

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA - UFJF

Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Afonso Celso Carvalho Rodrigues

E PLURIBUS UNUM: Ricardo Aleixo, poeta interartes

Juiz de Fora

2013

Afonso Celso Carvalho Rodrigues

E PLURIBUS UNUM: Ricardo Aleixo, poeta interartes

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF, como requisito parcial para obtenção do Título de Doutor em Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Enilce Albergaria Rocha.

Juiz de Fora

2013

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de geração
automática da Biblioteca Universitária da UFJF,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

RODRIGUES, AFONSO CELSO CARVALHO.
E PLURIBUS UNUM : Ricardo Aleixo, poeta interartes /
AFONSO CELSO CARVALHO RODRIGUES. -- 2013.
305 f.: il.

Orientador: ENILCE ALBERGARIA ROCHA
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora,
Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos
Literários, 2013.

.....1. LITERATURA. 2. POESIA. 3. ARTES VISUAIS. 4. PERFORMANCE.
5. INTERDISCIPLINARIDADE. I. ROCHA, ENILCE ALBERGARIA , orient.
II. Título.

Afonso Celso Carvalho Rodrigues

E PLURIBUS UNUM: Ricardo Aleixo, poeta interartes

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF, como requisito parcial para obtenção do Título de Doutor em Estudos Literários.

Profa. Dra. Enilce Albergaria Rocha (Orientadora) – UFJF

Profa. Dra. Rosane Preciosa Sequeira – UFJF

Prof. Dr. Emerson da Cruz Inácio – USP

Prof. Dr. André Monteiro – UFJF

Prof. Dra. Maria de Lourdes Abreu de Oliveira – CES/JF

Juiz de Fora, 19 de março de 2013.

*Dedico este trabalho a Arlindo Daibert e aos meus
alunos, eternos incentivadores.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, Enilce Albergaria Rocha, ao fiel escudeiro Sérgio, à Ricardo Aleixo, aos amigos verdadeiros e aos companheiros de doutorado, que me foram importantes referências afetivas.

*Amigo, já basta. Se quiseres ir além,
vai, e torna-te tu mesmo o escrito e tu mesmo
a essência. (VI, 263)*

(Angelus Silesius apud DERRIDA, 1995).

RESUMO

Objetiva-se desenvolver um estudo sobre a inter-relação da literatura com as artes visuais, processo que se tornou prática entre poetas e artistas plásticos desde o século XIX e que na atualidade se consolidou como discurso interdisciplinar. Para tal, foi realizado um estudo de caso da obra do poeta Ricardo Aleixo, cuja obra poética possui interfaces com a visualidade que se refletem no seu amplo discurso literário. Desta forma, foi feita uma abordagem de sua obra através de análise que abrange desde sua concepção como autor que possui um depoimento autobiográfico baseado na suas referências culturais e em sua afrodescendência, até uma abordagem dos aspectos visuais de sua poesia, que abrange o livro como um objeto de arte, a poesia concreta como prática visual, do uso da virtualidade como ferramenta poética, da fotografia como parceira no seu processo de escrita, da absorção do texto literário refletido nas suas performances, suas práticas poéticas multimidiáticas e sua atuação como artista plástico em cuja obra o texto é usado também como recurso visual. Nossa intenção é demonstrar que todo o arsenal discursivo que o poeta utiliza na construção de sua obra está a serviço de sua poética, de um processo de fruição sensível que não vê fronteiras entre as técnicas literárias ou visuais, mas as utiliza como um diálogo, proporcionando um território de prática interartes.

Palavras-chave: Literatura. Poesia. Artes visuais. Performance. Interdisciplinaridade.

ABSTRACT

Our objective is to develop a study about the interrelationship between literature and visual arts, a process that poets and artists have practised since the nineteenth century and today it has been established as an interdisciplinary discourse. For this, we conducted a case study of the work of the poet Ricardo Aleixo, whose poetry contains interfaces with the visuality which are reflected in his broad literary discourse. Therefore, not only did we analyze his work as an author who has an autobiographical testimony based on his cultural references and his African descent, but we also approached the visual aspects of his poetry, which sees the book as an object of art, concrete poetry as visual practice, covering the use of virtuality as a poetic tool, the role of photography in his writing process, the absorption of the literary text reflected in his performances, his multimedia poetic practice and his performance as a plastic artist in whose work the text is also used as a visual appeal. Our intention is to demonstrate that his poetic benefits from all the discursive arsenal which the poet uses in the construction of his work, a process that, in its sensitive fruition, does not see boundaries between literary and visual techniques, but uses them as a dialogue, providing an area of interart practice.

Keywords: Literature. Poetry. Visual arts. Performance. Interdisciplinarity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
Capítulo 1. O POETA	33
1.1 Poesia como música	35
1.2 O poeta autobiográfico	36
1.3 O poeta afrodescendente	62
1.4 O poeta e as afinidades eletivas	72
Capítulo 2. POESIA COMO PLÁSTICA	98
2.1 Apresentação	98
2.2 O Livro	111
2.3 A Poesia Concreta	150
2.3.1 <i>A palavra</i>	155
2.3.2 <i>Espacialidade</i>	166
2.3.3 <i>A estrutura narrativa</i>	174
2.4 Poesia Virtual	186
2.5 Fotografia	194
2.6 Performance	219
2.7 Multimídia	245
2.8 Artes plásticas	251
CONCLUSÃO	267
REFERÊNCIAS	273
ANEXOS	284

INTRODUÇÃO

Os homens possuem dois olhos por fora e milhões de olhos por dentro.

Murilo Mendes

O objetivo desta tese é fazer um estudo sobre a produção de uma literatura em parceria com a visualidade. Esta parceria abarca diferentes soluções oriundas da própria aquisição do discurso visual gráfico que a poesia vem assimilando no decorrer de sua história, até as tecnologias contemporâneas que, ao olhar de autores menos ortodoxos, surgiram como uma ferramenta que agrega aos seus fazeres mais um recurso discursivo. Este recorte que nos direcionou na tessitura deste texto acadêmico possui coerência com o cruzamento de duas áreas que são constituintes da nossa formação: as artes plásticas e a literatura, surgindo daí a opção de imersão nesta convergência onde ambas se encontram em mútua cooperação.

Para que o assunto desta pesquisa se instale de modo mais preciso, optamos por eleger um autor literário que exercesse seu fazer poético exatamente neste cruzamento entre a visualidade e a escrita, partindo de sua obra para tecermos nossas reflexões. No âmbito da produção poética brasileira contemporânea, escolhemos o artista mineiro Ricardo Aleixo para centrarmos na sua poesia nosso foco de estudos. Acreditamos que, pelas suas características autorais, este poeta possui uma produção que potencializará nosso recorte, já que o mesmo transita no campo da autoria poética nestes novos desenhos que é o que a nós determinaria uma contribuição saudável para o universo aberto pelas novas escrituras compartilhadas tanto pelas artes visuais como pela literatura.

O primeiro registro de escrita na obra poética de Ricardo Aleixo, – se olharmos para o seu trabalho obedecendo à ordem de publicação de seus livros – é o título estampado na folha de rosto de seu primeiro livro, *Festim* (1992), no qual há um subtítulo que nos interessa destacar: “um desconcerto de música plástica”.

Acreditamos que a partir daí podemos iniciar o exercício de nossa imersão na obra deste artista que, de modo consciente ou premonitório, apresenta nesta frase o seu fazer. Para tanto, elegemos poemas retirados dos seus livros *Festim* (1992), *Trívio* (2002), *Máquina Zero* (2004) e *Modelos Vivos* (2010), fixando neles nossos estudos e, conseqüentemente, os desdobramentos que considerarmos pertinentes. Esclarecemos que estas citadas obras de

Aleixo compõem seus escritos realizados sem parcerias autorais, de modo a concentrar nesta produção individual as nossas análises.

Neste momento de introdução à nossa reflexão, fazemos par com a folha de rosto do livro *Festim* porque podemos detectar nesta frase o poeta tal qual poderia estar se vendo: o hierofante de um festim a ser desfrutado pelos convivas, no qual poderia ser encontrado não um evento de harmonia conhecida, mas um evento de deslocamentos de lugares confortáveis, de desarranjos, onde se estabelecesse um novo usufruto estético ao apresentar um “desconcerto” ao invés de um “concerto”, ou mesmo uma nova proposta de musicalidade, que abarcasse um conceito mais universal do termo “música” ao associá-lo à palavra “plástica”.

O autor Ricardo Aleixo nos introduz à sua obra, calcada numa poética de instabilidade, ao poetizar sua epifania, remetendo-nos logo no início de seu trabalho ao seu universo artístico interno de onde faz brotar um diálogo entre diferentes formas de expressão, entre som e imagem, entre o estático e o dinâmico, entre o continente e o contido. Enfim, imagem escrita.

Talvez seja este o fio condutor que justifica nossa eleição deste autor, pois coloca a sua obra num lugar que nos interessa por tornar realidade uma reflexão sobre as possibilidades entre a imaterialidade física da música (do conceito) e a constatação ótica (da imagem). É-nos clara a lembrança das experiências de infância em que acreditávamos que bastariam os olhos abertos para que o mundo fosse abarcado e, desse modo, as imagens e as letras seriam passíveis de conter todo o aprendizado do desconhecido no mundo. Essa forma de encantamento com a linguagem da escrita e da imagem portaria a solução dos enigmas da vida, às vezes não pelo que seria explicado, mas muitas vezes pelo que nos faria aspirar: detectar na imagem o que não era visível e na escrita o que seria subvertedor, gerando, no nosso arquivo particular, resíduos que nos empurrariam para a expressão.

