performativo se estende à recepção, como quis Zumthor.

²¹⁷ MEDEIROS, Sérgio. “Poesia e performance: Uma entrevista com Ricardo Aleixo.” Revista Qorpus, edição nº 003, Florianópolis, novembro de 2011. Disponível em: <http://qorpus.paginas.ufsc.br/%E2%80%9C-a-procura-de-autor%E2%80%9D/edicao-n-003/entrevista-ricardo/>

A complexidade das relações da poesia com o corpo apresenta-se para o leitor em um vasto conjunto da obra de Aleixo, e não apenas na obra publicada em livro, mas também naquela disponibilizada em áudio e em vídeo ou presente nas performances – obra esta que não é mais nem menos corporal do que a impressa na página; já que, independente dos formatos e suportes, o conceito de corpografia dá conta da relação com a materialidade linguageira que o poema é. Chama a atenção, além deste trecho da entrevista citado, o uso que o poeta faz desse termo em uma peça de áudio apresentada na revista *Recibo 33 com ruído*, uma publicação experimental do artista Traplev com curadoria da artista, professora e pesquisadora Raquel Stolf.²¹⁸ No áudio, intitulado “Falhe comigo (corpografia)” o poeta apresenta sua própria voz em entrevista, comentando o seu processo criativo. Ele aborda – desde a sua descoberta do futebol até a criação das corpografias – a relação com o corpo:

Veja a insistência com que eu falo na relação corpo-pensamento. Mas não é corpo-pensamento no sentido de que tem pensamento que se traduz no corpo. (...) Só o corpo é capaz desse pensamento a que faço menção. Aí vem a descoberta em mim do corpo como mídia primária. E a pergunta que os bailarinos aprenderam a fazer primeiro: o corpo é mídia, mas do que mesmo ele é mídia? Ele é mídia do estado em que ele se encontra.²¹⁹

Em que medida o termo “corpografia” relaciona-se, amplia ou especifica o conceito de performance de Paul Zumthor? O poeta incorpora, recria e reativa seus ensinamentos – estes são até mesmo citados explicitamente em entrevista concedida em 1996²²⁰. Os livros nos quais

²¹⁸ STOLF, Raquel; TRAPLEV. *Recibo 33 com ruído*. Edições TRAPLEV orçamentos, ano 9, número 9, Florianópolis, sem numeração de páginas. A parte sonora da revista está disponível em: <https://soundcloud.com/recibo33>, acesso 2/6/2015.

²¹⁹ Trecho transcrito do áudio “Erre comigo (corpografia)”, que acompanha a revista citada acima. Disponível em: <https://soundcloud.com/recibo33>, acesso 2/6/2015.

²²⁰ Entrevistas a Helton Gonçalves de Souza, para o programa VEREDA LITERÁRIA, Rede Minas, disponibilizada no canal do jornalista no youtube:

Zumthor discorre sobre a vocalidade e a performance foram, na maioria, publicados pela primeira vez na década de 80, e o poeta mineiro foi certamente um dos primeiros criadores no Brasil a divulgar e polemizar as noções que fizeram de *Introdução à poesia oral*²²¹ e *A letra e a voz*²²² marcos para uma nova proliferação de entendimentos a respeito da literatura.

A corpografia é, então, mais do que uma ferramenta construtiva. Ela excede o conjunto de proposições que moram na poética pessoal do autor; dá conta de uma complexidade de movimentos envolvidos também na recepção (e, por que não, na reiteração e manutenção?) de um texto. Isto tudo, sem esquecer que estamos no reino da não-cisão entre pensamento e corpo, ou seja, da presença.

Lemos em Paul Zumthor a afirmação de que a leitura de poesia, ainda que silenciosa, deve ser entendida como performance. Ele a relaciona com a recepção, conforme vimos no primeiro capítulo, com o “momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial — um engajamento do corpo.”²²³ Antes dessa afirmação, há uma longa caminhada na obra de Paul Zumthor. Procura, primeiro, nos poemas medievais, a performance perdida, que afirma ser tão constituinte daquela poesia quanto o texto escrito. Assumindo seu nomadismo, passa a estudar a poesia oral ao redor do mundo, como ela vinha acontecendo e se mantendo viva em diversas culturas, aproximando assim sua reflexão também da canção e da poesia oral mediatizada. É no contexto dessa peregrinação e estudo que ele passa a considerar também a leitura de poesia como performance, afirmando que é ao ativar a escuta do corpo que o leitor frui o texto poético.

Paul Zumthor foi reconhecido pela intelectualidade inicialmente por seu trabalho como medievalista: seus ensaios sobre a poesia medieval foram responsáveis por elevá-lo a celebridade do meio acadêmico. Considerando-se um pensador nômade, Zumthor salientou em suas entrevistas o quanto as suas origens e a forma como ele foi impactado na infância pelos cantores de rua incentivaram-no à sua

<https://www.youtube.com/watch?v=N4tjOzpLuck>, último acesso em 27/10/2015.

²²¹ ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: HUCITEC, 1997.

²²² Idem. *A letra e a voz: A “literatura” medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

²²³ ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.12.

produção madura – quando, aposentado da universidade, ele passa a viajar pelo mundo.

Zumthor poderia figurar como assunto da conferência “Orfeu, Cage, Exu”, de Ricardo Aleixo. É também o mensageiro entre mundos. Não apenas entre o mundo da erudição acadêmica e da poesia popular. Sua história de vida é marcada por trânsitos e deambulações. Filho de pais suíços, Zumthor passou a infância em Paris. Ele relata a forma como o fato de sua família ter se deslocado de seu espaço originário formou nele uma abertura para o nomadismo. É também deste momento inicial da vida o seu interesse primário pela performance, vivida através da percepção da arte dos cantores de rua:

A forma da canção de meu camelô de outrora pode se decompor, analisar, segundo as frases ou a versificação, a melodia ou a mímica do intérprete. Essa redução constitui um trabalho pedagógico útil e talvez necessário, mas, de fato (no nível em que o discurso é vivido), ele nega a existência da forma. Essa, com efeito, só existe na “performance”.²²⁴

Performance e presença estão, pois, interligadas – apenas na presença da performance é que existe a forma. Ouvindo os cantores de rua, ele estava então em uma relação de presença com o texto, sendo que até a cor do céu participava do prazer de ouvir o poema. Não há aqui nenhum resquício da “dimensão hermenêutica” ou do “hábito metafísico” (estes deixados para o momento de decompor e analisar), mas uma vivência concreta remontada pelo teórico que, décadas depois, reconhece naquela relação sensorial com a performance um estímulo suficiente para torná-lo um estudioso da literatura. Em seu relato, Zumthor também dá as pistas da importância da palavra *forma* que está nas origens do termo “performance” em sua formação originária francesa, a qual entrou para o vocabulário do inglês e se disseminou.

A palavra performance tem uma ampla gama de significados possíveis, desde seus sentidos tradicionais no vocabulário do teatro e da música até as mais recentes considerações que o termo recebe dentro das artes visuais. Minha opinião é a de que o termo não tende à especificidade, não quer demarcar territórios, não entra no jogo da

²²⁴ Cf ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, pp.28-9.

classificação. A própria história da palavra aponta para esse caráter de ampliação sucessiva dos significados anteriormente atribuídos, à abertura de possibilidades dentro de várias linguagens artísticas. Definilo rigorosamente, excluindo determinadas práticas, pode não ser a melhor opção.

O próprio Zumthor fornece os dados para a construção desse argumento. O termo “performance”, uma palavra comum na língua inglesa, passou a ser utilizado tecnicamente no âmbito das artes dramáticas, cerca de 1930, e foi logo emprestado à execução musical. Nas décadas de 30 e 40, povoou as pesquisas de diversos etnólogos. Nos anos 50, passou a ser utilizado na linguística.²²⁵ Em artes visuais, foi definido na década de 70, porém passou a designar trabalhos realizados a partir do Futurismo²²⁶. A tendência é a de que sua gama de possibilidades dentro das artes visuais seja cada vez mais ampliada, designando não apenas as obras em que o corpo do artista age ao vivo diante do público, mas também a trabalhos apresentados em vídeo, texto ou fotografia²²⁷. Também na área teatral esse termo tem sido repensado. Seu caráter de resistência ao mercado, suas relações com a contracultura e a quebra de convenções levam os praticantes e pesquisadores da performance na área teatral a considerá-la uma possibilidade ampliadora de suas vivências artísticas²²⁸.

Nesse processo de desenvolvimento do conceito, Zumthor semeia pistas que serão muito frutíferas quando descobertas pelos poetas contemporâneos que, como Aleixo, dedicam-se a produzir poesia experimental que investiga o próprio da poesia através das suas relações interartísticas. A consciência das implicações do corpo nos diversos estágios da vida de um texto oportunizará tanto o estímulo para novas criações experimentais quanto os elementos que irão fundamentar a poética dos artistas, nas suas relações de contaminação e interação entre as diversas artes. A relação entre os termos “poesia”, “performance”, “recepção” e “corpografia” empreendida por Ricardo Aleixo, tem, assim, um conjunto de implicações conceituais diretamente ligadas a

²²⁵ Ibidem, p.29.

²²⁶ Cf. GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance – Do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

²²⁷ Cf MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

²²⁸ Cf COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

escolhas metodológicas que dizem respeito ao nosso tempo: são conceitos, eles também, em ampla movência.

A dedicação muito especial de Ricardo Aleixo pela investigação desses elementos se mostra no fato de que o poeta tem nos apresentado diversas obras em série, como o já citado “Boca também toca tambor”, que aparece em áudio, em performance e também em texto publicado; ou como os poemas “Ori”, “Rondó da ronda noturna”, “Cine-olho” e “Labirinto”, entre tantos. Ele estuda seus textos transpondo-os da página para o áudio, do áudio para a performance, da performance para o vídeo, etc. A corpografia é o entendimento que ele tem dessa forma de escrita que não separa mente e corpo e, sem postergar nada, também vê a leitura de sua “obra permanentemente em obras” como corpografia.

A performatividade desse gesto criativo é evidente. Não me preocupo em distinguir o conceito teórico que Zumthor cunhou para nos auxiliar na ampliação de nosso entendimento da literatura e a definição que o poeta nos fornece: penso que ambos estão intimamente intrincados, são zonas de força moventes que já não necessitam diferir quem é o poeta e quem é o crítico, quem é o pensador e o criador. Vale mais a pena, nesse contexto, operar por analogia, prescindindo de armar esse tipo de definição por distinção, como propõe também o poema “Goetheana”:

agora quem é quem aqui?
qual de nós dois será capaz
de lembrar – um dia –
quem era o rapaz
agora e quem é a moça aqui?²²⁹

É justamente essa indiscernibilidade que nos interessa. A propósito de “Goetheana”, quero apenas salientar que o poeta, em suas entrevistas, gosta de citar a ausência deste poema nas análises críticas que a sua obra recebeu. Segundo ele, a ideia de uma possível interpretação homossexual afasta a visada da crítica: “Ninguém ousa fazer uma leitura gay, porque isso quebra com a imagem da virilidade negra.”²³⁰ A insistência de parte da crítica em lê-lo como “poeta negro” incomoda o autor que, ao lembrar de “Goetheana”, coloca em primeiro

²²⁹ ALEIXO, RICARDO. *Trívio*. Belo Horizonte: Scriptum, 2002, p.15.

²³⁰ Em entrevista concedida a mim em setembro de 2014 no Teatro SESC Prainha, após a performance *Modelos vivos movidos a moedas*, dentro da programação do Palco Giratório.

plano um elemento que provoca os estereótipos. Segundo ele, Josely Vianna Baptista, por exemplo, por ter feito muitos poemas guaranis, não foi lida como uma poeta indígena; Nicolás Guillén, por ter composto orikis, não passou a ser conhecido como poeta negro e, embora ele, Ricardo Aleixo, tenha escrito um poema com um fundo homossexual, jamais será abordado como um poeta gay.²³¹

Através dessa fala, ele chama a atenção para algo que está muito claro no próprio poema: a forma como a rotulação em categorias – como “moça” e “rapaz” – é construída dentro de um contexto de precariedade. O momento de uma vivência, o acontecimento presencial, prescinde de classificações. É a memória que a estas apela: “de lembrar – um dia”, ou seja, será em um momento distante, no futuro, que essa divisão poderá acontecer. O acontecimento, o “agora” com que o poema inicia, é inclassificável. A reiteração do formato de pergunta do poema acentua que esse “agora” não tem uma definição: “quem é quem”? É a dúvida sobre isso que está determinada para esse “agora” no qual não há divisão, classificação possível – apenas no futuro, “um dia”, quem sabe alguém tente separar e decidir quem é o “rapaz” e quem “a moça”. O que o poema pontua, além disso, é que a classificação também não será simples – pergunta-se “qual” dos dois agentes “será capaz” de colocar-se essa questão. O momento vivido, o acontecimento presencial, está fortemente explicitado, com as emoções e a não-divisão que ele promulga. Seu existir, o do encontro entre dois, o do afeto, se dá em um espaço que não admite a rotulação. O efeito geral do poema é o da afirmação da nulidade dos estereótipos. Inicialmente, podemos pensar que ele se situa em um espaço de amor romântico – resta um caldo lírico vibrando na leitura – mas penso que se deve estender esse marco de valorização do indiscernível a uma ampla zona da poética de Ricardo Aleixo.

Voltando ao poema “Outros, o mesmo”, gostaria de pensar um pouco a associação entre as palavras “corpo” e “texto”, que se tornam intercambiáveis. O fato de considerar, diferente de Pascal, aparentemente, o corpo não um “trapo”, mas um “texto”, altera as consequentes afirmações possíveis a respeito do estar e ser no mundo: esse “poder ser outros” é libertação gerada pela consideração do corpo

²³¹ PÉREZ, Fernando e RIBEIRO, Guilherme. “Ricardo Aleixo: Retratos Hablados”. Revista Letras en Línea, Santiago del Chile, edição sem número, março de 2010. Disponível em: <http://www.letrasenlinea.cl/?p=548>

como texto. Guilherme Trielli Ribeiro, lendo esse poema, afirma: “A imagem do corpo como um palimpsesto abarca a problemática do sujeito enquanto unidade complexa, posicionando-o numa zona de fronteira onde as noções de *eu* e *outro* ensaiam infundáveis papéis e permutas.”²³² Assim, também este poema expressa a relação com a outridade, a flexibilidade das noções e ainda, de forma indireta, a inseparabilidade dos contrários à qual me referi anteriormente. Na relação com o corpo, esses aspectos ganham veemência e complexidade. Os bailarinos teriam chegado, antes do que os poetas, à pergunta: se o corpo é mídia, é mídia de que? E a resposta: “do estado no qual ele se encontra” parece retirar qualquer possibilidade de abarcamento, porém aponta, antes de tudo, para o instante: instante vazio, como viu Cage, um vazio que é sempre presença, como o silêncio. Ao entrar na câmara anecóica, Cage percebeu dois sons: um grave e um agudo. Eram a corrente sanguínea e a respiração, diziam respeito a movimentos internos do corpo. Também nesse “estado no qual o corpo se encontra” existe um traço de corpografia, sempre: ele indica a presença.

Uma leitura mais aprofundada do poema teria que levar em consideração seu diálogo com a obra de Pascal, que transitou entre as ciências formais e duras como a matemática e a filosofia e teologia. Pascal, é, em linhas gerais, símbolo de uma época crucial, desenvolvimentista, ao mesmo tempo em que a marca como contraponto. Não entendendo as afirmações dos antigos como dogmas, Pascal propõe que as experiências dos cientistas atuais têm o mesmo valor do que aquelas tradicionais, numa defesa da evolução do conhecimento. Nisso, separa os saberes que dependem de uma tradição (como os morais e teológicos) e aqueles que surgem a partir das verificações que as experimentações proporcionam. No poema, pode estar também sendo evocado como representante da época clássica, essa que subjugava o corpo, escrutinava-o, considerava-o submisso ao dogma religioso tanto quanto ao pensamento racional.

Aleixo joga para o corpo toda a complexidade de relações que a outridade permite, inserindo o caráter experimental e transitivo dentro da tradição. Nesse sentido, revisa Pascal, cutucando a ordem moderna que se manifesta naquele pensador.

O corpo, liberto da sua relação subalterna na hierarquia do pensamento moderno (e o interessante aqui é encontrarmos esse diálogo com Pascal e não Descartes) pode outrar-se à vontade, sem a

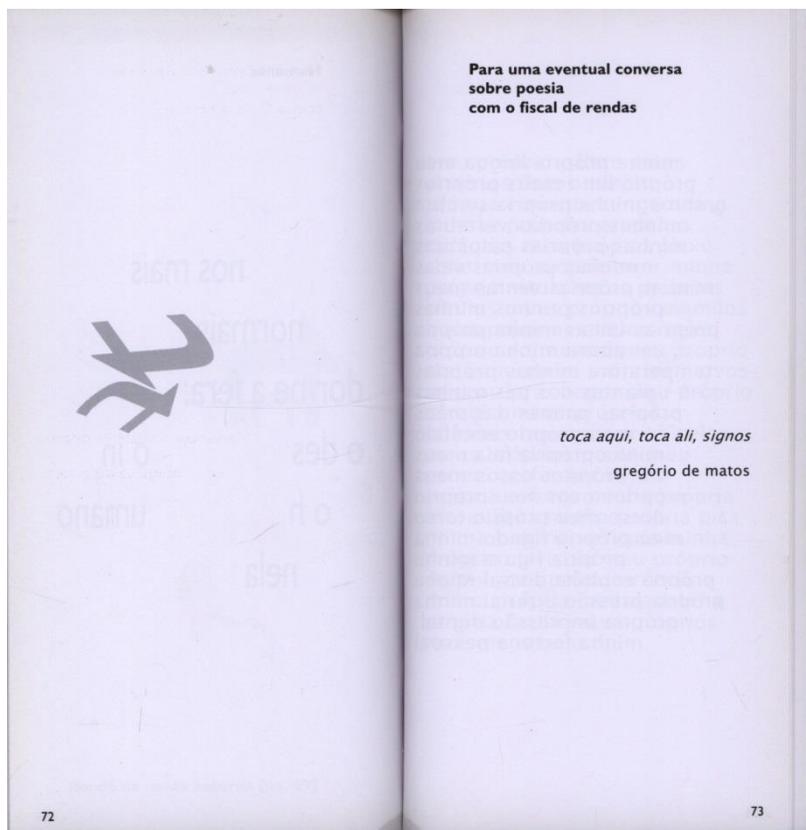
²³² RIBEIRO, Guilherme Trielli. “Ricardo Aleixo: outros, o mesmo”. Revista da Rede Internacional Lyracompoetics E-LYRA 1, 3/2013, pp.25-38, p.35.

necessidade de se separar nitidamente o “sob” e o “sobre” para esses “outros” que continuamente renascem e remorrem. O corpo é o palimpsesto que oportuniza a vivência simultânea de muitos sentidos. A presença arcaica não se apaga totalmente, antes se agrega à vivência nova, dela fazendo parte em uma sincronicidade. Então, se o corpo é um palimpsesto, a escrita é corpografia.

5.1 CORPOGRAFIAS DO POEMANTO

Para refletir sobre esse processo construtivo no qual é a corpografia que se manifesta, evoco um outro trabalho, que também se apresenta em diversas disposições materiais. Trata-se do *poemanto*: arte para vestir, poema-objeto, performance, fotografia, texto, poema visual. Ele encarna a verbivocovisualidade da corpografia, ao mesmo tempo em que se sustenta materialmente em suportes distintos: é o perfeito palimpsesto dentro da obra de Aleixo.

O objeto poemanto é um pano preto, pintado de branco, com palavras soltas, que não parecem ter se acomodado a uma disposição em frase. São retiradas de um poema publicado em *Trívio*:



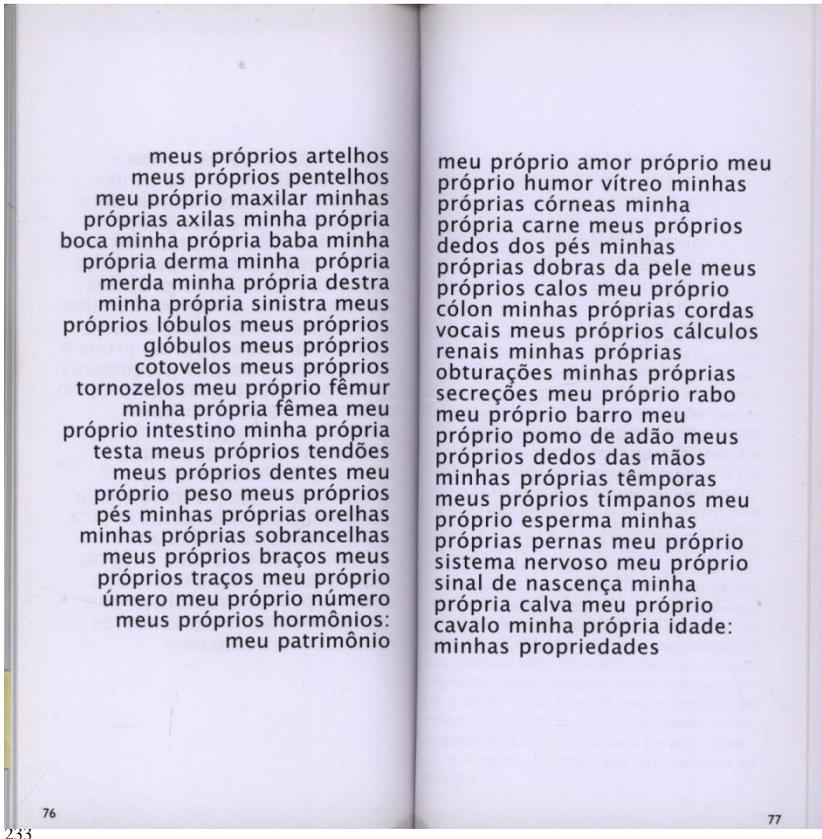
**Para uma eventual conversa
sobre poesia
com o fiscal de rendas**

toca aqui, toca ali, signos

gregório de matos

minha própria língua meu
 próprio limo meus próprios
 ombros minha própria sombra
 minhas próprias vértebras
 minhas próprias pálpebras
 minhas próprias veias
 minhas próprias ventas meus
 próprios punhos minhas
 próprias unhas minha própria
 altura minha própria
 temperatura minhas próprias
 plantas dos pés minhas
 próprias palmas das mãos
 meu próprio encéfalo
 minha própria fala meus
 próprios ossos meus
 próprios ovos meu próprio
 dorso meu próprio torso
 meu próprio fígado minha
 própria figura minha
 própria espinha dorsal minha
 própria pressão arterial minha
 própria impressão digital:
 minha fortuna pessoal

meu próprio palato meus
 próprios flatos minha
 própria corrente sanguínea
 minhas próprias erupções
 cutâneas meu próprio plexo
 solar meu próprio suor minha
 própria rótula meus próprios
 rótulos meus próprios mamilos
 meus próprios miolos meu
 próprio eu mesmo meu próprio
 melasma meus próprios nervos
 meu próprio negro meu próprio
 coração meus próprios
 pulmões meus próprios pelos
 meus próprios poros meu
 próprio esfíncter minha
 própria esfinge minha própria
 fossa ilíaca minha própria pica
 minha própria vesícula minha
 própria clavícula meu próprio
 córtex meu próprio cóccix
 minha própria medula minha
 própria úvula meus próprios
 rins: meus bens



233

77

O texto é apresentado, no *Trívio*, em quatro páginas espelhadas. É o poema que fecha o livro. Leva uma epígrafe de Gregório de Matos: “toca aqui, toca ali, signos”.

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.²³⁴ Há um algaravia de vozes, todas interpretadas pelo autor, com diferentes entonações. A exploração de diversos andamentos e inflexões da voz se faz presente, colorindo o

²³³ ALEIXO, Ricardo. *Trívio*. Belo Horizonte: Scriptum, 2002, pp. 73-77.

²³⁴ “Para uma eventual conversa sobre poesia com o fiscal de rendas”, 2’18”. Desing sonoro, vozes, mixagem e masterização de Ricardo Aleixo, 2006. Disponível em: <http://www.goear.com/listen/f39c825/para-uma-eventual-conversa-poesia-com-fiscal-rendas-ricardo-aleixo>, acesso: 3/06/2015.

áudio. 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. Aleixo reparte a sua voz, faz-se múltiplo, gerando texturas sonoras a partir da variabilidade de intensidades da voz falada: as partículas de áudio são suas ruínas. 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.

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 título²³⁵. 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.

Há uma ironia de Aleixo em relação ao poema de Maiakóvski, pois este fecha da seguinte maneira: “Porém / se vocês pensam / que se trata apenas / de copiar / palavras a esmo, / eis aqui, camaradas, / minha pena / podem / escrever / vocês mesmos!”²³⁶ A pintura do poemanto, como veremos adiante, foi realizada pelas atrizes do seu grupo, de modo que não foram as palavras grafadas no poemanto pelas mãos do próprio poeta. Há uma colaboração que fica anônima durante a performance. A disposição visual das palavras não é, com certeza, arbitrária, até porque a caligrafia e as formatos de letras utilizadas também dão o tom do poema-objeto. Algo, porém, corresponde ao “copiar / palavras a esmo”, no sentido de que estão soltas, liberadas do contexto do poema.

O poemanto é utilizado por Aleixo em suas performances, muitas vezes, desde o início da ação. Sob esse objeto, o poeta dança (ainda que não chame assim seus movimentos) e este é o início de uma ou várias de suas performances ao vivo. A prática do poeta não “aspira à condição de dança”, porém entretece com esta uma relação de

²³⁵ Trata-se do poema “Conversa sobre poesia com o fiscal de rendas”, conhecido no Brasil através da tradução de Augusto de Campos e Boris Schnaiderman, e publicado em MAIAKÓVSKI, Vladímir. *Poemas*. Tradução de Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Boris Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2003, pp.115-123.

²³⁶ *Ibidem*, p. 122.

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



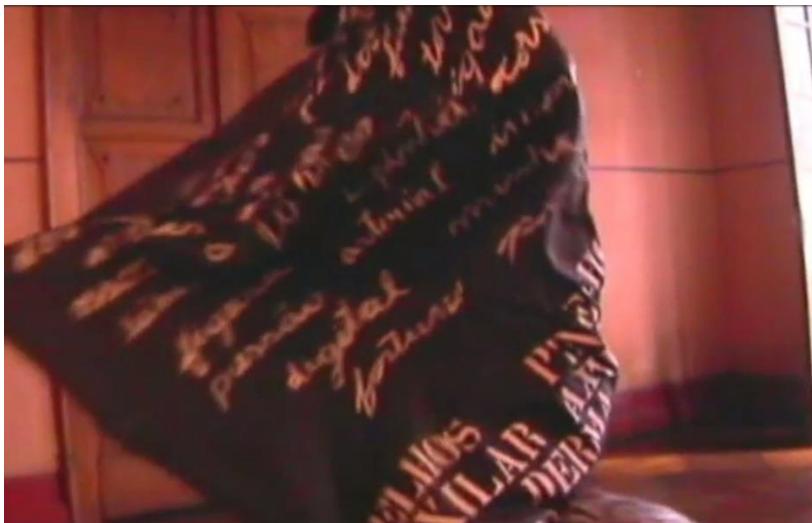
O poemanto em performance (Foca Lisboa)²³⁷

A dança empreendida na performance (e presente no vídeo que comentarei a seguir) pode trazer referências aos ritos de candomblé ou a movimentos da dança contemporânea. Essas referências, porém, não estão em primeiro plano. Não há uma “escola” de dança determinada, uma marca definida. Não sabemos quem é o ser que se movimenta, tanto no início da performance (quando o poeta opta pela presença em cena antes da entrada do público) quanto no vídeo do qual tratarei a seguir. O poemanto o encobre de maneira que muito pouco aparecem os pés ou outras partes do corpo que definiriam quem é o sujeito por baixo do pano.

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, como o que passarei a analisar, foram produzidos por Aleixo – neste caso, em colaboração com outros artistas. A intencionalidade do artista, aqui,

²³⁷ Fonte da imagem: Revista Semeiosis nº2, maio de 2011. “Ricardo Aleixo, um grafador da movência”, por Reuben da Cunha Rocha. Disponível em: <http://www.semeiosis.com.br/ricardo-aleixo-e-as-grafias-da-movencia/>, acesso: 20 de março de 2015.

conta muito para que se entenda o vídeo como um poema. Há casos em que a própria documentação pode ser considerada performativa, como veremos adiante. Não é isso que acontece no vídeo em questão, e sim a criação coletiva de um videopoema completo, que se sustenta fora do conjunto de trabalhos com o poemanto, pois tem consistência própria. Trata-se de Des(continuida(des#1, trabalho disponibilizado através do youtube.



Frame do vídeo Des(continuida(des#1

O vídeo é dirigido por Aleixo, porém quem realizou a edição foi Tatu Guerra que, juntamente com Antônio Sérgio Moreira, também operou a câmera, de modo que a autoria tem de ser forçosamente tripartida para esse trabalho que, apesar de apoiar-se em efeitos apenas possíveis na linguagem videográfica, forma um *continuum* com os espetáculos de Aleixo, especialmente pela presença do poemanto.

O vídeo não é uma performance criada a partir dos elementos que estão presentes nos demais trabalhos da série. Entre eles, efetivamente, a performance com o poemanto sobressai. 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.

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. Nessa trajetória, cria coletivamente, ciente de que há uma tarefa que cabe ao outro, e à qual Aleixo se relaciona sem substituí-la pela sua presença – até porque são ações específicas, de campos artísticos próprios. Há uma demarcação nítida entre bailarinos e músicos. Em seu trabalho autoral de performance, 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.

No vídeo *Des(continuidade#1)*, performa seu objeto de arte vestual diante da câmera: é uma atuação de outro gênero, sem plateia. O que resulta são imagens, frutos de um recorte produzido pelo olhar do outro. Também não assina a montagem: deixa espaço para que o outro interfira em seu fazer. Seus parceiros, neste trabalho, são artistas ligados às artes da imagem: tanto Tatu Guerra quanto Antônio Sérgio Moreira têm formações e experiências como artistas visuais.

O elemento central das imagens que vemos no vídeo é o poemanto, movimentado pelo corpo do poeta, cuja identidade aparece apenas no final, quando ele abandona no chão o objeto e se dá a conhecer sem o invólucro que lhe pertenceu durante todo o vídeo.



Frame do vídeo Des(contínua(des#1

No primeiro minuto, vemos o poemanto formando toda a sorte de formas esculturais no espaço, criando vida própria em seus giros e belos dobrares e desdobrares no ar. O cenário é uma sala de pé direito amplo, da qual conhecemos as janelas, cortinas emaranhadas em um canto – e parece-nos o interior de uma dessas inúmeras construções que foram transformadas em centros culturais em todo o país, muitas vezes em estilo neoclássico, com suas amplas aberturas regulares, sua neutralidade, seu caráter de pureza espacial. A construção que vemos no vídeo tem influência mourisca em alguns detalhes, porém os vemos minimamente. O que prepondera é a amplidão do espaço, as paredes claras, as grandes aberturas retilíneas.

Logo depois da apresentação e do contexto inicial, o cenário do vídeo é o de escadas metálicas e de estruturas em ferro, parapeitos e apoios banhados pela luz colorida de vitrais retangulares vermelhos e azuis.



Frame do vídeo Des(contínua)(des#1

A imagem ganha um colorido vivo e o ritmo, além das acelerações e desacelerações promovidas pelo processo de montagem, que abusa de efeitos como as inversões temporais, também presentifica o ritmo através das estruturas metálicas e dos retângulos coloridos. A figura fica encoberta, parecendo aprisionada pelo entorno. Há, portanto, um momento inicial em que o ser está livre e ocupa a sala com seus movimentos e, em seguida, um momento em que ele está subjugado ao espaço, amarfanhado sob as grades, e em contato com o chão. Ao invés da verticalidade inicial, encontra-se deitado. Estabelece-se portanto uma quebra, e o espectador fica livre para imaginar as consequências narrativas dessa mudança de planos, de cores e de movimentos.

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. 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.



Frame do vídeo Des(continuida(des#1

Em primeiro plano, no início do segundo minuto do trabalho, vemos as grades de ferro, que refazem, de certa forma, a mesma organização visual dos vitrais retangulares, mas o corpo envolto no poemanto está posicionado em um andar abaixo. O áudio sugere vidros quebrados, explosões, e a próxima sequência apresenta novamente o poemanto livre no espaço, agora apreendido mais de perto, com as palavras em closes, ainda mais fragmentadas. O processo não é o de construção de sentido, mas o de frustração de todas as possibilidades de completude de um sentido definido. O que nos restam são as sensações, as reminiscências físicas que os elementos nos trazem, a imaginação no sentido pleno, sem conduções, sem a ajuda de sequências coerentes de elementos figurativos. O resultado é, então, o palimpsesto.

Para nos auxiliar no caminho do entendimento do vídeo, não podemos criar uma história, pois esta é frustrada pela sequência. Não há linearidade. Se procurarmos na teoria da montagem, especialmente de Eisenstein, alguns elementos para pensarmos nessas relações, encontraremos sugestões interessantíssimas. 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 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”²³⁸. 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.

The shot is by no means an element of montage.
The shot is a montage cell.
Just as cells in their division form a phenomenon of another order, the organism or embryo, so, on the other side of the dialectical leap from the shot, there is montage.
By what, then, is montage characterized and, consequently, its cell – the shot?
By collision. By the conflict of two pieces in opposition to each other. By conflict. By collision.²³⁹

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, aos quais abarca ou reconcilia sem

²³⁸ Morone, Elexandra. “De memória e invenção”. *Gazeta de Alagoas*, Caderno B, capa, 18 de setembro de 2009.

²³⁹ EISENSTEIN, Sergei. *Film Form and The Film Sense*: two complete and unabridged works by Sergei Eisenstein. Tradução de Jay Leyda. New York, Meridian Books, 1958, p.37.

suprimi-los”²⁴⁰. 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 consequências 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 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 som e a imagem. Aqui, prepondera novamente o princípio ideogrâmico chinês como inspirador. De fato, há um capítulo em *Film form* totalmente dedicado à análise do modo como o pensamento ideogrâmico e o que Eisenstein vem formulando como a linguagem do cinema se dão as mãos. Aqui, 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.

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. O 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 hierárquica²⁴¹. Observo aqui a relação de movimento implicada nessa teoria da experiência estética que não prescinde de elementos que hoje nos são caros: jogo, dinamismo, movimento, deslocamentos, trânsito, indiscernibilidade, ambiguidade...

²⁴⁰ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p.119.

²⁴¹ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valerio Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

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.”²⁴² 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”. Jogam, no trabalho, os elementos orgânicos e os geométricos, em franca relação de contraste. O corpo e suas ondulações, nas linhas sinuosas que vai criando pelo espaço, está em confronto com o ambiente, no qual o elemento arquitetônico é racional, frio, pleno de ângulos retos. O corpo desafia a sala, sua presença viva cria tensões no espaço que se extremam para, no momento final, se desfazerem com a imagem do poeta abandonando o poemanto no chão. É só no último momento que se percebe o ser humano. Esse elemento figurativo, que se pode compreender, também não joga para o restante do trabalho a luz de uma conclusão demarcada: funciona como assinatura. Não resolve nenhum conflito narrativo que viria se arrastando, pois o vídeo não seria um conto, se fosse um exemplar de um gênero literário; seria antes um poema. O que ele é, em linguagem videográfica.

²⁴² DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.152.



Frame do vídeo Des(continuida(des#1

Não é um homem oriental em seu palácio, não se pode compor esse tipo de conclusão. Ele não está vestido de modo a se depreenderem outras características temporais ou espaciais. Com sua singela camiseta branca, aparece finalizando o poema com a sua presença. “Era ele que estava lá o tempo todo”, pensamos, sem destruir a complexidade imagética do que vimos anteriormente. Ela permanece aberta, atuante, embora tenhamos a sensação de ter “fechado a Gestalt”, naquele momento.

Tateando uma leitura das imagens, penso que prepondera, de modo geral, a tensão entre, por um lado, o aspecto retilíneo, geométrico, organizado, racional, fixo, do ambiente e, por outro, o orgânico, sinuoso, livre, em movimento, da figura, cuja radical indiscernibilidade convoca a imaginação. Nada nela está resolvido: são massas de letras em movimento, manchas contra um fundo liso, presença da vida corpórea que pode ser de homem, de bicho ou divindade, elemento da natureza, vento, montanha, fluxo de águas. Assim como são impossíveis de ligar em uma frase linear as palavras soltas do poemanto, é também impossível de identificar ou classificar o aspecto da figura em movimento, que é o elemento preponderante em todo o vídeo. Tudo convoca para uma cosmovisão na qual os contrastes se somam, na qual esses eixos imagéticos convergem, frustrando a explicação racional e convidando à dança das sensações.

No livro *Modelos vivos*, encontramos um texto intitulado “O poemanto: Ensaio para escrever (com) o corpo”. Este texto existe em conexão com a performance, como um depoimento em versos, um testemunho da experiência, ou um conjunto de notas de processo, uma espécie de partitura-Fluxus desenvolvida.