Com um olhar analítico dentro da especificidade de nosso estudo, constatamos que Ricardo Aleixo evoca mais do que decifra, lançando mão tanto da escrita quanto da imagem, alinhando-as nas suas demandas de poderem ser lidas, remetendo-nos à autora Renata Salgado que se refere à imagem escrita como “estranho par de palavras que acredita que daí sempre se produz alguma experiência nova.” (SALGADO, 1999, p.III). Daí nos postarmos ao lado dela por percebermos um alinhamento com nossa pesquisa.

Feitas estas colocações, organizamos nossas análises a serem desenvolvidas da seguinte forma: No capítulo 1, inicialmente, baseados majoritariamente nos estudos de

Michael Hamburger (2007), instalaremos reflexões sobre o fazer poético, o que é a poesia e sua função. Acreditamos que essas questões serão fundamentais para o fluxo de nosso pensamento sobre a obra de Aleixo, já que o seu trabalho reforça, por um lado, alguns cânones da poesia e, por outro, as parcerias contemporâneas que se instalaram no trabalho de muitos autores. Partiremos, então, para um desdobramento analítico de sua obra de modo a podermos ter uma visão dos lugares possíveis de situação da sua poesia para percebermos o trânsito de sua escrita. Estes enquadramentos – ou classificações – fazem parte dos estudos literários e nos é interessante desenvolver essa aparente fragmentação, pois servirá como reforço à nossa ideia de que é nesta pluralidade que o poeta transita, sem hierarquizações.

Os aspectos dos depoimentos de si, contidos na maioria do seu trabalho, terão como base teórica a obra de Philippe Lejeune (2008) para demonstrarmos que esta condição constitucional de Aleixo como pessoa/poeta compõe-se de percepções diferentes da sua existência como, por exemplo, seu posicionamento geográfico perante a cidade, a rua, a casa e seu quarto. A partir daí são estendidas reflexões sobre seu corpo, pelo exercício dos sentidos. O modo como o artista se percebe como habitante de uma corporalidade que o limita, mas também o expande como ser humano, gera obras de cunho reflexivo, resultando em poemas de profunda sensibilidade. Essa diversidade de abordagens, que terá como suporte os textos de Octavio Paz (1982), Evando Nascimento (2008) e Jacques Derrida (2002/1995), abrirá nosso raciocínio para a possibilidade de análise do autor como poeta em outro foco: como um artista afrodescendente.

Baseados em Stuart Hall (2006), Paul Gilroy (2001) e Édouard Glissant (2005), desenharemos um mapa teórico no qual os conceitos da literatura permeada pela cultura dos povos africanos no Brasil são encontráveis na poesia de Aleixo, sem deixarmos de tornar explicitada a condição do artista que, segundo Silvia Lorenso (2007), não se vê unicamente neste enquadramento, mas num contexto mais amplo do fazer poético: Aleixo se vê como um poeta, sem rotulações. Cremos que a instalação desse contraste autoperceptivo faz um curioso e instigante embate no momento em que abrimos as possibilidades de análise acadêmica para o foco da escrita afrodescendente.

Seguimos nossa análise através de uma sequência de abordagens que agrupamos dentro do tema “afinidades eletivas”¹, mostrando que Aleixo possui um forte vínculo com outros fazeres artísticos – fato de extrema coerência em função de seu discurso plural – explicitando-o através de nominações em seus poemas. Tomando como suporte as referências

¹ Definimos o termo “afinidades eletivas” como o conjunto de referências culturais que formam o sujeito.

teóricas de autores como Caio Vono (1982) e os estudos sêmicos de Eric Buysens (s/d) e A.J.Greimas (s/d), desenvolveremos nosso raciocínio distribuindo-o em áreas artísticas como a música, as artes plásticas e a literatura, sem nos esquecermos de citar, enquadrado no conceito geral, a própria relação do autor com seus parentes como referência-base para a percepção ampliada de “família afetiva”.

No capítulo 2 explicitaremos a relação de Aleixo com a visualidade e como esta é desenvolvida no seu trabalho. No intuito de fazermos nossa abordagem em etapas, iniciaremos analisando o suporte “livro” como uma primeira instância. Baseados nos teóricos Augusto de Campos (1975/ 1977/ 2007), Júlio Plaza (1987/ 1998) e Gerard Haddad (2004), mostraremos como o livro impresso, em Aleixo, se torna um território de interferências visuais, sendo retirado de seu conforto clássico através da sua manipulação, do uso da espacialidade da folha, da ampla absorção da tipologia como parte do poema e da aquisição de recursos gráficos – ilustrações, fotografias e desenhos – como recursos de interatividade com a palavra escrita. A nossa ideia é mostrar a finalização do suporte como parte integrante dos recursos discursivos e reflexivos do artista, coerente com seu raciocínio de poesia expandida.

Feito isto, conceituaremos a parceria histórica entre artes visuais e escrita, baseados majoritariamente no historiador Will Hill (2009), além de outros teóricos como Stefan Themerson (1966) e Ernst Gombrich (1999), para sustentar o fazer poético de Aleixo relacionado a diferentes formas de artes visuais de que lança mão. Abordaremos sua poesia concreta, suas atuações em performance, suas produções em artes plásticas, sua absorção da linguagem da fotografia, seu trabalho multimídia e sua atuação na poesia virtual. Para tanto, basearemos nossa abordagem em diferentes teóricos segundo suas áreas de reflexão. No que concerne à poesia verbivocovisual/concreta, basearemos-nos em Décio Pignatari (1977) e Haroldo de Campos (1977); no que se refere às artes da performance, lançaremos mão das reflexões de Paul Zumthor (1997/2007) e Jorge Glusberg (2009). No que tange às artes visuais, apoiaremos-nos nos textos reflexivos de Luciana Hidalgo (1996), Helio Oiticica (1986) e Ferreira Gullar (2007); para desenvolvermos nossas reflexões sobre o poeta e o seu uso da fotografia como parceira discursiva utilizaremos as teorias de Roland Barthes (1984), Susan Sontag (1981), Rosalind Krauss (2002) e Philippe Dubois (1993). Para suportar nossas análises do artista como multimidiático (ou multimedieval, como ele se classifica) apoiaremos-nos em Pierre Levy (1998) e Lúcia Santaella (1988); como suporte para nossa apreciação do trabalho de Aleixo como poeta virtual, embasaremos-nos nos estudos de Édouard Glissant

(2005), Mario Chamie (1976), Julio Plaza (1987) e Katherine Hayles (2009). Esta pluralidade de fazeres será discutida ao lançarmos mão das teorias de rizoma e aliança desenvolvidas por Delleuze (1980), além do conceito de Totalidade Mundo de Édouard Glissant (2005)², para justificar o constante processo poético de Aleixo e, finalmente, como existe uma confluência de todas as suas práticas para um resultado comum.

A complexidade e imbricamento de fazeres são perceptíveis no conjunto do trabalho de nosso autor, sendo que foi, para nós, uma tarefa difícil a de criar separações artificiais no todo de sua obra quando, na verdade, queremos mostrar ao longo desta tese o borramento destas fronteiras classificatórias. Se o fizemos foi na intenção de instalar uma metodologia de leitura que mostrasse a diversidade das ferramentas técnicas das quais o poeta lança mão para tecer sua poesia. Citamos Glissant que diz:

O mundo que se transforma em Todo-o-mundo (que emerge à intuição de sua própria totalidade realizada, densa e “impredizível”), é, por isso mesmo, o objeto mais elevado, o imprevisível infinito, destas literaturas. [...] As literaturas expressam a intuição de que essa multiplicidade é primeiramente o campo de agregação (não de harmonia mas de fricção, a fricção retorna ao pé da letra, que é literatura), de todas as artes. Propomos, àqueles a quem tanto de indecifrável inquieta, que se trata aí de rudes passos, isto é, os primeiros caminamentos, da Poética da Relação. [...] e tais divergências desenham a partir de então na consciência e no inusitado desse diverso, difratado, múltiplo e, quase em tudo, incalculável: uma consciência não separada da perturbação e das ligações brutas das artes (as quedas das formas e das cores no espaçamento dos sons, e as rupturas na continuidade, o que faz com que não saibamos mais precisamente onde está o sentido e onde está o insensato nem tampouco se o insensato não é mestre do sentido), e esta consciência se atara também a estilos de pensares”. (GLISSANT, 2009, p.40/44, tradução Enilce Albergaria Rocha).³

² “O que é a totalidade-mundo que chamo também de Todo-o-Mundo? Parece-me que uma das respostas possíveis, segundo Deleuze, é a seguinte: é antes um mundo no qual ‘entramos em zona de vizinhança, mais do que adquirimos características formais’. Simple e profunda intuição daquilo que mudou para nós, hoje. [...] O Todo-o-Mundo é assim uma realidade em processo, que chamo de crioulização. Este processo mescla hoje as contrações de espaços e as precipitações de tempos, e suas resultantes são inesperadas.” (GLISSANT, 2005, p.136-138, tradução Enilce Albergaria Rocha). “Qu’est-ce que la totalité-monde, que j’appelle aussi Tout-Monde? Il me semble qu’un des réponses possibles est chez Deleuze la suivante : c’est un monde où ‘on entre dans des zones de voisinage, plutôt qu’on acquiert des caractères formels’. Toute simple et profonde intuition de ce qui a changé pour nous, aujourd’hui. [...] Le Tout-Monde est ainsi le lieu d’une réalité processive, que j’appelle créolisation. Ce processus mêle aujourd’hui les contractions d’espaces et les précipitations de temps, et ses resultantes sont inattendues.”

³ Le monde, qui tourne en Tout-monde (venu à l’intuition de sa propre totalité réalisée, elle aussi drue et imprédictible), est par le fait même l’objet le plus haut, l’aléa par infini, de ces littératures. [...] Les littératures expriment l’intuition que cette multiplicité est d’abord le champ d’agrégation (non pas de ralliement mais de frottement), (le frottement revient à la lettre, qui est littérature), de tous les arts. Nous proposons, à ceux que tant d’indéchiffrable inquiète, que ces sont là des rudes pas, c’est-à-dire les chemins premiers, de la Poétique de la Relation. [...] et de telles divergences dessinent dès lors dans la conscience et l’inusité de ce divers, diffracté, multiple et, presque en tout, incalculable : une conscience inséparée du bouleversement et des liaisons brutes des arts (les chutes des formes et des couleures dans l’espace des sons, et les ruptures dans le continu, ce qui fait que nous ne savons plus tout à fait où est le sens et où est l’insensé si l’insensé n’est pas maître des sens), et cette conscience est nouée et aussi à des styles de penser.

Nossa atração – e eleição – pela obra de Ricardo Aleixo iniciou-se na observação do seu uso amplo dos discursos artísticos, pelo fato de não os hierarquizar, lançando mão das escritas e das leituras diversas que tinha à sua disposição para compor seu trabalho. Esta articulação nos soou importante no abarcamento do exercício poiético. A assimilação pelo artista dos recursos literários e imagéticos determina a sua fatura prática como autor de poesia, e nos mostra que está interessado nos elementos que desestabilizam as fronteiras dos territórios hegemônicos das linguagens poéticas: ele lança mão de seu arsenal discursivo à medida que sente necessidade de compor, com este ou aquele elemento/linguagem, sua tessitura artística para alcançar o objetivo final de seu fazer. O exercício do autor é ser coerente com a sua poiética, entendendo-a como “aquilo que diz respeito à produção ou às artes da produção, por exemplo, o conhecimento poiético em oposição ao conhecimento prático e teórico.” (MACHADO, 1991, p.207).

Interessa-nos, sobremaneira, nesta altura de nossa reflexão, o status da poiética no que tange ao conjunto de estudos que versa sobre a instauração da obra, notadamente da obra de arte. Desta forma, segundo José Pedro Machado (1991) a poética não diz respeito à apreensão ou análise da obra-feita, nem também da obra-por-fazer, mas sim, da obra-sendo-feita, ou seja, é uma reflexão sobre o que está em obra na obra, ressaltando que poética é também “nome de tudo que se relaciona com a criação”. (MACHADO, 1991, p.207-208)

Inicialmente proposta para a arte da poesia por Valéry (1938), a poiética ampliou-se, estendendo-se a todas as artes, permeando o universo da pesquisa em arte, que reconhece a autonomia da poiética “como ciência e como filosofia da criação em que a atividade do artista é estudada independentemente de outros critérios, a não ser os seus próprios”(PASSERON, 2001, p. 57-58), pois a poética compreende “de um lado, o estudo da invenção e da composição, o papel do acaso, aquele da reflexão, aquele da imitação; aquele da cultura e do meio; de outro lado, o exame e análise das técnicas, procedimentos, instrumentos, materiais, meios e apoios de ação”. (POMMIER, 1946 apud VIANNA, 2011).

Nas palavras de Maria Letícia Rauen Vianna (2011, s/p), hoje, a pesquisa artística tem por objetivo

(...) abrigar pesquisas sobre a visualidade no interior de sua praxis: o processo de produção e elaboração instaurado pelo artista. Esta linha de pesquisa pressupõe tanto a realização de uma obra quanto a reflexão escrita sobre a realização desta mesma obra. Congrega, deste modo, professores-pesquisadores-artistas que partem da sua práxis artística para aproximar-se aos referenciais teóricos necessários à objetivação do tema da pesquisa e à elaboração de um texto que também é considerado científico. O objetivo é, portanto, a reflexão sobre o processo de instauração da obra, inversamente à reflexão sobre a obra enquanto produto acabado, enquanto objeto de

fruição, que é do domínio teórico. Esta distinção delimita a pesquisa em arte como um campo de estudos específico e diferenciado, insubstituível e imprescindível.

Podemos colocar, portanto, a poética como designativa, ao mesmo tempo, da arte e da ciência da poesia, por ser

(...) também um domínio simultaneamente público e secreto (...) é melhor deixar a poética aberta a todos os ventos do espírito, ver nela, simples e generosamente, a soma nunca total de todos os discursos passados, presentes e futuros, que tenham por objeto a poesia, entidade indefinível e libertária, em perpétuo vir-a-ser. (SUHAMY, 1988, p.7).

A definição de poética afigura-se com a definição dada em filosofia, tratando-se de uma forma alternativa a *poesis*, termo criado por Aristóteles (1973). Se assim é, a definição de uma será também válida para a outra: *poiesis* como “a atividade de criar ou de fazer; produção artística”, conforme coloca Dagobert D. Runes (1990, p. 236), no seu *Dicionário de Filosofia*.

Paul Valéry, em sua primeira aula do curso de poética no College de France, em 10 de dezembro de 1937 disse:

(...) a palavra poética só desperta agora a ideia de prescrições incômodas ou antiquadas. Acreditei então poder resgatá-la em um único sentido que leve em conta a etimologia, sem ousar, contudo, relacioná-la ao radical grego – poético –, do qual a fisiologia se serve quando fala de funções hematopoéticas ou galactopoéticas. Mas é, finalmente, a noção bem simples de fazer que eu queria exprimir. O fazer, o poïen, do qual desejo me ocupar termina em alguma obra e que eu acabarei restringindo, em breve, a de gênero de obras que se convencionou chamar de obras do espírito. São aquelas que o espírito quer fazer para seu próprio uso, empregando para este fim todos os meios físicos que possam lhe servir. (VALÉRY, 1938, p.179).

Creemos que o encaixe do fazer de Aleixo no processo da poética – no sentido amplo – é argumentável dentro do que apresentamos até aqui. Como um “fazedor”, o artista lança mão dos meios e recursos que lhe sejam capazes de traduzir e/ou materializar sua percepção interna da vida, do mundo e das coisas: a poesia encontrada nas coisas é, em primeiro lugar, percebida, sentida, mentalmente reconstruída pela consciência estética.

Certamente, as coisas não nos dizem o que elas sentem ou pensam. Elas nos dizem, porém, o que sentimos e pensamos e, da mesma maneira, nos ajudam a dizê-lo: oferecem-nos uma imagem de nós mesmos, com a qual aprendemos a nos conhecer. Assim, o poeta diz o mundo. Esse é seu verdadeiro tema. E surge imediatamente uma questão crucial: se a poesia é solidária com o assunto, haverá assuntos que servem à poesia, e outros que a excluem? Uma primeira resposta impõe-se: o assunto não é poético por si mesmo, ele se torna poético, e pode sempre tornar-se poético, como no verso de Nicolas Boileau, no Chant III, de sua

“L’ArtPoétique”: Não existe serpente nem monstro odioso./ Que pela arte imitado não seja formoso aos olhos⁴. (BOILEAU, 1966, p.154, tradução nossa).

Essa cirurgia estética é operada pelo verbo. Mas o verbo é, em relação ao sentido, tanto determinado como determinante: ele só pode poetizar o que é poetizável e, por mais imanente que o assunto seja ao verbo, na medida em que ele serve a esse verbo que o transfigura, temos o direito de considerá-lo no seu estado pré-poético e de nos interrogarmos sobre seu “ser-poetizável”, conforme o conceito de Mikel Dufrenne: “Ora, nem todos os assuntos prestam-se igualmente à poetização: não foi por acaso que Ponge tomou partido da lavadeira e não da máquina de lavar elétrica”. (DUFRENNE, 1973, p.130).

Mas continuamos a fazer considerações sobre o ato de olhar para o mundo de modo diferenciado, vendo nas entrelinhas da realidade a necessidade de algo sublimador que torne a vida suportável. Numa declaração à imprensa, o poeta Ferreira Gullar disse o seguinte:

Sobre poesia eu não penso, eu simplesmente faço: a minha poesia nasce do espanto. Qualquer coisa pode espantar um poeta, até um galo cantando no quintal. Arte é uma coisa imprevisível, é descoberta, é uma invenção da vida. E quem diz que fazer poesia é um sofrimento está mentindo: é bom, mesmo quando se escreve sobre uma coisa sofrida. A poesia transfigura as coisas, mesmo quando você está no abismo. A arte existe porque a vida não basta. (GULLAR, 2010)⁵

A poesia não é, como o raciocínio, uma faculdade que se possa exercer pelo exercício da vontade. Ninguém pode dizer “vou compor poesia”.

Mesmo o maior poeta não pode dizê-lo, pois o espírito criador é semelhante a uma brasa dormida que uma força invisível, como um vento inconstante, anima de um brilho efêmero: esse poder emana do interior (...) e as zonas conscientes de nossa natureza não podem anunciar sua chegada, nem sua partida. (...) Os poetas são os hierofantes de uma inspiração que não se pode explicar; são os espelhos onde se refletem as sombras gigantes que o futuro projeta sobre o presente; são as palavras que exprimem aquilo que eles não compreendem; são as trombetas que chamam ao combate e não sentem o que inspiram; são a influência que não é passível de ação, mas que age... (SHELLEY, 1972, p.78).

Em qualquer verdadeiro poema, podemos encontrar os elementos de um tempo parado, de um tempo que não é a medida ordinária, um tempo que chamaremos vertical, para o distinguir do tempo comum, vendo-o como horizontalizado no fluxo cotidiano. Fruto do espírito, este produto da condição humana é obra do espírito e, como tal, só existe como ato. Segundo Valéry,

⁴ Il n’est point de serpent, ni de monstreodieux,/ Qui, par l’artimité, nepuisseplaireauxyeux.