O texto está acompanhado de fotografias: autorretratos trabalhados digitalmente, formando montagens. Nessas imagens, vemos algo diverso daquilo que conhecemos através do vídeo, porque em todas elas aparece uma parte do corpo junto ao poemanto. A indiscernibilidade continua a existir, em alguma medida, pois o corpo não está totalmente visível. Aqui percebemos, porém, o desejo de mostrar nitidamente que há um corpo que dá vida ao objeto. Como os parangolés de Oiticica, o poemanto existe como obra de arte na medida em que é utilizado. O objeto, porém, não é apresentado nas fotos em sua totalidade, sendo que, por vezes, podemos ficar em dúvida sobre se é realmente um tecido onde as letras estão pintadas ou se é um desenho branco de letras sobre o fundo preto da imagem. Não aparecem os limites do poemanto que poderiam fazer com que o distinguíssemos nitidamente como objeto.



243

A primeira das imagens salienta o braço tensionado, o gesto dos dedos, e apresenta uma mancha que sugere a presença do rosto por trás do poemanto. É como se este, nesta imagem em específico, ganhasse uma certa transparência, deixando entrever o contorno da face com os convexos dos olhos e da boca. Não é um rosto definido, não se pode compreender a expressão dos olhos ou o movimento da sobrancelha, não se sabe se é uma cabeça humana, manequim ou animal.

²⁴³ ALEIXO, Ricardo. *Modelos vivos*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010, p.84

A figura é nitidamente humana nas partes do corpo que aparecem fora do poemanto e, nas partes por ele cobertas, conserva o mistério de uma existência que não demanda classificações e da qual não se pode dar informações precisas. Saliento que as letras brancas do poemanto vêm ao primeiro plano, sendo que o fundo preto sobre o qual estão escritas confunde-se com o fundo escuro das imagens, tornando a figura ainda mais misteriosa.

Com esta primeira imagem da série, poderíamos fazer uma relação com o *São João Batista* de Leonardo, pela postura e posição dos braços e dos dedos. O *São João Batista* é considerado o quadro fundador de um conjunto de elementos que seriam exercitados ao máximo durante a época barroca, tendo como estandarte o *chiaroscuro*, esse jogo de luzes e sombras que fez a fama de Caravaggio muitas décadas depois que Leonardo pintou o profeta.

Esse jogo não deixa de estar presente nas imagens apresentadas junto ao texto “O poemanto: Ensaio para escrever (com) o corpo”. Restam sempre elementos à sombra, menos visíveis, resta o clima de mistério em relação à figura e o fundo.

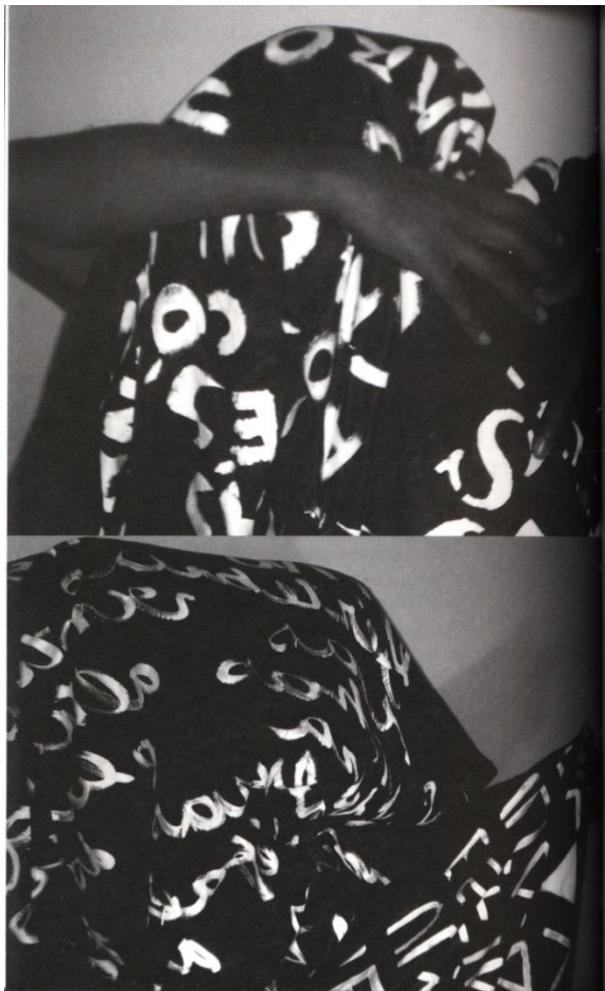


244

As fotografias de Aleixo não são ilustrações, nem registros, nem adendos ao poema: são poemas, cada qual funciona como um fragmento

²⁴⁴ Da Vinci. São João Batista. Óleo, 69x57cm . Obra pertencente ao Museu do Louvre. Fonte da imagem: <http://www.italian-renaissance-art.com/St-John.html>. Acesso em 18/01/2016.

de uma série e, se retirada desse contexto, creio que se sustenta como imagem a ser exposta em outros espaços, podendo ser, por exemplo, impressa em um formato maior, em fine-art, emoldurada ou adesivada na parede, teto ou chão... São inúmeras as possibilidades de montagem desse trabalho, mas considero-o aqui da forma como ele aparece no livro, junto ao texto, dentro desse formato no qual o virar das páginas pelo leitor é gesto que leva à surpresa e à participação.



245

²⁴⁵ ALEIXO, Ricardo. *Modelos vivos*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010, p.90.

E cada imagem traz um dado que a distingue das outras, tornando esse todo a um tempo coerente e múltiplo. A segunda imagem da série é formada por dois quadros, dando a ideia de uma possível continuação entre elas; remetendo, ainda que timidamente, à ideia de cinema. No topo encontra-se novamente o braço aparente, com a expressão corporal da mão direita, aberta, em primeiro plano. Esta mão agarra o espaço, agarra as letras, que não são legíveis e viram puro desenho de letras, grafia desconexa, pura materialidade de linguagem. O fundo das duas imagens é cinza, de modo que elas se diferenciam das outras, gerando uma quebra na impressão do *chiaroscuro* que abordei acima. Na fotografia da base, as letras aparecem de forma curva, ainda mais indiscerníveis, e o corpo (não se vê o corpo) é uma massa de riscos aparentemente desarticulados.



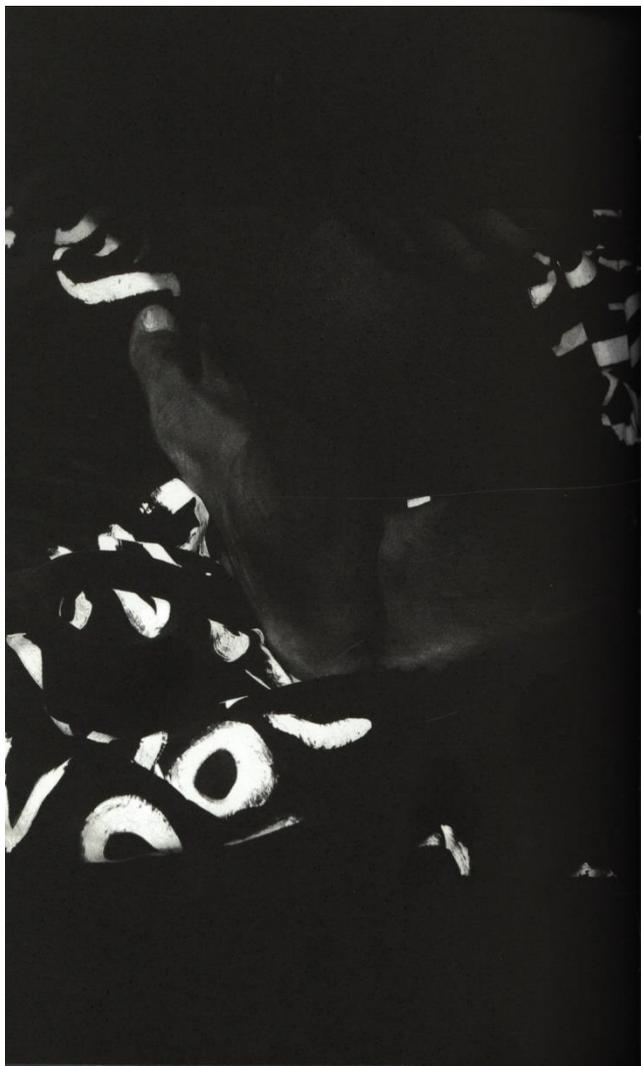
246

A terceira imagem vai continuar essa desarticulação da escrita, transformada em desenho. É formada por três seções que se misturam, dando a impressão de contínuo, diferente da imagem anterior. Nela, as mãos se repetem em outro gesto, agora cerradas, os dedos dobrados, posição de soco, mas também de segurar firmemente. Com a montagem

²⁴⁶ ALEIXO, Ricardo. *Modelos vivos*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010, p.97.

das imagens, vemos quatro mãos sobre o fundo preto, integradas à cena, também colaborando para a ideia de uma indiscernabilidade, já que os ângulos que as capturam não são os mais nítidos, e elas não se dão a conhecer da mesma maneira que as anteriores, apresentadas em posições mais claras e rapidamente legíveis como mãos.

Aqui, o poemanto constitui o fundo, preenche todo o plano, não há forma de perceber o delineamento do corpo que está sob o poemanto. Apenas as mãos aparecem nele como frutas em uma copa de árvore, como detalhes acoplados ao todo da imagem, sem que sua presença exploda desde o fundo. Há um sensação de continuidade entre corpo e letra muito bem conseguida nesta imagem que é, da série, aquela na qual esse pertencimento e não distinção entre o homem e o discurso se realiza de forma mais nítida, na minha opinião.



247

A última imagem da série está inserida ao final do texto em questão, figurando ao lado do poema “Minha linha”. Ela tem mesmo ares de um “ponto final”, que não é reforçado pelo poema (antes o contrário). Apresenta o pé sobre as letras, em uma disposição que não havíamos visto anteriormente. As mãos, os braços, pareciam sair de

²⁴⁷ ALEIXO, Ricardo. *Modelos vivos*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010, p.98.

dentro do poemanto. O pé, ainda que sobre o pano, está em uma relação na qual se insere no plano junto ao poemanto com a mesma malícia das imagens anteriores: não totalmente visível, ele porta junto dele uma zona à sombra, indiscernível. É presença ainda misteriosa, coabitante do mesmo universo das letras brancas, distinguindo-se delas, unindo-se a elas, em uma relação que não é de contraste absoluto nem de pertencimento total. O corpo e a letra navegam juntos, pertencem à mesma natureza misteriosa.

Tanto as fotografias com/do poemanto quanto o vídeo excedem o caráter de registro de performances: constituem, elas mesmas, trabalhos poéticos cuja envergadura deve ser alinhada junto aos poemas impressos em livros ou gravados em áudio. Em “A performatividade da documentação da performance”, artigo de Philip Auslander traduzido por Jorge Menna Barreto e publicado em *¿Hay en Português?*²⁴⁸, encontra-se a sugestão de que a documentação de performances também constitui uma performance. Ele compara dois casos, sendo o primeiro o da performance *Shoot* do artista americano Chris Burden que, em 1971, convidou um amigo a aplicar-lhe um tiro dentro da galeria, documentando a ação através de um vídeo e fotografias em preto e branco²⁴⁹. Esse arriscado acontecimento foi presenciado pelo público no momento da performance e é também acessível a nós através da documentação, que o artista produzia com cuidado e constava nos catálogos das exposições. A segunda performance é a que vemos na fotografia de Yves Klein, *Pulo no vazio*²⁵⁰. Klein pulou de uma janela sobre uma rede de proteção (diversas vezes, inclusive, a fim de conseguir a melhor captura) e posteriormente trabalhou a imagem, sobrepondo negativos, de modo que o resultado final dá a entender que ele havia se jogado realmente. A princípio, as imagens resultantes das duas performances seriam radicalmente diversas, a primeira entraria dentro da categoria “documental” e a segunda dentro da categoria “teatral”. Dissolvendo posteriormente essa divisão (baseada na ‘realidade dos fatos’ que, conforme hoje se questiona correntemente,

²⁴⁸ BARRETO, Adriana et alii. “Hay em português?” Publicação da disciplina Performance ministrada por Regina Melim no PPGAV/CEART/UEDESC, junho de 2012. Disponível em: www.hayenportugues.blogspot.com.br, acesso em 08.02.2014.

²⁴⁹ A performance *Shoot* pode ser conferida em <http://www.youtube.com/watch?v=JE5u3ThYyI4>, acesso em 02.01.2014.

²⁵⁰ O trabalho de Klein pode ser conferido em http://www.yveskleinarchives.org/works/works13_fr.html, acesso em 02.01.2014.

pode ser tão ou mais inventada do que a ficção), Auslander nos propõe que entendamos não apenas aquelas performances produzidas diante de um público, em tempo real, como performances – mas amplia o conceito também para as imagens produzidas à maneira de Yves Klein, já que a documentação, nesse caso, é uma performance. A relação entre a documentação e o público é que vai definir se ela é ou não uma performance.

Recorrendo ao livro de Austin sobre a performatividade do discurso²⁵¹, Auslander traz o conceito de “frases performativas”, aquelas que, sendo ditas, realizam uma ação, como por exemplo “Eu aceito” durante uma cerimônia de casamento, para mostrar que, ampliando essa performatividade da linguagem para a da documentação da performance, uma fotografia pode ser também performativa. Como a de Klein, que causa-nos a sensação do risco, do perigo e da liberdade de um pulo no vazio. Ao contemplarmos essa fotografia, sentimos, enquanto público, um frio na barriga – algo se transforma em nós – de modo que a imagem realiza sua ação, concretiza a sua performance.

Essa noção de performance é aproximável daquela defendida por Zumthor. Ele não utiliza o termo “performativo” justamente para marcar a diferença de sua posição em relação à de Austin; de modo que sua noção de performance não coincide (penso que amplia e desenvolve de outra maneira) a teoria austiana. A seu modo, também traduz essa reivindicação de Auslander: assim como a documentação de performance pode ser considerada uma performance em si, também a leitura de um poema é uma performance – não importa que seja uma leitura silenciosa e solitária pois, mais do que a ‘realidade dos fatos’, importa a relação do texto/foto com o corpo de quem o lê.

Zumthor salienta, como vimos, a ligação da performance com a recepção do texto literário, aplicando o termo também para a leitura da poesia impressa. Uma palavra ou frase performativa realiza uma ação concreta no mundo, transforma a realidade. A leitura de poesia também pode gerar, em seus leitores, algo como uma modificação de estado – porém essa transformação não é imediata e concreta como aquela de “Eu aceito”, e sim dilui-se e imiscui-se nas profundezas do corpo do leitor, tendo consequências nem sempre tão fáceis de averiguar, e muito diversas entre si. A poesia convoca o corpo, seja pela reverberação sonora que ela contém (que remete a sensações que reativam uma memória auditiva cuja presença se dá nos interiores mesmos do corpo), seja pela disposição visual da página, seja pelas sensações do corpo que

²⁵¹ AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. Oxford: Clarendon Press, 1962.

presença o poeta ao vivo. Trago novamente a ideia de que os bailarinos descobriram que o corpo é mídia do estado que ele se encontra: aí mora tanto um dado do processo criativo quanto da experiência estética, neste caso, da leitura de poesia.

5.2 RITOS DO PERFORMADOR

O “efeito” gerado pela leitura performativa nos remete, ainda, à ideia de Cortázar em “Para uma poética”, a ideia de um interlúdio mágico que se pode aproximar da poesia. Para aprofundar esses aspectos e refletir também sobre o poema “Minha linha”, trago uma citação do depoimento do poeta, em entrevista:

Tem essas coisas no que eu faço (no que eu vejo, mais do que no que eu faço), que eu mencionei ao falar do poemato: não sei de nada que acontece quando estou debaixo, porque eu não vejo nada. E eu produzo situações: o giro, que me deixa tonto, literalmente tonto; as quedas, os avanços, tudo isso. Eu perco completamente o eixo. Vem uma miríade de imagens que eu não dou conta de transformar em linguagem. Elas são pra algum momento posterior, se eu lembrar delas; porque elas vêm, às vezes, com força de coisa. Elas não vêm como linguagem a ser processada. Por exemplo: suor caiu na minha cara, aquilo está caindo de um jeito tão opressivo, porque se cair no meu olho vai arder. Mas eu não estou pensando nisso, estou pensando que aquela é uma experiência primeira.

E aí, o que me guia, é o fato de eu estar entoando, no caso, uma música – uma música com cara de música – que é o poema “Minha linha”, que eu musiquei. A linha melódica do poema é o que me prende a alguma coisa. Poderia ser a loucura total, e não é porque tem um eixo melódico. Não é nem a rítmica: “Que o dono da fala nunca / permita que eu saia da linha”. Lembrar que eu preciso entoar isso afinadamente

é a única conexão com o mundo concreto que eu tenho quando sob o poemanto. Os inframundos me interessam profundamente porque são imagens muito fortes, muito intensas, e são impossíveis de mencionar.²⁵²

A presença do poema “Minha linha” junto da última imagem da série, e imediatamente após o texto-depoimento, é fruto de mais uma conexão com a performance ao vivo. O movimento do texto, acompanhado das imagens, no papel, procura refazer a tensão que encontramos ao vivo, na performance. O poema “Minha linha” traz novamente a complexidade dessa poética curvilínea de Aleixo, na qual o elemento “torto”, aparentemente fora do lugar, louco, é semente para uma forma de encarar a vida e a obra poética como um todo em constante dinamismo, com a carga existencial de numerosos questionamentos éticos e filosóficos. A poética sinuosa procura criar uma ambiência viva, na qual aquilo que escapa possa vibrar plenamente. Para tanto, é assumido o risco, o erro é assimilado, todas as zonas nebulosas são trazidas para o primeiro plano, para compartilhar com as outras a existência. Assim, o texto cantado durante as performances tem a importância de ser um guia para a situação de risco integral na qual o poeta convenientemente se coloca.

Minha linha

Que o dono da fala
nunca
permita que eu saia
da linha
a linha que
quanto mais torta
mais pode dizer
que é a minha

Sempre fui
meu próprio mestre
e é sem tristeza
que conto

²⁵² Em entrevista concedida a mim em setembro de 2014 no Teatro SESC Prainha, após a performance *Modelos vivos movidos a moedas*, dentro da programação do Palco Giratório.

que ainda não aprendi
 nada
 não me considero
 pronto

Em matéria
 tão complexa
 quanto a arte
 de entortar
 a linha
 que nem a morte
 há de um dia
 endireitar²⁵³

Aparece novamente o “dono da fala” abençoando e guiando a performance, no caso da apresentação ao vivo; e, igualmente, a vida, em uma interpretação mais livre do poema impresso. O elogio do “torto”, o *gauche* de Drummond (“Vai, Carlos, ser *gauche* na vida!”) dá o tom dos sentidos existenciais envolvidos no poema. Situa uma zona de possibilidades de ação características. A “arte de entortar a linha” confunde-se com a arte de viver. Roland Barthes, ao comentar o trabalho do pintor Cy Twombly, comenta as diversas implicações que o *gauche* pode suscitar, na sua forma de exportar de um termo relacionado ao mundo físico um conjunto de noções éticas, com implicações morais. Ser *gauche*: adverso, reprimível, diferente dos demais... Uma carga forte se deposita sobre a etimologia desta palavra, que se relaciona com tudo o que “dá voltas, é desajeitado, inábil” por derivação do “sinistro”, do que está à esquerda do corpo. Esse conjunto de possibilidades semânticas se aplica perfeitamente ao pintor em questão, pois ele assume essa “anomalia”, produzindo a partir disso uma obra com profundas implicações éticas, derivadas da sua estética “canhota”, aparentemente inapta: Cy Twombly “libera a pintura da visão; pois o *gauche* (canhoto) desfaz o laço existente entre a mão e o olho: desenha no escuro”²⁵⁴. Com isto, abre uma gama de possibilidades muito ricas, liberta a pintura para nuances novas nas quais o traço, a proto-escrita, se relacionam com a palavra poética. Do seu esquerdismo, traço que não tem a firmeza do desenhista técnico, antes libera a propulsão do anômalo, deriva a possibilidade de uma instabilidade entre matéria e

²⁵³ ALEIXO, Ricardo. *Modelos vivos*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010, p.99.

²⁵⁴ BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*: Ensaios críticos III. Tradução de Léo Novaes. São Paulo: Nova Fronteira, 1990, p.148.

palavra, entre gesto e significação. Entortar a linha, sair do padrão perfeccionista do olho, soltar a mão para que ela seja o que é (pura presença) é o dom das performances de Aleixo.

Desde a capa do livro *Modelos vivos*, que traz a imagem de um conjunto de linhas coloridas, emaranhadas e sobrepostas, o que lemos e vemos é o elogio da sinuosidade, um outro ponto que liga a poesia de Aleixo ao Barroco, justamente um estilo do qual se encontram muitos exemplares arquitetônicos e artísticos em Minas Gerais. A linha reta não existe para o poema, sua existência pode ser apenas imaginada, mas o que chama a atenção é que essa linha torta não o é em relação a uma suposta retidão com a qual ela se relacionaria por negação, contraste, oposição. O que sabemos é que a linha torta é a que está em questão, é o que existe, não que ela teria alguma relação com uma suposta linha reta. A linha torta é o objetivo, a busca do eu lírico, o espaço de existência, o guia para as ações. Não há qualquer tipo de valoração, de avaliação das qualidades dessa linha: ela não é julgada.

Na estrofe central, encontramos sugestões de que esse caráter “torto” da linha existe em relação ao estudo do artista. Autodidata, ele vive o processo de constante aprendizado, porém, não se considerando “pronto”, está em um estado de receptividade para a sua formação, não de posse de conhecimentos previamente adquiridos. Assim, o mesmo caráter sinuoso da linha é escapadiço em relação à construção do saber, que é constante e permeável a novas experiências, mas não uma soma de saberes prévios. O tempo verbal e a expressão “sempre fui” sugerem que os inícios desse caminho de instrução se deram em um passado já distante, sendo que “não aprendi nada” dá conta dessa assunção da incompletude como vetor.

Poderíamos argumentar que se esse aprendiz não se considera pronto até hoje, jamais o estará; ele continuará a nada saber, por mais que continue aprendendo, já que esse aprendizado não visa a posse dos saberes. É de outra ordem. No já citado artigo “Para uma poética” Cortázar especifica os termos dessa relação: “O poeta herda de seus remotos ascendentes uma ânsia de domínio, embora não já na esfera fatural; o mago, nele, foi vencido e só resta o poeta, *mago metafísico*, evocador de essências”²⁵⁵. Com a expressão “mago metafísico”, Cortázar dá conta de mostrar que a relação do poeta com o mundo não é de uma vontade de poder que se concretize nas escalas da disputa entre os homens. O poeta continua portando consigo, como as informações de um mapa genômico, todos os indícios de sua vinculação estreita com a

²⁵⁵ CORTÁZAR, Julio: *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p.97.

magia – porém, algo se desenraizou, restando como traço, marca, vestígio. O poeta aspira às coisas pois, sendo elas realidades diferentes da sua, por seu contato com elas através das palavras ele se enriquece, aumenta suas possibilidades de ser. O que o interessa é o enriquecimento metafísico, a ampliação de seus horizontes. Importa a “noção obscura, comum a todo poeta, de que *só pelo canto se atinge o ser do que é cantado*”²⁵⁶. O canto enriquece e transforma. Essa é uma constatação que encontramos viva na poesia de Ricardo Aleixo.

Através das entrevistas, sabemos que a transformação de si através da arte é um objetivo de Aleixo. Ele repete muitas vezes a inspiração que retira de John Cage, nesse sentido. Uma de suas oficinas se chama “Poesia e autoconhecimento”. Para divulgá-la, o poeta foi entrevistado em um programa de TV aberta:

E autoconhecimento, o que é?

Poesia. Essa forma concentrada de linguagem, que é algo acessível a todos. Mas é, principalmente, para aqueles que se voltam a ela num exercício de busca do ser, do sentido de sua presença aqui. (...)E o autoconhecimento, por sua vez, se processa por meio de linguagem. Ele é linguagem. Se pegarmos os livros santos, os textos místicos... é sempre texto.²⁵⁷

Aleixo vincula, portanto, a evolução pessoal à prática poética, sem aludir à construção de um arsenal ou inventário de posses, como o poema “Minha linha” claramente assume. Na terceira estrofe, volta o sentido existencial dessa busca, que não é apenas a da construção poética, mas a do ser, quando conhecemos que “nem a morte há de um dia endireitar” essa linha cuja “arte de entortar” almejada apresenta uma complexidade que a torna difícil, escapadiça. É a essa atividade que o poeta se dedica apaixonadamente. O poema “Minha linha” apresenta, assim, em concisão e em linguagem de canção, uma multiplicidade de questões que são trabalhadas com mais pormenor no texto que o antecede.

²⁵⁶ Ibidem, p.97.

²⁵⁷ Entrevista a Renata Zampetti para o programa Brasil das Gerais, veiculado na Rede TV Minas, 2014.

O conjunto intitulado “O poemanto – Ensaio para escrever (com) o corpo”, que inclui tanto as imagens comentadas quanto o texto transcrito a seguir, está separado dos outros poemas do livro por uma página chapada em preto, com o título em branco, traduzindo visualmente, também, o poemanto. O texto, composto por estrofes numeradas, refere-se diretamente à performance:

1

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

2

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

3

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

4

Porque errar pela cena-mundo
 com um cadáver às costas
 é correr o risco de ceder
 de vez à loucura
 (Arthur Bispo do Rosário
 bordou em um de seus estandartes:
 “todo louco tem um morto
 que ele carrega nas costas.
 O louco só fica bom quando
 se livra do morto”) tantas são as vias
 que se abrem tão logo começa
 cada novo começo.

5

Abandonar o cadáver
 de algum outro morto,
 mas não a sombra
 da minha própria morte,
 que está ali onde estou,
 está aqui e sempre comigo,
 no tempo “saturado
 de agoras” (Octavio Paz)
 que é o da vida
 em forma de arte.

6

As palavras escritas no poemanto
 foram extraídas do meu pomea
 “para uma eventual conversa sobre poesia
 com o fiscal de rendas”,
 publicado em 2001
 no meu terceiro livro, *Trívio*.

7

Há, aí, uma pequena perversão:
 apesar de o poema
 figurar o inventário, por meio de
 associações sonoras, de minhas
 únicas verdadeiras posses
 (“meus próprios olhos/
 meus próprios ovos”,
 “meus próprios glóbulos/
 meus próprios lóbulos”

etc.), todo o trabalho
 foi confeccionado
 por mãos alheias
 - as das cantoras/ atrizes
 que integravam, em junho 2000,
 a primeira formação
 da Sociedade Lira Eletrônica Black Maria,
 que fundei e dirigi até 4 anos depois,
 com o músico e ator Gil Amâncio.

8

Desde sua primeira utilização,
 o poemanto – que só passou
 a ter esse nome
 de 2005 para cá – nunca foi lavado.
 Cultivo o mito pessoal de que nele
 se conservam as energias
 do piso de cada lugar de força
 (nem sempre performo em palcos)
 em que “o usei”.

9

Largar o poemanto pelo chão,
 depois de rodopiar pela cena, equivale,
 torno a dizer, a deixar para trás
 o que possa haver
 de morto grudado à segunda pele
 em que ele se tornou para mim
 naqueles instantes sem fim e sem começo,
 naquele espaço sem bordas visíveis
 constituído só por centros que,
 mais e mais,
 se (me) descentram.

10

Não por acaso, Reynaldo Jimenez,
 poeta peruano radicado na Argentina,
 disse do poemanto,
 que ele viu num pequeno vídeo
 disponibilizado por mim na internet,
 que aquela estranha fusão de sujeito-objeto
 “por momentos es un devenir animal,
 medusa, mantarraya...”

11

Com os parangolés de Hélio Oiticica,
 aos quais tem sido frequentemente comparado,
 o poemanto se relaciona apenas quanto ao fato
 de que, sem um corpo que os vista
 e evolua com eles, não constituem,
 em si, obras de arte.

12

As evoluções que faço pela cena
 quando coberto
 pelo poemanto não aspiram
 à condição de dança.
 Embora não deixem de lançar
 uma interrogação acerca
 do que é, afinal, a dança. E sobre
 quem pode dançar
 (pergunta insistentemente repetida,
 nas últimas décadas, por muitos daqueles
 que têm a dança como ofício).

13

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

14

O que quer que o meu corpo escreva,
 ou que se escreva/inscreva nele, será sempre
 para a leitura de um outro
 tal possível escritura.
 O poeta Chacal disse em algum lugar,
 com respeitosa graça,
 que o poemanto é um
 “embrulho de gente letrada”.

15

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.

17

Só por aí se pode tentar
 “ler adequadamente”
 o poemanto: em seu deslizar
 (no limiar da ilegibilidade)
 entre outras imagens/corpos
 que se interrelacionam na cena.

18

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

19

E nem serei eu,
 pseudo-oficiante
 de um precário rito que sequer

se traduz em alguma
 promessa de felicidade,
 quem conseguirá,
 só por força do modo
 como opera, produzir os termos
 de inteligibilidade
 do poemanto: é àquele que outrora
 se dava o nome de espectador
 que cabe a talvez impossível proeza
 de fazer do manto um poema.

20

Em Providence, EUA,
 maio de 2006,
 pessoas em busca
 de seus lugares na plateia
 passavam rentes à minha cabeça,
 quase pisando-a,
 quando eu era ainda só
 um pedaço de pano preto,
 quase invisível, largado no chão;
 em Maceió, novembro
 do ano seguinte,
 lancei-me a certa altura
 da performance
 contra o fundo preto do palco,
 no voo zozno do giro
 sobre meu próprio eixo,
 sem ter a mínima ideia quanto
 ao que me esperava do outro lado
 da frágil parede:
 como não pretender
 que os riscos
 que efetivamente corro
 ao habitar o poemanto
 não sejam compartilhados,
 ao menos no plano simbólico,
 por quem me vê e ouve?

21

O poemanto, o que sei
 que ele é:
 formas em (de)formação.
 em (lenta)dispersão.
 vide, novamente,

o mapa genômico,
vide a vida.

22

O poemanto, observam
alguns dos “que sabem”,
lembra o rito dos Eguns.
Concordo em parte.
E aponto: num e noutro caso,
a morte desempenha
funções diferentes.

23

Elogio do excesso,
do desperdício,
da indistinção entre o sentido
e o não-sentido.
Passagem para zonas
ainda não mapeadas
da (minha) consciência.

24

Elogio da lentidão,
para citar o belo título
de um ensaio fundamental
do geógrafo-pensador
Milton Santos, o poemanto
é um modo de constelação
das velocidades
(nem todo evento
múltiplo e simultâneo
é necessariamente rápido)
que constituem o espaçotempo
da modernidade (e desse seu
rebento prematuro a que
se tem dado o nome de
pós-modernidade).

26

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

do que poderia ser”
 (a frase, usada em outro
 contexto, é de Paul D. Miller,
 a.k.a DJ Spooky
 That Subliminal Kid,
 um dos pensadores-artistas
 mais originais do Black Atlantic).

27

O poemanto não é
 um mapa genômico:
 um mapa genômico
 pode ser um poemanto.²⁵⁸

O texto é um poema-ensaio, de características fortemente logopeicas: um poema estruturado no pensamento, apesar da presença de imagens aqui e ali, e dos (poucos) recursos sonoros. O que prepondera, com efeito, é o tom reflexivo da meditação. O eixo principal, como se depreende já do título, é o processo de escrita ligado ao poemanto, que o autor vem desenvolvendo e complexificando há anos. O poema aprofunda e amplia alguns aspectos da poética e das performances nas quais o poeta utiliza o poemanto, objeto que é ressollicitado pela palavra, e aparece como signo da movência característica do processo criativo de Aleixo.

O poema é também bastante diverso daqueles nos quais Aleixo utiliza os recursos icônicos e espaciais, muito comuns em outros textos deste e de outros livros: aqueles que se relacionam com o aspecto visual do texto na página e jogam mais enfaticamente com as fontes e seus tamanhos, espaçamentos, desenhos gráficos, etc. Também não é um poema-canção.

A impressão que temos, ao comparar o poema com as imagens que o acompanham, é a de que estas, sim, são os poemas – e o que lemos nas 26 partes numeradas é não o texto poético, mas uma anotação de processo, na forma de diário, panfleto, testemunho; libreto de uma ópera na qual nós, leitores, podemos tanto acompanhar os movimentos quanto co-criarmos aspectos dessa obra total.

Assim, nada no texto dá a impressão de pronto, de acabado: nada nele é definitivo. É uma das “obras permanentemente em obras” às

²⁵⁸ ALEIXO, Ricardo. *Modelos vivos*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010, pp.83 e 96.

quais se refere o texto. As múltiplas informações e sugestões que ele contém ajudam-nos a perceber o fluxo dos elementos que pertencem ao trabalho como um todo que, por algum motivo, não dispensou a palavra escrita (publicada em livro) como um de seus elementos, ainda que esta estivesse desde o início atrelada às origens do poemanto (no texto publicado em *Trívio*, que fornece as palavras que moram no objeto). E embora o ato de movimentar o corpo com o poemanto em cena seja, ele mesmo, uma forma de escrita.

Ao comparar, portanto, esses dois textos inscritos no papel, sinto que “Para uma eventual conversa com o fiscal de rendas” dista enormemente do texto de *Modelos vivos* que, na minha imaginação, poderia figurar em outros múltiplos “espaços” (parede de exposição, folheto de performance) consistindo em um conjunto especial do livro, no qual as fotografias dialogam mais de perto com os demais textos do que as 26 partes-estrofes. (Note-se que a numeração dá um salto e a última aparece como 27. A vigésima quinta parte está numerada como 26 no texto original.) A presença desse texto no livro dá a ideia da autoconsciência criativa e da importância da reflexão metapoética para essa poesia que não prescinde jamais da pesquisa de referências e do questionamento de seus procedimentos.

É, portanto, o poema-dispositivo que faz com que o tom experimental do livro venha a primeiro plano, tornando-se evidente e inescapável mesmo para aqueles leitores que preferem o poema-joia-conseguida ao poema-processo. Meu entendimento é o de que o caráter prosaico, logopeico do texto, seu tom quase diarístico de depoimento e seu arrolar de informações e referências não são, de maneira nenhuma, destituídos de uma intencionalidade bem medida – e cobram sua presença, como poema, no conjunto do livro, que através dele ganha consistência e adensamento. À primeira vista, porém, ele parece destoar, dadas as características gerais que se depreendem de relance.

Esse poema também chama a uma reflexão que propõe outra leitura aos demais, porque através dele compreendemos que todos são “obras permanentemente em obras”. São manifestações de uma prática que acompanha todo o trabalho do poeta, no qual a incompletude não é sintoma de precariedade, antes semente de novas (e outras) compreensões-traduições possíveis dos poemas. Esta incompletude é desejada, como uma expressão da poética do artista. É nessa chave que podem ser lidos os demais textos, mesmo aqueles que nos soam como joia conseguida.

Em seu blog, antes do lançamento de *Modelos vivos*, Aleixo publicou o seguinte texto:

Quem quiser ler que leia o leitor

1.

O performer,
no meu projeto pessoal
de criação,
é um tipo de leitor que
se dá a ler,
ao assumir e expandir
a condição performativa
da leitura.

2.

Como uma espécie
de TJ (text-jockey,
para jogar
com terminologia
cara à cultura
contemporânea),
valho-me em cena
de uma multiplicidade
de fontes textuais,
as quais aciono
a partir de três linhas
básicas – que podem,
inclusive, ser conjugadas
entre elas:

1) oralização a partir
de demarcações
previamente indicadas
nos "textos-partituras";

2) improvisações
vocais (com ou sem palavras),
ao longo da performance,
em resposta a estímulos
provocados pelos
demais elementos
dispostos no ambiente
(vídeo, ruidagem,
layout do palco,
maior ou menor
participação
da plateia etc.);

3) improvisações
vocais/corporais

sobre fragmentos
 escolhidos aleatoriamente
 em livros espalhados
 pelo palco,
 vozes pré-gravadas
 (a minha própria
 e/ou a de
 outros poetas,
 ou, ainda,
 a de anônimos,
 sampleadas do rádio,
 da TV ou da web)
 e *field recordings*
 que reprocesso e
 disparo em um *laptop*
 (direto no aparelho
 ou por meio de um
 controlador MIDI).

3.

Já não há razão para falar
 em *work in progress*,
 com relação ao que eu faço.
 Não há progresso,
 nunca houve.
 Eu nem bem comecei.²⁵⁹

Neste texto, encontramos a mesma prática do texto de *Modelos vivos*, com características em tudo semelhantes, desde a disposição das partes-estrofes, o tom logopeico, os temas desenvolvidos. Não podemos esquecer que esses poemas também são devedores de uma fórmula por vezes utilizada por Augusto de Campos quando, ao invés de escrever uma apresentação de livro ou comentário em prosa, prefere apresentar textos em versos, mas com a estrutura frasal típica do ensaio. Assim, em *Balanço da bossa*, por exemplo, encontramos ensaios nesta linhagem, bem como o prefácio escrito para *De segunda a um ano*, de Cage. Neste, Augusto de Campos afirma diretamente: “talvez ele pretenda – como eu / que isto seja prosa / se o for / é um dos poucos exemplos de prosa

²⁵⁹ Texto publicado pelo autor no seu blog Jaguadarte, 20.08.2009. Disponível em: http://jaguadarte.blogspot.pt/2009_08_01_archive.html, acesso em 19.03.2015.

crítica / original quanto à própria linguagem”²⁶⁰. Campos está se referindo à escrita cageana, mimetizada por ele no seu prefácio, influenciadora também da forma escolhida por Aleixo para esses dois poemas.