⁵ Informação disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/flip/noticia/2010/08/arte-existe-porque-vida-nao-basta-diz-ferreira-gullar.html>>. Acesso em: 24 ago. 2011.

(...) fora desse ato, o que permanece é apenas um objeto que não oferece qualquer relação particular com o espírito.(...) Um poema é um discurso que exige e que provoca uma ligação contínua entre a voz que existe e a voz que vem e que deve vir. E essa voz deve ser tal que se imponha e excite o estado afetivo do qual o texto seja a única expressão verbal. Eliminam a voz e a voz que é necessária, tudo se torna arbitrário (...) As obras do espírito, poemas ou outras, relacionam-se apenas ao que faz nascer. (VALÉRY, 1938, p.56).

Portanto, cremos que tudo se resume numa fórmula: na produção da obra, a ação vem sob a influência do indefinível. Esta geração de objetos de arte – poemas, esculturas, pinturas, instalações, vídeos, filmes – flui de uma fonte interna que, tal qual o coração, é um território onde só o dono coloca os pés. Ainda que mesmerizado por um poder que talvez não conheça racionalmente, obedece claramente às ordens ditadas por uma vital energia que lhe estabelece caminhos, argumentos ou horizontes a serem alcançados.

Nosso autor, Ricardo Aleixo, transita pelos diferentes caminhos determinados pela sua necessidade de expressão com desenvoltura plural, o que o coloca neste foco das abordagens dos fenômenos poéticos da atualidade que tem se diversificado tanto que requerem constante atualização e aquisições de tecnologias nunca imaginadas. Assistimos às migrações de conceitos de um campo de saber para outro, com a conseqüente tendência à superação de fronteiras, o que é alvo dos estudos literários contemporâneos. Desde as vanguardas no século XX, as interfaces que o fazer artístico promove na atualidade mostram que as experiências poéticas esgarçaram suas fronteiras e não se circunscrevem só ao espaço acústico e ótico. De acordo com Maria Luíza Ramos,

Conceituar o poético está se tornando, pois, de tal complexidade que a palavra poema, por exemplo, já parece inadequada para designar as mais recentes diretrizes da produção poética, no âmbito da ciberarte. Mas o fato é que o poema existe e, por mais que sejam revolucionárias as inovações, os livros o abrigam e os poetas os preservam e o cultivam, independentemente de sua admiração pelos modernos caminhos, sejam tão-somente os de uma maior liberdade na disposição das palavras, sejam os da virtualidade. (RAMOS, 2006, p.93).

Reforçamos estas considerações iniciais lançando mão do texto escrito por Antônio Sérgio Bruno na apresentação do livro *Festim*, já consolidado como o ponto de partida das nossas reflexões. Vamos nos apropriar quase integralmente desta escrita para construirmos nossas reflexões num terreno epistemológico sólido, fazendo da fala alheia a nossa própria.

A liberdade rigorosa de Ricardo Aleixo de Brito
 Quem fala neste Festim? Parece que é a linguagem mesmo, com todas as suas caras e com toda limpidez: '(...) feliz/ como tudo/ o que não se diz' (Atenção para a ambigüidade do verso intermediário). É claro que há dificuldade na leitura destes poemas. Paulo Leminski afirma que 'em determinado momento, de repente, é necessário o ilegível. E é no ilegível que o sistema avança. Que o signo se orna mais complexo, que a cultura progride. 'Ilegíveis os poemas não são, mas o leitor tem que trabalhar para retirar deles tudo o que pode e merece. O que não falta são sutilezas

de um ritmo interpretador para olhos e ouvidos livres. Nessa liberdade leio (ouço e vejo), p. Ex., a aproximação tão gostosa entre os roucos e atritantes cantares de Elza Soares e Erza Pound, numa diagonal trocadilhesca: cantares como elza/ & soares como erza: / o risco é de quem pound'. Não é possível transcrever aqui a dança das letras no velho espaço da página: saltos, quedas, reduções, ampliações, piscadelas, derrapagens, etc. Depois de comer com os olhos os poemas é que o leitor se exercitará nas construções de sentido a partir dos movimentos livres de leitura abertos pelos textos. Em Poética, Ricardo transcreve a divisa de Valéry 'Eu mordo o que posso', acrescentando-lhe um verso entre parênteses – '(palavra, carne ou osso)', - enlaçando assim em uma só homenagem o mestre francês, que havia escrito que 'Nos livros, como nos pratos, só gosto do que é magro', e os 'poetas de campos e espaços' brasileiros que decidiram, em sua concretude, roer o tutano da linguagem. A cumplicidade do autor de Festim se individualiza nos seguintes termos, neste poema sem título: 'o que vier eu traço. O que não: me vem eu caço. E nem me/recinto: es/ paço'. (...) Por fim, uma observação sobre o título: festim é uma pequena festa íntima, em termos de dicionário. Mas este Festim é uma sarabanda de signos, iconizando um grande carnaval, uma parafernália plástica e sonora, nova e desorbitada, a atestar o vigor criativo de seu autor.

A contemporaneidade vem assistindo, de modo cada vez mais frequente, ao trânsito dos criadores culturais pelo amplo cardápio dos diferentes meios de tradução disponíveis para a viabilização das suas ideias. O nosso perfil de leitores do mundo já colocou claro que nada é descartável e que tudo é veículo de interação e diálogo com a arte e, conseqüentemente, com a vida e com seus desdobramentos poéticos e/ou existenciais. Se há algo que é importante nestes tempos de início de um novo milênio, é que a nossa "alfabetização cultural" passou por muitas outras vias que redesenharam nosso papel como cidadãos e como estetas. Nada mais coerente, neste contexto, que o surgimento de artistas multimidiáticos, ou seja, que realizam seu discurso poético usando diferentes recursos ou meios, incluindo aí as tecnologias do texto.

A literatura não se eximiu de seu papel dentro desta cartografia que abarca os novos mapeamentos da linguagem poética: ela se presentifica na sua versão mais tradicional, mas também assimila de modo surpreendente os caminhos abertos pelos autores vanguardistas. Seja nas formas de escrever, seja nas formas de diagramar, seja nas traduções – em todas as suas vertentes – em resumo, nas diferentes "transcrições", o discurso poético se renova a cada dia. E não haveria de ser de outra forma, pois o personagem humano contemporâneo possui um perfil onívoro que o faz estar sujeito a mudanças de paradigmas constantemente, sendo cobradas dele posturas renovadoras na percepção do mundo e de si. Mas qual é o papel do artista nesta engrenagem social?

O artista, em sua função criadora e de observador do mundo, é responsável por nos propor mais perguntas que respostas, nos provocar mais que apaziguar, nos incomodar mais que apascentar. Seu trabalho é deslocar o homem de sua acomodação e lançá-lo no abismo das dúvidas. Nas palavras de Nietzsche, "o Homem é o grande inventor de si mesmo."

(NIETZSCHE apud ZAMPIERI, 2009, s/p). No caso de Ricardo Aleixo, nosso objeto de estudo, encontramos um artista que leva em conta o diálogo estético-político entre a escrita erudita da vanguarda, os resíduos populares de tradições arcaicas e a abertura de horizontes inventivos expandida pelo desenvolvimento tecnológico que abala as fronteiras entre os discursos da arte.

Nossa postura neste texto analítico que versa sobre a criação do artista por nós eleito pode ser dimensionada de dois modos: pelas regras que já se fixaram como “ortodoxas” (ou “resistentes”) ou pelo rompimento com tais regras. Cremos que a opção de direcionar nossa contribuição a partir do foco estabelecido por Umberto Eco (1968), no seu livro *Obra aberta*, e por Roland Barthes (2004), em *O rumor da língua*, nos soa mais coerente, já que confiamos na continuidade e nas reverberações das criações artísticas dentro de seus observadores, conforme nos diz Glissant:

Os poetas que frequentamos, sabemos que temos que deixá-los ali, para um reencontro mais longínquo. Não é primeiramente sua suculência que classificamos, mas sim seu sentido (para si) que raciocinamos, ressoamos. E talvez tenhamos assim reunido um pouco daquilo que para si permanecia disperso. A relação da relação é disjuntiva e constitutiva. (GLISSANT, 1997, p.52, tradução Enilce Albergaria Rocha).⁶

Porém não queremos nos eximir de firmar nosso papel como co-partícipes da análise já perpetrada por outros leitores, citando o historiador Jacques Barzun, que diz:

É uma inútil perda de fôlego sublinhar que todo observador é, de algum modo, tendencioso. Não segue daí que não possamos nos proteger contra os preconceitos, que todos os preconceitos distorcem por igual ou que preconceitos controlados são ruins. Ao lidar com as artes, por exemplo, é objetivo detectarmos os nossos próprios pontos cegos – etapa número um em desprendimento. A segunda é abstermo-nos de rebaixar aquilo a que não somos sensíveis ou para o qual não temos resposta. Tem-se então o dever de relatar a opinião esclarecida dos outros. (BARZUN, 2002, p.10-11)

Recorreremos, portanto, a muitas colocações oriundas dos pensadores que nos precederam nesta construção crítica que, certamente, será de mais valia no entendimento do todo de nosso mergulho na obra de Ricardo Aleixo.