Um poema ressoa no outro, e o publicado no blog parece iluminar o publicado em livro, demonstrando toda a intencionalidade envolvida nas escolhas formais, bem como a profundidade das reflexões acerca do tema da performance. Leitura e performance são equiparadas nesse processo criativo que se abre para o palco, fazendo do leitor o criador e invertendo a ideia de *work in progress* a partir de uma consideração de que não há progresso e sim inversão temporal no procedimento performático – que, por mais que se valha de um aparato tecnológico sofisticado, tende a presentificar a lentidão, como ponte para um eixo fora do tempo cronológico. Isto é, invoca a ancestralidade da tarefa poética.

Prisca Agustoni ressalta esse caráter *low tech* nos procedimentos das performances com o poemato. O poeta procuraria gerar efeitos *high tech* utilizando sobretudo as mídias mais tradicionais; de maneira especial, o próprio corpo.²⁶¹ O poema em questão trata da situação inversa: o uso de equipamentos contemporâneos que são, via de regra, manipulados apenas por profissionais do som, para gerar efeitos que convocam não uma ideia de progresso, mas justamente a da ancestralidade da participação ativa do espectador, algo que nos remete ao ritual nas sociedades tradicionais e que se depreende da definição de “performador” que é oferecida pelo poema. Alguém que se dá a ler, que se oferece publicamente para essa operação de alargamento das possibilidades de leitura. Essa relação com o ritual fica também implícita no modo minucioso com que são apresentados todos os procedimentos que se utiliza nas performances, a sua ordenação e organização em um conjunto de práticas estabelecidas pelo hábito. Há, por exemplo, a crença de que o poemato não deve ser lavado. Há a entoação da música composta sobre o poema “Minha linha” como uma espécie de “deixa”, que teria como função manter algum fio de consciência, de ligação com o estado de “realidade”, enquanto a ação está perpetuando um processo diferente, ampliador, de uma entrega radical do performador. Há, ainda,

²⁶⁰ CAGE, John. *De segunda a um ano: Novas conferências e escritos de John Cage*. Tradução Rogério Duprat. São Paulo: Hucitec, 1985, p.x.

²⁶¹ AGUSTONI, Prisca. “Um corpo que oscila: performance, tradição e contemporaneidade na poética de Ricardo Aleixo.” *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* n° 33. Brasília, janeiro-junho de 2009, p.25.

a afirmação de que essa vivência excede o campo da performance propriamente dita, “enquanto gênero artístico”. Há, portanto, um situar da experiência em uma zona que não coincide com as definições que conhecemos para esse tipo de obra que já se impôs dentro do cenário das artes: Roselee Goldberg faz o relato da história do gênero desde os inícios do século XX²⁶². O recurso ao texto e a presença de poetas entre os grupos, desde o Futurismo, chamam a atenção, mas não são indispensáveis.

Tanto em Goldberg, que traça o itinerário da performance desde as artes visuais, quanto em Cohen²⁶³, que lê a performance a partir das artes dramáticas (especialmente em Bob Wilson, cujo processo criativo o autor estudou em profundidade) vemos a concordância em relação a aspectos importantes da performance. O principal é a presença do corpo. Conforme também salienta Melim²⁶⁴, o corpo em cena durante a realização da performance é um dado central. Por vezes esse corpo foi o de um animal, um robô ou uma marionete, e então não necessariamente o corpo do artista. Em todos os casos, vê-se que a relação entre performance e o *happening*, algo que acontece em uma duração definida, um evento, bem como entre a performance e a bodyart, algo que acontece com (ou no) corpo do artista, são dados que demonstram a relação da performance com um corpo no espaço-tempo.

Aleixo está perfeitamente dentro do que poderia ser uma definição de performance enquanto gênero. O que ele sugere a partir da afirmação de que a excede não tem necessariamente a ver com a ideia de que o que ele propõe não se conforma a uma ideia estabelecida pela tradição a respeito do gênero.

Ainda assim, há que se fazer um parêntese aqui: a performance de poesia é um tipo de realização que escapa às definições mais estabelecidas pois, acontecendo como uma “sub-área” ou um “braço” da literatura, porém convergindo tão intensamente com as referências e as definições que as artes visuais e o teatro estabeleceram para esse tipo de trabalho, acaba por representar o tipo de criação anômala: nem teatro, nem artes visuais. Poesia, sim, porém a forma de apresentação da poesia, nesse caso, também provoca (ainda) certas resistências em

²⁶² GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

²⁶³ COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

²⁶⁴ MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

relação às considerações (ultrapassadas, conservadoras) que o meio e a crítica literária insistem em perpetrar. Um poeta performador que, não possuindo livro impresso, trabalhe nesta área, encontraria muito mais dificuldade de ser compreendido e valorizado como um poeta. As premiações e concursos literários também propõem sempre a apresentação da obra dentro do suporte livro. A poesia sonora, os poemas-objeto e as performances ainda são considerados, infelizmente, como adendos ou meios de divulgação de livros. Propaganda. É preciso marcar que, não obstante sejam uma maneira de chamar a atenção para os seus livros, as performances de Aleixo constituem trabalhos poéticos consistentes e que prescindem da existência do impresso. O diálogo entre os trabalhos em uma ou outra dessas esferas adensa o resultado, mas a investigação interartística serve, em primeiro lugar, à criação de uma obra na qual as experiências nos diversos suportes não estão em relação de dependência entre elas.

Aleixo afirma, no poema, sua aposta em algo que está para lá da realização de um trabalho cujas determinações estão previamente definidas por um gênero – ou seja, sua vivência transborda a performance para um algo *outro*, ao qual ele se entrega alegremente, sem a interferência de juízos. Como espectadores ativos, co-participantes do trabalho, co-autores, resta a nós fazer a afirmação de que esse algo outro, para nós, pode ser considerado o resgate de funções que a poesia já teve ou tem para as sociedades que se organizam prescindindo da hegemonia do impresso.

Mesmo as vanguardas do início do século XX (campo referencial sempre presente como fundo possível para a eclosão da poesia de Aleixo), sabemos, não invocavam (a partir do futurismo) a velocidade do presente para serem apenas “mais presentes”, mas para criarem uma nova realidade, uma utopia de liberdade que, a partir do dadaísmo (Aleixo tem muito mais relações com este) buscam nas culturas tradicionais (africanas, principalmente) seu alimento. Já aludi à ideia que Hugo Ball tinha de que seus poemas fonéticos eram a invenção de uma nova língua africana, ponto utilizado por Aleixo em suas recriações sonoras. Nas performances do Cabaret Voltaire, na coleção de máscaras de Picasso, na vida pulsante das vanguardas, está essa referência à liberdade da vida no continente negro, às práticas tribais e ritualísticas. Na revolução da pintura vivida no século XIX, principalmente por Van Gogh, Gauguin e Cézanne, está a influência das gravuras chinesas como precursoras de uma nova visualidade. Adiante, veremos a influência da cultura negra na arte europeia do século XX através do estudo de Carl Einstein, *Negerplastik*. Por enquanto, guardo a

noção de que uma vivência performática como aquela que acontece com o poemanto pode trazer esse ressoar de ondas culturais que nos levam longe, ao plano ritual de comunidades que vivem em uma relação mais íntima com a natureza e o corpo.

Zumthor vai aliar seu conhecimento da etnologia e a recolha de materiais provenientes de diversas culturas para traçar um elo entre a antropologia e a consideração da performance, exemplificando suas afirmações com um vasto cabedal de realizações performáticas da poesia falada / cantada em regiões remotas. Chama a atenção a perspectiva renovada, antieurocêntrica e arejada do pesquisador. Seja então em suas realizações dentro das vanguardas artísticas europeias, seja na sua prática como ritual na África, Ásia e ou entre os *inuit*, é no corpo que vamos encontrar algo que faz da performance um acontecimento cujo poder irradiador já não pode ser relegado ao silêncio. A força desse acontecimento em que um corpo se expõe, expressa-se, resiste às convenções, provoca, canta, exalta seus pares, congrega, incita e cura – desde o ritual xamânico até Yoko Ono e Marina Abramovich, há laços, resíduos, trilhas que levam diretamente à poesia. É, assim, através da pesquisa poética que Aleixo, em contato com o corpo e suas sugestões, vai trazer de volta um manancial de possibilidades de encarar as relações entre os seres. Por isso, sua performance excede o plano de um espetáculo ou de uma performance propriamente dita, pois é uma experiência que joga-se, desde o plano do poético, para todas as implicações ontológicas da vizinhança dos poetas com os selvagens e os magos “primitivos”.

A própria ideia de “progresso” pode ser questionada por essa prática, na qual negam-se os preceitos da arte clássica que pressupunham uma organização prévia, um controle do resultado. O processo é eminentemente experimental, além de mais pós-dadaísta do que pós-concreto, mais pós-cageano do que pós-augustiano. O descontrole, o aleatório, a presença do leitor como autor vêm a primeiro plano nos poemas-testemunho, nos poemas-meditação sobre o processo criativo.

Isso, sem contar os procedimentos que diretamente dizem respeito ao acaso e às aberturas para o desconhecido que o trabalho conscientemente se coloca. As ocorrências que o poema sobre o poemanto relata são interessantes: o fato de a plateia não o enxergar e quase pisar sobre sua cabeça, ou a colisão com uma parede, ocorrida pela situação “cega” em que o poeta se encontra debaixo do poemanto, são significativos pois apontam a inserção, dentro do trabalho, de elementos a ele exteriores, se é que se pode falar em um “exterior” nesse

caso. São, sim, a presença do outro subsumida ao processo, aceitação integral da presença e de todos os seus insondáveis contributos.

O trabalho de Aleixo é performativo segundo a ideia de Austin de que é possível “fazer coisas com palavras” no caso de uma utilização performativa da linguagem, conforme aludi acima.²⁶⁵ E é este mesmo o testemunho que o poeta dá quando, apresentando um trecho bordado por Arthur Bispo do Rosário em seus estandartes, declara que, debaixo do poemanto, enquanto realiza a ação, também liberta-se dos “cadáveres”, ou seja, empreende uma ação análoga àquela das palavras mágicas do feiticeiro ou do “sim” do casamento. Piere Alferi, em *Procurar uma frase*, afirma que “Produzir uma frase e produzir a sua origem confundem-se então no fato de dizer. Este gesto único é uma instauração. As frases da literatura não são descritivas, são instauradoras.”²⁶⁶ A performance de Aleixo leva à máxima potência essa ideia de uma instauração, na qual a escrita personificada na corpografia é um ato cuja consequência é a criação de uma realidade outra, com riscos e resultados reais. Nada ali “quer dizer”, tudo é.

O corpo do poeta inicialmente está localizado debaixo do poemanto, este é um pedaço de pano, negros o pano e o corpo, e brancas as palavras. Inicialmente tem-se portanto uma diferenciação (oposição, melhor dizendo) entre o corpo-pano e as palavras. As palavras, estas destacando-se contra o fundo negro do corpo e do pano, que é extensão da pele, estão em contraste com aqueles. Poderiam denotar a violência da razão em sua necessidade de fazer sentido (necessidade esta que pode ser relacionada com a lei do pai e a lei do branco). No entanto, essas palavras são reabsorvidas pela movência, não são as palavras da prosa, do édito ou da explicação. Recolhidas de outro poema, são fragmentos. Descontextualizadas, tornam-se puro significante, são desenho.

Há uma frustração da função tradicional das linguagens e dos suportes. Assim como o texto escrito é menos “poético” do que as fotografias, e as palavras não estão no poemanto para serem lidas, a escrita é realizada pelo movimento do corpo no espaço (no caso da performance) ou pela edição das imagens (no caso do vídeo). O poema insiste na ininteligibilidade do poemanto, na precariedade do rito, e no papel do espectador como o único capaz de formar um sentido a partir dele. Com o espectador são divididos os riscos efetivamente corridos durante a performance.

²⁶⁵ AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. Oxford: Claredon Press, 1962.

²⁶⁶ ALFERI, Pierre. *Procurar uma frase*. Tradução Maria Tereza Cruz. Lisboa: Vega / Passagens, 1999, p.19-20.

Mas não é apenas nas relações entre as palavras pintadas no poemanto e os poemas de Aleixo e de Maiakóvski que reside o interesse delas. O fato de estarem assim pintadas em desenhos geométricos também remete ao contexto das manifestações da cultura africana e indígena. Sabemos que tanto as tribos africanas utilizam a prática da pintura sobre o corpo quanto os saberes indígenas tinham nela o exercício das propriedades de cura e proteção.

Contribuem o contraste entre preto e branco, e a alusão à pintura corporal, à presença ritual no trabalho de Aleixo, afastando-se qualquer ideia de representação na performance. As palavras do poemanto não representam nada, não apontam para fora da ação e da escrita corpográfica. Também o pano que constitui o poemanto não representa uma roupa, uma bandeira, um lençol ou qualquer outro dos objetos compostos por esse material.

Até mesmo do rito dos Eguns, com o qual, segundo o texto, a performance é comparada por aqueles que o conhecem, o poemanto é cuidadosamente distanciado, “em parte”. Nesse ritual, são utilizadas roupas sem aberturas que, inicialmente, estão pousadas no chão. Com a evocação dos ancestrais, as roupas inflam, ganhando forma.²⁶⁷

A preocupação de Aleixo em preservar o caráter indefinido do poemanto, para que não se faça nenhuma relação direta a significados fixados, é notável. Esse tipo de relação comprometeria o jogo da performance que é a de não ter *um* sentido preciso, como a escrita de Wittgenstein se negava a *uma* direção. Mais do que isso, é a negação da representação e do representar, ou, dito de outra forma, do denotar. Afastando toda correlação direta a um significado demarcado, a utilização dos elementos escolhidos por Aleixo mantém a plurissignificação atuante.

A indiscernibilidade que está sempre presente nesse trabalho não se demonstra através de uma ausência de elementos ou de referências. O rito dos Eguns pode estar pairando como quase-significado, bem como as demais relações que se estabelecem entre o que vemos e um conjunto de menções que surgem também a outros trabalhos e autores. Toda essa gama de ligações contribuem para tornar o trabalho mais denso e complexo sem comprometê-lo, já que nenhuma delas esgota o que se vê, nenhuma dá conta da totalidade dos signos em jogo (em rotação) que constitui a obra.

²⁶⁷ Conforme informações constantes no texto de Eduardo Fonseca “Egungun” disponibilizado no site Yorubana: <http://www.yorubana.com.br/egungun.asp>, acesso em 8/6/2015.

O poeta também explicita duas referências importantes para o trabalho: a relação do poemanto com os parangolés de Hélio Oiticica e com os estandartes de Bispo do Rosário. Não é apenas, porém, com as obras desses dois criadores que se relaciona o poemanto, pois o que conta, nesse jogo, é também a indistinção entre arte e vida vivenciada em performance. Assim, são também as posturas dos artistas em relação ao seu fazer e as histórias de seus processos que são convocadas pelas referências às suas obras.

Para Hélio Oiticica, “museu é o mundo”: o parangolé foi apenas um de seus muitos trabalhos que propunham que a arte se tornasse relacional, não objetificada, e sim integrada com a vida. Após ter convivido nas favelas, especialmente a da Mangueira, Oiticica passou a repensar sua arte e suas propostas. A rua tornou-se importante: “Tudo começou com a formulação do Parangolé em 1964, com toda a minha experiência com o samba, com a descoberta dos morros, da arquitetura orgânica das favelas cariocas (...)”²⁶⁸. O “tudo” ao qual se refere Oiticica é a formulação de *Tropicália*, obra que serviu de motivação para o movimento Tropicalista. As obras de Oiticica dentro das quais se pode caminhar, sentar, experimentar sensações de frio e calor, de pedras e de água, etc., que iniciaram com a série de *Penetráveis*, abriram a possibilidade de uma arte integrada, na qual o espectador é um experimentador. Com Lygia Clark, Hélio Oiticica pensou essa manifestação como antiarte, como vanguarda, quebrando as barreiras anteriormente definidas pelos conceitos de figura, quadro, pintura, escultura. Esses criadores propuseram a via experimental não apenas como um processo artístico limitado ao fazer do artista, pois romperam com as barreiras que separam o artista do espectador. Este é co-criador dos trabalhos, na medida em que a obra em si é constituída pela experiência, não mais por um objeto.

Com Hélio Oiticica aprendi, principalmente, que pensamento e obra são inseparáveis: o corpo pensa. Tal premissa, de resto, está presente em outros artistas do grupo neoconcreto, como Lygia Clark e Lygia Pape – com esta última eu tive a alegria de conviver por um brevíssimo tempo, num workshop sobre palavra e imagem que ela ofereceu aqui em Belo Horizonte, no final da década de 1990. Voltando a Oiticica, também veio

²⁶⁸ OITICICA, Helio. *Museu é o mundo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. Catálogo do Centro de Documentação e Referência Itaú Cultural, p.36.

dele o gosto que desenvolvo, desde sempre, pela relativização das diferenças entre as artes. “O que faço é música”. A ligação com Bispo do Rosário é de outra ordem. Gosto dele, sou fascinado por seu fazer obstinado, por sua mística, e isso é tudo o que sei dizer a respeito. Aquele “só faço porque a voz manda” que ele dispara (como explicação a uma mulher que visita o seu espaço de trabalho) no belo documentário ‘O prisioneiro da passagem’, de Hugo Denizart, me intriga, me provoca, me interroga sobre a tal voz que, vez ou outra, também julgo ouvir, e que me obriga a fazer o que faço.²⁶⁹

A liberdade que o grupo neoconcretista propõe, tanto na multiplicidade dos suportes e linguagens quanto nas relações entre a arte e o corpo, foi a responsável por criar um conjunto de antecedentes que deve ser considerado quando refletimos sobre o poemanto. A escultura, segundo os neoconcretos, deveria perder a base, e poderia ser colocada no espaço de variadas maneiras. A escultura expande-se para o espaço e o corpo do espectador passa a poder inclusive manipulá-la. Perde-se a austeridade da determinação da escultura como um objeto estante sobre uma base e, com isso, abre-se uma via para a relação do trabalho artístico com o corpo do espectador-participador. Os *Bichos*, de Lygia Clark, são uma série inaugural nesse sentido.

É a partir dessa reflexão sobre as linguagens tradicionais que esses artistas irão radicalizar a abertura das obras para a interação e co-autoria do público. Ricardo Aleixo também convoca os participantes das suas performances à interação através da leitura aberta que as performances propõem. Também nesses trabalhos com o poemanto não há um lado da frente, um lado de trás, não há necessidade de palco italiano nem de outras exigências em relação ao local onde a ação pode ser realizada. E não há um espectador passivo a ouvir e um poeta ativo a falar, apesar da aparência de uma apresentação no sentido tradicional, já que as “chaves” da performance vêm, seja do espaço onde ocorre a ação,

²⁶⁹ MEDEIROS, Sérgio. “Poesia e performance: Uma entrevista com Ricardo Aleixo.” Revista Qorpus, edição nº 003, Florianópolis, novembro de 2011. Disponível em: <http://qorpus.paginas.ufsc.br/%E2%80%9C-a-procura-de-autor%E2%80%9D/edicao-n-003/entrevista-ricardo/>. Acesso em 8/6/2015.

seja das pessoas que participam. A performance acontece na medida em que esses elementos também respondem a ela.

E é assim que, pessoalmente, eu me sinto: como se, ao chegar num lugar, aquele lugar já fizesse parte da minha sensibilidade, independentemente de eu o ter ou não conhecido.

Essa é a situação que eu chamaria de ideal: reconhecer um lugar. Mas, nos lugares que eu não conheço, tenho que ter alguma outra chave. Às vezes, vem de uma pessoa que sorri da platéia, e ativa essa ideia de um começo que já estava dado, e que eu só fiz me integrar a ele.²⁷⁰

A ideia de um tempo circular está presente nessa afirmação de um “começo que já estava dado”: é orobórico o tempo e o espaço onde ocorrem as ações. Nelas, tudo o que ocorre está vivo, transmutando-se: os mortos, as letras, os “inframundos” que Aleixo diz enxergar enquanto performa. Tudo isso concorre para uma ideia de poesia integrada ao rito, à ancestralidade e à cura.

Lygia Clarck, no final de sua trajetória, passa a atuar como uma espécie de arte-terapeuta – rasga as fronteiras entre arte e psicologia e aposta no poder de cura que suas experimentações contém. Da mesma forma, Oiticica abandona a ideia de pintura vinculada ao objeto quadro e propõe a interatividade através dos *Pentráveis*, estruturas ambientais que propõem experiências sensoriais ao espectador. Esse processo culminará nos seus Parangolés, os quais, como vimos, trazem toda a marca da vivência das ruas. As obras abarcam o espectador, da mesma forma que os trabalhos de Aleixo, durante a performance, são maleáveis, imprevistos; preveem antes a interação com o público como uma disparadora do processo em cena. Ele inclusive prefere a expressão “lugares de força” a “palcos”, reiterando esses aspectos permeáveis das performances. Isso quando não utiliza processos (esses também cageanos) de leitura aleatória, quando é o acaso do momento que determina o que será vocalizado.

²⁷⁰ Em entrevista concedida a mim em setembro de 2014 no Teatro SESC Prainha, após a performance *Modelos vivos movidos a moedas*, dentro da programação do Palco Giratório.

5.3 TESSITURAS DO POEMANTO

O poeta também cita e reitera a importância de Arthur Bispo do Rosário, um artista que inicialmente chama a atenção da crítica pelo seu caráter de *outsider* (já que produz toda a sua obra internado em um hospital psiquiátrico) e que conquista o ambiente artístico pela força de uma obra rica, original e consistente. Entre as suas práticas, como a *assemblage* e a produção de esculturas, destaca-se a técnica do bordado, que apresenta, na maior parte dos casos, palavras. São poemas criados com linha e agulha, a maior parte apresentando o princípio do inventário: o poeta arrola listas e listas de coisas, pessoas, fatos, elementos que passaram pela sua vida ou que ele pretende preservar para o futuro da humanidade.



Arthur Bispo do Rosário, detalhe de Estandarte. Foto de Carina
Sehn

A obra de Bispo do Rosário tem muitas relações de proximidade e de fusão com a arte de outros artistas contemporâneos que não tiveram a mesma experiência de internacionalização. Arte de juntar objetos, de reunir pequenos pedaços de vida espalhada por todos os cantos, criando entre eles relações complexas, não é uma dinâmica exclusiva da arte de Bispo, antes se prolifera por múltiplas autorias. Qualquer fragmento de matéria pode fazer parte de uma construção artística, não se excluindo ou hierarquizando mais os materiais. Pensando-a desta maneira, iluminamos ainda mais a consideração da tessitura poética de Bispo. A utilização do objeto em sua obra, por exemplo, remonta às experiências com o *ready-made* que vêm sendo realizadas desde Duchamp.

Outro aspecto, e um que tem importância central nesta reflexão, é a utilização de linha e agulha. O desenho com linha e agulha é central na sua produção. Bispo foi um mestre da costura e do bordado. Bordou inúmeros mantos com as linhas que ele obtinha desfazendo os uniformes do hospital. Sua obra máxima, o *Manto do juízo final*, é uma obra primorosa de costura e bordado. Este ponto também conversa com a arte contemporânea e em especial com a arte brasileira das últimas décadas do século XX. O artista Leonilson²⁷¹, por exemplo, também uniu desenho, palavra e bordado para criar uma arte cuja potência se faz sentir hoje de forma avassaladora.

Para iluminar a tessitura na criação de Bispo, trago aqui o livro da brasileira Edith Derdyk, especialmente o livro *Linha de costura*²⁷². Artista dedicada ao desenho, e especialmente ao desenho estendido dos seus suportes mais convencionais, como papel e grafite ou carvão, mas ao desenho no espaço que se pode construir com objetos como a corda e a linha, Derdyk é também uma artista que pensa o desenho e escreve livros sobre o assunto, com quatro títulos teórico-práticos que desvendam aspectos técnicos e conceituais desta arte. É também autora e ilustradora de livros infantis. Expôs no Brasil e no exterior em diversas instituições, recebeu prêmios e bolsas e foi artista residente em espaços do Brasil, Canadá e Itália. Interessa aqui pensar o ato de escrita de um livro como *Linha de costura* dentro deste contexto, operando um deslocamento desde esse espaço de fala para ressoar na arte de Bispo do Rosário. Texto de uma artista, texto poético, texto que tece e nos leva a

²⁷¹ LEONILSON. *Sob o peso dos meus amores* (Catálogo). Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

²⁷² DERDYK, Edith. *Linha de costura*. Belo Horizonte: C / Arte, 2010. 2ª edição, revista e ampliada. A edição não contém números de páginas.

refletir sobre os cruzamentos entre palavra e arte. Na apresentação do livro, Rubens Rodrigues Torres Filho afirma que “A linha, bidimensional no desenho, tridimensional na costura, adquire na escrita uma quarta dimensão, que é o tempo”²⁷³. Esse tempo é vivido desde o texto como performatividade, pois a autora realiza enquanto escreve o conteúdo do que escreve, não sobrando qualquer espaço para um “falar sobre”. Enquanto discorre sobre a linha, preenche linhas de texto; e por falar na costura, tece suas palavras no papel. Então o livro é como o manto de Bispo tecido com as informações necessárias para a vida após a morte (numa incrível proximidade com os mecanismos da arte egípcia) ou como o painel onde as palavras e desenhos se misturam: a matéria da arte é ela mesma a salvação. Assim é também a performance com o poemanto, que é outra espécie de *Manto do juízo final*. Não aborda a morte desde o lugar de quem não morreu: constroi para a morte aquilo que ajuda a morrer, constroi para a vida aquilo que ajuda a viver. É o próprio objeto a ser utilizado para os fins espirituais aos quais foi destinado. A palavra está em Bispo o tempo todo, como lei, como memória, enquanto anotação que substitui a coisa faltante: e é a coisa. O artista esculpe seu barco para navegar no outro mundo, como guarda seus objetos envoltos com linha azul pois lá, num outro espaço, ele há de contar a todos como é que se realizam todas as ações cotidianas. Copos, botas, ferramentas, tudo está ali como terá de estar no momento vindouro para preservar a memória. O que não pode estar presencialmente está também pela palavra, como os nomes das mulheres tecidos no interior do manto ou os nomes dos espaços navegados no painel consagrado à memória das viagens. Ali, porém, a palavra não é palavra, é coisa.

Escreve Derdyk: “A linha costurada petrifica o verbo num estado presente que, ao correr, se congela na imagem de um eu”²⁷⁴. Suas linhas são entremeadas por espaços vazios que dão à leitura o ritmo do costurar, pois a costura sempre liga dois espaços, dois pontos distantes. Aqui, a costura é também, lembrando a expressão utilizada pela pesquisadora Lúcia Castello Branco²⁷⁵ para falar sobre Arthur Bispo, um ponto de “p”: “Quero pensar sobre uma experiência de tempo

²⁷³ Ibidem, texto da orelha.

²⁷⁴ DERDYK, Edith. *Linha de costura*. Belo Horizonte: C / Arte, 2010.

2ª edição, revista e ampliada, s/n.

²⁷⁵ BRANCO, Lúcia Castello. “Palavra em ponto de p”. In.: BRANCO, Lucia Castello. *Coisa de louco*. Sabará: Edições de bolso, 1998, pp. 33-47.

inaugural”²⁷⁶. O artigo “Palavra em ponto de p”, compreende tanto a escrita clariceana quanto a “reconstrução do mundo” operada por Bispo, como formas de procurar o início, sendo o ser humano sempre nascido *no meio*. Se sempre se começa pelo meio, como fazer início? Esse retorno ao ponto de p é vivência de um “lado de lá” que está acessível ao esquizofrênico. O psicótico segundo Lacan (lido por Castello Branco) é esse sujeito que pluraliza significantes (produz esse infinito traçar do bordado, essa água viva de palavras), alguém a quem falta a inscrição de um *nome-do-pai*: da castração típica desse movimento, da regra paterna, da prescrição. Excetuando as nuances positivistas que ficam pairando nos termos médicos, podemos afirmar que a poesia tem algo em comum com essa linguagem do esquizofrênico. Palavras buscando sempre o início: algo que está além da linguagem. Não importa se a ausência do Pai é imposta pela genética, se está inscrita no corpo ou se é tão somente uma escolha de vida. Nem nos cabe questionar ou decidir. Importa é que o ponto de “p” é também o ponto da poesia, o que Derdik faz através do enlaçar de palavras e conceitos que adquire muitas vezes a profundidade da pergunta filosófica, desviando o leitor da sua situação de conforto para provocar seu pensamento.

A linha ocupa um espaço entre. A linha não é pertinente. Desvenda a relação entre os objetos sem ser totalmente algum deles. A linha do horizonte a quem pertence: ao céu, ao mar, à terra? Onde se encontra a linha de encontro entre as coisas do mundo? A linha é fruto abstrato deste encontro concreto.²⁷⁷

A costura adquire, assim, não apenas o estatuto de material artístico: vira voz. A princípio, nestas tessituras contemporâneas, ela recusa a reclusão a que esteve submetida enquanto *hobby* comum às donas de casa, enquanto tecer doméstico de uma mulher que não se expunha. Ela é possibilidade de conferir uma dimensão metafísica ao ato de criar, evocando fusões com a escrita. Um ato que não se limita a um espaço ou linguagem particular, mas pode advir exatamente de atravessamentos e deslocamentos como estes que sentimos no trabalho de uma artista do desenho que escolhe a palavra para realizar um trabalho – que, sendo palavra, é desenho e é costura. Ou no trabalho de

²⁷⁶ Ibidem, s/n.

²⁷⁷ Ibidem, s/n.

um artista que, ao realizar as ações de seu estado místico, concretizando as demandas espirituais que sentia, pôde criar, com a costura, um novo mundo para ser habitado por nós. Ou no trabalho de um poeta performer que, debaixo do seu poemanto, diante da plateia, vive experiências que excedem a performance enquanto gênero artístico.

O *Manto do juízo final* encarna a performatividade, já que foi criado com a finalidade de ser utilizado no dia do passamento do Bispo. A quebra de fronteiras entre artista e espectador, entre arte e vida, no caso de Bispo se reflete também na ausência dos limites entre os “sãos” e os “loucos” quando, após a morte do artista, sua obra passa a ocupar espaços institucionais da arte, como a Bienal de Veneza e a Bienal de São Paulo. Bispo encarna, porém, ainda mais questões do que as dessas suspensões de limites. A fala que se depreende das suas obras tem uma força intrínseca e expansiva que é a de não separação entre o processo criativo, o ritual “místico” e a vida comum ordinária. Bispo do Rosário realizou seus trabalhos a partir de uma crença pessoal de salvação e, embora em um primeiro contato parece estar muito distante das determinações presentes na poética de Aleixo, essa cisão é quebrada pelo próprio testemunho do poeta:

Eu preciso citar uma fala do Arthur Bispo, no filme “O prisioneiro da passagem”, de Hugo Denizart. Foi a primeira vez que ouvi a voz do Bispo. Tem uma visita que a mãe e a filha fazem, a mãe mostrando pra criança: “Olha, filha, que bonitas as coisas que ele faz!”. E ele corta: “Não é bonito, não”. “Não, eu estou explicando para a minha filha que essas coisas que o senhor faz, o senhor faz para o senhor mesmo, para o seu próprio prazer, não é para vender”. Aí ele diz: “Não, eu só faço porque a voz manda”. Eu faço, também, só porque a voz manda.²⁷⁸

Deste comportamento do Bispo podemos depreender uma série de posicionamentos críticos: a recusa a produzir para um mercado e a recusa à beleza como padrão estético, que se traduzem também na rejeição da posse de uma habilidade especial. É a negação, também, de

²⁷⁸ Em entrevista concedida a mim em setembro de 2014 no Teatro SESC Prainha, após a performance *Modelos vivos movidos a moedas*, dentro da programação do Palco Giratório.

uma noção de gênio criador, e da arte feita com o intuito de expressar sentimentos ou de agradar a um público. As características da obra também apresentam uma acuidade com a arte contemporânea e, nisso, não diferem das posturas de Derdik e Aleixo.

Voltando ao poema-depoimento de Aleixo, no qual também está explicitada a referência a essa obra-atitude, gostaria de refletir sobre a mística envolvida na performance com o poemanto. Como um processo purificador, a performance de Aleixo, além de ser objeto intersemiótico e interartístico, além de ser um espetáculo fruído ao vivo pelos espectadores, é um rito pessoal através do qual o poeta livra-se do peso dos mortos. Essa afirmação faz com que percebamos a intrincada e completa relação da performatividade da poesia. Palavras performativas, aquelas que realizam ações, segundo Austin, são como o “sim” em um casamento, ou as palavras mágicas: têm o poder de transformar a realidade. O poema, autoconsciente de sua performatividade, executa uma ação: ele é. E não precisa necessariamente ser uma espécie de magia, como essa operada pelo poeta enquanto dança, pois ao nos levar a sentir as mais distintas evocações de sentimentos novos e antigos através de seus sons e imagens, causa em nós, espectadores, uma modificação que é suficiente para a assunção da sua performatividade. A experiência estética e a transformação interna dela advinda, a sensibilização do público participante, o desencadeamento de um conjunto de reflexões e o poder de inspirar novas obras são resultados da magia deste ritual, convocados pela “voz que manda”.

Arthur Bispo do Rosário criou suas obras dentro de um contexto mais estritamente místico que podemos distinguir daquele no qual ocorre a performance do poemanto, ainda que tenha com essa muitas relações. Ele dizia fazer os trabalhos por demanda espiritual (como Schumann em relação à sua música) e afirmava encarnar em si mesmo a revelação crística. Bispo toma então a missão de criar muito a sério: cria para salvar o mundo do pecado. Também salva o mundo do esquecimento: sua escrita feita de listas, catálogos, salva do esquecimento tudo o que para ele existiu. Reduz a coisa a palavra, ao construir suas *assemblages*. Todas elas serão importantíssimas na tarefa de reconstruir o mundo quando, vestido com o *Manto do juízo final*, estará com Jesus como numa espécie de pós-dilúvio – e lá, nessa outra realidade, o que existirá será o que foi salvo: o que foi incluído na sua gramática de objetos. Envolto no fio azul, esses objetos serão pronunciados: da carne se fará verbo, verbo capaz de restabelecer a existência das coisas. E os homens precisarão de botas, de canecos, de réguas, de toda a sorte de objetos preservados pelos fios azuis de Bispo.

Essa operação é incrivelmente análoga a outras que encontramos na história da literatura: Bispo faz da coisa o termo, reduz ao essencial, transforma todo o universo em suas palavras-coisas. Subverte, portanto, o sentido. Nisso, se alinha com os dadaístas que, também pretendendo subverter o sentido, apostaram na pura materialidade, coisificando as palavras. Reduzir a palavra ao puro som, à materialidade, é um objetivo que motiva as experiências criativas da poesia sonora e outros experimentalismos do século XX. Os dadaístas buscavam retomar elementos que estavam recalcados na tradição europeia. Eles recuperam, por exemplo, o caráter lúdico do som das palavras na criação do poema sonorista. A filósofa italiana Adriana Cavarero, como vimos, no curso de seu livro *Vozes plurais*, revela a exclusão da esfera acústica na história das ideias ocidental, mostrando que a materialidade sonora esteve relegada a segundo plano com consequências cabais para a estruturação do sentido. Desta forma, a poesia sonora faz o movimento de explorar a materialidade acústica do significante, fazendo seu “ponto de p”, seu “encontro com o Real” através do som. Outros movimentos similares, dentro do experimentalismo, procuram esse encontro explorando outros aspectos da matéria. A performance de Ricardo Aleixo seria o acontecer dessa união, uma vivência do “ponto de p”, essa eterna busca de um começo que não há, sempre iniciante, movente, porque processo que nunca atinge uma resolução final.

Entendo que não há um estágio final. E uso uma imagem, que é chocante para muita gente, mas que é a própria imagem da morte. A putrefação é um movimento ainda: ela também é a tradução de alguma coisa, ela também está apontando para algum outro lugar; então, assim como não entendo a existência de um começo, não entendo um ponto final, para nada, para nenhum processo criativo. Aquilo sempre vai resultar em outra coisa, e outra coisa, e outra coisa.²⁷⁹

Ricardo Aleixo, enquanto performa com o poemanto, realizando a experiência tradutória e sem fim que comentou na entrevista acima,

²⁷⁹ Em entrevista concedida a mim em setembro de 2014 no Teatro SESC Prainha, após a performance *Modelos vivos movidos a moedas*, dentro da programação do Palco Giratório.

descobre também o que ele chama de “inframundos”: “Eu chamo de inframundo exatamente o que escapa a qualquer inteligibilidade”²⁸⁰. São as miríades de imagens que acometem o performador quando, no procedimento dessa leitura aberta que é a performance, intencionalmente se coloca em situações “de risco”, que são divididas com a plateia na medida em que esta está experimentando conjuntamente aquela situação. Essa quebra com a inteligibilidade é também o desejo expresso pelos dadaístas nas suas experimentações e nas suas buscas de referências outras para o seu criar. A expansão das referências e a vontade de criar e viver integralmente, sem distinções nítidas entre uma arte e outra, se expressa tanto nos artistas citados por Aleixo diretamente ao comentar a performance do poemante (os neoconcretistas e Bispo do Rosário) mas também existe na tradição europeia, desde as experiências dadaístas relatadas por Hans Richter em *Dadá: arte e antiarte*.