Nascido em Belo Horizonte, em 1960, Aleixo atua como poeta, artista visual e sonoro. Compositor, locutor, performer, ensaísta e professor de Design Sonoro na Universidade FUMEC (Fundação Municipal para Educação Comunitária). Publicou vários livros, entre eles

⁶ “Les poètes qu’on a fréquentés, on sait qu’il faut les quitter ici, pour un rendez-vous plus lointain. C’en est d’abord pas leur succulence qu’on série, c’est leurs sens (pour soi) qu’on raisonne. Et peut-être aura-t-on ainsirallié un peu de ce que pour soi demeurait épars. La relation de la relation est disjonctive et constitutive.”

Festim (1992), *A roda do mundo* (1996), *Quem faz o que?* (1999), *Trívio* (2001), *Máquina Zero* (2004) e *Modelos Vivos* (2010), possuindo poemas, artigos e ensaios publicados em diversos periódicos especializados do Brasil e do exterior. Mantém regularmente uma contribuição para a imprensa, possuindo desdobramentos no espaço virtual da Internet como a revista eletrônica *Modos de Usar*⁷, seu blog postado no My Space⁸, no You Tube⁹, no seu blog *Jaguadarte*¹⁰, além de possuir atividades na rede social através do Facebook.

Além das citadas atuações, Aleixo atua, como compositor e performer, a Cia. *SeráQue?* de dança, do Combo de Artes Afins *Bananeira-Ciência* e da Sociedade Lira Eletrônica *Black Maria* (poesia+vídeo+teatro), da qual também é diretor artístico. Já fez apresentações na Argentina, em Portugal, na França, na Alemanha e nos Estados Unidos. Desde julho de 2007 concentra suas atividades de criação e pesquisa no LIRA (Laboratório Interartes Ricardo Aleixo/Liga de Invenção da Resistência Ativa), onde também oferece oficinas, cursos e aulas particulares nas áreas em que atua.

Em 1999, realizou em Belo Horizonte, Mariana e no Rio de Janeiro, a mostra “Objetos Suspeitos”, e participou de diversas mostras coletivas, como “Portuñol\ portunhol”, em Buenos Aires (2004); “Visões espanholas – poéticas brasileiras”, em Brasília (2006); “Poiesis<Poemas entre pixel e programa>”, no Rio de Janeiro (2007) e “Radiovisual – Em torno de 4’33”, na Bienal do Mercosul, em Porto Alegre (2009). Dentre as performances que fez desde 1993, destacam-se “Cidade média” (1995), “Canudos, sertão da Bahia, 1897” (1997), “Q:” (2000), “Um ano entre os humanos” (2004-2007), “Desvios para a dispersão: Orfeu, Cage, Exu” (2008) e “Nem uma única linha só minha¹¹” (2009). Aleixo foi responsável pela elaboração e realização de importantes projetos, como os 30 Anos da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda (1993), da ZIP\ Zona de Intervenção Poesia & (2005 e 2006), No País do Futebol (1993), Festival Internacional de Arte Negra de Belo Horizonte (1995, 2003 e 2005|06) e Bienal Internacional de Poesia de Belo Horizonte (1998).

Ricardo Aleixo faz parte de um grupo de poetas que se formaram na década de 1980/90 e iniciou um processo de renovação do conceito de Joyce/Noigandres, trazendo perturbações à já existente poética com o uso de novas tecnologias. Nas palavras de Sebastião Uchoa Leite,

⁷ Disponível em: <www.revistamododeusar.blogspot.com>. Acesso em: 16 nov. 2012

⁸ Disponível em:<www.myspace.com/ricardoaleixo>. Acesso em: 16 nov. 2012

⁹ Disponível em: <<http://youtube.com/akavulgo>>. Acesso em: 16 nov. 2012

¹⁰ Disponível em: <www.jaguadarte.blogspot.com>. Acesso em: 16 nov. 2012

¹¹ Disponível em: <www.jaguadarte.blogspot.com/2008/06.convite.html>. Acesso em: 17 nov. 2012

Ricardo Aleixo passa por cima de todos os possíveis ‘enquadramentos’ classificatórios. Está imerso na tradição de certo universo lírico e ao mesmo tempo dá continuidade à pesquisa de linguagem, já sensível em Okiris (especialmente do ponto de vista antropológico, do universo nagô-iorubá). Também é um experimentalista que pesquisa tantos recursos fonéticos como da linguagem visual, sempre pessoalíssimo, radical a partir de si mesmo, poeta integral, tal como os melhores exemplos dessa trilha. (LEITE, 2002, p.79).

Com este perfil de construção pluridimensional, Ricardo Aleixo rompe com mapeamentos ortodoxos, pedindo uma nova cartografia para expor com mais nitidez seu campo de trabalho. Termos como “multimidiático”, já usado neste trabalho, corre o risco de restringi-lo tornando-o erroneamente refém das mídias que usa, porém cremos que o termo é apenas “mais um” aplicável a este artista que se apropria das tecnologias disponíveis para, dentre outros recursos, romper com o confinamento no campo técnico e resgatar a pureza do discurso plural. Tentaremos, através das observâncias devidas, desenhar um possível caminho de leitura e/ou conhecimento do poeta.

Num primeiro momento, podemos acionar alguns elementos fundadores da tessitura poética de qualquer artista, dentre eles a questão biográfica presente também na obra poética de Aleixo. Se nos dedicamos neste momento a tratar do histórico de vida como fundamental no percepto do autor, lancemos mão das considerações feitas por Philippe Lejeune quanto à questão do pacto (auto) biográfico entre artista e espectador, no qual o autor francês estabelece as características autobiográficas encontráveis tanto no texto de prosa como na poesia. Se situarmos o autor/ artista como o sujeito da enunciação, inevitavelmente seu exercício do sensível emanará desta consciência de si, resultando num discurso em trânsito oriundo do “contrato” entre as partes que fazem o fluxo da obra. Porém Lejeune afirma que “em literatura é completamente diferente” (LEJEUNE, 2008, p.56) destacando que “Valéry dizia que todo julgamento que estabelece uma relação a três entre produtor, obra e consumidor é ilusória, já que essas três instâncias nunca participam ao mesmo tempo de uma mesma experiência”. (LEJEUNE, 2008, p.56).

Ora, se o texto reflete questões relativas à biografia do autor, tais questões podem ser detectadas por “pistas” da ordem do literário – como, por exemplo, o uso da primeira pessoa ou ainda outros recursos adotados pelo autor, como a viabilização de seu acervo de fotos particular – ou se situar nos desdobramentos feitos pelo leitor/espectador diante do conteúdo do seu discurso artístico. Podem existir leituras diferentes do mesmo texto, interpretações diversas do mesmo “contrato” proposto, já que o público não é homogêneo. A universalidade da questão biográfica presente no histórico da produção artística nos leva a nos

emparelharmos com Lejeune quando este diz: “o autor não seria ele próprio um texto?” (LEJEUNE, 2008, p.77) Talvez resida aí, nesta leitura direcionada pela biografia, o que nos interessa na constituição da narrativa poética como fruto testemunhal: o mesmo trabalho poético de decomposição-recomposição de si pelas vias da arte.

Mas onde queremos chegar? O que nos faz estabelecer este momento de passagem para a obra deste poeta é a indissociabilidade entre sua vida e sua obra. Mas não apenas isso, já que colocamos esta condição como fato, mas também como que a tessitura de si estabelece aquilo que Barthes chamou de “estilo”.

No seu livro *O grau zero da escrita* (1964), o autor francês insiste nos argumentos que estabelece ao analisar o “estilo” como fruto biográfico:

(...) algumas imagens, um débito, um léxico nascem do corpo e do passado do escritor e tornam-se pouco a pouco os próprios automatismos da sua arte. Assim, sob o nome de estilo, forma-se uma linguagem autárquica que já mergulha apenas na mitologia pessoal e secreta do autor, nesta hipofísica da fala, onde se forma o primeiro par das palavras e das coisas, onde se instalam de uma vez para sempre todos os grandes temas verbais da sua existência. Apesar de seu requinte, o estilo tem sempre qualquer coisa de bruto: é uma forma sem destino, é o produto de um impulso, não de uma intenção, é como uma dimensão vertical e solitária do pensamento. As suas referências estão ao nível de uma biologia ou de um passado, e não de uma História: ele é a “coisa” do escritor, o seu esplendor e a sua prisão, é a sua solidão. Indiferente e transparente à sociedade, gesto fechado da pessoa, não é nunca produto de uma escolha, de uma reflexão sobre a Literatura. É a parte privada do ritual, eleva-se a partir das profundezas místicas do escritor, e expande-se fora da sua responsabilidade. É a voz decorativa de uma carne desconhecida e secreta; funciona à maneira de uma Necessidade, como se, nesta espécie de ímpeto floral, o estilo fosse só o termo de uma metamorfose cega e obstinada, procedente de uma infralinguagem que se elabora no limite da carne e o mundo. O estilo é propriamente um fenômeno de ordem germinativa, é a transmutação de um humor. (BARTHES, 1964, p.20-21).

O status dado por Roland Barthes ao que aflora no artista – na e da forma como ele estabelece – junta-se aos nossos argumentos de que a construção da obra se deve a um conjunto de fatores que perpassam a constituição de seu ser poético. E, como ser poético, o artista estabelece com o mundo – na figura de seu espectador – um sentido de humanidade compartilhada, dado que seu relato artístico é constituído, como a Língua, de uma perspectiva de inclusão social e espiritual. Citemos novamente Barthes: “Língua e estilo são forças cegas; a escrita é um ato de solidariedade histórica. Língua e estilo são objetos; a escrita é uma função: é a reação entre a criação e a sociedade, é a linguagem literária transformada pelo seu destino social”. (BARTHES, 1964, p.23).

Se o poeta faz este pacto solidário com a Humanidade, os discursos poéticos se abrem à pluralidade. A constituição babélica da produção da arte desde os primórdios do Homem só

aponta numa direção: que a diversidade aparente na cacofonia dos fazeres artísticos na verdade é a confluência das diferentes percepções da pertença ao mundo, daí sua força discursiva oriunda das biografias de seus autores, refletida na multiplicação das escritas modernas. Vamos mais uma vez a Barthes que diz:

A multiplicação das escritas é um fato moderno que obriga o escritor a uma escolha, faz da forma uma conduta e provoca uma ética da escrita. A todas as dimensões que traçavam a criação literária, acrescenta-se agora uma nova profundidade, constituindo a forma por si só uma espécie de mecanismo parasitário da função intelectual. A escrita moderna é um verdadeiro organismo independente que cresce em torno do ato literário, decora-o com um valor estranho à sua intenção, compromete-o continuamente num duplo modo de existência, e sobrepõe ao conteúdo as palavras sinos opacos que carregam em si uma história, um comprometimento ou uma redenção segundos, de tal modo que à situação do pensamento se mistura um destino suplementar, muitas vezes divergente, sempre incômodo da forma. (BARTHES, 1964, p.81).

Mais à frente, segue com a seguinte reflexão:

Portanto em toda escrita atual existe uma dupla postulação: há o movimento de uma ruptura e o de um advento, há o próprio desenho de qualquer situação revolucionária, cuja ambiguidade fundamental é o fato de a Revolução ser obrigada a extrair daquilo que quer destruir a imagem do que quer alcançar. Como a arte moderna na sua totalidade, a escrita literária contém simultaneamente a alienação da História: como Necessidade, atesta o dilaceramento das linguagens, inseparável do dilaceramento das classes; como Liberdade, é a consciência desse dilaceramento e o próprio esforço que pretende ultrapassá-lo. Sentindo-se constantemente culpada de sua própria solidão, ela não deixa de ser por isso uma imaginação ávida de uma felicidade das palavras, precipita-se para uma linguagem sonhada cuja frescura, por uma espécie de antecipação ideal, representa a perfeição de um novo mundo adâmico onde a linguagem já não seria alienada. A multiplicação das escritas institui uma Literatura nova na medida em que esta só inventa a sua linguagem para ser um projeto: A Literatura torna-se a utopia da linguagem. (BARTHES, 1964, p.84).

Sem nos esquecermos que Aleixo é um artista que promove o trânsito entre as artes literárias e plásticas, lembremos E.H. Gombrich (1909-2001), um dos maiores estudiosos da história da arte que, após fazer um extenso e minucioso levantamento sobre a produção das artes plásticas desde os primórdios da Humanidade, afirma que, na verdade, a história da arte não é a história dos quadros, ou da arquitetura, ou da escultura (e porque não da literatura?), mas sim da construção do pensamento humano nelas refletido.

Podemos situar o nosso artista num perfil de múltipla atuação, ainda não afeita a binarismos ou à instauração de um polo único de atuação. Para uma imersão ampla na obra poética de Aleixo, é preciso contar com a formulação de um *locus* de enunciação migrante, à medida que a sua identidade literária já se mostra como híbrida, falando a partir de dois ou mais lugares, não proporcionando ao seu espectador sínteses ou identidades estáveis,

instaurando uma recusa aos estereótipos teórico/práticos e também minando o espaço de cômoda tranquilidade reservado às verdades e ao caráter finito da interpretação.

Ricardo Aleixo baseia-se nos discursos das ciências humanas, como o da antropologia, que, ao descentrarem o eixo e valores etnocêntricos, propiciaram uma quebra de hierarquia dos discursos, aguçando o interesse pela valorização de textos marginalizados pela cultura oficial. A conceituação do estético como experiência radical de transgressão tornou-se uma postura no interior dos estudos literários à medida que, por exemplo, os textos do cotidiano passam a incorporar as manifestações de vanguarda e a mídia passa a se alimentar dos procedimentos artísticos. Nesse perfil instala-se o pensamento de não exclusão dos discursos poéticos na obra do nosso poeta, configurando-o na interdisciplinaridade.

A prática interdisciplinar serve de base para o artista estreitar suas incursões em outros discursos, não se pautando pela subordinação, mas pela coordenação e pela contaminação entre as diferentes práticas discursivas. Os enunciados heterogêneos se imbricam, se diferenciam e se reconhecem desprovidos de qualquer traço hierárquico em relação aos demais, apontando para o enfraquecimento da autonomia de cada discurso e impedindo que o exercício literário seja colocado em situação precária dentro da economia discursiva. O nível de contaminação existente possibilita o livre trânsito e as doações contínuas, configurando uma obra de alargamento de fronteiras.

A exteriorização gradativa do saber, potencializada pelos meios mais eficazes de transmissão do conhecimento, exige do poeta/artista um empenho criativo e uma articulação interna das informações, já que o saber contemporâneo constrói-se por meio de seleção dos dados, estando estes à disposição de todos. Nas palavras de Eneida Maria de Souza,

cessa de existir o apelo ao novo e a obsessão pelo original, seja em termos de manifestação artística ou teórica. O reduto da originalidade e o culto da personalidade abrem espaço para o convívio amplo e plural do saber, efeito do raciocínio pautado pela bricolagem e pela montagem reciclada de vários operadores textuais. (SOUZA, 2002, p.36).

A literatura perpetrada por Aleixo se encontra inscrita num estado de turbulência e, se proporciona uma abolição das hierarquias discursivas, é porque acontece um descrédito diante não só delas, mas também das diferenças entre classes sociais e suas produções culturais. Isto torna obsoletos os juízos de gosto e preferências estéticas, colocando o usufruto poético num estado rizomático. É o caso de se pensar em como entrar na discussão dos valores da arte e da literatura a partir de parâmetros que fogem do controle institucional, surgidos num fazer plural de acesso democrático.

O estabelecimento de uma cooperação entre arte, literatura e teoria, criando a relação denominada paraestética, não implica o fim da teoria ou da arte, mas sua revitalização mútua: a ausência de um lugar fixo para o saber não se circunscreve apenas ao discurso literário, pois a questão abrange todo e qualquer tipo de discurso. Essa situação que as práticas artísticas da contemporaneidade instalou permitiu alguns deslocamentos e criou novos lugares de exercício poético: os “ismos” caíram em desuso devido à transformação sofrida pelos discursos artísticos nas últimas décadas, em que se viram abaladas as genealogias e deslocados os centros de referência cultural. A arte contemporânea é aberta a múltiplas vertentes e fechada ao controle hegemônico de um determinado critério e valor estético, apresentando-nos um estado babélico de produção, por exemplo, na transformação dos suportes trazida pela informática que permite a releitura do estético a partir de outros veículos de produção artística, uma vez que a escrita no papel encontra na tela o seu espelho, motivando os leitores a se liberarem dos movimentos tradicionais do gesto de ler. Defender um espaço literário para a poesia corresponde ao controle do suporte através do qual ela sempre se manifestou. Se o papel, a escrita e o livro se transformam e se espelham na página vertical da tela, sem correrem o risco de apagamento, tal fato se deve ao apelo de outras superfícies de inscrição, bem como às diferentes práticas de transmissão e recepção.

Com isto, os marcos tradicionais dos territórios que definem alguns dos separadores como os critérios entre a baixa e a alta cultura, a cultura de massa e a popular, entre a escrita e as demais artes e mídias e entre as culturas, sofrem um rápido processo de erosão. Lançar mão destas configurações contemporâneas do fazer artístico soa “natural” diante dos apelos internos que o artista possui no momento de exercer seu pensamento e, desta forma, estabelecer o seu “estilo”.

O termo “estilo individual” é entendido como o “estilo único” de determinado escritor, ou seja, sua visão particular e modo próprio de criação literária. Espera-se isso de um produtor literário, que seja portador da condição de ter que ser original, fixando que o comprometimento do artista com o seu tempo é exatamente muni-lo de novas perspectivas e, conseqüentemente, novas reflexões. Com a chegada da arte conceitual, o discurso (e os desdobramentos oriundos dele) suplantou a materialização física da produção da arte, colocando seu lugar de usufruto no terreno da imaterialidade. O que suporta uma proposta e postura de tal caráter acaba sendo o artista como “pensador”.

A construção biográfica do nosso artista, por sua natureza de formação mista entre leitura e visualidade, engloba a relação complexa entre obra e autor, possibilitando a

interpretação da literatura além de seus limites intrínsecos e exclusivos, por meio da construção de elos metafóricos entre fato e ficção. Quando olhamos para um artista/poeta tendemos a mesclar sua produção literária com suas questões biográficas: correspondências, depoimentos, ensaios, críticas, deslocando o lugar exclusivo da literatura como único *corpus* de análise, expandindo a construção subjetiva para outros eixos culturais.

A proliferação de práticas discursivas consideradas “extrínsecas” à literatura, como a cultura de massa, as biografias, os acontecimentos do cotidiano, além da imposição de fatores de ordem técnica – o acesso às novas tecnologias de informática, por exemplo – ajudam-nos a considerar alguns aspectos sobre o autor literário.