Na medida em que apelávamos diretamente para o inconsciente, contido no acaso, procurávamos devolver à obra de arte partes do numinoso expresso pela arte desde tempos imemoriais, aquela força conjuratória que hoje, em tempos de descrença geral, buscamos mais do que nunca.²⁸¹

Esse pontapé inicial do dadaísmo iria frutificar de maneira abundante durante o século, tendo como primeiro fruto o surrealismo. Seria injusto considerar que as relações mágicas e místicas que encontramos no poema-depoimento de Aleixo relativo às suas performances do poemante residem apenas na herança de uma tradição de cultura africana ou que sejam vestígios da sua vivência da diáspora negra. Aleixo declarou que sua educação espiritual, no seio da família, foi católica, e que ele abandonou o catolicismo na juventude pois estava pessoalmente interessado na mística e os grupos dos quais participava, ligados à Teologia da Libertação, estavam mais preocupados com as questões políticas. Assim, foi através da arte, como ele mesmo declarou, que reencontrou-se com a espiritualidade. Esses fatos, relativos à vida do artista, têm pouca relevância para nós, seus leitores, mas podem ajudar a perceber o quanto uma leitura crítica desse tema que é a relação

²⁸⁰ Idem.

²⁸¹ RICHTER, Hans Georg. *Dadá: arte e antiarte*. Tradução de Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p.72.

intrincada entre vida e arte e entre a performance e o ritual traz questões delicadas. Nem sempre é o griô ou *akpalô* com suas funções na comunidade que devem servir de referências para pensarmos sobre a performance enquanto busca poética transcendente. Os dadaístas estavam tão convencidos da influência desse “ALGO”, a “voz que manda” e os cadáveres que são libertados durante a ação com o poemanto quanto aqueles que mantêm vivas as histórias na tradição oral brasileira: ‘Com a aceitação irrestrita do acaso, havia-se alcançado o terreno da magia, das conjurações, dos oráculos e dos vaticínios “lidos nas entranhas das ovelhas e dos pássaros”’²⁸². Os trabalhos de Aleixo concorrem para a dissolução dos rótulos e das classificações arbitrárias e, por isso, também incitam a uma visada sobre a história da poesia coerente com esse desejo.

Prisca Agustoni, em sua tese *O Atlântico em movimento*, embora esteja interessada em ler a poesia contemporânea escolhida por ela nas suas relações com a diáspora negra, faz uma ressalva sobre as distinções entre o performer e o griô.

No tocante à questão que envolve o *griot* tradicional e o performer contemporâneo interessa-nos, também, a lógica da relação que não nos leva a equiparar um ao outro, mas a entender, a partir de suas diferenças, tal como na relação entre o grito e o blues, aquilo que os coloca em sintonia no tempo e no espaço.²⁸³

Se o performer traz vestígios, retoma ou reinventa o griô, nem por isso assume deste todas as suas inflexões. Aliás, quem sente, no canto de Aleixo, os ecos do canto ancestral, somos nós, espectadores, co-participadores da obra. Interessa-me, sobretudo, o peso que as performances de Ricardo Aleixo adquirem como elementos complexificadores da sua poética e que nos fazem repensar o poema em áudio, o poema-objeto e o poema em livro com leitura mais densa e consistente a respeito do que é a poesia.

²⁸² Ibidem, p.73.

²⁸³ AGUSTONI, Prisca de Almeida Pereira. *O Atlântico em movimento: travessia, trânsito e transferência de signos entre África e Brasil na poesia contemporânea em língua portuguesa*. Tese. Belo Horizonte: PUC Minas, 2007, p.231.

Se a performance é um modo especial de tradução intersemiótica do poema impresso, e cada qual possui determinações advindas da diferença das materialidades envolvidas, o que ocorre no procedimento em questão é a não hierarquização entre os suportes e o aproveitamento das oportunidades presentes no modo de criar específico de cada um, a pluralidade das possibilidades de vivência poética. Encarnando a vocalidade em performance, o poeta põe em cena um conjunto de recursos que farão com que sua lida com a prática do poema impresso seja diferente daquela que, em uma concepção “livrocêntrica” da literatura, ocorreria.

Mais do que um exercício de vocalidade, esse trabalho com o poemanto é uma encarnação da performatividade da literatura, que advém de uma consciência do caráter de presença peculiar à poesia. As performances com o poemanto nos oportunizam uma reflexão sobre a poesia contemporânea. Nessa poesia, nem sempre há necessidade de distinções rígidas entre quem a faz e quem a lê, entre a mística e a vida cotidiana, entre o banal e o ritual. Os trabalhos de Aleixo nos mostram uma nova concepção da literatura “em obras”, liberada dos parâmetros materiais que a livricidade exigia – consciente da escrita e da voz como tecnologias a serem exploradas. Uma poesia que, ao ser interartística, não perde a sua poeticidade, não sai do seu lugar. Antes, é fruto de um entendimento dessa poeticidade que leva em consideração as possibilidades das diferentes materialidades (sonoras, visuais, vivenciais) do texto ao mesmo tempo em que considera-se como ser participante de um mundo no qual as fronteiras são cruzadas frequentemente para que haja diálogo. E está consciente de seu lugar iniciático de uma nova história para o que chamamos de literatura: o caráter vanguardista desses trabalhos não deve ser considerado um passadismo, pois não é um revisionismo dos movimentos anteriores, motivados pela obsessão do novo. A libertação do novo é o seu entendimento dentro de uma clave de ancestralidade. Em *Os filhos do barro*, Octavio Paz oferece subsídios para que pensemos essa rede de questões: “Para os primivos, o modelo intemporal não está depois, mas antes, não no fim dos tempos, mas no começo do começo”²⁸⁴. A ideia de uma temporalidade expressa linearmente e que corre do passado para o futuro, do velho para o novo, não tem vez, na concepção que abarca as questões da ancestralidade.

²⁸⁴ PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*: do Romantismo às vanguardas. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.27.

A história é uma degradação do tempo original, um lento mas inexorável processo de decadência, que culmina com a morte.

O remédio contra a mudança e a extinção é o retorno: o passado é um tempo que reaparece e que nos espera no final de cada ciclo. O passado é uma idade vindoura.²⁸⁵

Relembro um poema de Ricardo Aleixo, publicado no facebook em dezembro de 2014, citado no primeiro capítulo da tese:

ANCESTRAL

é quem
vive no meio

do tempo
sem tempo:

é quem veio
e já foi

e é também
quem

ainda não
veio²⁸⁶

Esse poema é consonante com a performance do poemante e traz à tona exatamente aquilo que os etnólogos observaram e, como consequência dessa leitura, Cortázar e Paz aplicaram a uma concepção da poesia. O tempo cíclico da ancestralidade é aquele que mais coaduna com o fazer poético, que não está orientado para o futuro, para a proposição de um novo a ser sempre construído. A prosperidade não está em fazer algo que jamais foi feito – mas, justamente, no que se faz, alcançar o de há muito que está imbutido naquilo que virá. A ancestralidade é, também, o tempo da presença: o tempo do corpo presente, no sentido que a ele deu Gumbrecht: há um modo de se relacionar com o conhecimento consequente desse modo de pensar, derivado do modo de vida daqueles que viveram a plenos pulmões: em

²⁸⁵ Ibidem, p.28.

²⁸⁶ Disponível em:

<https://www.facebook.com/jaguadarte.ricardoaleixo/posts/979218185440391>,
último acesso em 29.10.2015.

pleno canto. Não por acaso Zumthor foi um entusiasta da etnologia, um leitor dos cantos primitivos, um nômade que circulou o mundo para conhecê-los em suas legítimas manifestações.

Nas últimas décadas do século XX, uma nova apreciação do conceito de literatura brotou, mas ela implica a organicidade de uma série de manifestações que nunca cessaram e nunca iniciaram. Assim, o poeta é multimedieval sem deixar de ser contemporâneo. Levando em conta as suas implicações vocais, a literatura e muito especialmente a poesia promoveram tanto uma releitura da tradição quanto uma nova ordem de possibilidades para a prática criativa. A performatividade que estava ligada a ocasiões especiais do uso da linguagem passa a ser considerada presente tanto nos processos de leitura e recepção da obra poética quanto, no caso de Ricardo Aleixo, nos dispositivos de criação.

Assim, quando Zumthor alarga o conceito de performance, expandindo-o até a recepção, não conclui esse caminho. Antes, faz um movimento sem início e sem fim no qual há proliferações constantes e múltiplas continuações. Uma delas, estou convencida de que é a consideração da presença da performance no processo criativo do texto poético. O corpo é devolvido ao próprio corpo, em um processo de saudável autoconsciência e de ampliação das possibilidades da poesia, uma arte que não se restringe a um meio limitado ou a um suporte / materialidade específica.

Em *Introdução à poesia oral*, Zumthor elenca cinco fases da existência do poema:

1. Produção;
2. Transmissão;
3. Recepção;
4. Conservação;
5. (em geral) repetição.²⁸⁷

Segundo Zumthor: “A performance é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida”²⁸⁸. De maneira mais geral, a performance estaria então nas fases 2 e 3, ou seja, no momento em que ela é transmitida e recebida pelo público. Segundo a teoria de Gumbrecht, portanto, o texto estaria *presente* nestes dois momentos, nos quais ele ocupa um lugar no espaço, seja ele no espaço físico que reverbera os sons de uma voz presente, seja

²⁸⁷ ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: HUCITEC, 1997. p.33-4.

²⁸⁸ *Ibidem*, p.33.

no corpo de quem escuta, seja o espaço da página impressa, do cartaz ou do outdoor.

Em sociedades como a nossa, em que a oralidade mista acontece em uma complexidade de formas e de suportes, é mais difícil (talvez impossível) situar univocamente em qual das fases acontece a performance. Acredito que podemos pensar que as cinco fases do poema podem se dar através da performance, até mesmo a sua conservação e repetição, que ocorrem nos processos em que o texto é canonizado e sacralizado. Nas sociedades de oralidade primária, nas quais o elemento festivo e ritualístico está muitas vezes associado ao texto poético, a conservação e a repetição se dão ao vivo, ou melhor, à viva voz. Na nossa paisagem, se dão em performance sempre que um texto da tradição é reatualizado pelo trabalho de um artista contemporâneo.

As obras de Aleixo apresentam a performance em várias das fases elencadas por Zumthor, até mesmo a da conservação e reiteração, em certos casos, já que é muitas vezes a performatividade da documentação o que fala mais alto, não o mero registro em áudio e vídeo.

Poderíamos investigar as relações entre a performance assim amplamente compreendida e o primeiro dos momentos elencados por Zumthor, ou seja, a produção, a criação do texto? Quero encontrar os ecos e resíduos da performance não apenas no caso da improvisação ao vivo e da apresentação do texto diante de uma plateia, e sim compreender como essa noção expandida de performance pode auxiliar no entendimento da feitura do poema no contexto contemporâneo. A noção de poesia oral analisada por Zumthor rasga então os limites do etnológico e exótico e encontra-se no seio da cena de uma produção que abusa de recursos visuais, dramáticos, midiáticos, quando o poeta está em constante performance, como Aleixo. Até mesmo nas redes sociais, ele está em performance, lidando de maneira contínua com a sua criação expandida em comunicação com os leitores, ao mesmo tempo em que discute temas políticos ou participa dos acontecimentos sociais.

Seja então com o poemanto, seja em suas realizações dentro das vanguardas artísticas europeias, seja na sua prática como ritual na África, Ásia e ou entre os *inuit*, é no corpo que vamos encontrar algo que faz da performance um acontecimento cujo poder irradiador já não pode ser relegado ao silêncio. A performance é sempre presença. Como presença, tem o poder de trazer de volta as potencialidades perdidas na nossa “relação metafísica” e na “dimensão hermenêutica” conceitualizadas por Gumbrecht. A força desse acontecimento em que um corpo se expõe, expressa-se, resiste às convenções, provoca, canta,

exalta seus pares, congrega, incita e cura; a força desse acontecimento em que um pedaço de papel, uma sequência de *frames*, um arquivo de áudio têm o dom de ser o corpo do poema mostram a diversidade de resíduos, de trilhas que levam diretamente ao cerne do poético que pode se estar vivo em qualquer uma das cinco fases do texto elencadas por Zumthor.

Conforme o relato de Roselee Goldberg, artistas retornaram à performance durante o século XX a cada vez que uma dada linguagem chegava ao seu limite e ao estancamento:

As demonstrações ao vivo sempre foram usadas como uma arma contra os convencionalismos da arte estabelecida.

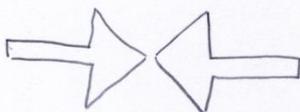
Essa postura radical fez da performance um catalisador na história da arte do século XX; sempre que determinada escola – quer se tratasse do cubismo, do minimalismo ou da arte conceitual – parecia ter chegado a um impasse, os artistas se voltavam para a performance como um meio de demolir categorias e apontar para novas direções. Além do mais, no âmbito da história da vanguarda – refiro-me aqui aos artistas que, sucessivamente, lideraram o processo de ruptura com as tradições –, a performance esteve durante o século XX no primeiro plano de tal atividade: uma vanguarda da vanguarda.²⁸⁹

Esse retorno à performance nos momentos de crise tem uma relação com o apelo à ancestralidade: sempre que a busca pelo novo é frustrada, e os artistas se encontram com a inocuidade dessa busca, eles acabam por descobrir o tempo circular, no qual o mais-que-velho está imbuído no futuro, como espaço próprio para a criação artística. Vimos que o grupo Ruptura expressamente quis o novo, e o quanto o plano piloto da poesia concreta buscou a emancipação através do progresso. Aleixo, em um momento posterior, já está de braços dados com a ancestralidade e, também por isso, dedica-se tão intensamente à performance. A performance tem esse poder de reintegrar o homem à presença, e por isso, dada a diversidade de suas manifestações e significados em culturas e contextos diferentes, a performance apresenta relações de familiaridade e contiguidade entre essa multiplicidade de

²⁸⁹ GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. VI.

formas. E é nessa miríade de referências possíveis que navega (sinuosamente) o poeta do “Emaranhado samba”: aquele que se alimenta de elementos díspares, adicionando camadas, adensando os sentidos através das curvas e das linhas sinuosas do seu fazer.

Refluem ventos nos pedaços de papéis que moram num tempo antes de nascerem meus. Esse "meus" é provisório e urgente como flechas. Nunca aprendi a dizer bem-vindo pois os genços que barulham desde esses interiores - que se rugaram assim à propriedade - são setas apontadas sempre ao exterior.



as asas de um parêntese



a festa

6 RUÍDO DE OLHOS²⁹⁰

Ricardo Aleixo, ao publicar *Festim: Um desconcerto de música plástica* (em 1992), declara com Ezra Pound e com os concretos que a “poesia não é bem literatura”²⁹¹, chamando a atenção para a sua proximidade com a música e as artes visuais. Em entrevista para a TV Minas, em 1996, afirma novamente a relação entre o livro de poemas e a partitura. O princípio partitural, extraído de Mallarmé, pode ser estendido às formas mais livres de composição verbal que marcaram o século XX, desde o futurismo, os poemas sonoristas, ou a escrita de John Cage. Este propõe profundos questionamentos sobre a partitura, reinventando-a em novas formas, inserindo possibilidades de abri-la para a inserção do aleatório ou do acaso. Mesmo 4:33, e as famosas músicas aleatórias de Cage, foram escritas em partitura, esta remodelada sem perder sua função primordial.

No momento da entrevista de 1996, quando Aleixo afirma o princípio partitural no seu processo criativo, o poeta tinha apenas dois livros publicados, pois além do supracitado já havia editado, com Edimilson de Almeida Pereira, *A roda do mundo*. Ele já se alinhava 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. É Augusto de Campos quem, 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

²⁹⁰ O título dessa seção é retirado de dois versos de Modelos Vivos: “ruído / de olhos”. *Modelos vivos*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010, p.79.

²⁹¹ Entrevista 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.

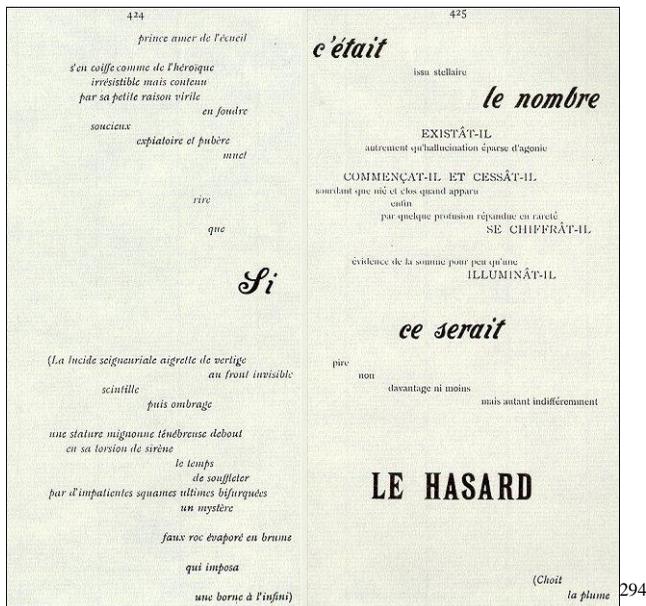
ESTRUTURA”²⁹². Ao discorrer sobre ela, Campos recorre às noções de fuga e contraponto, que ele encontra tanto em Pound quanto em Mallarmé. O princípio partitural está envolto nesse contexto de análises, na apreciação dos seus sentidos possíveis dentro do contexto do paideuma concreto. A noção de contraponto é portanto “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.²⁹³

Algo que foi posteriormente utilizado pelos futuristas, dadaístas, surrealistas. As possibilidades da nova tipografia foram utilizadas, assim, de modo análogo aos símbolos na pauta musical: o planejamento espacial da página, as fontes, tamanhos, tipos de caracteres deveriam ser interpretados como elementos partituras.

²⁹² CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Decio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p.186.

²⁹³ CAMPOS, Augusto de. “Pontos – periferia – poesia concreta”. In.: CAMPOS, Augusto de. PIGNATARI, Decio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950–1960*. São Paulo: Ateliê, 2006, p.25.



“Un coup de dés” de Mallarmé

Augusto de Campos desenvolve esse tema no sentido de explorar a noção de contraponto, trazendo para a sua poética conceitos formulados anteriormente pela 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”²⁹⁵, 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).”²⁹⁶ 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

²⁹⁴ Fonte da imagem: domínio público.

²⁹⁵ MED, Bohumil. *Teoria da Música*. Brasília: Musimed, 2006, p.11.

²⁹⁶ *Ibidem*, p.11.

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. Importação semelhante de termos musicais já havia acontecido no Brasil desde o “Prefácio interessantíssimo” de Mário de Andrade, no qual este aborda a poesia em termos de harmonia e melodia.

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.²⁹⁷

Os efeitos mais interessantes, segundo Mário, seriam aqueles nos quais soa a harmonia; criando-se, através das repetições (rimas, aliterações, 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 importa os conceitos de melodia e harmonia, muito úteis para o entendimento dos recursos poéticos em questão. Não chega a comparar a poesia com a notação musical em si, ou observar relações frutíferas entre a imagem das palavras na página e os sons. Além-se aos recursos mais comuns na época: verso, estrofe. O que o concretismo irá empreender é ir 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.

Pensando sobre a partitura como emblema, pode-se afirmar que a poesia congrega as relações entre a dimensão visual e a auditiva

²⁹⁷ ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976, p.27-28.

presentes na notação musical, trazendo uma série de elementos a serem decodificados pelo olhar como propulsores de sonoridades poéticas. Ainda que a leitura seja silenciosa, sabemos com Zumthor que esta pode ser considerada performativa: as sonoridades remontadas na decifração dos elementos ficam ressoando no corpo de quem lê. A partir do princípio partitural, podemos agora considerar que o que se vê no poema é, na realidade, apenas um caminho 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. A execução de uma partitura é a atualização da música, é colocar em movimento os sons em sua concretude. Na leitura de poesia, a visualidade estaria, portanto, subjugada a um objetivo que é auditivo por excelência. Temos elementos históricos para assegurar essa afirmação, já que toda poesia foi cantada antes de ser escrita – e que, em termos de origem, a literatura está marcada pelo som e pelas psicodinâmicas a ele referentes, as quais Walter Ong nos faculta compreender. Assim como a música pode prescindir da partitura, a poesia pode prescindir da visualidade.

Se aceitássemos sem ressalva essas afirmações, estaríamos desprezando o aspecto visual no que ele tem de coisa em si mesma, considerando-o apenas como uma ferramenta, ou seja, aplicando a um dos elementos da linguagem poética a proposta sartreana de *O que é a literatura* em relação à poesia. Não seria uma escolha justa, tampouco razoável. A palavra é som, sentido, e visualidade.

O significativo gráfico, que pode se considerar até mesmo “recente” em relação ao significativo sonoro, é também, em relação a este, secundário (já que tantas comunidades dele prescindiram e prescindem). Sem a escrita, houve e há poesia no que resta em recantos do mundo de comunidades de oralidade primária. Sem sinais gráficos, sem papel, sem pergaminho, sem papiro, sem a escrita sobre pedra ou cera, houve poesia tão densa e exuberante quanto os *Hinos* de Homero, a *Ilíada* e a *Odisseia*. A partir do momento em que a poesia pode ser grafada utilizando-se alguma das materialidades citadas, o elemento visual passou a fazer parte dela. E se enraizou de maneira tão profunda que é necessário até mesmo fazer um esforço para compreender a poesia que era feita antes dessa descoberta.

Nisso, trago a ideia de um trecho do livro *Água viva*, de Clarice Lispector, no qual a narradora revela sua forma de ouvir música:

Vejo que nunca te disse como escuto música – apoio de leve a mão na eletrola e a mão vibra espalhando ondas pelo corpo todo: assim

ouço a eletricidade da vibração, substrato último no domínio da realidade, e o mundo treme nas minhas mãos.²⁹⁸

A música é absorvida através do gesto: pousando a mão sobre a eletrola, ela interpreta a vibração do aparelho em seu corpo. É esse um modo de ouvir música através da reverberação, tão possível quanto ler poesia sem ver ou senti-la apenas a partir do trato visual da palavra. É tão exequível apreender um poema passando ao largo da decodificação visual das letras, ouvindo cada nuance de um texto falado, cantado, entoado, quanto apreender um poema dançando-o e, por que não?, lendo-o sem som.

Em que pese avaliarmos ou não a importância que cada um desses sentidos tem para a criação e apreciação poética, não podemos esquecer que o livro inicial de Aleixo também propõe aspectos “plásticos” como resultado, já que o concerto de *Festim* é um *Desconcerto de música plástica*. Não é apenas a visualidade como veículo da vocalidade poética, mas a musicalidade da voz também pode se expressar na plasticidade do poema. A dialética olho-ouvido, em Aleixo, tem diversas vertentes, portanto, e são muitas as suas implicações. O que seria a “música plástica”? provavelmente alguma coisa parecida com o ouvir música de Clarice. O poeta fala sobre a forma que Hélio Oiticica encontrou para descrever o seu trabalho artístico afirmando que o que fazia era música. Na tradução intersemiótica, é possível tanto transpor da visualidade para a sonoridade quanto o contrário. Mesmo Kandinsky, no inaugural *Ponto, linha, plano*²⁹⁹, ao investigar a linguagem visual, recorre aos termos da música para expressar seus conceitos. O primeiro deles, o primitivo ponto, é apresentado como elemento da linguagem escrita: um ponto é uma pausa, inicialmente. Quando movimentado sobre o plano, gera uma linha. Quando repetido, em seus diversos formatos, sobre o plano, gera um acorde. Kandinsky parte portanto da possibilidade de transposição da musicalidade para a visualidade. Também as cores são expressas a partir de vocabulário relativo ao tato: quentes, frias.

A possibilidade de um conjunto de elementos de uma linguagem artística se traduzir em outro sistema de signos é uma

²⁹⁸ LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p.11.

²⁹⁹ KANDINSKY, Wassily. *Ponto linha plano: Contribuição para a análise dos elementos picturais*. Tradução de José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70, 1996.

constante na arte. A música plástica, apesar de inicialmente nos soar como contraponto (que também é), apesar do estranhamento que a pode acompanhar, é tão possível quanto a partitura. E, no caso dos poemas de Aleixo, a música plástica tem como elemento primeiro esse princípio partitural.

6.1 CINE-OLHO

Os orikis de Aleixo, embora aparentemente estejam muito distantes da herança da poesia concreta, nem por isso deixam de apresentar um manejo formal e estilístico que se poderia afirmar como consequente das experiências e saberes investigativos da linguagem, como os vanguardistas.

Em “Cineolho”, poema dedicado a Exu, a referência aos filmes de Vertov presente no título dá o tom do texto: uma cena urbana e veloz, na qual a visão do menino-Exu atravessando a rua é apresentada com lances de estilo como os cortes e *enjambements*, uso de sinais gráficos, concisão e acabamento formal típico da poesia contemporânea. Fundem-se o saber ancestral iorubá e a tecnologia visual do cinema, sem que essa fusão salte aos olhos e ouvidos do espectador – ou seja, há uma fusão suave e sem contrastes, como num perfeito degradê que reunisse em sua cauda tanto o saber de raiz africana quanto as tecnologias recentes.³⁰⁰

Cine-olho

Um
menino
não.
Era
mais um
felino,
um
Exu

³⁰⁰ Muitas informações foram retiradas do verbete Ricardo Aleixo na Enciclopédia Itaú Cultural de Literatura Brasileira. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/index.cfm?fuseaction=biografias_texto&cd_verbete=5688&cd_item=36, acesso em 10.08.2013.

afelinado
 chispando
 entre
 os
 carros
 -
 um
 ponto
 riscado
 a
 laser
 na
 noite
 de
 rua
 cheia
 -
 ali
 para
 os
 lados
 do
 Mercado

E é em comparação com a arte do cinema que se pode fazer uma leitura do poema. É um dos mais comentados e republicados por Aleixo. Traduz-se em diversos suportes, possuindo uma versão sonora na qual os recursos vocais reiteram a velocidade do gesto presente no poema. Essa versão é apresentada também ao vivo na performance *Nem uma única linha só minha*, apresentada no Itaú Cultural em 2008. Esse trabalho tem a participação de dois artistas, unindo a poesia falada à dança, percussão e vídeo. O músico Benedikt Wiertz improvisa sons com instrumentos diversos, enquanto o bailarino Alexandre Tripiciano dança as inflexões da voz de Aleixo, que opera a parafernália eletrônica na sua mesa de som. O gesto da voz se traduz no gesto do corpo em movimento. A sincronicidade dos elementos: vídeo, sons produzidos pelo músico, sons produzidos por Aleixo, se coaduna com a presença do corpo bailarino, sem que haja, nessa combinação, um estreitamento dos signos como ocorre nos processos que chamamos de “ilustração” ou “narrativa”. Um elemento faz par com os outros não através da coincidência, mas resguardam-se as fissuras entre eles a fim de se criar uma imagem poética complexa, formada tanto pelo texto quanto pelos

desenhos do gesto no espaço, pelas imagens de vídeo, pelas incurções sonoras do percussionista.



Frame do vídeo de registro da performance *Nem uma única linha só minha*.³⁰¹

A velocidade do corpo do menino-Exu-felino, seu gesto “riscado a laser” entre os carros, no centro da cidade, é a imagem principal do poema. Este acaba por se fundir, na performance, mais adiante, com o poema “Labirinto”, que abre o livro *Máquina zero* e que é, ele também, ambientado na cidade, perfazendo o movimento dos pés de alguém que nela se perde e se reconhece. Há, portanto, algo de urbano e cotidiano unido à imagem mística da presença do orixá guardião do mercado no corpo do menino que atravessa a rua. Esse tom se manifesta em ritmo cinematográfico, de imagens em movimento. As possibilidades que o uso da câmera e a montagem de diversas imagens (sobrepostas ou em sequência) trazem, desde o cinema, não deixam de estar presentes, seja no texto publicado em livro, na performance, e na vocalização do texto apresentada em *Nem uma única linha só minha*. A performance se constroi a partir da sobreposição, simultaneidade, sincronicidade: é como o contraponto, possuindo dois eixos: um horizontal, da sequência no tempo, e um vertical, da presença simultânea de elementos. O percussionista, o bailarino e Aleixo

³⁰¹ Frame produzido a partir do vídeo *Cine-Olho / Labirinto* disponibilizado pelo autor em: <https://www.youtube.com/watch?v=U-WnR-aNRnM>, acesso em: 12.02.2015.

trabalham como se cada um estivesse separado dos outros, não concatenando suas ações através de procedimentos ilustrativos: parece cada qual em seu mundo; porém há uma construção de um todo contrapontístico através da sobreposição das três atividades, somada à dos vídeos (e entendendo-se que cada um também trabalha com mais de um eixo – Aleixo com a voz e o *laptop*, o percussionista com vários instrumentos, o bailarino com sua movimentação em relação a objetos, como balões) e também à luz. A complexidade do contraponto vem a primeiro plano.

O título do poema nos remete aos primórdios da arte cinematográfica, quando Vertov e seu irmão se arriscavam por debaixo de trilhos de trem ou pelo centro turbulento da cidade grande para registrar tudo o que viam ao seu redor e criar, com a montagem operada posteriormente, filmes como o emblemático documentário *Um homem com uma câmera*³⁰². Vertov, em seus escritos, também cunhou uma teoria sobre o seu processo, na qual recusa veementemente a narrativa, o tema psicológico, a abordagem humanística. Propõe a máquina como ideal de perfeição na elevação do homem do seu tempo. (Nisto, dialoga de perto com os futuristas e, também, com os concretistas, se bem que o correto, nesse caso, seria dizer o contrário). Sua proposta procura um entendimento da imagem em movimento característica do cinema, exclusiva desta linguagem, que a afaste da influência das outras artes. Nega, portanto, a influência da literatura, na busca de um cinema documental, isento de narrativa. Para Vertov, a narrativa tem o dom de iludir, gera fantasias e afasta o espectador do que realmente interessa: a reflexão sobre a sua condição.³⁰³

Ainda que as suas propostas recebam diversas críticas contemporaneamente, devemos observar que a sucessão de imagens “desconexas” de *Um homem com uma câmera* é plena de poesia. Há proliferação de imagens contrastantes, ritmo cadenciado, repúdio da representação. A linguagem conotativa, que trouxe para aproximarmos da teoria da montagem de Eisenstein, se faz presente. A união das cenas retiradas diretamente da realidade, filmadas e montadas através do método de Vertov, também gera um produto que se relaciona com a linguagem da poesia.

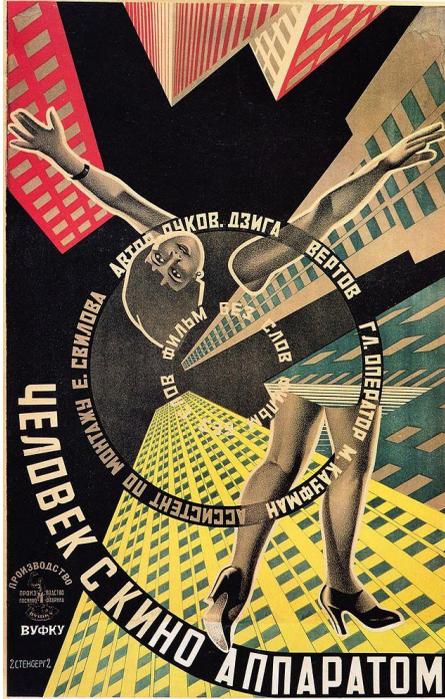
³⁰² UM HOMEM COM UMA CÂMERA. Dziga VERTOV. 1929. URSS/Rússia. Preto e branco, 1h08min. Documentário.

³⁰³ VERTOV, Dziga. “We: Variant of a manifesto” (1922). IN.: DANCHEV, Alex. *100 Artist’s manifestos*. London: Penguin Books, 2011, pp. 210-214.

Do neologismo criado por ele para designar o olhar cinematográfico, *kinoglaz*, Aleixo traz a expressão “cine-olho”. Este era o nome do movimento fundado e liderado por Vertov, que propunha uma maneira de fazer cinema e, por extensão, uma maneira de olhar e de pensar. É também o título em russo do famoso filme de Vertov, no qual ele retrata questões da sociedade russa através de uma linguagem cinematográfica própria, baseada na documentação, na ausência de uma narrativa no sentido literário.

Assim como Vertov captava a essência dos acontecimentos através da câmera, o olho de Aleixo captura um momento fugidio, no qual o garoto atravessa com agilidade diante dos carros. Aleixo coaduna com o método de Vertov na produção do seu poema: “Foi uma situação vista por mim na rua. Eu vi um menino de rua atravessando na frente dos carros de uma forma tão ágil que me pareceu que não poderia ser humano.”³⁰⁴ É a partir da recolha de uma situação observada, traduzida em palavras, que se forma esse poema.

³⁰⁴ Entrevista 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 15/06/2015.



Cartaz de *Um homem com uma câmera* (1929), Vladimir e Georgii Stenberg³⁰⁵

O cine-olho sensível de Aleixo tem uma importância muito grande na sua produção. Esse olhar que capta algo que realmente aconteceu, que aconteceu rapidamente, em um deslizar furtivo do calendário mas que, unido a outras impressões e recortes documentais da realidade, reprocessado na linguagem, irá dar nascimento a um poema. O princípio do cinema de Vertov é aplicado, portanto, ao princípio do oriki, que é sempre um texto ligado aos momentos vividos, sejam os rituais ou os simples momentos do cotidiano. O oriki pode ser improvisado nas situações diárias da vida humana, acompanhando os pequenos gestos e ações rotineiras:

³⁰⁵

Fonte da imagem: <http://russianconstructivists.blogspot.com.br/2011/04/stenberg-brothers-vladimir-georgii.html>. Acesso em: 18/01/2016

É muito bonito você pensar (isso já foi uma leitura minha), que o oriki é aquilo que o Nietzsche falava sobre a vida em forma de arte.

Eu vou à sua casa e você está na porta me esperando. Você vocaliza: “Oh tu, que vens na minha direção, que a morte não te alcance enquanto não te estreitar em meus braços”. E eu respondo de improviso também: “Oh tu que me esperas na porta de tua casa, que a morte não te alcance enquanto não te estreitar em meus braços”. Mas posso variar isso também, posso inserir menção aos orixás... Eu vou pegar uma folha na árvore para fazer o meu chá, “Oh árvore que me concedeis a graça de fazer uso da sua folha, que a sua vida seja longa”...³⁰⁶

A coloquialidade que acompanha o gênero também não exclui o seu uso para as funções rituais. É uma forma de poesia profundamente relacionada à vida concreta: tem, portanto, muitas relações com a percepção documental do cinema de Vertov. Sobre esse tipo de poesia, afirmou Aleixo ainda, em outra oportunidade, que os orikis são “uma forma sofisticadíssima de poesia iorubá em que existem alguns procedimentos que me são muito caros, dada a minha vinculação inicial à poética experimental, que são os recursos de linguagem. Você tem o princípio de montagem.”³⁰⁷

Embora o próprio autor tenha afirmado que se trata de um poema muito inspirado na obra de Vertov, o que constatamos já desde o título, também as teorias de Eisenstein sobre a montagem cinematográfica como linguagem podem nos fornecer um dado importante para esta leitura. Se Vertov está muito mais interessado em produzir um cinema documentário que proporcione um convite à reflexão, muito alinhado com um conceito de cinema-verdade, acaba por utilizar muitas ferramentas comuns à poesia com seus cortes e sobreposições de imagens, sincronicidade e ritmo. Eisenstein tem aqui o valor de propor uma teoria da montagem que se abre para a aglutinação de experiências exteriores como o princípio ideográfico,

³⁰⁶ Em entrevista concedida a mim em setembro de 2014 no Teatro SESC Prainha, após a performance *Modelos vivos movidos a moedas*, dentro da programação do Palco Giratório.

³⁰⁷ Entrevista 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 15/06/2015.

relacionando o cinema com a escrita chinesa, o que vai nos levar ao mesmo ponto explorado por Pound a partir de Fenollosa, como afirmei no capítulo anterior: a vontade de desvendar o modo de acontecer do ideograma e aplicá-lo às realizações artísticas. Lembro aqui que ao invés de uma ligação entre as partes através da semelhança, da continuidade entre elas, Eisenstein entende que a a montagem é justamente ancorada no conflito: “As the basis of every art is conflict (an “imagist” transformation of the dialectic principle)”³⁰⁸. Através do princípio de um contraponto visual, Eisenstein lançará subsídios não apenas para um entendimento do cinema. Rosa Maria Martelo, em *O cinema da poesia*, afirma:

E todavia, quando dialogam com o cinema e empregam o campo lexical que lhe pertence, certos poemas apropriam-se sobretudo da visualidade da linguagem cinematográfica, da concreção das suas imagens e da sua forma de exprimir o tempo. Se isso acontece num plano de intermedialidade que vai muito para além de questões de ordem temática ou ecrástica é porque, quando regressam das salas de cinema, os poetas voltam à poesia em condição de extremar precisamente o que tinham sido certas lições de poesia das quais antes o cinema se apropriara.³⁰⁹

A relação entre cinema e poesia é, portanto, tão intrincada que não se pode afirmar qual a origem das lições. E nem cabe, em um campo aberto e múltiplo como o da poesia contemporânea, insistir na noção de fronteira. Quando Vertov e Eisenstein criaram suas teorias, o cinema era uma arte jovem, que buscava a diferenciação em relação às outras. Hoje, sabemos o quanto cada linguagem é especial e particular em seus recursos, funções, possibilidades expressivas. Melhor é assumir as suas aderências para compreender o que de uma se lê na outra, num ambiente de diálogo e de alegre participação. A afirmação de Martelo a respeito da recorrência das contaminações entre as artes também se justifica pela

³⁰⁸ EISENSTEIN, Sergei. *Film form and The film sense: two complete and unabridged works by Sergei Eisenstein* [trad. Jay Leyda]. New York: Meridian Books, 1958, p.38.

³⁰⁹ MARTELO, Rosa Maria. *O cinema da poesia*. Lisboa: Documenta, 2012, pp.196-7.

prática de inúmeros poetas contemporâneos, cujas obras dedicam uma atenção especial para o cinema, seja escrevendo ecfases de filmes famosos, abordando a sala de cinema e suas sensações ou, o que é mais difícil e sofisticado, apropriando-se dos recursos da linguagem cinematográfica para aplicá-los à poesia.

Este último recurso o crítico James Heffernan define como “pictorialismo” em uma interessante classificação das relações entre poesia e imagem que ele explicita no prefácio do livro *Museum of words*, dedicado à análise dos processos ecfásticos desde Homero até a poesia moderna³¹⁰. Segundo ele, são três essas relações principais: a ecfase (uma representação verbal de uma representação visual), a iconicidade (o uso das características gráficas do texto, como ocorre na maior parte da poesia concreta e no que chamamos de poesia visual) e o pictorialismo, abordado acima, que consiste no uso verbal de recursos símiles aos da linguagem visual, como enquadrar ou fazer um foco. Embora esteja interessado especialmente na ecfase, Heffernan oferece uma distinção importante pois nos permite pensar sobre o uso que Ricardo Aleixo faz desses mecanismos. Heffernan pontua que uma prática pode estar aliada às outras:

These three terms – ekphrasis, pictorialism and iconicity – are not mutually exclusive. An ekphrastic poem may use pictorial techniques to represent a picture and may be printed in a shape that resembles the painting it verbally represents. But ekphrasis differs from both iconicity and pictorialism because it explicitly represents representation itself.³¹¹

Em “Cine-olho”, o pictorialismo é evidente: o poema acompanha o movimento do garoto que atravessa a rua entre os carros.

³¹⁰ “Pictorialism generates in language effects similar to those created by pictures (...) focusing, framing, and scanning. (...) is representing the world with the aid of pictorial techniques; he is not representing pictures themselves.” HEFFERNAN, James A. *Museum of words: The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago / London: The University of Chicago Press, 1993, p.3.

³¹¹ HEFFERNAN, James A. *Museum of words: the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago / London: The University of Chicago Press, 1993, p.4.

Primeiro, enquadra para, depois, seguir a personagem em um plano-sequência no qual ele é visto em toda a sua virtude movente até desaparecer próximo ao Mercado Central. Sentimos o movimento da câmera, que apresenta em uma primeira tomada o menino que não é menino, é felino, em seguida mostra o movimento de seu corpo entre os carros para, no momento final, abrir o zoom e mostrar contexto da paisagem onde está inserido.

Este poema não é uma ecfraze, segundo Heffernan, pois não representa uma representação visual, e o autor só admite a ecfraze como uma descrição verbal que se refere diretamente a obras de arte – exemplos são a emblemática descrição do escudo de Aquiles, na *Ilíada*, e poemas como “Retrato de família”, de Carlos Drummond de Andrade. O recurso principal desses textos é a descrição de obras de arte, ou de representações visuais anteriormente existentes. Eles se referem a uma peça escultórica, a uma fotografia, a um desenho, etc.

Em relação à iconicidade, podemos dizer que o poema a contempla: os versos curtos, o sinal gráfico, a disposição do texto (que se apresenta como uma linha que corre veloz do topo para a base da página) também são recursos icônicos. Em outros poemas de Aleixo, esse tipo de procedimento é ainda mais evidente, como aqueles nos quais a disposição gráfica é o elemento preponderante: em “Einstein remix”, procurei apontar como os recursos icônicos se manifestam. A iconicidade é uma marca da poesia concreta, sobretudo a da fase triunfal do movimento.

Em relação à ecfraze, a leitura de um poema como o último do livro *Modelos vivos* ajudará a perceber como o poeta faz valer o seu domínio desse tipo de recurso, que também aparece em outros textos, de outros livros, principalmente com a representação (ou descrição verbal) de fotografias.

Em “Cine-olho”, o cinema é a arte que está em evidência e nele podemos comprovar a afirmação de Rosa Maria Martelo sobre a aglutinação de aprendizados conquistados nas salas de cinema aos procedimentos de construção poética. Esse oriki em forma de filme acontece diante de nós como uma cena na qual é a velocidade do movimento corporal da personagem que nos leva a perceber um tempo acelerado, traduzido na escolha de palavras breves, de versos curtos e sincopados. Os sinais gráficos parecem até mesmo mimetizar a função do corte na montagem do poema. Em um primeiro momento, vemos a personagem. Logo em seguida percebemos seu movimento (o uso do gerúndio em “chispando” é muito importante). O corte se instaura e revemos a cena desde outro ângulo, agora o menino é “um ponto /

riscado / a laser”, se traduz na velocidade da tecnologia e no movimento desse ponto que, só pelo movimento, torna-se linha. (Aqui, a ideia kandiskiana de plano, ponto e linha também pode ser evocada.) E, na parte final, como em um processo de redução de zoom, aparece o contexto, o entorno onde o personagem se move: é “ali / para os lados / do mercado”, ou seja, é no reino de Exu. O poema é legitimamente um oriki: e o poema é uma cena de cinema. Através dele, encarna-se o movimento que é característico da sétima arte.

O poeta português Helberto Helder refletiu sobre essa relação entre arte verbal e imagens em movimento. É um dos poetas antologizados em *Poemas com cinema*, volume organizado por Joana Frias, Rosa Martelo e Luís Queirós, que se propõem a reunir obras de criadores portugueses que contribuíram para o diálogo interartístico nessa linha. No texto “Cinemas”, afirma Helder:

A escrita não substitui o cinema nem o imita, mas a técnica do cinema, enquanto ofício propiciatório, suscita modos esferográficos de fazer e celebrar. Olhos contempladores e pensadores, mão em mãos seriais, movimento, montagem da sensibilidade, música vista (ouçam também com os olhos!), oh, caminhamos para a levitação na luz!³¹²

Ouvir com os olhos é, aqui, a imagem complementar para o conjunto de possibilidades pensadas no início deste capítulo. O poema de Aleixo, cuja estratégia principal é a de projetar na mente uma imagem – fugidia, escorregadia, tal qual o movimento do menino entre os carros – é um desses textos pictorialísticos que nos proporcionam um momento de audição (de poesia) através das imagens. Ouvir com os olhos é uma prática presente na poesia de Aleixo desde o primeiro livro, e nunca abandonada.

Em “Cine-olho”, ela apresenta toda a sua potencialidade. Uma imagem que começa pela negação: não é um menino, mas um felino. “By combining these monstrous incongruities we newly collect the

³¹² HELDER, HELBERTO. “Cinemas”. In.: FRIAS, Joana Matos; MARTELO, Rosa Maria; QUEIRÓS, Luís Miguel [org.]. *Poemas com cinema*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010, pp.21-2.

disintegrated event into one whole, but in our aspect”³¹³, escreveu também Eisenstein. Cada sequência do poema irá trazer, além do movimento e da sua fluidez, um novo elemento aparentemente incongruente, projetando em nossa mente uma imagem formada por diferentes “frames” dispostos em contraponto. A sincronicidade é vertical e horizontal. É a essência da imagem poética, conforme teorizada por Paz: através dela, a simultaneidade entre os elementos aparentemente díspares congrega e apazigua as tensões, propondo uma experiência de libertação.

Esse recurso se fará notar também na performance desse poema ao vivo, bem como no seu áudio. São três, ao menos, portanto, os poemas dispostos no todo sobreposto desse “Cine-olho”, obra que se alimenta da gramática do cinema para sua construção. O trecho “Cine-olho / Labirinto” da performance *Nem uma única linha só minha* é um registro de performance. Não tem a performatividade videográfica que encontramos no vídeo analisado no capítulo anterior. Não é enquanto vídeo que irei falar dele, mas sobre a performance que ele faculta conhecer (e que conheço através de vídeo e não como espectadora ao vivo). É um trecho breve que está disponível no youtube, apenas a cena em que são apresentados os poemas “Cine-olho” e “Labirinto”.

O princípio do contraponto proposto por Eisenstein e Augusto de Campos se faz sentir entre todos os elementos dispostos em cena. Não há continuidade entre eles, que estão em choque uns com os outros, gerando um belo efeito poético na reunião desses fragmentos em uma cena total, conforme apontei acima. Apenas o espectador poderá compor, na sua percepção, o poema em si, gerado pela soma desses diversos elementos, o poema-performance. Este é, como ressaltado, um princípio construtivo, uma opção estilística que reflete a permeabilidade com a presença, a corporalidade da voz poética – e não, como abstratamente se poderia imaginar, uma aglomeração caótica, uma soma pela soma, sem propósito ou reflexão.

³¹³ EISENSTEIN, Sergei. *Film form and The film sense: two complete and unabridged works* by Sergei Eisenstein [trad. Jay Leyda]. New York: Meridian Books, 1958, p.34.



Frame do vídeo *Cineolho / Labirinto* disponibilizado por Aleixo na internet.³¹⁴

A descontinuidade entre um elemento e o outro é fruto de uma estética que aposta na não-ilustração. O fato de cada um dos elementos conter em si uma espécie de “autossuficiência”, não entrando com os demais em uma relação de denotação, mas de conotação, é derivado de escolhas formais ancoradas nos pressupostos dos movimentos de vanguarda. Sobre esse assunto, é interessante trazer a apreciação que Augusto de Campos faz sobre Apollinaire, quando o compara com Mallarmé. Apollinaire, que se baseava no princípio ideográfico para compor os seus “Caligramas”, interpretou-o de maneira ingênua, pressupondo uma ideia de figura: “E o resultado é que ele acrescenta ao poema algo absolutamente infuncional e dispensável, a figurinha, o desenho do tema”³¹⁵, o que Campos chama de “simplificação pueril”. No entendimento dessa geração, a representação figurativa é absolutamente suprimível. Assim, um poema sonoro não irá, jamais, apresentar-se como um jogonal de vozes consonantes, bem como na performance de Aleixo, os sons e as imagens não entrarão em uma relação de correlação ilustrativa. É uma decorrência lógica da estética e, ainda que opere com o acaso como procedimento metodológico, há um cuidadoso arranjar de imagens, sons e movimentos cênicos para que criem uma relação de imagem poética expandida.

³¹⁴ Frame produzido a partir do vídeo *Cine-Olho / Labirinto*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U-WnR-aNRnM>, acesso em 23.03.2015.

³¹⁵ CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Decio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 183.

Analisando a relação entre poesia e cinema, Rosa Maria Martelo também afirmou que “Mais do que a emergência do invisível, a questão parece ser agora, para muitos poetas, a de como lidar com o excesso de visível, que ainda não sabemos muito bem como transformar em poderes nos quais possamos confiar e que possamos respeitar”³¹⁶. Assim, as corpografias de Aleixo são também testemunhos desse processo: há um “ruído / de olhos” que se processa em sua obra. O excesso de imagens do mundo contemporâneo não leva, entretanto, à angústia que Baudrillard descreveu em *A arte da desapareição*, quando defendeu que o exagero visual de nosso tempo nos leva novamente à era da anulação da imagem. “A arte tornou-se iconoclasta. O iconoclasmo moderno não consiste mais em quebrar as imagens, mas em fabricar imagens, uma profusão de imagens em que não há nada para ver”³¹⁷, escreveu ele. É o excesso de ver que leva ao apagamento. Apagamento da função ética da estética. Entretanto, no caso de Aleixo, o que se processa é o movimento contrário: da visão dificultosa é que surge a nitidez.

6.2 OLHAR E RESISTÊNCIA ATIVA

O sentido da visão, suas artimanhas, suas tortuosidades e prazeres são trabalhados em vários dos textos de Aleixo.

Angústia sem influências

Tenho em comum
com Camões

Bob Creeley & Joan
Brossa

(
“poeta buscão”

³¹⁶ MARTELO, Rosa Maria. *O cinema da poesia*. Lisboa: Documenta, 2012, p.69.

³¹⁷ BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997, p.89.

)
 dois olhos
 (
 um que vê e
)
 um que não³¹⁸

Neste poema de *Modelos vivos* lemos uma tensão entre luz e sombra, visão e palavra, influência e referência. O dado comum entre o eu lírico, Camões, Bob Creeley e Joan Brossa (o de ver pela metade, ou ver mais do que se vê), é também a situação dessa criatividade de “resistência ativa”, da poesia que eternamente está *em busca*. Aleixo também traz aqui, de forma renovada, o emblema de Tirésias: aquele que não vê com os olhos da terra, mas tem um certo alargamento da visão. No poema, no entanto, não há nada que leve a uma supravisão mística. O que desse lapso no ver se demonstra é a vontade da busca, é a energia incessante.

Esse comportamento é o do poeta experimental, inventor, o que não planeja um resultado previsível segundo regras previamente estabelecidas, mas põe me jogo as forças da possibilidade e da incerteza, não importando tanto o sucesso do ponto final quanto os aprendizados do processo, ou a vontade de descobrir. E desde 1996 Aleixo se colocava nessa linha:

Eu não penso em termos de vanguarda, eu sempre pensei em termos da experimentação. Acho que há trabalhos que se situam numa linha de tradição; e há também uma tradição de inovação, uma tradição do experimento. Eu prefiro me situar nessa segunda vertente. Ela me permite olhar com olhos de agora para toda a tradição e tentar atualizar isso, mais ou menos radicalmente, conforme a necessidade. Cada trabalho impõe a sua forma, o modo como o poeta vai trabalhar.³¹⁹

³¹⁸ ALEIXO, Ricardo. *Modelos vivos*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010, p.26.

³¹⁹ Entrevista 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 15/06/2015.

Se a palavra “vanguarda”, nos termos da historiografia, ganhou conotações que a ligam a um momento histórico definido, a vertente experimental nunca deixou de existir, nem se limitou a um contexto preciso da história da arte. A própria noção de vanguarda tem sido expandida e repensada pelos poetas contemporâneos, que se propõem a combater um discurso que afirma delas seu esgotamento. Os artistas experimentais, nas mais diversas linguagens, continuaram realizando suas criações e propondo seus processos durante todo o século XX e início do XXI.

A linha da criação experimental é também a de Joan Brossa: artista que engendra também poemas fora das palavras. Brossa ficou conhecido como poeta concreto por ter explorado inúmeros suportes e linguagens, sempre com a tônica da produção poética. Desde livros impressos a instalações. Brossa também realizou inúmeros poemas-objeto. Retira os objetos do seu uso, desloca seu sentido, colocando-os em relação a outros objetos, aos quais eles não estariam inicialmente vinculados, ou com os quais cotidianamente não os vemos se relacionar. Assim, une nota de dinheiro e *Bíblia*, por exemplo. Ao invés de um instrumento musical, encontramos um fuzil disposto nas cadeiras da pequena orquestra. Um alfinete perpassa um pedaço de pão³²⁰. A expectativa denotativa é frustrada pela interação entre objetos de campos semânticos diferentes. Os objetos de Brossa são verdadeiras imagens poéticas expandidas: as imagens e as coisas utilizadas funcionam como as palavras na relação entre elas analisada por Paz: “toda imagem conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si”³²¹.

³²⁰ BROSSA, Joan. *Poesia vista*. São Paulo: Ateliê, 2005.

³²¹ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p.120.



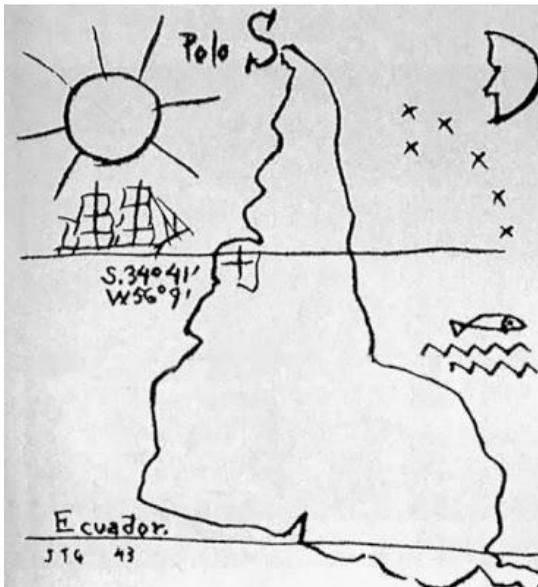
Aleixo, como Brossa, propõe poemas-objeto, como o que encontramos na capa de *Máquina zero*. E também a virtude desse tipo de poesia é a do contraponto, da simultaneidade entre duas “melodias”, da reunião de um eixo vertical e um horizontal. Um globo de ponta-cabeça, ao qual é acoplado o mecanismo da máquina de escrever, traz-nos essa dualidade de atmosferas, pois cada objeto é retirado de um contexto do espaço cotidiano e, disposto junto ao outro, forma uma imagem poética.

É através desse princípio de montagem e de reunião de elementos aparentemente distantes que se constrói a beleza da imagem poética. Ainda que realizada sem palavras, segue o princípio icônico proposto por Heffernan, pois joga com a visualidade, propondo soluções poéticas não pautadas na representação, mas na apresentação. E não comenta uma imagem, como uma ecfrese: é uma imagem. O significante, ainda que não verbal, acaba funcionando como se o fosse. O resultado da fruição estética é uma espécie de leitura.

Este poema visual, apresentado na capa do livro, nos remete, além dos poemas-objeto do “poeta buscão” Joan Brossa, às propostas do uruguaio Joaquín Torres-García com *Nuestro norte es el sur* (1943-46). Aqui, as fronteiras entre o poema visual e o desenho ou gravura se despedem, já que o que encontramos é o mesmo princípio de disposição contrapontística dos elementos, convocando a uma experiência estética na qual a fruição é plástica e, ainda assim, é música – não apenas porque

diz Hélio Oiticica que o que faz é música, mas porque os elementos são os de um verdadeiro *Desconcerto de música plástica*.

Torres García teve uma incursão dentro das vanguardas europeias, pois viveu muitos anos na Espanha. Participando desse contexto principalmente como pintor, retorna ao Uruguai para fundar uma escola, o Universalismo Construtivo. Neste movimento, fundiu diversas influências, chamando a atenção para a arte pré-colombiana e combinando o “americanismo, o construtivismo e o simbolismo”³²². Também propôs a inseparabilidade dos pares duais, a transcendência através da arte, a exclusão da dicotomia entre razão e sentimento. Em termos formais, a repetição de elementos simbólicos ajuda a criar uma proto-escrita sobre o suporte. Uma das suas propostas mais importantes é essa noção de que é necessário criar uma estética que não negue os pressupostos de um pensamento calcado nas origens latino-americanas, que se expressa perfeitamente na gravura abaixo.



Torres García, *América invertida*, desenho, 1946.³²³

³²² HABER, Alicia. *José Gurvich: Uma canção à vida*. São Paulo/Montevidéu: Fundação Memorial da América Latina, 2000.

³²³ Fonte da imagem: <http://www.uruguayeduca.edu.uy/Userfiles/P0001/File/NUESTRO%20NORTE%20ES%20EL%20SUR.portal.pdf>, acesso em 16.01.2106.



Joan Brossa, *Contos*, 1986.³²⁴

O poema-objeto de Aleixo e o desenho de Torres García se aproximam tanto pelos procedimentos adotados quanto pelo tema: há uma alusão à geografia, em ambos os textos, relacionada às questões de geopolítica. A inversão norte-sul representa, para uma leitura política dos trabalhos, a resistência à colonização, ao imperialismo, às determinações econômicas e relativas à soberania dos povos implícitas nesses mapas. Outra linha demarcatória é acrescentada à linha do Equador, na obra de Torres García: uma que coincide com a latitude de Montevideo. Já no poema de Aleixo, sobressai a palavra “Atlântico”, demarcando a sua localização dentro de um contexto em que é o mar e suas múltiplas travessias (as que causam a existência do *Black Atlantic*) que traz para os territórios as suas determinações. A geopolítica é revista por esse conceito, cunhado pelo teórico Paul Gilroy³²⁵, que explicita os

³²⁴ Fonte da imagem: <http://interartive.org/2008/06/brossa/>, acesso em 1601.2016.

³²⁵ GILROY, Paul. *The Black Atlantic: modernity and double consciousness*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

movimentos que são para a constituição cultural de nosso mundo consequentes da diáspora negra.

Tanto nos poemas-objeto de Joan Brossa quanto no trabalho de Torres García, assim como nas obras de Aleixo, encontrarmos o olhar como uma ferramenta de resistência: ao invés de nos aproximarmos de uma verdade (como a ideia platônica ou o caráter documental da foto/vídeo pressupõe), o resultado da apreciação visual é a confusão dos significados, é a instauração de um mundo no qual esses objetos estão liberados e podem livremente ocupar outros “postos” e funções. A pretensa objetividade dos objetos ou do mapa é subvertida pela disposição dos elementos, que convidam sempre a um confronto, a um estranhamento, a um fora de lugar que leva à reflexão.

Gostaria de chamar a atenção para o fato de que Aleixo, embora nutrido na prática e na teoria de Augusto de Campos, utiliza o recurso à iconicidade de variadas maneiras, construindo uma obra que pode dialogar com criadores de outras paragens e que, ainda que alinhados à poesia concreta (como Brossa) a praticam de modo peculiar, não necessariamente avizinjado daquele empreendido pela tríade brasileira. De fato, o poema visual apresentado na capa de *Máquina Zero* está relacionando-se de perto com as duas obras apresentadas, pertencendo as três ao mesmo jogo de quebra das relações lineares entre significantes e estabelecendo inúmeras flutuações e movências de significados. Todos eles obedecem ao princípio do conflito proposto na teoria da montagem einsteiniana, tanto quanto ao princípio ideogrâmico comentado por Ezra Pound. São como os ideogramas complexos formados a partir daqueles que se referem a noções simples, por aglutinação, combinação. Há uma fissura entre os elementos, que só poderão ganhar sentido no todo.

Torres García propôs um método de criação no qual a soma de elementos simbólicos (como o peixe, o sol, etc.) acabam formando uma pintura análoga à escrita. Sua *América* antecede a poesia concreta brasileira. A disposição do mundo por ele proposta reaparece na obra de Aleixo com a mesma intensidade de um desejo de subverter a ordem mundial, gerada na experiência de trânsitos e deslocamentos, tanto do corpo quanto do sentido. (Os nomadismos de García entre a Espanha e o Uruguai também são importantes para fundar a sua escola). Há um lapso, algo que não está “explicado”, e é desse sulco que surgem as interpretações e proliferações de sentido.

Já no poema “Angústia sem influências”, chama a atenção o fato de que a visão é apresentada como falta, uma falta que abunda, propondo a busca. O poema se relaciona ainda com o dado biográfico. A

perda da visão é tematizada também no poema seguinte do livro *Modelos vivos*, no qual o eu lírico discorre sobre a dor de ser glaucomatoso, ou seja, de ter uma doença da visão que a reduz “a olhos vendo”, ou seja, o mesmo processo que retira a visão a retira *à vista*, sugerindo que há um tipo de visão que não se perde, mas acompanha o processo. E brinca com a palavra “glaucomatoso”, aludindo ao poeta brasileiro Glauco Mattoso, dono de sonetos satíricos e pornográficos, mostrando que há uma transformação da dor em palavra. O poeta Glauco Mattoso adotou esse pseudônimo tanto em referência ao glaucoma quanto a Gregório de Mattos Guerra, poeta do século XVII conhecido como “Boca do Inferno” pelas suas sátiras ferventes.

Um tema

A dor que nunca passa,

o quadro horrendo
da visão que se esvai
a olhos vendo:

eu sei como é ser
glaucomatoso

Quisera ser como
Glauco Mattoso

para rir da dor e,
confinando-a ao gueto,

domá-la com um só
golpe de soneto³²⁶

A dor, domada, pode virar soneto. Fica sugerido que há um aprendizado possível para esse processo, ao mesmo tempo que a incompletude mora no verbo “quisera”. A habilidade de domar a dor com um “golpe de soneto” não está na posse do eu lírico, como depreendemos deste “quisera”. Ao mesmo tempo, nós estamos seguindo seu curso poemático e percebemos que a saída possível para a dor que a poesia representa está presente.

Confinar a dor ao gueto também pode sugerir um estar presente com os seus pares, ou seja, um fazer-se ler e ouvir por um conjunto

³²⁶ ALEIXO, Ricardo. *Modelos vivos*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

(limitado) de pessoas, um pertencer ao grupo – o que, de acordo com a minha leitura de Aleixo, não se realiza inteiramente, pois não há pertencimentos deste tipo em sua trajetória. O poeta errante não está circunscrito (inscrito e escrito) no ou para o “gueto”: ele abre seu caminho, enquanto caminha, no trânsito entre os grupos, mensageiro entre mundos. É através da deambulação que ecoa a sua poesia.

No poema está presente a existência de uma saída possível para a dor através da poesia; assim como no poema anterior há algo em comum entre a angústia do ver apenas com um olho e a busca poética desses autores “sem influência”. Há que se levar em conta que essa redução de dois em um que se dá no poema “Angústia sem influências” coaduna com a relação proposta por Aleixo de anulação dos pares opositivos, reencontro no Um que é sempre Outro. Não se admitem pares estanques e contrapostos que não estejam em movência dialógica: de que valeria um olho que vê sem um outro que não vê? Só a partir da dança entre eles que se estabelece a relação de crescimento. E também não se oferece a possibilidade de esgotamento do uno, de resolução da complicação necessária: por isso, o poeta não há de ser como Glauco Mattoso, capaz de golpes de soneto que possam resolver (domar) o conflito: o conflito não é positivo em suas determinações, ele é um processo a se desenrolar (a olhos vendo) sem um ponto final.

Ainda que a dor de ser glaucomatoso deverá um dia findar, é ela que dispara também um procedimento que Aleixo comenta no áudio “Erre comigo (corpografia)” publicado na revista *Recibo 33 com ruído* e citado anteriormente. Trata-se de um dispositivo aprendido de uma entrevista de Henfil quando este comenta a estratégia de transferir a dor de um ponto a outro do corpo. O poeta procurava, pisando sobre um de seus pés, causar uma dor crônica que pudesse aliviar a dor no olho causada pelo glaucoma. Assim, dessa experiência surgiu também um dado importante para a criação da corpografia: uma vivência do corpo inteiramente nova. É a partir do erro (“Erre comigo”) que a semente da descoberta de um processo (que a disposição experimental) se produz. A dor pode ser transferida: correr pelo corpo, transitar por ele a partir de uma abertura provocada pelo artista. Até mesmo a terapêutica para saber lidar com a dor física parte do princípio de um não-confinamento, mas de um trânsito, como cura. A movência não admite o gueto: esse olhar que encontramos na poesia de Aleixo se dá na sucessão temporal e em momentos de encontro, não na fixidez de um dado todo compreensível e apreensível no mesmo instante.

Assim, as polêmicas a respeito da poesia e da imagem, na sua abordagem dos caracteres temporais e espaciais envolvidos nas duas

linguagens, retornam também no processo construtivo de Ricardo Aleixo. A temporalidade nunca é linear, assim como o espaço é instável e movente.

6.2.1 Tempo e espaço invertidos

A fim de aprofundar essa leitura dos “ruídos de olhos” que acontecem nessa poesia, trago um texto publicado inicialmente em um jornal cultural de Curitiba e depois em *Impossível como nunca ter tido um rosto*³²⁷.

Qualquer voz

Agora, ali, era muito antes. Consegue imaginar a voz da moça de outro dia, caída na rua, mas ainda respirando? Coisas postam-se entre elas mesmas, interrompidas. Onde começa e onde termina o olhar? Outro verbo sem presente: morrer. Eu não disse lembrar — imaginar foi o que eu disse. Consegue? A voz dela, alguma voz que você nunca ouviu, qualquer voz. Antes de alguma coisa, ali. O olhar talvez comece antes das pálpebras se abrirem. E acaba? Não acaba.³²⁸

Esta é a versão original, publicada no *Casulo*. Aqui, encontramos mais um poema cinematográfico, no sentido de que nos permite visualizar e acompanhar uma cena. Porém, diferente do que ocorre em “Cine-olho”, não é tanto o recurso ao pictorialismo e sua habilidade de projetar na linguagem recursos das artes da imagem que acontece. O ponto principal do poema é a complicação entre espaço e tempo. O tempo é invertido, e a relação entre som e imagem se complexifica. Como imaginar uma voz? Imaginar uma voz é o contrário exato de ouvir

³²⁷ ALEIXO, Ricardo. *Impossível como nunca ter tido um rosto*. Belo Horizonte: independente, 2015, p.42-3.

³²⁸ ALEIXO, Ricardo. “Poemas”. In.: Cândido – Jornal da Biblioteca Pública do Paraná, Curitiba, Edição 32, março de 2014, p.36.

o ruído dos olhos? Tudo está consumado, mas quase: pois a moça em questão, que é vista, observada, está caída no chão e *ainda* respirando. O poema acontece no não-tempo da morte. Para ele, antes e depois é sempre. E essa negação da cronologia se dá em virtudes de olhar, um olhar que, ao final do poema, não é mais o dos curiosos que se reúnem ao redor de um acidente de trânsito, mas o olhar dela, cuja voz nos pusemos a imaginar. O olhar se mistura com a alma nos versos finais, quando dele se diz que começa “antes das pálpebras se abrirem” e pergunta-se se acaba. E “não acaba”.

A relação de Aleixo com a visão é então, também, na contramão da história que nos trouxe ao epíteto de “iconoclastas modernos”, um convite à reflexão existencial. Esse olhar não pressupõe imediatismo. Se dá em um tempo invertido, solto, não cronológico. Assim, esse olhar nega todas as características que fariam dele o protótipo do conhecimento, desde Platão. Quando Adriana Cavarero conta-nos essa história (a história da elevação do olhar a sentido eminentemente filosófico), e que é também a história da exclusão da audição e do encontro presencial dos corpos em sua unicidade, ela está nos relatando as características de um olhar em tudo contrário a este. Pois a tradição acredita que o olhar é um sentido que propicia um contato privilegiado com a realidade: é através dele que se produzem as provas incontestáveis. O olhar de Aleixo embaralha-se com o tempo: ousou dizer que é um olho-voz esse cine-olho, pois convoca não à clareza da prova, mas à presença corporal da experiência, à vivência existencial em um tempo-não-tempo.

Seja a visão que cria poemas alicerçados na iconicidade, os que trabalham o aspecto gráfico da página; seja a visão que sugere uma série de imagens (dá a ver pela imaginação) criando fanopeias; seja ainda a visão que compõe ecfrases, poemas nos quais são descritas ou representadas imagens fotográficas; seja ainda a visão que confunde-se com a vida e convoca a questionamentos existenciais: todas essas manifestações de “ruídos de olhos” presentes na poesia de Aleixo contribuem para um entendimento performativo da sua poesia. Podemos ter em mente que também problematizam a visão em si, lançando questionamentos sobre o que é o ver e o “ouvir”, uma visão em relação com o ouvir, e com a presença de um corpo em relação aos outros corpos com os quais interage e se comunica.

6.3 MODELOS EM MOVIMENTO

Gostaria de continuar essa tarefa de procurar ler o papel da visão na poesia de Aleixo a partir da invocação do primeiro poema de *Modelos vivos*:

Música para modelos vivos movidos a moedas

Há muito já estão mortos os modelos vivos que, no passado, apenas posavam para os artistas e, do oitocentos em diante, também para os fotógrafos que, em seus estúdios, consideravam-se artistas. Os modelos vivos da atualidade, além de mais vivos que os do passado, fazem mais que posar impassíveis diante de pincéis cinzéis ou lentes. Recortam o ar com pequenos gestos de falso, grácil nô, a intervalos irregulares, regidos pelo barulho das moedas que um ou outro passante atira dentro das latas que eles, os hodiernos modelos vivos, postam a seus pés quando se integram estáticos, mudos, metonímicos, metamímicos, cobertos de tinta até o rosto, à quase sempre feia paisagem das praças e esquinas das cidades brasileiras de médio e grande porte por onde desandarilham. Nada representam, nenhum papel. Presentam-se. São o medium e a mensagem. Fingem submeter-se ao comando dos lançadores de moedas, e aí expira sua arte que nem mesmo aspira à condição de arte e começa a dos pagantes. Pergunto-me, como se perguntava Heinrich Kleist sobre os manipuladores de marionetes que tanto encantavam o amigo a quem devia o despertar do interesse pelos mistérios daquela arte de rua, se os passantes pagantes conhecem os mecanismos que movem os modelos

vivos; se possuem pelo menos uma ideia do belo na dança.³²⁹

A ontologia platônica é alicerçada, justamente, na ideia de um modelo e uma cópia. O mundo das ideias, onde moram os modelos perfeitos, é o que existe, a realidade. As ideias são eternas e imutáveis e perfeitas, e o que vemos em nosso mundo são somente as cópias imperfeitas, transitórias, ilusórias. A noção de um modelo e uma cópia é portanto fulcral para a trajetória filosófica do Ocidente, e também para a formação de um ambiente questionador que, ao supor a existência dessa totalidade e perfeição, passa a encarar seu próprio mundo de outro modo.

Adequar-se ou não adequar-se a um modelo é uma questão que subsiste em todos os campos: também o moral e o artístico. As religiões apresentam modelos de fé, caridade, entrega. As modas e as artes oferecem modelos padrão, de beleza, de requinte, de sofisticação. Mas o poema que lemos agora trata do modelo vivo dentro da história da arte: aborda esse procedimento, tão comum aos séculos e séculos de desenvolvimento artístico (principalmente pictórico) no qual o artista procura copiar um modelo tanto como exercício de treino quanto como ferramenta para a composição.

A cópia da natureza e dos modelos mais perfeitos existe desde a Antiguidade como prática e preceito. A mímese é o conceito chave que a *Poética* de Aristóteles propôs, e que vingou durante todo o período no qual era a Antiguidade Clássica a fornecedora dos padrões e inspirações. Mesmo a infidelidade ao modelo, o elogio da imaginação e da subjetividade do olhar vêm a se impor por contraposição à cópia perfeita, professada anteriormente. A citação que encontramos em *Modelos vivos* e que baliza a leitura desse poema (bem como da sequência do livro) trata de uma pintura do período Romântico, mas poderia ser qualquer outra que se encontrasse nos museus:

“Dei aulas no Community College de Staten Island, no City College e em Pace. A maioria era gente que procurava fazer um curso à noite ou aos domingos de manhã. Motoristas de táxis turcos ou tipos desse gênero que estavam à procura de um curso fácil. Recordo-me especialmente de um. Eu estava mostrando o slide de um nu de Goya, ele olhou para o quadro e

³²⁹ ALEIXO, Ricardo. *Modelos vivos*. Belo Horizonte: Crisálida, 2011, pp.15-6.

disse-me ‘Posso falar com você depois da aula?’ e eu respondi-lhe ‘Claro’. O que ele, afinal, queria era o número de telefone do modelo do quadro de Goya. Expliquei-lhe que, se ela realmente existiu – o que não é certo –, já tinha morrido há muito e não tinha telefone. Depois, levei-o ao museu, tiramos fotografias dos quadros, fomos ao laboratório para lhe explicar com exemplos concretos que aquelas eram pinturas antigas. Mas, ao fim dos três dias que isso durou, ele ainda não tinha mudado de ideia: continuava a querer o número de telefone dela. Desisti.” Laurie Anderson³³⁰

O que lemos nessa epígrafe é uma anedota que tem como principal motivo a relação entre a realidade e a arte. A fidelidade do retrato ao modelo pode ser questionada, porém, o que se observa, é que esse resultado da criação artística se mostra tão convincente que o observador tem certeza de que aquele ser existe, na realidade. É justamente a quebra de barreiras entre a arte e a vida, o entendimento de continuidade entre ambas, o questionamento da ideia de representação e sua substituição pelo ato de apresentação.

A relação entre a poesia e a realidade sempre supõe essa fissura que é a de um mascaramento. Há um truque que o artista utiliza para fazer crer nas suas criações. O interessante do poema inicial de *Modelos vivos* é que o resultado da leitura acaba por fazer supor que o próprio poeta é também este modelo vivo; que o artista é um modelo de si mesmo, sem necessidade de um parâmetro exterior para cópia ou mímese. A arte passou da representação, o que encontrávamos em Goya – ou melhor, na leitura que o estudante fez da pintura de Goya – para a apresentação, quando o artista de rua simplesmente se oferece ao olhar do público. Não sem truques, não sem artimanhas, mas já sem a mediação de um imitar a realidade.