Segundo Eneida Souza, esses aspectos seriam:

- a) A construção canônica do escritor, por meio do exame dos rituais de consagração (construção) de sua imagem, dos protocolos de inserção cultural na via literária de sua época e das providências relativas à publicação, divulgação e estudo da sua obra (...);
- b) Reconstituição de ambientes literários e da vida intelectual do escritor, sua linhagem e sua inserção na poética e no pensamento cultural de sua época;
- c) O ato da escrita como narração da memória do outro (Ricardo Piglia), na medida em que o ausentar-se atua como presença, e a experiência do escritor conta menos do que aquela vivenciada pelo outro;
- d) A caracterização da biografia como biografema (Roland Barthes), conceito que responde pela construção de uma imagem fragmentária do sujeito, uma vez que não se acredita mais no estereótipo da totalidade e nem no relato de vida como registro de fidelidade e autocontrole;
- e) A eliminação da distância entre os polos constituintes do pensamento binário, ou seja, das categorias referentes ao exterior/interior, à causa/efeito, ao anterior/posterior, por meio da utilização da categoria espacial e da superfície, imune à verticalidade, que pressupõe um olhar analítico em profundidade, e ao sentido de origem (Jacques Derrida, Gilles Deleuze);
- f) A ampliação das categorias de texto, de narrativa e da própria literatura, considerando-se o alto grau de interligação dos discursos e da contaminação dos mesmos entre si, procedimento comum à linguagem operacional das ciências humanas, incluindo-se aí a teoria da literatura, a história, a semiologia, a antropologia e a psicanálise. (SOUZA, 2002, p. 112-113).

Nesse processo de escrita contemporâneo, sujeitos fraturados compartilham a construção de suas biografias e se disseminam na rasura das assinaturas e no embaralhamento dos textos: o autor literário lança mão de outras formas de autopercepção e exercício de escritas de si que o projetam em diferentes lugares, como nos *blogs* particulares, nos *sites* que disseminam suas ideias, nas redes sociais que o colocam em contato com outras pessoas, ou mesmo nas novas formas de escrituras urbanas, como nos *graffitis* e pichações, já vistos como demarcações territoriais particulares. Estas confluências resultam na produção de um saber narrativo, engendrado pela conjunção da teoria literária, teor documental e autodepoimento, promovendo uma inscrição textual limítrofe entre o precário e o inacabado, borrando as áreas

de leitura lineares, jogando com lapsos de saber, permitindo o apagamento e a rasura de textos que se superpõem, apontando para um sujeito “em palimpsesto”. Para nos situarmos nesta questão, citamos um poema de Evando Nascimento:

interversões

independentemente de qualquer gênero, falso poema conto mimodrama
 recanto narração ensaio diálogo entrevista conversa blogue crônica
 debate telegrama transgenero psicografia e-mail cópia reportagem
 carta, e o mais, tudo aqui deveria ser lido como simples
 anotações cotidiana, instantânea
 mas reescrita sem limites

- afinal o diário não é mesmo

o livro dos gêneros?

o a(u)tor

(NASCIMENTO, 2008, p.109)

A presença do autor como ator do cenário discursivo, considerando-se o seu papel como aquele que ultrapassa os limites do texto e alcança o território biográfico, histórico e cultural, demonstra que cada escritor, portanto, constrói sua biografia com base na rede imaginária tecida em favor de um lugar a ser ocupado no presente, na identidade com seu leitor/espectador, ou na posteridade, como ausente ou morto, pois a morte/desaparição também cultiva seus espelhamentos identitários, pois o configuram numa “vida pronta”, numa construção de si acabada.

O autor, ao ser visto como modelo pelo outro e contribuir para o seu desejo de tornar-se depositário desta “biografia roubada”, atrai muito mais pela sua postura, seu gesto mundano de personagem no meio dos mortais, de um depoente que abre à alteridade o diário íntimo. É formada, assim, a construção de uma rede imaginária que une situações pessoais vividas pelo leitor com outras criadas pela ficção por ele absorvida. O bovarismo¹², atitude

¹² Termo cunhado em 1892 por Jules de Gaultier, a partir do romance de Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, cuja heroína, saturada de leituras romanescas, mede a sua própria vida pelos parâmetros provenientes da sua experiência de leitora. O bovarismo consiste, assim, numa insatisfação romanesca com a realidade, numa inversão do olhar e demonstra a incapacidade de assumir uma posição crítica em relação à ficção. O abismo que se abre entre as duas experiências, a da realidade e a do imaginário, confere uma dimensão ao mesmo tempo trágica e irônica ao bovarismo. A noção inicial de bovarismo estendeu-se e passou a frequentar outros contextos. Assim, a psicologia apropriou-se do termo para referir-se a certos tipos de atitude neurótica em que o indivíduo, desprovido de autocrítica, imagina-se diferente do que ele é, idealizando a sua personalidade, especialmente no campo sentimental. Além disso, na América Latina, o termo vem sendo empregado com o sentido da alienação intelectual que precede a construção de uma identidade cultural própria; o teórico haitiano Jean Price-Mars é o primeiro a utilizá-lo neste sentido. Se a noção de bovarismo implica alguma positividade, esta reside no fato de a perpétua insatisfação e o contínuo trabalho da imaginação prefigurarem o desejo de escrita do qual o personagem de Emma Bovary fornece um modelo, embora ingênuo. Assim, a análise do bovarismo proposta por Alain de Lattre descobre, na forma da tolice de Emma e na forma da inteligência criadora de Flaubert, um mesmo princípio: a distância invencível entre o mundo e si, entre si e si mesmo. Informações disponíveis em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=161&Itemid=2>. Acesso em: 18 nov. 2012

que explica esse procedimento, representa o fascínio do sujeito pela aventura do outro, o exilar-se em si como efeito de ilusão. Novamente nos remetemos à Eneida Souza: “em literatura, os roubos, assim como as recordações, nunca são inocentes, da mesma forma que a propriedade autoral vê-se enfraquecida por se tratar de uma escrita minada pela presença, nem tão desconfortável, do outro, do duplo”. (SOUZA, 2002, p.131).

Ricardo Piglia (1994) fala do estilo como expressão de subjetividades, pelo fato de se impor como traço de uma convicção cega manifestada por quem escreve. Buffon, no seu *Discurso sobre o estilo*, diz que “o estilo é próprio do homem.”(BUFFON,2001,p.11). Nesta afirmação embute a figura do escritor como mestre da linguagem e dono de uma dicção capaz de naturalmente devolver-lhe uma imagem plena. O avesso da concepção de estilo de Buffon também aí se inscreve, ao remeter à frase de Lacan “o estilo é o outro”.(LACAN, 1966, p.16-17). Entre o mesmo e o outro como formas de opção para se definir o estilo, reside talvez um dos impasses da literatura contemporânea, em que se nega a presença do sujeito pleno, aceitando-se a inserção da alteridade como fator constituinte da subjetividade, sem que se anule a força da mediação simbólica, valorizando-se as determinações pessoais, históricas e culturais das formações discursivas.

O entrecruzamento de momentos textuais com os vividos permite ampliar a noção do texto, que não mais se circunscreve à palavra escrita, mas alcança a dimensão de outros acontecimentos, interpretados como parte do universo simbólico. Nesse sentido, a intertextualidade, além de se referir ao diálogo entre textos, desloca o texto ficcional para o texto da vida: a literatura sempre se nutriu do conceito de intertextualidade.

Podemos instalar um estado afirmativo de que a (re)criação poética é um caminho de mão dupla entre autor e leitor. Este último, munido de uma postura crítica, é aquele que reconstrói a sua vida no interior dos textos que lê. Esse estado crítico é uma forma pós-freudiana de autobiografia, uma autobiografia ideológica, teórica, política, cultural. E se dizemos autobiografia é porque, segundo Ricardo Piglia (1994, p.70-71), “toda crítica se escreve a partir de um lugar preciso e de uma posição concreta.” O leitor crítico vive as suas leituras como experiência pessoal. A revelação do mundo imaginário funciona como impulso que movimenta toda empresa ficcional ou crítica, desde que a imparcialidade se conjugue à sua contraparte, a inserção do desejo do sujeito no discurso em processo de invenção.

Roland Barthes (2004), na sua reflexão sobre a “morte do autor”, estabelece este comprometimento do espectador com a continuidade da obra de arte, no seu desdobramento interpretativo, na audição dos ecos que ela provoca no seu interior e na sua permanência no

seu universo biográfico particular. Se pudéssemos – e podemos – fazer uma anamnese, veríamos o aflorar de memórias outras que foram agregadas à nossa própria pela contribuição dada pelos fazeres e pensares dos artistas que passaram por nossa vida e dos quais nos apropriamos dos discursos por total coerência com o que refletiram na parede espelhada da nossa alma, conforme a análise glissantiana da poética de Aimé Césaire:

E ele arranca claramente, sem rodeios à sua volta. A poesia é canibal, ela se farta e se nutre de poesia. Ele proclama juntamente com outros poetas: “Nós buscaremos nossos bens aonde quisermos que ele esteja...” Deixou de lado nossas timidez de imitadores passivos, bem adestrados ao mimetismo, despojou de embaraços aquele que temeria confessar seus empréstimos, ele colhe e sarrupia em seu entorno. Suntuosa colheita, fraterno espólio. (GLISSANT, 2005, p.116, tradução Enilce Albergaria Rocha)¹³.

Se Piglia pede postura crítica por parte dos observadores das obras perpetradas pelos artistas, afirma que a filtragem dos resultados e sua absorção nos colocam em estado de reinvenção de nós mesmos.

O discurso literário responde por transformações adquiridas ao longo do tempo e que o faz tributário de diferentes estéticas – e há tantas estéticas quantas pessoas – definidas historicamente e suscetíveis a revisões. Rever-se (reverso-nos?) pode nos inserir em um processo tradutório, ou seja, potencializarmo-nos de forma a possibilitar releituras, recomposições do nosso “texto vivencial” e nos submetermos a uma outra feitura, como escreve Souza:

Escrever é isolar-se, é se deslocar de espaços familiares para melhor entendê-los, sem que se perca a função de representá-los. Associar o escritor ao estrangeiro é dar-lhe, como assim se expressa Kristeva, em *L'avenir d'une revolte*, o estatuto de tradutor, de estranho a si próprio, por estar o tempo todo traduzindo e transformando a sua experiência para uma outra língua que não lhe pertence. Traduzir é um ato de incorporação da língua do outro, mantendo-se o tradutor em posição alheia e contígua ao objeto, pois assim se afasta de sua língua e se nutre daquela que lhe é estranha, operação exemplar exercida pelo sujeito no diálogo contínuo com a alteridade. (SOUZA, 2002, p.124-125).