Neste poema, também encontramos a rua como lugar onde acontece a arte. É nesse ambiente de burburinho e pressa, de aglomerado e de passagem, que se pode encontrar o artista. A poesia também está novamente apresentada como dança. Os pagantes de moedas em trânsito, displicentes, e o modelo vivo recebendo-as novamente nos remete a Exu, o Bará, aquele que vive no mercado. A inconsciência dos

³³⁰ ALEIXO, Ricardo. *Modelos vivos*. Belo Horizonte: Crisálida, 2011, s/p. (epígrafe inicial).

pagantes em relação à arte ou em relação à presença da transcendência nos remetem ao mercado cultural e suas atrocidades, ao ambiente no qual o poeta atua e nas curvas e dobras que o sistema impõe. Sua arte termina onde começa a dos pagantes. Esses não conhecem os mecanismos que os movem: encontro aqui uma crítica à condição de artista que se oferece hoje para nós nas grandes cidades brasileiras.

Há uma continuidade de tempos entre os modelos vivos da pintura antiga e os modelos vivos das ruas de hoje: a mescla entre erudito e popular, entre o museu e a rua. Se o modelo vivo que posou para Goya se perdeu, esvaneceu-se, ele de certa forma continua vivo no modelo vivo da rua de hoje. Novamente se quebram as barreiras tanto de tempo quanto de espaço: pois o estudante continua a crer que a modelo está viva enquanto que o modelo que antes estava confinado ao espaço da pintura agora se apresenta na rua, vivo. Essa duplicidade de possibilidades entre as noções convoca a um pensamento de integração, no qual há continuidade entre os elementos, os seres, as ideias. Inseparáveis, confluem todos para um jogo complexo.

O poema também convoca, desde o seu início, a história da arte. A arte da pintura era aquela arte por excelência, modelo para o senso comum sobre o que é fazer um trabalho artístico. Esse procedimento de cópia do modelo, do desenho de observação, também é o que o senso comum considera o eminentemente artístico até a irrupção do contemporâneo. A mudança desses conceitos tem estreita ligação com as alterações tecnológicas processadas dos oitocentos em diante: com o surgimento da fotografia, os pintores de retratos passam a perder o seu público. Onde vão parar os modelos?

O romance de José Saramago, *Manual de pintura e caligrafia*³³¹, é um brilhante relato acerca dessas relações. O protagonista, um pintor de retratos que vê seu ofício resistir aos novos tempos, tem de lidar com as questões de poder e de abuso que se estabelecem entre as classes sociais através de seu fazer. O exercício que empreende, de escrever um diário, acaba levando-o a questionar as fissuras entre as duas formas de arte, a rever o que é pintura e o que é escrita pelo questionamento das ficções e das pretensas realidades implícitas na reprodução naturalista dos modelos. Na retratística, além das exigências de uma pseudo-fidelidade (porque ele pinta o modelo exatamente como este pretende ser visto, e não como ele é) ele descobre um esgotamento que, quando transposto para as palavras, se torna frutífero não apenas para a reflexão

³³¹ SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

sobre o seu fazer, mas também para a sua transformação. O exercício da escrita auxilia-o a descobrir um novo modo de pintar, mais fiel às suas crenças e à sua personalidade. O romance de Saramago pode ser lido como uma alegoria do estabelecimento da pintura moderna – uma cisão de paradigmas e uma descoberta profunda a respeito das determinações das artes. Esse mesmo movimento encontramos nas manifestações do modernismo em nosso país. Escreveu Oswald de Andrade, no “Manifesto da poesia pau Brasil”:

Houve um fenômeno de democratização estética nas cinco partes sábias do mundo. Instituíra-se o naturalismo. Copiar. Quadro de carneiros que não fosse lã mesmo, não prestava. A interpretação no dicionário oral das Escolas de Belas Artes queria dizer reproduzir igualzinho... Veio a pirogravura. As meninas de todos os lares ficaram artistas. Apareceu a máquina fotográfica. E com todas as prerrogativas do cabelo grande, da caspa e da misteriosa genialidade de olho virado – o artista fotógrafo.³³²

Encontramos aí a crítica ao naturalismo, a essa “cópia perfeita” tão praticada antes das renovações pelas quais passou a arte no início do século XX. Esse questionamento sobre se a fotografia também é uma arte legítima como a do pintor acaba por levar a uma implosão nos parâmetros da arte. Os procedimentos criados para resolver a situação da quebra do paradigma naturalista são os que vão gerar, como consequência das tentativas e experimentações, também o advento da arte moderna através da colagem, da fotomontagem, das propostas que surgiram na Rússia com a geração de Rodchenko.³³³ O poema aborda essa passagem de uma ideia da arte centrada primeiro na pintura, depois na fotografia e por último, no corpo vivo do modelo vivo que recebe as moedas. Ficam implícitas muitas ressonâncias de questões políticas e sociais que estão implicadas nessa transformação, presente no poema através da função metonímica dos modelos vivos.

³³² 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, p.7.

³³³ FABRIS, Annateresa. “Entre arte e propaganda: fotografia e fotomontagem na vanguarda soviética.” *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v.13, n.1, p.99-132, jan-jun.2005, 2003, pp.11-57.

O modelo vivo que atua nas ruas brasileiras pode guardar relações com o artista contemporâneo, que lida com a fugacidade do seu fazer, com a ideia de não perenidade, com a realidade da sua pouca importância para a vida dos passantes que displicentemente pagam, sem talvez compreender de fato o que está ocorrendo em cena. No processo histórico da transformação que citei acima, houve o radical distanciamento entre o processo criativo e as expectativas do público. A vanguarda foi a quebra com essa relação (menos harmoniosa desde o Romantismo) entre a produção e a recepção das obras de arte. O poema pode portanto ser lido como alegoria do contemporâneo, e como uma profissão de fé. A poesia, então, “existe nos fatos”, como quis Oswald³³⁴: no burburinho da rua cotidiana onde um modelo vivo recebe as suas moedas.

O modo como Zumthor descreve o cantor de rua também se relaciona com os modelos vivos de Ricardo Aleixo. Não são “os casebres de açafião e de ocre nos verdes da Favela”³³⁵ nem tampouco o Carnaval os acontecimentos poéticos da rua, mas a presença do cantor que transformava a rua cotidiana em um espaço mágico:

Nessa época, as ruas de Paris eram animadas por numerosos cantores de rua. (...) Havia o homem, o camelô, sua parlapateice, porque ele vendia as canções, apregoava e passava o chapéu; as folhas-volantes em bagunça num guarda-chuva emborcado na beira da calçada. Havia o grupo, o riso das meninas, sobretudo no fim da tarde, na hora em que as vendedoras saíam de suas lojas, a rua em volta, os barulhos do mundo e, por cima, o céu de Paris que, no começo do inverno, sob as nuvens de neve, se tornava violeta. Mais ou menos tudo isto fazia parte da canção. Era a canção.³³⁶

O elo entre o momento da presença bailarina da poesia e a erudição do medievalista se demonstra nesse depoimento maduro de

³³⁴ 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, p.5.

³³⁵ *Ibidem*, p.5.

³³⁶ ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, pp.28-9.

Zumthor. A arte dos modelos vivos não está dissociada da alta cultura, não há divisão entre poesia e arte de rua. Essa evocação dos artistas andarilhos, presente no poema de Aleixo, esses que passam de cidade em cidade, acaba remetendo também para a ancestralidade, para a presença dos aedos e griôs, em confronto com o caráter de estatuária que eles adquirem ao oferecerem-se fantasiados nas ruas para os olhos dos passantes. Por que estão parados e desandarilham? O que se perdeu? Há uma dialética, novamente, entre o movimento e o repouso, bem como entre o tempo e o espaço, estes atuando de modo cosmogônico e não linear. Os modelos vivos são esses que ficam estanques enquanto a vida mantém seu pulso vivo ao redor, são aqueles que, ao estalido de uma moeda a cair na sua lata, passam a dançar. Sua dança é finita e passageira. Sua arte é essa de mostrar o “belo da dança” apenas no momento preciso. Nisso relembro a última entrevista de Clarice Lispector para a televisão³³⁷, na qual ela afirma que o papel do escritor contemporâneo é o de “falar o mínimo possível”. Em que pese o clima de repressão vivido no Brasil durante a ditadura e vivenciado pela escritora, não se exclui a sensação de uma concisão ritual, causada tanto pelos perigos políticos da fala quanto pelo zelo com o sagrado que ela guarda.

Instaura-se um jogo entre o modelo vivo, o artista de rua, e o poeta contemporâneo, na medida em que este também atua apenas em alguns precisos momentos: os espaços nos quais trabalha um poeta hoje no Brasil são infinitamente reduzidos se comparados com aqueles que ocupavam os poetas em séculos anteriores. Aleixo discute esse problema da reclusão da poesia contemporânea a um gueto, da falta de gente interessada, e afirma:

A poesia já foi, por exemplo, a ponta de lança do processo abolicionista. Castro Alves, mas não apenas ele, juntava multidões, tanto em recitais pagos – as pessoas pagavam para ajudar a campanha – quanto em intervalos de peças de teatro. A poesia foi a grande mídia do movimento abolicionista. Agora, é importante pensar como isso se dava, também, em termos de linguagem. Você tem que procurar uma forma de lidar com a sensibilidade contemporânea que não seja a do

³³⁷ Entrevista para o programa Panorama, da TV2 Cultura, 1/2/1977. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU>, último acesso em: 31/10/2015.

rebaixamento. Não é, como muitos poetas entendem, a produção de uma escrita fácil e assimilável. Não. É muito mais, me parece, a descoberta de pontos de luz que estão ainda pouco claros, pouco nítidos, na sensibilidade contemporânea, e a partir dali tentar se relacionar de outro modo. É aí que o corpo passa a ter um papel de grafia.

Neste poema inicial de *Modelos vivos*, encontramos também a problematização dessas questões. Formando um jogo complexo entre a dialética do modelo e da cópia, do papel da tecnologia e da presença do corpo em cena, o poema abre uma série de caminhos para a reflexão sobre essa escrita contemporânea que se traduz em corpografia. A presença do corpo em contato com a multidão também é evocada através da imagem dos modelos vivos que apresentam-se nas cidades. A porosidade da ideia de arte que temos hoje, a autoria descentrada (pois são “eles”, os modelos vivos, no plural, não é um “eu” que se coloca como artista) também estão presentes. Encontramos, portanto, um modo de abordar questões pertinentes à poesia através do uso de uma alegoria que contém dados relativos às artes visuais. O olhar não funciona, entretanto, nem como metáfora e nem sugere a ideia de um contato imediato e sem problematização com as coisas, com a realidade. O recurso a essa alegoria da pintura e do modelo vivo têm como resultado uma complexificação e, na realidade, mais distanciam da constatação da verdade do que o contrário.

No poema seguinte, esse modelo, esse ser observado em ação, é uma bela sambista, de modo que há no correr do livro um movimento em busca de seu centro, inaugurado pelo título “modelos vivos”, pela epígrafe inicial e pelo primeiro poema.

No segundo poema, que complementa o primeiro, a problemática se expande e entra toda a sonoridade do samba, o colorido musical dos ritmos brasileiros. Inaugura-se um conjunto de referências aos criadores da música popular que acompanhará o percurso de problematização da visão.

Um samba

Desfocado da imagem
dela, im-

possível

bela sambista,

 atraves-
 sado pela pergunta

 que cruza a pista
 da minha cabeça

 em filigranas de porta-
 estandarte

 e repergunta
 sem atravessar:

 que tipo de samba
 pode ser o dela?

 Que samba
 será

 que ela sabe
 sambar?³³⁸

O motivo, tão caro ao cancionero da MPB, da bela sambista, observada por um eu-lírico que dela se enamora, entra dentro do contexto da problematização da arte contemporânea inaugurado pelo poema anterior. Nesse processo, cada texto subsequente parece reafirmar a densidade da problemática e seu dado “multifacetado”. A relação entre o modelo e a imagem, entre a arte e a vida, entre o que é e o que “poderia ser” (para invocar o mesmo assunto em uma chave aristotélica) permeia o movimento do livro e se refaz em “Um samba”. Ao invés de uma estátua viva, parada no ambiente da rua movimentada, encontramos agora um corpo em movimento que, observado, abre uma fenda para a imaginação do eu-lírico, que gostaria de conhecer “o samba” da sambista: suas ideias e convicções, sua filosofia, seu modo de ser e estar no mundo, seu “esquema”. O poema da sambista nos remete então ao canônico “A uma passante” de Baudelaire, que já foi reinventado por Aleixo em outro texto, este constante em *Trívio*:

³³⁸ ALEIXO, Ricardo. *Modelos vivos*. Belo Horizonte: Crisálida, 2011, p.17.

A uma (outra) passante

está feito:

ao meu

olhar (o

olhar não

dobra esquinas)

agora só

resta

dobrar

a esquina

ou então

Este é o poema que abre o livro, deixando no ar uma sensação de incompletude, causada pelo *enjambement* aberto, localizado no último verso do poema (e todo o texto se compõe de elipses, de hiatos, de retesamentos que não se completam). Esse recurso nos remete ao texto “O fim do poema”, de Giorgio Agamben³⁴⁰, no qual ele propõe uma leitura da poesia como texto circular (e por isso a importância, a dificuldade de finalizar o poema). O poema, que se dirige a uma (outra) passante faz esse momento fugaz (no qual o olhar se fixa na transeunte) girar circularmente na leitura, já que a elipse final reconduz ao começo, a imagem escapa, se esvanece no ar, acompanha o movimento fugidivo da passante, quer dobrar a esquina e continuar a caminhada. Quer sabê-la, entender qual é o seu samba.

Aqui, diferente do que ocorre em “Modelos vivos movidos a moedas”, e diferente também do poema da passista (longamente contemplada, e ainda re-pensada, presente que está após a primeira mirada) há uma velocidade que se instaura, que é a fugacidade do trânsito, das ruas, dos passos da passante que escapam, dobram a esquina que o olhar não consegue alcançar. É a urbanidade de “Cine-olho” captada pelo poema, aparentemente congelada, porém viva para o leitor (a leitura, como ato performativo, irá fazer sentir essas inversões de velocidade no corpo de quem lê através do “ouvir” característico desta literatura).

O olhar como maneira de possuir nunca se completa. Tanto o eu lírico que procura se relacionar com a bela sambista esbarra na impossibilidade quanto aquele que gostaria de seguir com a passante é abandonado. A visão não liga o observador ao observado sem o intermédio de uma fissura, de uma barreira, de uma quebra de completude. Os que veem talvez não tenham a mínima ideia do que é o belo na dança. São múltiplos os olhares que estão nos poemas de Aleixo, desde o olhar “pela metade” que vê mais além, até o olhar do desejo que procura perscrutar o que ocorre no movimento da rua, até o olhar que se transforma em sonoridade, o olhar que não é simultâneo em relação à coisa vista, um olhar que recusa a espacialidade (que Lessing³⁴¹ quis atribuí-lo) e se coloca em outro tempo: um olhar da poesia. Não é a visão que gera o transbordamento excessivo de imagens que aborda

³⁴⁰ AGAMBEN, Giorgio. “O fim do poema”. Tradução de Sérgio Alcides. Revista CACTO n°1, agosto de 2002, pp.142-149.

³⁴¹ LESSING, G.E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*. Tradução Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

Baudrillard, não é o olhar que exclui a presença física do corpo, combatido por Cavareto: é nessa falência do olhar que mora justamente a sua riqueza, a de poder instaurar uma leitura de imagem que ainda faça sentido (e com isso livre-se do peso da iconoclastia), e também a de poder convocar a presença integral do corpo, não suprimindo a audição. A respeito de Francis Bacon, Deleuze fala de uma “visão háptica”, uma visão que teria o dom de aproximar o espectador da imagem através do tato³⁴². Assim, as características de um sentido podem ser subvertidas pela obra de arte: vemos com o tato as imagens de Bacon. Lessing, ao comparar a pintura e a poesia, afirma que a pintura tem de contar uma história apresentando-a em apenas um momento: ou seja, seria típico da apreensão pela visão um imediatismo, um recorte do tempo, enquanto que a poesia teria o dom de, por se tratar de uma arte temporal, narrar a história de modo mais completo na sucessão de seus eventos. Ora, essas definições (pintura como arte espacial e poesia como arte temporal) também são subvertidas pelas obras contemporâneas.³⁴³

No poema que segue, vemos-ouvimos em sucessão, não na completude da apreensão completa de um segundo, mas na sucessão, que é típica do ritmo. Aqui, essas propriedades da relação com o olhar que vinha comentando acima se introduzem na escolha de um dispositivo construtivo do poema que encarna-as.

olhares como palavras sem pele

olhares como metades de silêncios habitáveis.
 uma respiração. palavras como peles de silêncios habitáveis.
 olhares como peles de duros silêncios todavia habitáveis.
 palavras como metades de silêncios.
 olhares como noites vistas de um cais.
 vazio. olhares como noites apenas pressentidas do cais.
 olhares como palavras sem pele.
 uma respiração. silêncios como noites sobre a pele do mar.
 duros silêncios como palavras. sem pele.
 metades de palavras como metades de silêncios.
 olhares pela metade. uma respiração. duros.
 olhares como metades de olhares. uma respiração.
 noites como olhares apenas pressentidos. noites

³⁴² DELEUZE, Gilles. *Lógica da sensação*. Tradução de Roberto Machado (coordenação). Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

³⁴³ LESSING, G.E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*. Tradução Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011, p.195 (seção XVI).

pela metade. palavras e silêncios pela metade.
 noites habitáveis como silêncios sem pele. peles
 como palavras habitáveis. palavras como palavras.
 peles. silêncios como silêncios. duros. olhares
 todavia habitáveis. uma respiração.³⁴⁴

O elemento “uma respiração” marca a velocidade de leitura do texto. À medida que o poema vai fluindo na página, ele apresenta-nos a presença física da voz que necessita de pausas para a respiração. Tratando-se de um poeta que tem como prática constante a performance ao vivo e também a gravação em áudio, esse dado não é ingênuo, nem foi colocado no poema em vão ou por acaso. A técnica da vocalização está inscrita no texto; não representada, mas apresentada. Neste poema, mais do que falar sobre o processo criativo, os olhares e a respiração, o texto se faz como prosopopeia, é quase uma onomatopeia de si mesmo, pois fala sobre aquilo que apresenta sonoramente e faz soar exatamente aquilo sobre o que fala.

A poética se afirma na concretude material da leitura. Então lemos a voz, ela está viva e se faz ler em nossa leitura, justamente nos seus aspectos invisíveis. O poema dá a ver a voz, inserindo-a no texto, fazendo-a soar. O princípio partitural nos ajuda a compreender esse tipo de recurso. A intercalação entre trechos longos e “uma respiração” faz com que o leitor, mesmo na leitura silenciosa, sinta os movimentos da voz que está ali, viva, um “modelo vivo”, mais vivo do que aqueles que posavam antigamente para os pintores.

E sente a voz não na sua vocalização dos sons, mas nos aspectos físicos, na sua necessidade de pausas para a respiração, no seu resíduo em relação à linguagem falada – não são as palavras que aparecem aí, mas os hiatos entre elas, os silêncios que demarcam a ênfase nas palavras: o gesto da voz. Uma voz dançante que se revela não no seu aspecto límpido e afinado, mas no ruído da mastigação das palavras, no silêncio da respiração.

Apresentar a voz em sua materialidade é um gesto que traz um conjunto de complexidades e reverbera, desde entendimentos acerca do que é a poesia até posturas críticas frente à tradição que carregam fortes implicações.

Quanto da voz vem ao primeiro plano em sua materialidade, nos aspectos “invisíveis” de sua formação (“uma respiração”) ela traz

³⁴⁴ ALEIXO, Ricardo. *Modelos vivos*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010, p.34.

consigo um intrincado conjunto de referências corporais, caras ao entendimento da poesia que estou procurando tecer aqui. Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo da poesia*, afirma: “O signo vem marcado, em toda a sua laboriosa gestação, pelo escavamento do corpo”³⁴⁵. Escavamento este que inicia no diafragma e passa, através dos “labirintos do corpo”, por vários órgãos até chegar aos lábios. “O som do signo guarda, na sua aérea e ondulante matéria, o calor e o sabor de uma viagem noturna pelo corredores do corpo”³⁴⁶. Aí estão os elementos que nos permitem encontrar os aspectos performáticos de toda palavra poética, que vai constituir os seus recursos em eterna ressonância desse elemento primordial esquecido por outras formas de utilização da linguagem.

O poeta vai caçar as ressonâncias profundas das palavras, compõe jogos sonoros na combinação entre elas, reverberando a ancestralidade da sua carnadura. O rito originário, ato e evento da fala, repete-se em cada leitura. Toda palavra poética, renunciando à lógica linear, à transmissão límpida de um conteúdo determinado, molda e desfruta o seu significante com a modulação, o movimento, a espessura sonora que lhe são próprios. Aleixo parte das figuras dos modelos vivos, discorre sobre o olhar, sobre os movimentos que esse olhar faz em relação aos corpos e, com isso, acaba nos trazendo ao reino plural da poesia em toda a sua força ritual: força que vem de seu enraizamento no corpo.

Alfredo Bosi afirma que “se associam, no corpo-que-fala, dois movimentos”³⁴⁷. O primeiro é a sensação que o objeto é capaz de provocar (referência exterior, significado alijado); a segunda é “a sensação interna, que o mesmo sujeito experimenta quando articula uma vogal fechada, velar e escura, principalmente quando em posição de força: *tum/ba*”³⁴⁸. Esta remete diretamente ao resíduo performativo que é possível capturar em toda leitura de poesia, seja ela feita em silêncio e apenas lembrada por esse corpo no mais das vezes inconsciente da ancestralidade dessas sensações. O texto guarda, nas associações a que leva essa vogal, uma série perceptiva que remonta às origens da fala no corpo, no modo como é pronunciado cada som. “Haveria, portanto, nas palavras ditas motivadas, um acordo subjetivo entre as reações globais

³⁴⁵ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p.52.

³⁴⁶ Ibidem, p.52.

³⁴⁷ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p.61.

³⁴⁸ Ibidem, p.61.

(sensoriais e emotivas) e o modo de articulação de um determinado som.³⁴⁹

Bosi faz o seu percurso em busca dessa palavra de resistência. Quer definir os seus termos, decifrar seu funcionamento, e incide sobre o resíduo performativo ainda que não o chame com esse termo: “Chegase, por essa via, ao limiar da *expressão*, que supõe movimentos internos ao corpo”³⁵⁰. Esses movimentos, de que trata a ciência da expressão vocal, conhecida em âmbitos restritos como o da técnica vocal e até hoje ainda nunca reunidos em uma ciência única e sistematizada, dizem respeito a uma consideração profunda sobre onde mora a palavra poética.

Bosi afirma que “Essa radical subjetividade ou, se se preferir, essa corporeidade interna e móvel da matéria verbal torna relativa, mediata, simbólica, jamais icônica, a reapresentação do mundo pela palavra”³⁵¹. A corporeidade é portanto central para a consideração de Bosi, que se desenvolverá de modo a compreender os jogos linguísticos utilizados pelos poetas em maior detalhe técnico, não sem passar por trechos em que o crítico exercita a palavra de modo a cotejar o próprio exercício do processo criativo poético. Não iremos nos ater às suas elucidações, extremamente úteis, sobre o ritmo, suas utilizações em diferentes momentos históricos, seus recursos principais. Guardaremos apenas essa abordagem: “Os ritmos poéticos nascem na linguagem do corpo, na dança dos sons, nas modulações da fala”³⁵². O poema de Aleixo, que se dedica a falar sobre olhares, traz consigo a riqueza dessas manifestações não apenas na sua forma (suas pausas, suas aliterações em “s”, seus paralelismos que abrangem tanto repetições de palavras quanto de frases inteiras) mas também pela encarnação desse elemento performativo, “uma respiração”. E tudo isto em um texto que não explora a iconicidade, ou seja, o elemento partitural não aparece relacionado à forma visível do poema – nesse caso, um poema em prosa. Nem ao menos os cortes de versos, recursos mais comuns à poética clássica, são utilizados como recurso visual. Tudo se dá quase subrepticiamente.

Quer estejam lidos e atualizados por um receptor solitário, quer sejam apresentados diante de um público, recitados ou cantados, os

³⁴⁹ Ibidem, p.61.

³⁵⁰ Ibidem, p.61.

³⁵¹ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p.62.

³⁵² Ibidem, p.103.

ritmos guardam a ligação com o corpo, ambiente onde nascem, moram e fazem sentido. O corpo produtor da voz, ainda que dissecado pelas ciências, guarda mistérios no que concerne à produção vocal e suas diversas técnicas e percursos. Como tantas vezes citada, oriunda de Paul Zumthor, a advertência de que não há uma ciência da voz que reúna sistematizados saberes sobre ela dificulta o entendimento. Elizabeth Travassos³⁵³, ao abordar a voz e as musicologias, afirma desde o título do seu artigo que se trata de “Um objeto fugidio”. Escreve a pesquisadora: “a voz escapa às apreensões parciais das várias disciplinas e técnicas que dela se ocupam: fonética, literatura oral, fisiologia da voz, acústica musical, canto, etnomusicologia, fonoaudiologia, psicanálise...”³⁵⁴. Mesmo os termos mais importantes, quando se trata da abordagem musicológica da voz, como “registro” e “timbre”, têm definição ambígua e insuficiente. Até hoje esse recôncavo do corpo onde ela surge e se instaura tem sua parte de enigma, resiste a ser compreendido, nega-se às aclarações teóricas, às nomenclaturas precisas, às classificações que o tornariam, não objeto mágico, mas zona passiva, dissecada, comum.

A voz, nessa marginalidade que vivenciou durante séculos, nessa aura de silêncio, jamais foi compreendida por extenso. Ainda assim, exerceu um papel central, do qual hoje somos mais conscientes. “Não ‘usamos’ a voz”, afirma Silvia Davini³⁵⁵. “A voz ‘habita’ corpo e linguagem”³⁵⁶. Indicando também as faltas e falhas no que diz respeito ao tratamento do tema, que ela considera “incipiente” pelas mesmas razões levantadas por Travassos, Davini pontua que a inconsistência em questão “torna improvável qualquer discurso preciso (...), particularmente se nosso desejo é considerar a voz em sua fluidez como objeto”³⁵⁷. A imprecisão terminológica não permite que haja um entendimento comum, algo que ela comprova levantando as propostas de três diferentes profissionais de alto nível de consagração no terreno de preparação vocal de atores e cantores. Aleixo trabalhou intensamente esse tema em sua carreira, investigando os recursos de vocalização e

³⁵³ TRAVASSOS, Elizabeth. Um objeto fugidio: voz e “musicologias”. In: MATTOS, Claudia Neiva et alii (org). *Palavra cantada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p.99-123.

³⁵⁴ Idem, *ibidem*, p.100.

³⁵⁵ DAVINI, Silvia. Voz e palavra: música e ato. In: MATTOS, Claudia Neiva et alii (org). *Palavra cantada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 307-315.

³⁵⁶ *Ibidem*, p.314.

³⁵⁷ *Ibidem*, p.307.

respiração. Faz deles mais do que instrumentos do seu trabalho, mas objetos de uma pesquisa criativa que não cessa de colocar perguntas à teoria através da sua poesia. Segundo ele, é nesse espírito investigativo e na capacidade de recolocar perguntas que mora a diferença entre a poesia e a filosofia, já que essa ensaia respostas, anseia à verdade, enquanto aquela vive da proliferação de suas questões.³⁵⁸ A voz é um excelente tema de poesia, nesse sentido, e mais ainda em suas relações com a construção de um tipo de visualidade que não seja abortiva das sutilezas poéticas.

O que as duas pesquisadoras da voz relatam em seus artigos demonstra que há entraves para o conhecimento do objeto; sejam eles oriundos de sua natureza, ou da nossa forma de abordá-lo. Algo que alude, por um lado, a uma história de exclusão da voz na construção do saber ocidental e, por outro, à ancestralidade “mágica”, inencontrável, impossível de possuir, conter e controlar. Os resíduos desse enigma vocálico residem na palavra poética desde sempre, nela encontraram guarida durante longos séculos de marginalização.

A voz nasce em uma zona invisível, fruto de um conjunto de movimentos internos, cuja dinâmica pode ser aprendida porém não de todo ensinada. Esse teor misterioso da voz, que reside à sombra dos movimentos externos, fora do entendimento que os aspectos visuais geraram em nossas concepções de mundo, representa uma provocação não apenas aos estudiosos do âmbito. Os questionamentos que gera residem em fontes mais profundas, nos pilares mesmos da compreensão do homem, do mundo e da linguagem. Adriana Cavarero³⁵⁹ vai mais além ao analisar o modo como o logocentrismo, representado pela metafísica platônica, varreu a voz de suas teorizações, assaltando a natureza do nosso primevo modo de conhecer e se colocar no mundo. Insistindo na “desvocalização do logos”, ela mostra como a filosofia ocidental ergueu suas construções sobre essa varredura das sonoridades. Para afirmar-se, o logos ocidental emudeceu a voz dos interlocutores cuja sabedoria construiu a *polis* através da conversa. As implicações éticas dessa postura são imensas e, por isso, há um contexto muito intrincado de questionamentos por trás dessa investigação poética que

³⁵⁸ Entrevista a Roberta Zampetti realizada para o programa Brasil das Gerais, veiculado na Rede Minas, 2014.

³⁵⁹ CAVARERO, Adriana. *Toward a philosophy of vocal expression*. Trad. Paul A. Kottmann. Stanford: Stanford University Press, 2005. *Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal*. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

empreende Aleixo ao se colocar como o poeta buscão que cria a partir de uma experiência de limitação visual para encontrar uma forma de visualidade que se encontre com o caráter plural e expansivo da poesia em si.

Basta lembrarmos da alegoria da caverna presente na República de Platão para percebermos o quanto esse esforço representa uma resistência a um conjunto de propostas antiquíssimo na nossa tradição. A visão é relacionada ao saber, e ao empoderamento que o contato visual significa fica correlacionado o esquecimento do corpo em sua dimensão espacial e presencial. Adriana Cavarero tem um interesse profundo na leitura de Platão, com o objetivo de desconstruir preconceitos e chamar a atenção para as implicações éticas da sobrevalorização da visão. Embora o interesse de Cavarero na temática da voz venha ao encontro de objetivos ligados à filosofia política, mais precisamente na validação e continuidade das propostas de Hannah Arendt, sua dedicação em elucidar a problemática da voz produziu um extenso elenco de questões cuja abordagem é útil para a pesquisa sobre a voz em seus diversos vieses e para o entendimento das relações entre visão e audição na corpografia de Aleixo.

Desde uma perspectiva contemporânea e arejada, Cavarero vai buscar a intrincada problemática em seus fundamentos basilares, propondo uma leitura do emudecimento da filosofia quando esta ergueu sua constituição mesma como disciplina delimitada e sistematizada. “A filosofia tapa os ouvidos”³⁶⁰. É com Platão que a unicidade, o particular, a singularidade são excluídas da consideração ontológica, que elege a generalidade como fundamento: “A tradição filosófica não se limita a ignorar a unicidade das vozes, mas ignora a unicidade como tal, de qualquer modo que ela se manifeste”³⁶¹. As escolhas que levaram ao empoderamento do logos são as mesmas que implicaram a desconsideração da vocalidade, exercitada ao máximo na poesia dos aedos ou nesta, de Ricardo Aleixo, cuja arte de subverter a relação modelo-cópia devolve o corpo ao próprio corpo, em uma operação alquímica de re-presenciamento do mundo através da poesia. Ainda que escorraçados da República, os bardos nunca desapareceram; voltam hoje em toda a sua potência, como um inquietante retorno do recalçado que desestabiliza a ordem e desafia o pai.

³⁶⁰ CAVARERO, Adriana. *Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal*. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011, p.22.

³⁶¹ *Ibidem*, p.24.

O pai, neste caso, é, entre outras coisas, a leitura estrita de Platão feita pela tradição filosófica que instaurou o universal como padrão e a visualidade como metáfora da percepção confiável.

A tradição ignorou a materialidade da fala, passou ao largo da sua inquietante presença. O discurso, a linguagem, considerados de forma geral, são colocados em uma distância higiênica que, se permitiu a construção de dois mil anos de ontologia, também instituiu-se pela negação da identidade dos falantes, pelo emudecimento do enunciador: “Exatamente porque a palavra tem uma consistência sonora, falar é comunicar-se na pluralidade das vozes. Dito de outro modo, o ato de falar é relacional”³⁶². O esvaziamento dos interlocutores é, portanto, uma estratégia política que, ao cabo, vai culminar na radicalização da indiferença, na constituição desse Estado inquestionável que, no século XX, foi o personagem principal dos totalitarismos cujas ações geraram feridas ainda não completamente curadas. O movimento que questiona as raízes logocêntricas do nosso saber está integrado a um contexto de crítica da tradição e abertura de horizontes novos que abarquem as diversidades necessárias tanto no aspecto ontológico quanto da filosofia política, ética e estética. Estas são já inseparáveis da filosofia “dura”, antes considerada imparcial, desvinculada do mundo empírico e seus interesses imediatos. Lógica, metafísica e epistemologia, disciplinas consideradas basilares, estruturantes, hoje não são vistas como ilesas – são antes resultado da contaminação dos interesses dos seus falantes. Nesse contexto, Cavarero integra ontologia, filosofia política e leitura literária, elucidando seus fios de ligação. Seu objetivo é fundamentar uma continuidade da proposta política de Hannah Arendt, que coloca a ênfase na compreensão de uma *polis* formada por habitantes interlocutores, cuja particularidade, cuja identidade é garantida através da utilização de suas vozes: a presença corporal vem a ser valorizada, por motivos análogos aos de Gumbrecht. Em *Vozes plurais*, Cavarero dá conta da operação que a metafísica realizou para que esse *logos* se mantivesse na esfera do visual: a eleição da visão como sentido confiável afastou os “perigos” que a presença da voz representava: a suspeição da lei geral, a identificação do sujeito que fala – sempre único, intransferível – a abertura ao diálogo. E é esse o objetivo de Aleixo quando declara ter aprendido com Cage que a arte é uma forma de transformação pessoal com profundas implicações éticas.

³⁶² Ibidem, p.29.

Uma das coisas que eu aprendi com um dos meus mestres, que é o John Cage – que foi, além de um grande músico e compositor, um poeta e artista visual, é sobre a impossibilidade de nos vermos como superiores a qualquer dos elementos com os quais procuramos lidar. Eu vejo, no meu caso, uma tentativa de aceitação do mundo pelo que ele soa, pelo que ele aparenta, pelo que ele oferece de estímulos visuais, sonoros, plásticos, olfativos... Tento não trazer isso para a minha criação – a ideia é muito mais ampla, é trazer para a minha vida. É estar dentro disso.³⁶³

A não hierarquização entre artista e material, entre os materiais, entre as pessoas, é derivada dessa opção não-logocêntrica de se colocar no mundo. Uma postura decorrente, nesse caso, de experiências criativas com a palavra na sua materialidade.

São esses mesmos pontos que Zumthor nos traz em relação à voz, quando define suas características principais³⁶⁴. Entre elas, está o fato de trazer em si a sociabilidade, uma coletividade que fala e ouve – pode questionar, emendar, reiterar, etc. – e que, falando, *se fala*, identifica-se como única, sem conflito com o simbolismo e a forma arquetipal envolvidos no discurso. A forma com que Aleixo nos apresenta as relações entre visualidade e vocalidade está, portanto, impregnada de uma postura política, de um comportamento frente ao mundo que o cerca, de uma aposta na construção de uma realidade na qual as diferenciações entre os seres não impliquem a dominação de uns sobre os outros. Sua postura política excede, portanto, a esfera do comprometimento com as causas relativas à população negra, que ele se esmera em afirmar como apenas uma de suas afirmações como sujeito falante e participante. Todas as suas implicações políticas decorrem de escolhas que dizem respeito a uma percepção profunda do seu fazer, também envolvida com nuances filosóficas como essas de uma consideração sobre o caráter ontológico dos seus materiais e o seu caráter como sujeito: há uma conversa entre seres e coisas nas quais estas não são apenas instrumentos passivos, mas têm um ensinamento a

³⁶³ Entrevista veiculada no programa Falando de Livros, concedida a Rosaly Serna, para a rádio UFMG, 2013.

³⁶⁴ ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, pp. 85–87.

ser inserido na obra. A obra, por isso, tem de ser aberta, flexível, permeável a tudo: pois só assim os seres do *matériaux*³⁶⁵ poderão falar propriamente, revelando-se. No jogo do criador com as suas ferramentas, não há um sujeito importante e uma matéria passiva: pelo contrário, o sujeito tende a se colocar em pé de igualdade com a matéria a fim de criarem, juntos (num processo experimental) algo que será descoberto e poderá transformar a todos – também, especialmente, aos espectadores, considerados co-autores dos trabalhos.

6.3.2 O exercício da ecfrese

Há também, nos poemas de Aleixo, um jogo entre visão e audição que se dá na produção de tensões e de continuidades entre o som e a imagem no processo ecfástico. De fato, não é um caso isolado o poema que parte de uma imagem previamente existente (também poderia ser meramente imaginada) como motivação inicial. Temos, por exemplo, o poema final de *Modelos vivos*, o qual é sucedido da fotografia com a qual dialoga. Trata-se aí de um texto construído a partir de uma imagem pré-existente. Temos ainda os poemas “teofagia”, “antropofagia” e “autofagia”, de *Máquina zero*, acompanhados por imagens que se repetem com pequenas diferenças (são três versões da mesma fotografia). Em *Trívio*, encontramos o poema “Estilo: jângal” que comenta uma fotografia não apresentada no livro, como também o “Emblema para Rubem Valentim”, alicerçado na obra do artista plástico nomeado. Em outros casos, os poemas produzem, através da problematização da voz, imagens, como em “Ela aquela”. Em todos esses casos (e poderíamos citar muitos outros) está em causa o processo de construção ecfástica.

O peixe não segura a mão de ninguém

O quarto é um peixe. Três não são peixes. São homens,

³⁶⁵ BARTHES, Roland. “Cy Twombly ou Non multa sed multum”. In: *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de Léo Novaes. São Paulo: Nova Fronteira, 1990.

isto se vê. Nenhum dos três que não são peixes foi pescado pelos demais. Desconfio que o peixe foi pescado por um outro que não aparece na fotografia. Um homem. Com uma câmera fotográfica. O peixe está morto. Não compreende que foi fotografado, morto como parece estar. No tempo em que foi batida a fotografia, todos, menos o peixe, estavam vivos. O menor de todos ainda não fizera filhos em ninguém. Era, ele próprio, filho. Um dos dois feitos por um dos outros dois. Que também eram filhos. De pais que não apareciam na fotografia. E que também eram pais de filhos fora da fotografia. O que segura o peixe era pai do menino de quem o outro dos dois mais velhos segurava a mão. O menor de todos (menor até do que o peixe dado como morto, porque ostentado como um troféu e suspenso por um anzol) tinha uma irmã. Mesmo não aparecendo na fotografia, a irmã do menino era filha do que segurava o peixe. Não se sabe se o peixe, que também era filho, tinha filhos. Nem se o outro homem, o que segurava a mão do filho do homem que segurava o peixe morto, tinha seus próprios filhos, crescidos de sua própria porra. O peixe foi comido por alguém que não aparece na fotografia. E por sua família. Não a do peixe, mas a de quem o fotografou. A família do pai que segurava o peixe não comeu nem a mais minúscula lasca do peixe. A família do outro homem, se é certo que ele tinha uma, tampouco provou do peixe. Dos quatro que aparecem na fotografia, nenhum sorri. Nem diz palavra. O peixe tem a boca aberta. A fotografia comprova o que se diz: que peixes morrem pela boca. As bocas dos três que não são peixes estão cerradas. Por elas não escorrem nem sorrisos nem palavras. São três bocas silenciosas. Três silêncios de ouro. Quatro, com o do peixe. Que está com a boca aberta. Cinco, com o do homem que fez a fotografia. A sombra dele se projeta sobre

o corpo do homem que segura a mão do filho do homem que segura o peixe. O peixe, decerto porque está morto, não segura a mão de ninguém. Dos homens, o menor de todos é o único que escreverá um dia sobre o tempo longínquo em que se posava para fotografias com um peixe morto suspenso por um anzol. O peixe está alheio a tudo o que seu olhar morto já não é capaz de ver. Peixes não escrevem. A maioria dos homens também não. Alguns homens escrevem sobre peixes e homens que pescam peixes para exibi-los como troféus. Uma fotografia é uma forma de pescar pessoas, pensa o menino. Numa fotografia todos parecem mortos, pensará ainda o menino quando já for, não mais um menino, mas o pai de algum menino ou de alguma menina. Um dos quatro na fotografia talvez seja eu. Eu não sou o/um peixe. Ele, o peixe, já havia sido pescado e exibido como um troféu naquele tempo. Eu não sou um troféu. Nem sou os outros dois que aparecem na fotografia. Nem é minha a sombra que repousa para sempre sobre o que parece ser o mais velho dos que aparecem com nitidez na fotografia. E que nunca serão totalmente peixes, mesmo depois de mortos. À mãe dos filhos peixes, minha mãe, aprendi que só devo pedir, agora, quando já não sou o menor de todos, o seguinte benefício: que peixe morto algum se pareça comigo quando a morte vier me pescar.³⁶⁶

Este longo poema fecha o livro *Modelos vivos* que, desde o primeiro poema, como vimos, aborda a tensão de encontros e desencontros entre a ficção e a realidade, entre a coisa imaginada e a coisa viva, entre o modelo e a cópia, entre o que é e o que poderia ser. Toda a poesia (sabemos com Aristóteles) fala mais daquilo que “poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a

³⁶⁶ ALEIXO, Ricardo. *Modelos vivos*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010, pp. 147-9.

necessidade”³⁶⁷, ela cria uma supra-história. Aqui, Aleixo compõe uma interessante tensão entre o caráter documental da fotografia e o seu (também possível) transporte para o hemisfério do imaginário, com derivações interessantíssimas para o plano das interpretações.

A partir de uma pretensamente simples descrição da imagem, abre-se a fissura na qual se viaja para um mundo todo complexo de relações e sugestões. Impera a utilização dual das palavras, já que “peixe” tanto denota o que se vê concretamente na fotografia, quanto conota uma série de outras possibilidades, funcionando também como símbolo. As relações familiares (e as múltiplas implicações simbólicas que delas emanam) se complicam pelo jogo verbal no qual o mesmo elemento que está na imagem ocupa diversos postos.

Segundo o *Dicionário de poética e retórica* de Henri Morier, o símbolo tem um caráter multivalente. Assim, o leão é o símbolo da coragem, mas também da força, beleza e nobreza. Os símbolos podem ser tanto convencionais quanto contingentes, ou seja, podem também ser estabelecidos durante o próprio texto, ao invés de retirados da tradição. Neste caso, são mais vívidos e interessantes como instrumento literário.³⁶⁸ Aleixo, além de recorrer a palavras cuja simbologia convencional é amplamente conhecida, utiliza também o caráter contingente do símbolo, jogando com a multivalência de estabelecimentos particulares que os elementos ganham durante a construção do texto. Devemos atentar para as observações de Benjamin quando fala sobre o símbolo: para a sobressaliência que a interpretação romântica ganha quando pensamos sobre o símbolo, uma interpretação que sobrevaloriza o caráter de transcendência do símbolo e tem, entre suas determinações, uma vontade de subjugar a alegoria, excluindo dela muitos de seus valores.³⁶⁹ Aleixo é também alegorista, em outros momentos: seu uso do símbolo, nesse caso, é cuidadoso, limpo, ponderado.

De todos os elementos, o que tem a maior força no texto é o peixe, um dos símbolos mais recorrentes na nossa tradição. Assim, o peixe era o símbolo do cristianismo em seus primeiros tempos, mas já era utilizado em culturas muito mais antigas e também no oriente, sempre com acepções de caráter positivo como boa sorte, união,

³⁶⁷ ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993, p.53, IX, 1451b.

³⁶⁸ MORIER, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1981.

³⁶⁹ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, pp.181-5.

fertilidade e abundância. Na tradição afro-brasileira, ele remete à Iemanjá, rainha do pensamento, do mar e da beleza, e à Oxum, mãe das águas doces e de todos os peixes, orixás poderosas e amigas que são as grandes mães, oferecendo conforto e proteção aos seus filhos.

O peixe, entretanto, no texto, oscila tanto quanto os homens e o menino, não nos levando sempre às mesmas sugestões. Há um jogo no qual o peixe (o Cristo) tanto foi sacrificado quanto “morreu pela boca”, utilizando-se algumas expressões correntes que pedem não a fala, mas o silêncio, estabelecendo-o como virtude: “morrer pela boca” significa, no linguajar popular brasileiro, falar o que não se devia, sofrendo-se então as consequências negativas da fala excessiva. “Silêncio de ouro”, por sua vez, é outra expressão muito corrente, sempre exaltando a virtude do estar quieto (como as imagens na fotografia, que são, por fim, equiparadas à morte). Vimos no capítulo “Boca também toca tambor” o mito africano da caveira falante. Há uma reiteração desse motivo na cultura popular brasileira.

Os modelos da fotografia só estão vivos pelo poema, é através das palavras que ganham vida, já que a imagem apresenta-os distantes, longínquos, passados, sem um sorriso na boca (tendo como suas as bocas fechadas, seja pelo hábito, pelo costume que se disfarça em virtude, seja também pelo conjunto de pressões e movimentos que leva alguns a pescar e posar e outros a fotografar e comer). O poema também inverte a sorte da fotografia, na qual a abundância e a vida estão representadas pelo peixe que, sabemos somente pelo texto, não foi comido por nenhum deles. A representação verbal da representação visual a trai, portanto: invertem-se os valores.

A fotografia não fala, já, por si: é a imaginação que dá a conhecer os aspectos mais importantes da imagem. Faz-se presente antes o visionarismo da poesia do que o visível da imagem, este corrompido e ressignificado pelos versos. Após a leitura do poema, não se poderá mais mirar a imagem sem pensar na miséria que é pescar um peixe para outro alguém comer, na miséria que há em posar para uma fotografia, ser um modelo vivo morto.

Segundo Harold Bloom, no artigo “The visionary cinema of romantic poetry”, os poetas “do tend to make the visible a little hard to see”³⁷⁰. Embora esteja se debruçando sobre a poesia romântica, o crítico norte-americano lança um desafio que pode ser trazido à tona para o

³⁷⁰ BLOOM, Harold. “The visionary cinema of romantic poetry”. In.: ROSENFELD, Alvin [editor.], BLAKE, William et alii.: *Essays for S. Foster Damon*. Providence: Brown University Press, 1969, p. 18.

entendimento dessa relação complexa entre visão e visionarismo. Harold Bloom faz uma leitura da poesia romântica inglesa para mostrar que o visionarismo alcançado pela poesia distingue-se do visível que há no cinema. Não acredita que o cinema possa alcançar, quando lido como literatura, o nível de profundidade, sutileza e força que a palavra poética traz. Embora seja difícil concordar com as opiniões de Bloom a respeito do cinema, pode ser interessante procurar compreender a sua leitura desta poesia que procura libertar-se do meramente visível para procurar um visionarismo possível, projetando na imaginação a utopia de uma vida sem os empecilhos prosaicos.

Este é um movimento que a poesia contemporânea (apesar de alicerçar-se na modernidade que se instalou contra o fundo romântico, procurando afastar-se dele) preserva em alguns de seus pressupostos profundos, distanciando-se inteiramente dos cacoetes estilísticos do romantismo final. Assim, viva, na poesia de Aleixo, está a marca dessa busca de uma espécie de visionarismo: do poder de libertar-se dos cadáveres através da corpografia, e do poder de, sem parar de dançar (lançando palavras no vento), estar em dia com o dono da fala, par a par com o “belo na dança” que é também o bem comum. É interessante a escolha desta palavra para o final do poema inicial de *Modelos vivos*: o termo “belo” remete-nos diretamente a uma noção de arte anterior à contemporaneidade. Ainda que os professores e críticos de arte procurem não utilizá-lo, ele está, na vida diária, ainda em uso. Não mais como aquele padrão unívoco e excludente, mas como elogio singelo, o “belo” não remete a um conjunto de normas ou a um gosto padrão (e menos ainda elitizado). Ele parece corresponder a uma forma muito simples de expressar o prazer advindo do encontro estético, como quis Kant na *Crítica do Juízo*, e engloba, também, em seu seio, muitas ressonâncias que poderiam pertencer até mesmo à força monstruosa ou à feiúra implementadas pelo Romantismo. Pode parecer contraditório o uso dessa palavra em um momento tão fulcral do texto (e, mais ainda, em um texto detentor de tanta densidade como “Modelos vivos movidos a moedas”; ainda assim, é o linguajar cotidiano das ruas que se integra ao texto, mais do que a noção erudita e normatizada do padrão de entendimento proveniente da crítica.

A série de tensões entre visível e invisível que se dá no poema do peixe traz também um desvio em relação ao caráter de verdade, documental, da fotografia, que não é dispensada no trabalho gráfico de preparação do livro. Ela está presente, apresentada após o poema; mas, também, fragmentada e disposta em outros espaços da publicação. A fotografia, como vimos, é uma linguagem utilizada por Aleixo na

criação de poemas visuais. O fato de lidar com essa presunção de verdade oportuniza um maior efeito de contraste com a estória contada, em suas relações de dado remoto, de passado longínquo, do qual o elo que subsiste é somente o parentesco. O caráter fabuloso do texto, o predomínio da imaginação subjetiva, chocam-se com o que vemos em preto e branco, uma imagem que, ainda que antiga e já contaminada pelo tom “vintage” que sempre remete ao sonho, tem plena nitidez ao apresentar a cena. O efeito da poesia estabelece-se também alicerçado na presença da imagem impressa. Nossa leitura seria diferente caso ela não acompanhasse o poema. Há hiatos suficientes entre as palavras e a imagem para que se possa fazer uma apreciação estética, e não documental, da fotografia.

Em outros textos, como o que segue, pertencente ao livro *Trívio*, a fotografia está ausente, e o poema se constroi igualmente como ecfrase:

Estilo: jângal

Guardei a foto anos a fio.
Enquadramento preciso:

na metade inferior, cenho franzido,
absorto, pulôver branco

sobre camisa azul, bigode e costeletas
gris, cabelo pretoazulado, rugas,

grandes bolsas sob os olhos semicerrados,
Duke Ellington at the piano in the 1960s.

II

Na metade superior, pendendo
para a (ou da?) direita,

de ponta-cabeça, a testa cortada
perpendicularmente, meio fora

do tempo, seu reflexo no tampo
do piano: o Duke e seu duplo, talvez?

III

Por perto, se sabe, o rumor
de uma terceira pessoa vindo,

aquela que, segundo ele mesmo, é
sempre quem canta no blues.

Estilo: jângal. Às costas do homem,
uma janela (também azul, entre-

aberta) recorta a noite. Mas é estranho:
não se veem seus dedos.³⁷¹

Com este poema, nossa leitura do uso do processo efrástico por Aleixo se complexifica, já que os recursos utilizados são diferentes daqueles analisados anteriormente. E, ainda assim, continua vigente o motor desse ímpeto de não distinção rígida entre os elementos, essa alegre confusão entre os sentidos, essa proposta da presença do corpo como propulsora mais importante.

Sabemos que a efrase é um exercício verbal cuja arte foi iniciada na Grécia Antiga. Exemplos famosos da Antiguidade, como o do escudo de Ulisses, descrito na epopeia homérica, são descrições de objetos artísticos que nunca existiram.³⁷² Nem sempre, portanto, a efrase se refere a uma imagem pré-existente. O poema dispensa a existência da foto de Duke Ellington com a qual se relaciona. Diferente do que acontece no poema do peixe, aqui o que se dá não é o jogo da fissura entre a imagem concreta apresentada ao leitor e a imagem verbal oferecida pelo poema. Para Duke, o jazz era uma árvore crescendo na profusão dos galhos para todas as direções, florindo de forma orgânica no espaço, ocupando-o, celebrando-o com a sua beleza. O estilo jângal é esse das folhas se multiplicando e rebrotando na nova estação. Esse poema-jazz traz para a visão do leitor a sonoridade dos acordes de Ellington ao piano, imagem que se expande desde o primeiro elemento descrito e, da figura do músico, parte para o contexto onde ele se encontra, e acaba na imensidão da noite entrevista pela janela. Há, portanto, um movimento de expansão análogo à da jângal. Novamente,

³⁷¹ ALEIXO, Ricardo. *Trívio*. Belo Horizonte: Scriptorum, 2002, pp.38-40.

³⁷² Cf. HANSEN, João Adolfo. “Categorias Epidíticas da Ekphrasis”. *REVISTA USP*, São Paulo, n.71, pp.85-105, setembro/novembro de 2006.

o poema dá a ver não apenas a fotografia de Duke Ellington ao piano, mas a imagem que resulta da audição de seus acordes.

Trata-se de uma ecfrase de uma fotografia que, mais do que retratar o jazzista ao piano, parece fazer seu observador viajar pelo tempo e espaço, acompanhando o fluxo da música. Penetra-se nessa jângal densa, na sonoridade do blues, na história dos navios negreiros e da dor da colheita, na fecundidade e na fertilidade da música que se expande por todas as direções. É, então, um processo de “ouver”.

“Ouver” é uma palavra que encontramos no poema infantil de Aleixo “Quem faz o quê?”, publicado inicialmente em um volume ilustrado por Regina Miranda, em 1999³⁷³. O poema reaparece em *Mundo palavreado*, já dissociado das ilustrações, reafirmando-se na obra de Aleixo ao ser republicado. Esse termo, “ouver”, foi trazido pelo poeta a partir da leitura de um texto (publicado em algum que não sabemos) que informava o fato de que os crocodilos ouvem através das fissuras que existem em seus olhos. A imagem dos crocodilos ouvindo através dos olhos chamou a atenção de Aleixo, que a dispôs em um texto cujo tom é a leveza da poesia infantil e infantojuvenil.

QUEM FAZ O QUÊ?

Morrer é com os vivos.
 Chorar é com as nuvens.
 Saber é com os livros.
 Separar é com as margens.
 Voar é com as pedras.
 Pisar é com os pés.
 Piscar é com as pálpebras.
 Calar é com a voz.
 Morder é com os dentes.
 Durar é com o tempo.
 Lembrar é com os elefantes.
 Soprar é com o vento.
 Ver é com os gatos.
 Mascar é com as cabras.
 Assustar é com os ratos.
 Desdobrar-se é com as cobras.
 Tatear é com os cegos.
 Roer é com os esquilos.

³⁷³ ALEIXO, Ricardo. *Quem faz o quê?* Ilustrações de Regina Miranda. Belo Horizonte: Formato Editorial, 1999.

Ouvir é com os morcegos.
Ouver é com os crocodilos.³⁷⁴

O tema da transposição entre os sentidos, que nos acompanha através desse capítulo, se faz presente de forma lapidar no poema infantil através da expressão “ouvir”, uma expressão que já estava presente na poesia concreta desde os primórdios e em formulação lapidar através do artigo de Haroldo de Campos “A obra de arte aberta”, no qual ele enuncia o princípio verbivocovisual³⁷⁵. As tensões presentes nos conceitos dos concretos na época já não estão presentes na criação de Aleixo, pois a passagem do verso ao ideograma, “do ritmo linear ao ritmo espaço-temporal”³⁷⁶ estão consolidadas. É, no entanto, de outra ordem o jogo dos sentidos que se coloca nesse “ouvir” de Aleixo. Suas preocupações intermídia são um resultado de uma busca pelo próprio da poesia que traz implicações éticas, como procurei mostrar, derivadas da escolha da poesia como arte-ponte para uma transformação e ampliação da existência. Assim, a recuperação e atualização dos resíduos rituais da palavra poética é consequência das escolhas de base do projeto de Aleixo. A visão oferecer guarida para um caminho à audição é um gesto que tem coerência com essas escolhas, ao mesmo tempo em que projeta em um novo contexto todo o conteúdo visual da experiência concretista. Assim, também a derivação ética em relação ao uso da imagem (lembrando das colocações de Baudrillard que ressoam como um aviso e uma restrição) é totalmente diversa. Há uma noção de resistência ativa implicada: resistência também ao sobre-uso das imagens, à abundância e à serventia para fins que não contribuem para o encontro do homem consigo mesmo, antes o distanciam de seu centro.

O jogo entre os dois sentidos está também presente no seguinte poema:

cine-ouvido

você fecha

³⁷⁴ ALEIXO, Ricardo. *Mundo palavreado*. Belo Horizonte: Peirópolis, 2013, p.72.

³⁷⁵ CAMPOS, Augusto de. PIGNATARI, Decio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950–1960*. São Paulo: Ateliê, 2006, p.37.

³⁷⁶ Idem, *ibidem*, p.45.

os olhos e vê:
 luzes pulsando
 contra um
 fundo sem cor

cobre os ouvidos
 e ouve: o eco
 do pulsar
 das luzes da
 estrofe anterior³⁷⁷

A simultaneidade entre imagem e som, elemento presente na poesia de Aleixo, traz-nos agora a este “Cine-ouvido”, no qual o cinema aparece mais explicitamente ainda do que em “Cine-olho”. Diferente de tantos poemas nos quais os filmes são tratados ecfrasticamente, neste não é um filme em particular que aparece como propulsor, mas a própria característica de simultaneidade da linguagem cinematográfica. A experiência sensorial não precisa acontecer durante uma exibição, e dispensa a sala escura. Ao fechar os olhos, o descobridor de mundos (cageanamente) descobre o mundo dos sons à sua volta e percebe-os como música: a música do mundo, produzida sem cessar ao nosso redor, e revelada na experiência 4:33, aquela na qual Cage compõe uma música para ser executada por um pianista que contará os compassos até fechar o tempo total de 4:33 com os dedos pousados sobre as teclas do instrumento, porém sem tocá-lo. No “Cine-ouvido”, analogamente, ao sentir a pulsação dos raios de luz que ficam vivos nas pálpebras fechadas, o experimentador percebe que faz, ele mesmo, uma sala de cinema própria e particular, que se dá espontaneamente. Assim como para John Cage bastava “abrir os ouvidos”, neste poema basta “fechar os olhos e ver”.

Na segunda estrofe, a experiência é alargada e complexificada pelo fechamento dos ouvidos que, agora, sentem eles a pulsação anterior, ouvidos que veem o pulsar das luzes que ficaram tão presentes na experiência sensorial do leitor. Assim, o poema é composto de uma ampla imagem impressiva: uma estrofe reverbera na outra, e assim o som pulsa com a luz. O que ocorre, em decorrência da experiência proposta pelo poema, é uma quebra com as dimensões lineares de espaço e tempo: cria-se uma ampla sala de cinema no espaço entre as

³⁷⁷ ALEIXO, Ricardo. *Trívio*. Belo Horizonte: Scriptum, 2002, p.41.

duas têmporas; assim como as luzes permanecem reverberando, numa continuidade que faz o tempo parar.

Um retorno do homem ao seu centro, uma explora o do corpo libertadora de defini es pré-estabelecidas, criativa, expande as possibilidades de vida. O caráter lúdico desta estratégia   a exacerba o da tendência a uma cria o altamente sofisticada com o mínimo de meios: a escolha pelo *low tech* sobre a qual discorreu Prisca Agustoni em sua tese. Isto também nos remete   atualiza o de uma forma de vida ancestral, pois o sujeito, com sua atitude de criar um cine-ouvido pessoal, tem as possibilidades de jogo situadas fora do tempo e do espaço factuais da vida ordinária.

Curiosidades

A **BIBLIOTECA** da **UNIVERSIDADE** de Indiana **AFUNDA** 2 cm por ano porque, quando foi **CONSTRUÍDA**, os **ENGENHEIROS** esqueceram-se de **INCLUIR** o **PESO** dos livros no cálculo das **FUNDAÇÕES**..



7 OBJETOS SUSPEITOS: À GUIA DE “CONCLUSÃO”

A leitura que realizei da obra de Aleixo deambulou por diversas rotas, sem a intenção de percorrer todo o território dessa poética. Armei caminhos, propus meus próprios roteiros, que foram sugerindo novos passos. Cada bifurcação e cada curva puseram meu pensamento em dança. Pude constatar a relação aberta que esse poeta plural cultiva com os materiais que utiliza, sua não hierarquização das referências e das tecnologias, sua experimentação de procedimentos, sua riqueza de vivências... As leituras deixaram ressoar também notas políticas, deram a entrever os posicionamentos críticos de um artista consciente e generoso com o seu tempo.

Aleixo é caminhante, mensageiro entre mundos, tradutor. Aquele que se experimenta enquanto cria, e alimenta-se dos próprios erros. E “erra”, nos dois sentidos da palavra. A poesia, para ele, é uma via de acesso à vida – não apenas via de acesso, rua, estrada, senda, mas também vida, ou seja, percurso que se faz percorrendo experiências e descobrindo inframundos. Em direção ao melhor de si mesmo, Aleixo busca. E encontra, em seu canto, o passado bardo dos mestres da cultura oral e também o futuro que se desdobra desde cada poema seu. Ensina que é possível construir sobre ruínas, const-ruir o velho no novo, o novo no velho: e sentir a presença ancestral de um tempo sem tempo, através da poesia.

Aleixo também desdobra a lição antropofágica e acrescenta a Oswald, a Augusto, a Hélio aquilo que a sua experiência como portador de uma carteira de identidade, hoje, lhe confere. Diz aquilo que só um brasileiro negro sabe sobre ser brasileiro e negro. E os saberes do morador de Campo Alegre realegram a obra de Hugo Ball. Aleixo convida a reler os clássicos e a vanguarda e sentir neles o que é da ordem do ancestral.

A corpografia, a experimentação, o acaso, o jogo entre ruir e const-ruir, o vazio proliferante, as dobras tradutórias são elementos de uma poética movente, reinventora de si mesma, na medida em que se abre à apreensão do outro. Ricardo Aleixo pode ser tão neobarroco quanto pós-concreto, tão dadá quanto primitivo, tão político quanto

formalista, pois deambula. É nos lapsos do discurso, no seu caráter de “obras permanentemente em obras”, ou seja, naquilo “que não se diz”, para utilizar uma expressão de um poema do seu primeiro livro³⁷⁸, que Aleixo vai procurar os vetores para os seus percursos. Sua poesia faz sulcos, fendas, brechas na vida e na linguagem à medida que proporciona dobras e desdobres na realidade. Move-se em roteiros sinuosos, ultrapassando fronteiras sem necessidade de visto e passaporte.

Pouco conhecido no início da pesquisa, o poeta forneceu bifurcações e novos caminhos, também, para esta tese. Deixou nela um perfume que é exemplar do seu tempo, do seu contexto. Nada garante que a geração reflita, como num espelho, os procedimentos aprendidos aqui. Paira a desconfiança, porém, de que Aleixo não é só Aleixo: multiplica-se por outros que, como ele, não se colocam como pertencentes a grupo, não aparecem na grande mídia, não têm a veleidade de se afirmar como candidatos ao cânone. Fazem o que fazem por esquinas de estradas múltiplas, sem nem esperar um olhar atento que os siga. Esse olhar atento, audição sensível, porém – creio – virá. E quem sabe novas pesquisas possam, num futuro, ser costuradas junto com esta para mostrar o que a nossa geração fazia: deambulava entre um sem-fim de referências, atenta ao contínuo de mil dobras moventes. Tudo isso é especulação. Jogo no ar como o poeta joga palavras no vento.

Certeza é que a tese ensinou-me a me const-ruir, enquanto escrevia. Alimentei a crítica com os conceitos da poesia, na tarefa de encarnar um sistema de segunda ordem (pois fui uma observadora, e autorreferente, desde o início). Esse meu intuito analisante confrontou-se, a todo o momento, com os ecos e os suspiros do corpo: um sistema de primeira ordem. Com seus ritmos, movimentos, respirações, passos, sincronias, cores, e tudo o que desestabilizava a minha função. Porque o corpo é múltiplo, plural, indizível. É um sistema de primeira ordem: e é também o que me liga com o mundo da maneira mais misteriosa. Cada alumbramento proporcionado pelos poemas relembra o motivo e o cerne desta tese. Nos alumbramentos, o corpo me lembrava do meu próprio corpo, me puxava para a vida pulsante no cerne de mim mesma, para aquilo que sempre irá resistir a qualquer teorização. Não é preciso dizer que o prazer de ter escolhido esse tema foi constante.

³⁷⁸ ALEIXO, Ricardo. *Festim*: um desconcerto de música plástica. Belo Horizonte: Ed. Oriki, 1992, s/n.

Foi também um desafio, por outro motivo. A poesia mora em mim, no ritmo da respiração, como Aleixo mora no mundo. Sem explicação. Aqui, nessas páginas agora oferecidas à banca, é a mente ainda quente de curiosidades teóricas que se expressa. O apetite pela análise. A vontade de pesquisa. Um conjunto de leituras reunidas nesses anos, que se vê finalmente *fazendo sentido*. E o sentido, como alertou Gumbrecht, sempre deixa algo para trás. Ainda assim (e é ele mesmo quem afirma) nós somos fazedores de sentido. Sempre seremos. Este o nosso drama e o nosso prazer.

No final desse meu processo de escrita, também percebo, em meu fazer, o seu caráter de ruína. A tese é o vestígio de uma leitura que já não está em nenhum outro espaço, em nenhuma outra materialidade: apenas as palavras dessas páginas podem dizê-la. A tese é o que sobra, também, de todos esses entrelugares do meu próprio corpo, dessas dobras e desdobras do meu tempo de doutoranda. Foi feita com conceitos e também com emoções que não encontraram outra forma de se manifestar. Há, por exemplo, o sentimento de satisfação de ouvir vozes que debulham em conceitos as vivências que me cabe analisar. A alegria de sentir Zumthor, Oswald, Cavarero subitamente tão perto. As palavras da tese vieram à vida como rastros de um desejo que não se bastou em sonho, forçou a realidade para que acontecesse. Desejo que era curiosidade plena, vontade de olhar de longe o meu próprio rosto para perceber de que matéria é feito. Desejo de sentir o “interlúdio mágico”, nas palavras de Cortázar, ganhar o espaço da teoria. Esse desejo de pesquisa, de leitura, de análise e de reflexão veio como consequência de uma prática artística, conforme pontuei na Apresentação. Foi a consequência direta e irreprimível de um conjunto de experiências que agora se reexperimentam: com muito mais propriedade.

A tese, porém, é frágil por isso mesmo: porque não seria possível esgotar o desejo, dominar o assunto, conhecer todas as referências que cada teórico aborda, que o poeta sub-repticiamente (ou de modo direto) oferece em seus textos e entrevistas. Há um momento no qual quis me aventurar por todas as vielas e voos possíveis: mas passou. Ficou a denúncia de todos os livros que não li, de todos os diálogos que não estabeleci, de todos os aspectos que foram deixados de lado. Desejo que forma mais desejo, que forma mais desejo, que não deixa de embaralhar os sentidos de quem lê. Por vezes, essa impossibilidade causou tristeza, decepção. Por vezes, foi quase isso: uma piscadela ao ver algum nome impresso, ao lembrar de alguma obra ou artista que quero tanto conhecer mais. Da piscadela ficou uma

agulhada leve, um beliscão. E a memória dessas sensações poderá voltar à tona a qualquer momento, daqui em diante.

A tese se parte em duas: é análise crítica de poesia, feita por uma poeta, digamos, em estado de férias (em estado de vigília, portanto, porque é assim que os poetas descansam). Só o que se pode fazer é estudar um pouco mais de poesia. É isso que se faz, no fundo, observando flores em uma árvore, ou correndo às oito da manhã, ou desenhando, ou saboreando vinhos. Todo descanso é trabalho, todo trabalho é descanso, e nunca se está isento de esbarrar com o poema ao acaso.

Durante esses quatro anos, pensei sobre poesia como pode pensar um pesquisador-de-poesia. Fui, no entanto, uma pesquisadora-de-poesia-pensando-sobre poesia-da-forma-como-os-poetas-pensam. O pensamento selvagem dorme para a análise triunfar, mas nada garante que não acorde antes do final da frase. E, na hora de escrever, isso ficou evidente: ora eu dava vazão para a linguagem acadêmica e dissecava conceitos, ora o ritmo da respiração interrompia o gesto, e eu me voltava para uma narração de estados de ânimo motivados pela pesquisa. Sobrou coração para um e para outro lado. A escrita acadêmica é um prazer para mim: um descanso da minha lida criativa. A criação, por sua vez, foi sempre um descanso da vida que se vive pesquisando. Com dezessete anos, eu estava iniciando meu percurso na academia, em aulas de lógica, metafísica, teoria do conhecimento. Esse desejo de análise racional do mundo também contaminou a poeta. De modo que esses dois mundos comparecem à tese nem sempre tão conciliáveis: uma explanação desnecessária interrompe o ritmo, ou uma analogia vem logo substituir o conceito: porque a poeta e a doutoranda dormiam e acordavam juntas durante esses quatro anos.

Guardei o seguinte poema para esse final, pois é um reflexo de tudo o que foi: de tudo que é: a tese é um objeto suspeito.

Objetos suspeitos

Exemplos de objetos comprovadamente suspeitos: títulos emitidos por Marcel Duchamp e endossados por Rrose Sélavy, um poema em língua africana inventada por Hugo Ball, palavras em zaúm projetadas no céu do soho de Viélmir Khlébnikov. Um cérebro em bom estado de uso, i.e., propenso a fazer seu dono mudar de ideia quando necessário, é outro belo exemplo de objeto suspeito. Um olho que pensa, idem. Mesmo um

homem, sob certas condições, torna-se um objeto suspeito. O que faz com que um negro, que apenas sob certas condições é um homem (Marx), e a mulher, negro do mundo (Yoko Ono), sejam objetos sempre suspeitos. Uma garganta cortada em pleno canto é um perfeito objeto suspeito. Repare a diferença: uma faca de cozinha, ainda com restos de manteiga, numa segunda de manhã, pode, por seu turno, não ser mais do que uma metáfora absoluta. O mesmo se diga de um cachimbo ou de uma lata de sopa Campbell. Agora: o que você diria de objetos como uma roda de bicicleta posta em pé por um interno da Colônia Juliano Moreira, uma caixa com fotografias do bandido Cara de Cavalo morto ou, ainda mais notável, a única mão batendo palmas? São suspeitos ou metáforas absolutas? Considere, antes de responder, as seguintes premissas: objetos suspeitos nunca dizem totalmente a que vêm; desconversam, não embelezam ambientes, não levam às lágrimas, não servem para nada, não estão à venda.

O poema é, assim, objeto suspeito. O tempo das metáforas absolutas foi substituído pela cadeia de alegorias que, hoje, o poema é. Sobre ele paira uma suspensão. Suspensão de extrema leveza: é possível que um poema corte o dia em dois, dando oitenta voltas por oitenta mundos sem sair do lugar. Mas um poema jamais fica parado: ele transita entre becos e vielas, entre cidades e esquinas de todas as procedências. Suspeitar e suspender o tempo em uma metáfora se dão as mãos dentro do jogo alegórico no qual uma coisa toma o lugar da outra sem cessar. Como dobras que se desdobram e demonstram o seu contínuo. A realidade é um tapete no qual o poema se varre a si mesmo para baixo e para fora de seu próprio corpo.

Uma tese também é perfeito objeto suspeito: endossada pelo “olhar crítico” de um sujeito que sente, sujeito de carne e sonhos. E que pisa sobre tapetes, inadvertido, e carrega as suas próprias malas pelo aeroporto. Quer voar mas só pode entrar no portão certo, aquele que está conforme com as exigências da instituição. Ser um olho que pensa, ou ouvido que lê, uma pele que processa conceitos é estar permanentemente em obras, também. É ser uma única mão batendo palmas. É possível sentir um conflito com o corpo que pulsa a cada vez que um poema é relido. Uma tese pesa, desde o nome: nasce de ângulos

retos, quatro para cada página. Cresce por quatro anos. Culmina em normas e critérios. É discurso técnico. Mas uma tese também pode dar a curva em si mesma e, de repente, se redescobrir. Só se desborda assim, desde si mesma, se tiver antes cruzado o portão correto, passado pelo controle de segurança, apresentado os seus líquidos perfeitamente embalados nos sacos plásticos, os seus eletrônicos à mostra. Sim, todas as técnicas que dizem respeito às normas, àquilo que é aceito dentro do formato que cabe nos itens permitidos. É assim a instituição, mas não é de todo ruim. Porque não se pode cruzar uma escrita de tese com faca nas mãos: não se pode admitir a analogia como sucessora do conceito, nem a rima como substituidora da explicação. Analogia e rima comparecerão dentro das medidas admitidas.

Nem todos os voos levam a um destino conhecido, pois pesquisar é embarcar para ver onde é que se vai chegar. A rota é a hipótese, mas esta é vetor, propõe somente a aceleração inicial. A quantos pés de altura, e por quais roteiros se pode vasculhar o tema, é tarefa de descobrir em pleno voo. Nisso, estive sempre acompanhada da supervisão da minha orientadora, que deixou-me livre para seguir minha própria rota, desde que estivesse segura das minhas próprias coordenadas. Por vezes, ela avisou que havia um obstáculo. Ensinou a manejar os equipamentos mais complicados. E a não ter medo de desembarcar.

No início, eu sequer tinha poemas escolhidos, nem autores-objeto. A tese era puramente teórica, investigando o corpo, a voz e a performance em sua presença no processo criativo, desde alguns textos de teoria: Zumthor, Ong, Cavarero, Gumbrecht... Escolhi, depois, uma lista de possibilidades de objeto que, no decorrer da pesquisa, foram se autodescartando, para surpresa minha. Por fim, ficou a poesia de Aleixo, vibrando suas múltiplas notas como se fosse toda uma geração. Então a curva acentuou-se, virou giro, salto, aceleração e desaceleração. Já estava no terceiro ano quando escrevi as primeiras leituras de poemas de *Mundo palavreado*. Pergunto, agora, se ter decidido antes, se ter encontrado no início a poesia de Aleixo como plano (não como figura ou fundo) teria me auxiliado a dar mais consistência à pesquisa. Sim, parece que teria sido mais fácil. A tese é objeto suspeito: tenta se equilibrar pelo caminho, reajustando os próprios relógios à medida em que o tempo passa. E sempre fica faltando tempo.

Suspeito que uma tese também seja objeto suspeito porque sofre, sim, de soberba, e de excessos de nutrição. Satura-se da alimentação de todas as ideias ouvidas em aula mas também de todas as horas em que não se está fazendo tese alguma. Todos os descansos se

subsumem em mais trabalho de tese, e por raro que seja o momento de ócio, é ali que passa uma borboleta diante da gente e semeia nova bifurcação para um roteiro, ou um vago sentimento que contaminará o texto com sua leveza ou com desilusão. Feita de puro sangue e ritmo de respiração, como a tese vai poder parar quieta entre prateleiras?

Ela nem para de pé e já é convite a novas danças. Não concluiu a sua coreografia de roteiros e já pede que o outro a acompanhe, nos próximos passos que ela mesma se dá: um súbito relaxar, dobrar joelhos, pousar o peso do seu próprio corpo de tese sobre uma cadeira e ouvir atentamente o que dela vão dizer. A tese agora se abre para as escutas do outro, para as palavras a serem proferidas a título de conclusão de um curso, mas também a título de recomeço.

Objeto suspeito que é, a tese não se dá por detentora de nenhuma razão. Não quer mudar o mundo, nem se tornar inesquecível. É vestígio e se coloca, como ruína, à disposição de se const-ruir na fala do outro. Só nessa fala do outro é que ela pode se completar. Pois ao escolher o portão, distraída que estava com seus próprios sonhos, ela também pode ter seguido por um desvio inadvertido. E há sempre o perigo de nem perceber que algo estava faltando na mala. Ou de carregar itens que não são necessários. Para que colocar na bagagem iguarias típicas da nossa terra se não é para oferecê-las aos convivas, partilhando saber? E por que se compra lembrancinhas, se não é para presentear os amigos ou colar na geladeira para depois explicar aos convidados que aquele ímã é um símbolo de tal cidade visitada? A tese é assim: uma viagem que se dá no encontro com a fala do outro. Esse outro não é apenas o detector de metais, é também o mais importante: um companheiro de viagem, co-piloto e conviva com o qual se divide o sabor do percurso.

Dessa conversa, é possível que novos roteiros surjam. Se puder se colocar como semente de novas pesquisas, a tese se dá por regalada. E minha escrita, satisfeita por ter conseguido sair um pouco de si. Sei que a tese me ensinou mais sobre mim do que eu a ela. E que é muito difícil que ensine a outrem qualquer coisa que já não estivesse lá. Se, no entanto, o aceno indicar um novo rumo, a pesquisa está sempre pronta a se colocar em movimento.

A cada momento da escrita, o vetor do momento me reconduzia a pontos de descomeço, nos quais só me sobrava mergulhar. Porque palavra é espelho: por mais que a gente não queira, ela significa. E seduz por sua capacidade de se reproduzir. A tese tem esse dom que é doença: se nega a si própria: propõe pensamento sobre o canto, analisa a força da matéria, que pode sempre ser utilizada para a retradução de um

poema vivo. O que ela faz é congelar o poema no tempo, enquanto que tempo e poema são sempre desdobráveis em novas e novas redobras.

Em todo o caso, afirmo que a hipótese inicial se confirmou. Se o processo criativo também estava imbuído de algum grau da performatividade? Sim, demais. Se podem sentir os ecos e os vestígios desse corpo e dessa voz em todas as materialidades nas quais se encarna o poema. E inclusive no livro impresso, um suporte que oferece tantos atrativos, inclusive para o poeta que é *performer* por natureza, porque aprendeu poesia jogando futebol. Mas a hipótese também se desdobrou: da poética de Aleixo, surgiram novas mãos e novos braços a lançar bolas de futebol por novos espaços. O corpo e a voz estão presentes como resíduos que são de uma performance original, na recepção do texto. Existem, também, na construção do poema. Sem essa performance, pensada em campo expandido, nada de poesia. O poema é figura, som, sequência de imagens, fotografia, arte vestual, encarna-se a si próprio na sua própria materialidade.

Se a presença da performance se pode sentir em todas as cinco fases da vida de um texto, elencadas por Zumthor? Sim, demais. Há uma performatividade que se encarna nas diferentes possibilidades de criação, apresentação, recepção, reiteração e manutenção de um texto. Minha pergunta estava, claro, pensada para o primeiro estágio. E nele encontro a corpografia de Aleixo. Essa escrita que se dá com o corpo e dialoga com inframundos que não cessam de propor mais e mais escrita.

Estive amparada pelas pesquisas de Zumthor. De Cavarero. De Gumbrecht. Por conceitos de Deleuze e Benjamin. Por leituras (a contrapelo) de vários momentos da história das artes. Por sugestões advindas de Paz. E de Cortázar. Agora seria o momento de reler esse material teórico, em outra perspectiva. Pois os conceitos que o poeta forneceu em sua pesquisa ativa forneceram novos temperos para essa apropriação antropofágica das noções geridas nas obras desses pensadores. E se eu mesma mudei, e tanto mudei, com a escrita da tese, também eles mudaram. Os autores das referências. Os que agora se mostram mais alunos do poeta do que professores de poesia.

Faltaria, talvez, perceber a minha própria leitura crítica como criativa, unindo os elos entre o processo compositivo e a leitura: tornar o meu processo do avesso e recomeçá-lo corpograficamente. Não para ser mais poeta, mas para ser mais leitora. E investigar como a crítica de poesia pode se tornar mais coerente consigo mesma a partir da consciência de ser um sistema de segunda ordem que está se direcionando para um objeto que é do âmbito de um sistema de primeira ordem. Gostaria que essa tensão resultante se fizesse cantar. E que os

nossos rituais, aqui dentro do portão, não fossem pura espera, mas passagens. Canais a conduzir para outros voos. Palavras a formular novos roteiros. Para isso, escrevi um projeto de pesquisa de pós-doutorado, que está nas mãos, agora, dos infernais. Quem sabe se o futuro irá desdobrar a tese e tornar o tempo, de novo, ancestral: uma fenda para um céu colorido, cheio de formas orgânicas, dobras da matéria, corpos prontos para reverberar.

8 BIBLIOGRAFIA

Livros, catálogos e periódicos

ADES, Dawn. “Dadá e surrealismo”. In.: STANGOS, Nikos (ed.) *Conceitos da arte moderna*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, pp.97-120.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos Editora, 2009.

_____. “El dictado de la poesía”. Tradução de Mariano Pérez Carrasco. In.: *Hablar de poesía* nº19. Córdoba: Alción, 2009, pp.65-75.

_____. “Destruição da experiência”. In.: *Infância e História: Destruição da experiência e Origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, pp.21-55.

_____. “O fim do poema” Tradução de Sérgio Alcides]. *Revista CACTO* nº1, agosto de 2002, pp.142-149.

AGUSTONI, Prisca de Almeida Pereira. *O atlântico em movimento: travessia, trânsito e transferência de signos entre África e Brasil na poesia contemporânea em língua portuguesa* (tese de doutorado). Belo Horizonte: PUC Minas, 2007.

_____. “Um corpo que oscila: performance, tradição e contemporaneidade na poética de Ricardo Aleixo.” *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* nº 33. Brasília, janeiro-junho de 2009, pp.25-49.

ALEIXO, Ricardo. *Festim: um desconcerto 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.
- _____. “Poemas”. In.: Cândido – Jornal da Biblioteca Pública do Paraná, Curitiba, Edição 32, março de 2014, p.36.
- ALFERI, Pierre. *Procurar uma frase*. Tradução de Maria Tereza Cruz. Lisboa: Vega / Passagens, 1999.
- ALMEIDA, Guilherme de. *Flores das Flores do Mal de Baudelaire*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- ALMEIDA, Tereza Virgínia de. *A ausência lilás na Semana de Arte Moderna: O olhar pós-moderno*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998.
- _____. *Teoria da literatura II*. Florianópolis: LLV/CCE/UFSC, 2008.
- _____. *Teoria da literatura III*. Florianópolis: LLV/CCE/UFSC, 2009.
- _____. *A voz como provocação aos estudos literários*. Revista Outra Travessia, Florianópolis, n.11, pp. 115-129, 1º semestre de 2011.
- _____. “O corpo do som: notas sobre a canção popular” In.: MATTOS, Claudia Neiva et alli (org.) *Palavra cantada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 316-326.
- AMARAL, Aracy. “A imagem da cidade moderna: o cenário e seu avesso.”. In.: FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado das Letras, 1994, pp. 89-95.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Reunião: 10 livros de poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- _____. *Poesias completas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.
- ANDRADE, Oswald. *Obras Completas VI: do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias. Manifestos, teses de concursos e ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- _____. *O santeiro do mangue e outros poemas*. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1991.
- _____. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 1997.
- ANZOLIN, Amarildo. *Eu também*. Curitiba: Medusa, 2003.
- ARISTÓTELES. *The complete works of Aristotle: vol 2*. Edição de Jonathan Barnes. Princeton: Princeton University Press, 1984.
- _____. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

AUGUSTO, Ronald. *Cair de costas: poesia 1992-1983*. Porto Alegre: Éblis, 2012.

_____. *Empresto do visitante*. São Paulo: Patuá, 2013.

AUSLANDER, Phillip. “A performatividade da documentação de performance.” Tradução Jorge Menna Barreto (Hay em Português). *Revista Performatus*, s/local, s/número de páginas, ano 2, nº7, nov2013.

AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. Oxford: Clarendon Press, 1962.

ÁVILA, Affonso. *Homem ao termo: poesia reunida (1949-2005)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. São Paulo: Abril, 1991.

_____. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

_____. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

_____. *De poetas e de poesia*. s/l: Ministério de Educação e Cultura, 1954.

BARBOSA, Domingos Caldas. *Viola de Lereno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / Brasília: INL, 1980.

_____. *Poesia*. Rio de Janeiro: Agir, 1972.

BARBOSA, Luiz Guilherme. “Poema novo no velho: poesia concreta e escrita dialética.” *Revista Diadorim / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro*, volume 15, julho 2014.

BARBOSA, Maria Aparecida. “Carl Einstein interdisciplinar: sobre Escultura negra (Negerplastik)”. *Revista Pandemonium*, São Paulo, n.18, pp.121-137, dez./2011.

BARBOSA, Maria Aparecida; MARSHAL, Meritxell Hernando; PETERLE, Patricia. *Literatura de vanguarda e política: o século revisitado*. Niterói: Comunità, 2012.

BAREA MATTOS, Martín. *Por hora por dia por mes*. Montevideo: Estuario Editora, 2008.

BARROS, José D’Assunção. “A gaia ciência dos trovadores medievais”. *Revista de Ciências Humanas, Florinópolis*, v.41, nº1 e 2, p.83-110, abril e outubro de 2007.

BARROS, Manoel de. *Livro das ignoranças*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1993.

_____. *Memórias inventadas*. São Paulo: Planeta, 2003.

BARTHES, Roland. *Critique et vérité*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

_____. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix / Editora da USP, 1971.

- _____. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1985.
- _____. *Novos ensaios críticos / O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- _____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- _____. *O óbvio e o obtuso: Ensaio crítico III*. Tradução de Léo Novaes. São Paulo: Nova Fronteira, 1990.
- _____. *O rumor da língua*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Tradução Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- _____. *Crítica literária*. Tradução Lydia Vásquez. Madrid: Visor, 1999.
- BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desaparecimento*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- BECKETT, Samuel. *Proust*. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- BELL, Lindolf. *Melhores poemas*. São Paulo: Global, 2009.
- BENISTE, José. *Mitos yorubás: o outro lado do conhecimento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (Obras escolhidas volume I). Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BIENAL 50 ANOS, 1951-2001 (catálogo). São Paulo, Fundação Bienal, 2001.
- BLOOM, Harold. "The visionary cinema of romantic poetry". In.: ROSENFELD, Alvin [editor.], BLAKE, William et alii: *Essays for S. Foster Damon*. Providence: Brown University Press, 1969, pp. 18-35.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp.152-159.
- BRANCO, Lucia Castello. "Loucuraturas". In.: BRANCO, Lucia Castello. *Coisa de louco*. Sabará: Edições de bolso, 1998, pp. 71-82.
- _____. "Palavra em ponto de p". In.: BRANCO, Lucia Castello. *Coisa de louco*. Sabará: Edições de bolso, 1998, pp. 33-47.
- BRECHT, George. "Eventos (notas reunidas), 1961." In.: *O que é Fluxus? O que não é? O porquê*. Rio de Janeiro/Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil; Detroit: The Gilbert & Lila Silverman Fluxus Collection Foundation, 2002.
- BRETON, André. *L'amour fou*. Paris: Éditions Gallimard, 1937.

- _____. *Nadja*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BRITTO, Paulo Henriques. “Brazilian poetry today”. Disponível em: <http://lareviewofbooks.org/essay/brazilian-poetry-today-2>, acesso em 10.02.2014.
- BROSSA, JOAN. *Joan Brossa: desde Barcelona al Nuevo Mundo*. (Catálogo) Institut Ramon Llull/Fundació Joan Brossa. Chile, Brasil, Argentina, Portugal, 2005/2006.
- _____. *Poesia vista*. São Paulo: Ateliê, 2005.
- BURY, Ricardo de. *Philobiblon ou O amigo do livro*. Tradução do latim e notas de Marcelo Cid. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: perspectiva, 1987.
- 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.
- CALABRE, Lia. “Visadas históricas: O rádio no Brasil”. In.: ALMEIDA, Tereza Virgínia de; OLIVEIRA, Márcia Ramos de; SCHERER, Telma. *Anais do Colóquio 90 anos de rádio no Brasil*. Florianópolis: LabFLOR / DLLV / UFSC, 2013.
- CANDIDO, Antonio de Mello e Souza. *Na sala de aula: caderno de Análise Literária*. São Paulo: Editora Ática, 1984.
- 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.
- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 1984.
- CARRIÓN, Ulises. *Book: documentary material relating to the work of*

- Ulises Carrión (1941-1989). Organizado e desenhado por James Langdon. Amsterdam: Eastside Projects, 2010.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia ; São Paulo: Ed. Da USP, 1984.
- CAVARERO, Adriana. *Toward a philosophy of vocal expression*. Tradução de Paul A. Kottmann. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- _____. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- CESARINY, Mário. “Dadá dada dada”. In.: CESARINY, Mário *As mãos na água a cabeça no mar*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1985, pp.107-109.
- CHIARELLI, Tadeu. “Entre Almeida Jr. e Picasso. In.: FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado das Letras, 1994, pp.57-65.
- CIXOUS, Hélène., *Three steps on the ladder of writing*. Columbia University Press 1993. Tradução do original francês de Sarah Cornell e Susan Sellers.
- COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bela. *Abstracionismo geométrico e informal*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELO, Georges. *História do corpo: da Renascença às Luzes*. Tradução de Lúcia M.E. Orth. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- CORONA, Ricardo. “A roda do mundo é grande mas a de Oxalá é maior”. OROBORO Revista de Poesia e Arte, Curitiba, nº5, pp.6-17, setembro de 2005.
- CORTÁZAR, Julio: *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- _____. *Histórias de Cronópios e de Famas* Tradução de Gloria Rodríguez. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- _____. *Último round*. Barcelona: RM Verlag, 2010.
- _____. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Barcelona: RM Verlag, 2010.
- CORTÉS, José Miguel. “Lo monstruoso o la fragilidad del orden social”. In.: CORTÉS, José Miguel. *Orden y caos*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- CRISTOBO, Anibal. “Ricardo Aleixo: Dedicção é uma palavra que faz parte do meu repertório cotidiano”. Blog Transtierros, 14 de agosto de 2014. Disponível em: <http://transtierros.blogspot.com.br/2014/08/ricardo-aleixo-dedicacion-es-una.html>, acesso em 19/10/2015.

- DAVINI, Silvia. “Voz e palavra: música e ato”. In: MATTOS, Claudia Neiva et alii (org). *Palavra cantada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 307-315.
- DA VINCI, Leonardo. *Tratado de la pintura*. Tradução Mario Pittaluga. Buenos Aires: Losada, 1943.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Tradução de Luiz B. L. Orandi. Campinas: Papirus, 1991.
- _____. *Lógica da sensação*. Tradução de Roberto Machado (coordenação). Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- DERDYK, Edith. *Linha de costura*. Belo Horizonte: C / Arte, 2010. (2ª edição, revista e ampliada).
- DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1967.
- _____. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- _____. ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã: Diálogo*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- DESCARTES, René. *Mediações metafísicas*. Tradução J.Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Nova Cultura, 1996.
- _____. *Oeuvres de Descartes*. Paris: Liv. Philosophique J.Vrin, 1996.
- DIETERLEN, Germaine. “Masks and mythology among the Dogon”. *African arts*, vol. 22, nº3, maio de 1989, pp. 34-43.
- DOMENECK, RICARDO. “Ricardo Aleixo”. (Blog da revista Modo de Usar). Disponível em: <http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2008/10/ricardo-aleixo.html>. Acesso em: 24/10/2015.
- ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Tradução de Mario Sabino. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- EISENSTEIN, Sergei. *Film form and The film sense: two complete and unabridged works by Sergei Eisenstein*. Tradução de Jay Leyda. New York: Meridian Books, 1958
- EINSTEIN, Carl. *Negerplastik [Escultura Negra]*. Tradução de Fernando Scheibe e Inês de Araújo. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.
- ELIOT, T.S. *De poesia e de poetas*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____. *Poesia*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- FABRIS, Annateresa. “Entre arte e propaganda: fotografia e fotomontagem na vanguarda soviética.” *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v.13, n.1, p.99-132, jan-jun.2005.

- _____. “A fotomontagem como função política”. Revista História, São Paulo, v.22, n.1, Franca, 2003.
- FAUSTINO, Mário. *Poesia-experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- FINNIGAN, Ruth. “O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?” In: MATTOS, Claudia Neiva et alii (org). *Palavra cantada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 15-43.
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*. Tradução de Juan José Otrilla. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- _____. “A vida dos homens infames”. In.: FOUCAULT, Michel. *Estratégia, poder-saber: Ditos e escritos IV*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 203-222.
- _____. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2009.
- FREUD, Sigmund. *O mal estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 49ªed. São Paulo: Global, 2004.
- FRIAS, Joana Matos; MARTELO, Rosa Maria; QUEIRÓS, Luís Miguel [org.]. *Poemas com cinema*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.
- GADAMER, Hans-Georg. “Poema e diálogo: Reflexões sobre um extrato textual de Ernst Meier”. In.: GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica da obra de arte*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010, pp.379-389.
- GARBATZKY, Irina. *Los ochenta recién vivos: Poesía y performance en el Río de la Plata*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2013.
- GAYOTTO, Lucia Helena. *Voz: partitura da ação*. São Paulo: Plexus, 2002.
- GIL, José. *Sem título: escritos sobre arte e artistas*. Lisboa: Relógio d’água, 2005.
- GILROY, Paul. *The Black Atlantic: modernity and double consciousness*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- GINSBERG, Allen. *Uivo, Kaddish e outros poemas*. Tradução de Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1984.
- GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 2001.
- GONÇALVES, Aguinaldo José, 1949. *Laokoon revisitado: Relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- _____. “A Estética Expressionista na Pintura e na Literatura”. In: GUINBURG, J. *Expressionismo*. SP: Perspectiva, 2002, pp. 679-720.

GULLAR, Ferreira. “A Razão Poética”. Folha de São Paulo, São Paulo, 10.11.96, Caderno Mais!.

GRÜNE EWALD... [et al.] *Cartografias da voz: poesia oral e sonora: tradição e vanguarda*. São Paulo: Letra e Voz; Curitiba: Fundação Araucária, 2011.

GUMBRECHET, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Ed.34, 1998.

_____. *Elogio da beleza atlética*. São Paulo: Companhia das Letras: 2007.

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

_____. *Production of presence: What meaning cannot convey*. Stanford: Stanford University Press, 2004.

HABER, Alicia. *José Gurvich: uma canção à vida*. São Paulo/Montevidéu: Fundação Memorial da América Latina, 2000.

HANSEN, João Adolfo. “Categorias Epidíticas da Ekphrasis”. REVISTA USP, São Paulo, n.71, pp.85-105, setembro/novembro de 2006.

HATHERLY, Ana. *A experiência do prodígio*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1981.

HEIDEGGER, M. *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70, 1999.

HEFFERNAN, James A. *Museum of words: the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago / London: The University of Chicago Press, 1993.

HERDER, Helberto. *Ou o poema contínuo*. São Paulo: A Girafa Editora, 2006.

HILST, Hilda. *Poemas malditos, gozosos e devotos*. São Paulo: Globo, 2005.

_____. *A obscena senhora D*. São Paulo: Globo 2001.

_____. *Com os meus olhos de cão*. São Paulo: Globo 2001.

_____. *Poesia (1959/1979)*. São Paulo: Quíron/INL 1980.

HOLLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HORACE. “The art of Poetry: To the Pisos”, 361. In.: HORACE. *The works of Horace*. Trad. C. Smart, Theodore Alois Buckley. New York: Harper and Brothers, 1863.

ISER, Wolfgang. “Problemas da teoria da literatura atual: O imaginário e os conceitos-chave da época”. Tradução de Luiz Costa Lima. In.: COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da Literatura em suas fontes* (volume 2). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, pp. 927-951.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2010.

- JAFFE, Noemi. *Todas as coisas pequenas*. São Paulo: Hedra, 2005.
- JOYCE, James. *Finnegans wake*. London: Faber and Faber, 1975.
- J.BORGES. J. *Borges por J.Borges*: gravura e cordel no Brasil. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2006.
- KANDINSKY, Wassily. *De lo Espiritual en el Arte*. Barcelona: Barral / Labor, 1986.
- _____. *Ponto linha plano*: contribuição para a análise dos elementos picturais. Tradução de José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70, 1996.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valerio Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- KRISTEVA, Julia. *Sol negro*: depressão e melancolia. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- LACAN, Jacques. “A instância da letra no inconsciente ou A razão desde Freud”. Tradução de Inês Oski-Depré. In.: LACAN, Jacques. *Escritos*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- LE GOFF, Jacques. *A Idade Média explicada aos meus filhos*. Tradução de Hortencia Lencastre. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- LEMINSKI, Paulo. *Bashô*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- _____. *Jesus a.C.* São Paulo: Brasiliense, 2001.
- LEONILSON. *Sob o peso dos meus amores* (Catálogo). Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.
- LESSING, G.E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- LEUZINGER, Elsy. *Art de l’Afrique noire*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, s/d.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido* (Mitológicas v.I). Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (org). *A pintura: textos essenciais vol.9 – O desenho e a cor*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- LIMA, Carlos Augusto. *Ricardo Aleixo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- LISBÔA, Cristiane. *Nunca fui a garota papo-firme que o Roberto falou*. Rio de Janeiro: Memória Visual, 2011.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco 1998.
- _____. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1983.
- _____. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1982.

- MAIAKÓVSKI, Vladímír. *Poemas*. Tradução de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2003, pp.115-123.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010.
- MARCUS, Greil. *Like a Rolling Stone: Bob Dylan na encruzilhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- MARTELO, Rosa Maria. *O cinema da poesia*. Lisboa: Documenta, 2012.
- _____. *A forma informe: leituras de poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- _____. *Matéria*. Lisboa: Averno, 2014.
- _____. “O olhar do alegorista na poesia portuguesa contemporânea”. Portuguese Cultural Studies, University of Utrecht, nº2, inverno de 2009. Disponível em: <http://www2.let.uu.nl/solis/psc/p/editorial.htm>, último acesso em: 23 de outubro de 2015.
- MED, Bohumil. *Teoria da Música*. Brasília: Musimed, 2006.
- MEDEIROS, Sérgio. “Poesia e performance: uma entrevista com Ricardo Aleixo.” Revista Qorpus, edição nº 003, Florianópolis, novembro de 2011. Disponível em: <http://qorpus.paginas.ufsc.br/%E2%80%9C-a-procura-de-autor%E2%80%9D/edicao-n-003/entrevista-ricardo/>, Acesso em 8/6/2015.
- MEIRELES, Cecília. *Ou isto ou aquilo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- MELO NETO, João Cabral. *Serial e antes; A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- _____. “Poesia e composição: A inspiração e o trabalho de arte”. Revista Brasileira de Poesia, São Paulo, nº7, pp. 2-15, abril de 1956.
- MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade*. São Paulo: Experimento, 1994.
- _____. *Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: EDUC, 1992.
- MICHELET, Jules. *A agonia da Idade Média*. Tradução de Artemis Albuquerque Coelho, Plínio Augusto Coelho. São Paulo: EDUC, Imaginário 1992.
- MORIER, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1981.
- MORONE, Elexandra. “De memória e invenção”. Gazeta de Alagoas, 18/09/2009. Caderno B, capa.
- MURARI, Luciana. “O ‘passadismo’ triunfante contra contra o ‘futurismo

- que falhou’: A crítica antimodernista na crônica urbana de Roque Callage”. Revista Organon, Porto Alegre, v.28, nº55, p.115-139, jul/dez 2013.
- NANCY, Jean-Luc. *A la escucha*. Tradução Horacio Pons. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*. Guimarães & C., Lisboa, s/d.
- OITICICA, Helio. *Museu é o mundo*. Catálogo do Centro de Documentação e Referência Itaú Cultural. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.
- OLIVEIRA, Fabrício Marques de. *Dez conversas: diálogos com poetas contemporâneos*. Belo Horizonte: Gutenberg, 2008.
- 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.
- PASCAL, Blaise. *Diversão e tédio*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- PATATIVA DO ASSARÉ. *Inspiração nordestina: cantos de Patativa*. São Paulo: Hedra, 2003.
- PATROCÍNIO, Stela. *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue 2009. Organização e apresentação de Viviane Mosé.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. *La outra voz: poesía y fin de siglo*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- _____. *Os filhos do barro: do Romantismo às vanguardas*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Los hijos del limo*. Barcelona: Planeta, 1995.
- _____. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PÉCORA, Alcir. “Impasses da literatura contemporânea”. (Revista Sibila). Disponível em: <http://sibila.com.br/cultura/impasses-da-literatura-contemporanea/10215>. Acesso em 10.02.2014.
- PECCINI, Daisy. *Figurações – Brasil anos 60*. São Paulo: Edusp, 1999.
- PÉREZ, Fernando e RIBEIRO, Guilherme. “Ricardo Aleixo: retratos Hablados”. Revista Letras en Línea, Santiago del Chile, edição sem número, março de 2010. Disponível em: <http://www.letrasenlinea.cl/?p=548>. Acesso em 10.02.2014.
- PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

- _____. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.
- _____. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.
- PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____. *Poesia pois é poesia*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- PIMENTA, Alberto. *Corpos estranhos*. Lisboa: Edição do autor, 1973.
- PIZARNIK, Alejandra. *Poesía completa*. Buenos Aires: Editorial Lumen, 2011.
- PLATÃO. *O Banquete*. Tradução José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São paulo: Nova Cultural, 1991.
- PLATH, Sylvia. *Ariel*: edição restaurada. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo. Campinas: Verus Editora, 2007.
- PLOTINO. *Enéadas*: Enéada 1. Tradução de Juan David García Bacca. Buenos Aires: Losada, 2005.
- PORRUA, Ana María. “La puesta en voz de la poesía”. In.: *Caligrafia tonal: ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía, 2011.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, s/d.
- _____. *Os cantos*. Tradução de José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*: ensaio sobre a tristeza brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PRANDI, Reginaldo. “Por que Exu é o primeiro?” (Página pessoal do professor / site da USP). Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/sociologia/prandi/exu2005.htm>. Acesso em: 10.03.2015.
- _____; VALLADO, Armando. “Xangô, rei de Oiô” (Página pessoal do professor / site da USP). Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/sociologia/prandi/xangorei.htm>. Acesso em: 10.03.2015.
- RAMOS, Nuno. *O pão do corvo*. São Paulo: Ed.34, 2001.
- _____. *Ensaio geral*. São Paulo: Globo, 2007.
- RAMIL, Vitor. *Satolep*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- RAJEWSKY, Irina. “Intermediality, intertextuality and remediation: A literary perspective on intermediality”. *Intemidialités*, Montréal, n°6, pp. 43-64, outono de 2005.
- _____. “A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade”. In.: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares. *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012, pp. 51- 73.

- RIBEIRO, Guilherme Trielli. “Ricardo Aleixo: outros, o mesmo”. Revista da Rede Internacional Lyracompoetics, Porto, nº1, pp.25-38, março de 2013.
- RICHTER, Hans Georg. *Dadá: arte e antiarte*. Tradução de Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- RIDING, Laura. *Mindscapes*. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta e A canção de amor e morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke*. Tradução de Paulo Rónai e Cecília Meireles. São Paulo: Globo, 2003.
- ROCHA, Reuben da Cunha. “Ricardo Aleixo: um grafador da movência”. Revista Semeiosis – Semiótica e Transdisciplinaridade em Revista, São Paulo, nº 2, maio de 2011.
- _____. “Poesia inútil, poesia irrelevante?”. (Blog da Revista Modo de Usar). Disponível em: <http://revistamododeusar.blogspot.de/2013/06/poesia-inutil-poesia-irrelevante-por.html>, acesso em 09.01.2014.
- ROSA, Guimarães. *Grande sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa. *A narrativa africana de expressão oral: transcrita em português*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa; Luanda: Angolê, 1989.
- SAFO. *Poemas e fragmentos*. Tradução de Joaquim Brasil Fontes. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- SAHEA, Marcelo. *Nada a dizer*. São Paulo: Annablume, 2010.
- SALABERT, Pere. *La redención de la carne*. Barcelona: CENDEAC, 2004.
- SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SARTRE, Jean-Paul. *O que é literatura?* São Paulo: Ática, 1989.
- SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1991.
- SCHERER, Telma. *Desconjunto*. Porto Alegre: IEL/CORAG, 2002.
- _____. *Rumor da casa*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- _____. *Depois da água*. Florianópolis: Nave, 2010.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de escrever*. Tradução de Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- SCHWARZ, Rodrigo. *A sereia e o desconfiado: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1965.
- SCHWITTERS, Kurt. *Contos Mércio*. Tradução de Maria Aparecida Barbosa. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

- SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo” in: SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34 2005.
- SENA, Jorge de. *Poesia – II*. Lisboa: Círculo de poesia / Moraes Editores, 1978.
- SILVA, Wilmar. *Z a zero*. Belo Horizonte: Anome Livros, 2010.
- SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.
- OLIVEIRA, Silveira. *Obra reunida*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2012.
- SOUZA, Cruz e. *Cruz e Souza simbolista; Broquéis; Faróis; Últimos Sonetos*. Jaraguá do Sul: Avenida, 2008.
- SOUSA, Márcia Regina Pereira de. *O livro de artista como lugar tátil*. Florianópolis: Editora da UDESC, 2011.
- SMITH, Patti. *Só garotos*. Tradução de Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SPINA, Segismundo. *Presença da literatura portuguesa I – Era medieval*. Difusão Européia do Livro, 1969.
- STOLF, Raquel; TRPLEV (curadores). RECIBO 33 com ruído. Edições TRAPLEV orçamentos, Florianópolis, ano 9, número 9, sem numeração de páginas, sem data. A parte sonora da revista está disponível em: <https://soundcloud.com/recibo33>, acesso 2/6/2015.
- TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- TRAVASSOS, Elizabeth. “Um objeto fugidio: voz e ‘musicologias’”. In: MATTOS, Claudia Neiva et alii (org). *Palavra cantada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p.99-123.
- TREVISAN, Armindo. *A Poesia: uma Iniciação à Leitura Poética*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Educação/Secretaria Municipal da Cultura: Uniprom, 2001.
- _____. *A poesia na Bíblia*. Porto Alegre: Uniprom, 2001.
- TROPOFONIA N.º 7. Edición especial Argentina, Brasil, Bolívia. Cochabamba, Bolívia. Dec. 2010.
- TRUMMER, Thomas (Ed.) *Voice and void*. (catálogo). New York, The Aldrich Contemporary Art Museum, 2007.
- VALENTE, Heloísa Duarte. *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume, 1999.
- _____. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2003.

- VALÈRY, Paul. *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*. Paris: Gallimard, 1957.
- VARGAS, João da Cunha. *Deixando o pago*. Porto Alegre: Habitusul, 1981.
- VASQUES, Marco. *Diálogos com a literatura brasileira*. Porto Alegre: Movimento; Joinville: Letradágua, 2010.
- VERBO/09. 5ª Edição da Mostra de Performance. São Paulo: Galeria Vermelho/Centro Cultural São Paulo/Funarte, 2009.
- \VERBO. São Paulo: Galeria Vermelho/Centro Cultural São Paulo, 2010.
- VERLAINE, P. *A voz dos botequins e outros poemas*. Tradução de Guilherme de Almeida. São Paulo: Hedra, 2009.
- VERTOV, Dziga. “We: Variant of a manifesto (1922)”. In.: DANCHEV, Alex. *100 Artist’s manifestos*. London: Penguin Books, 2011, pp. 210-214.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- _____. *Tractatus logico-philosophicus*. Tradução de Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- ZERWES, Erica. “Fotomontagem na Rússia da década de 1920.” *ArtCultura*, Uberlândia, v.10, n.16, p.79-83, jan.-jun. 2008.
- 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.

Sites

ALEIXO, Ricardo. Blog pessoal: <http://jaguadarte.blogspot.com.br>, <http://www.palavrafalante.blogspot.pt/>.

_____. Perfil na rede social Facebook: <https://www.facebook.com/jaguadarte.ricardoaleixo>.

_____. Perfil na rede social (áudio) Goear: <http://www.goear.com/aka:vulgo>.

_____. Áudios na rede social Soundcloud: <https://soundcloud.com/tags/ricardo%20aleixo>.

_____. Perfil na rede social (vídeo) Youtube: <https://www.youtube.com/user/akavulgo>.

ARCHIVES DADA: <http://archives-dada.tumblr.com/post/18180886477/hugo-ball-karawane-1917>

BRASILIANA FOTOGRÁFICA: <http://brasilianafotografica.bn.br/>.

BRITO, Luciana. Galeria: www.lucianabritogaleria.com.br

CAMPOS, Augusto. Site oficial: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/>

CALDAS, Waltércio. Site oficial: www.walterciocaldas.com.br

DARDOT, Marilá. Site oficial: www.mariladardot.com

ITAÚ CULTURAL. Enciclopédia Itaú Cultural: www.itaucultural.org.br

PAPE, Lygia. Site oficial: www.lygiapape.org.br

MAC-USP. Museu de Arte Contemporânea: www.mac.usp.br

RAMOS, Nuno. Site oficial: www.nunoramos.com.br

PORTAL ARQUEOLÓGICO DOS PRETOS NOVOS: <http://www.pretosnovos.com.br/>.

Filmes

CAGE/CUNINGHAM. Eliot Caplan. New York: Cunningham Dance Foundation, 1991. 95min, Cor, som. Documentário.

O PRISIONEIRO DA PASSAGEM. Hugo Denizart. Rio de Janeiro: Centro Nacional de Produção Independente, 1980. 30min. Cor, som. Documentário.

UM HOMEM COM UMA CÂMAERA. Dziga Vertov. Preto e branco, 1h08min. Documentário. URSS/Rússia. 1929.

VORMITTAGSSPUK (Ghosts before breakfast). Hans Richter. Alemanha: Independente, 1927. PB, som (som original destruído). 9min. Ficção.

CDS

ANTÔNIO CARLOS DE XANGÔ. *Axés de jêje-ijexá*: De Bará a Ossanha. Vol1. Independente. Sem local: Sem gravadora, sem data.

- ASSUMPCÃO, Itamar. *Pretobrás*. São Paulo: Atração Fonográfica, 1998. Direção artística Wilson Souto Jr.
- BEN, Jorge. *Samba esquema novo*. São Paulo: Phillips, 1963.
- CORONA, Ricardo. *Ladrão de fogo*. Curitiba: Medusa Edições, 2001. Produção e direção artística Grace Torres.
- _____. Sonorizador: eletropoesiacústica. São Paulo: Iluminuras, 2007
- NASCIMENTO, Milton. *Sentinela*. Rio de Janeiro: Universal, 1980. Direção musical Milton Nascimento, produzido por Mazzola.
- _____. *Minas*. Rio de Janeiro: EMI-ODEON / Abbey Road, 1975. Produção artística de Ronaldo Bastos.
- _____. *Ao vivo*. São Paulo: Universal, 1983. Direção musical de Wagner Tiso. Produzido por Nascimento / Tribo Produções.
- _____; CASALDÁLIGA, Pedro; TIERRA, Pedro. *Missa dos quilombos*. São Paulo: Polygram, 1992. Produzido por Nascimento/Tribo Produções.
- NOAH, Marcelo; GODOT, Fabio (org.). *Trinta em transe*: poesia. Porto Alegre: Loop discos, 2006.
- PEREIRA DA VIOLA. *Akpalô*. Independente. Produzido por Terra Boa Produções e Cria! Cultura. Belo Horizonte, 2006.
- REGINA, ELIS; ZIMBO TRIO. *O fino do fino*. São Paulo: Polygram / Phillips, 1965.
- ROSA, Renata. *Manto dos sonhos*. Rio de Janeiro: Outro Brasil, 2008.
- _____. *Zunido da mata*. Rio de Janeiro: Outro Brasil / World's Kitchen do Brasil, 2002.