A autora continua:

Se, de um lado, o sujeito se projeta no ato da escrita tradutória, tornando o gesto criativo variação da autobiografia, de outro, é necessário se ausentar, desalojando o eu de sua casa e abrindo mão do direito de propriedade. No entender de Kristeva, modifica-se igualmente a noção de pátria, ao se considerar o estrangeiro como tradutor, pois é impossível escolher outra pátria que não seja a dos escritores, os “construtores de linguagens”. (SOUZA, 2002, p.125).

¹³ Et il arrache carrément autour de lui. La poésie est cannibale, elle se gorge et se nourrit de poésie. Il proclame avec d'autres poètes : « nous prendrons notre bien où nous vou lonsqu'il soit... » Il a quitté nos timidités d'imitateurs passifs, bien dressés au mimétisme, il a dépouillé les embarras de celui qui craindrait d'avouer ses emprunts, il cueille et ratisse hardiment alentour. Somptueuse récolte, fraternel butin.

Se nossa autora coloca o termo “língua” neste fragmento ao qual nos referenciamos, tomamos a liberdade de a interpretarmos como “linguagem” para melhor estabelecer nosso raciocínio de que a incorporação da língua/linguagem/falar do outro me constitui como um ser literário. Nas palavras de Gilles Deleuze (1997, p.76), “a literatura consiste em inventar um povo que falta”, o que estendemos para uma ampliação do conceito para a criação possível de “territórios que faltam”, regiões existenciais de acolhimento, para uma pertença. E citamos aqui a interpretação que faz Glissant desta fala de Deleuze:

Então Deleuze escreve: “A saúde como literatura, como escritura, consiste em inventar um povo que falta, cabe à função fabuladora inventar um povo.” Todos fomos atingidos por esta asserção fantástica, e na mesma época eu escrevia Sartorius, o primeiro dos livros que consagrei ao povo dos Batoutos, e vi nisso mais do que uma coincidência, e interpretava no mesmo sentido que eu lhe dava, o pensamento de Deleuze: não se tratava de criar um povo, Deleuze precisa isto duas vezes, pelo menos nesta fórmula, “inventar”, a invenção difere da criação no fato de que ela acrescenta àquilo que é criado uma intenção manifesta, um verdadeiro prolongamento na natureza mesma daquilo que é criado, uma espécie de um futuro incluído no presente; não se tratava tão pouco de adentrar os esconderijos e os limites de um nacionalismo ou de um populismo confortáveis, esse povo inventado é sempre um tornar-se povo, como proporia o filósofo, e que não lhe faz falta, a você, ou a mim unicamente, mas à totalidade-mundo. (GLISSANT, 2005, p.135, tradução Enilce Albergaria Rocha)¹⁴.

A literatura instala e amplia a dimensão da alteridade, gerando uma ausência de um lugar fixo, rompendo com a configuração tradicional de pátria. Jorge Luis Borges (BORGES, 2007, p.106) foi extremamente sensível com esta pátria literária, que escapa dos limites territoriais, das divisões culturais, das cartografias definitivas dos mapas, escolhendo a literatura como um lugar no qual são inventadas outras nacionalidades, ou mesmo outra postura religiosa, nos abrigando num “credo poético”.

Podemos considerar Ricardo Aleixo como um *bricoleur* de si mesmo, um autor que pode ser percebido tanto por seus diferentes fragmentos poéticos quanto pelo todo gerado pela junção dos fragmentos a serem usufruídos como obra única. Depois das nossas considerações já tecidas sobre o seu papel como escritor/criador, dizer que Aleixo é “muitos”, não seria somente uma projeção literária do amplo espectro de caminhos que ele abre à nossa curiosidade cultural: a multiplicidade não o faz lançar mão de fragmentações autorais, pois é

¹⁴ Donc, Deleuze écrit: “La santé comme littérature, comme écriture, consiste à inventer un peuple qui manque, il appartient à la fonction fabulatrice d’inventer un peuple.” Nous avons tous été frappés de cette assertion fantastique, à la même époque j’écrivais Sartorius le premier des livres que j’ai consacrés au peuple des Batoutos, je voyais là plus qu’une coïncidence, et j’entendais à mon sens la pensée de Deleuze : il ne s’agissait pas de créer un peuple, Deleuze précise à deux fois, du moins dans cette formule, “inventer”, l’invention diffère de la création en ceci qu’elle ajoute au créé une intention manifeste, un vrai prolongement de nature, en quelque sorte un futur inclus dans le présent ; il ne s’agissait pas non plus d’entrer dans les caches et les limites d’un nationalisme ou d’un populisme confortables, ce peuple inventé est toujours un devenir-peuple, comme le proposerait le philosophe, et qui ne manque pas à vous, à vous, ou à moi seulement, mais à la totalité-monde.

ele mesmo o produtor de sua obra, fazendo o exercício de uma “não heteronímia”, assumindo que é “muitos” mas não “outros”.

Daí, incluímos no nosso texto um capítulo ou subcapítulo intitulado “Para ler Ricardo Aleixo”, ou “Aleixo: modos de usar”, seria um paradoxo que traria mais incômodos que confortos perante a sua obra. Acreditamos que o usufruto dos resultados da poética deste inquieto objeto do nosso estudo se fixa justamente numa não intervenção no trânsito de sua obra, deixando em aberto os cruzamentos possíveis de seus fazeres. Porém, para uma melhor visão de alguns lugares que ele habita dentro dos estudos literários, vamos nomear alguns sítios por onde sua obra instala possíveis lugares, sem que seja um protocolo de leitura, mas sim eixos de reflexão.

Apropriando-nos momentaneamente, da linguagem metafórica, advertimos que seguiremos com o nosso “mergulho na liquidez poética” de Aleixo, realizando uma particular anatomia dos seus livros e sua apropriação de outras mídias no exercício de sua poética. Faremos algumas considerações, a iniciar com a citação da frase de Baudelaire (1995, p.41), que diz: “O poeta goza do incomparável privilégio de ser, à sua vontade, ele mesmo e outrem”. Deixe-nos sermos também poetas pelo exercício sensível de Ricardo Aleixo, não sem antes citá-lo através deste poema que faz parte do livro por nós escolhido como referência para tratarmos de sua poética:

POÉTICA

Aprendi com Valéry
um pouco disto que faço:
“Eu mordo o que posso”
(palavra, carne ou osso)

Me acho
me acabo de vez
me disfarço.
(ALEIXO, 1992, s/p.)

Iniciamos a redação desta tese falando sobre os conceitos de poética, citando Aristóteles (1976) e Henry Suhamy (1988), para fazer um raciocínio preliminar da obra de nosso artista em constante estado de tessitura, de fazer inquieto. Durante o desenvolvimento do nosso *corpus* teórico, mostramos nosso “fazedor” lançando mão de um arsenal de linguagens e diferentes escrituras – conforme os conceitos de Rogério Luz (2002) que permeiam pontualmente nosso trabalho – para se transformar num “tradutor”, ou seja, viabilizador de passagens entre estados poéticos. O término de nossa trajetória será

constituído da consciência de que estar “em aliança” é a predominância no pensamento de Aleixo e, para tal, vamos iniciar nosso trabalho nos capítulos que se seguem.

Capítulo1 – O POETA

Para se conhecer o poeta é preciso ir à sua terra.

Goethe

É necessário primeiramente falarmos de Ricardo Aleixo como poeta; esta é a sua realidade, este é o seu fazer. Mesmo imbuídos da proposta de olharmos para o artista dentro das diretrizes propostas na introdução desta tese, ou seja, como um artista plural, em momento algum perderemos de vista que a poesia é seu foco, sua meta. Portanto, vamos iniciar esta parte do nosso trabalho levantando as questões relacionadas ao exercício da poesia pelo nosso artista, não sem antes afirmarmos que Aleixo toma este método literário como diálogo com o mundo, meio de interferência existencial, falando de seu lugar como produtor cultural. Para reforçarmos seu “locus”, vamos a Édouard Glissant (2005) que, no seu livro *Introdução a uma poética da diversidade*, ao abordar a questão de lugar cultural da literatura, disse: “a literatura provém de um lugar, há um lugar incontornável de emissão da obra literária. Mas, em nossos dias, a obra literária convirá tanto mais ao lugar quanto mais estabelecer uma relação entre esse lugar e a totalidade-mundo”.(GLISSANT, 2005,p.42).

O discurso de Aleixo nos relaciona com o (seu/nosso) mundo levantando as questões que o fazer poético instala, questões estas que passam pela função que o exercício da poesia acarreta nele como autor, propondo um alargamento do campo do usufruto da escrita como forma de estabelecer outra forma de conhecimento, uma postura de interfaces, de saber o mundo pela sua poesia expandida, que amplia percepções. Para tal, citamos uma frase de um depoimento colocado por ele na sua página na rede social Facebook, naquele, perante sua foto quando criança, afirma: “A poesia, caminho da perda, será para ele o que é para todos os poetas: uma forma de – o mais lentamente possível – aprender a morrer”. (ALEIXO, 2012)¹⁵

Nesta fatalidade intrínseca no trâmite do conhecimento/deciframento pelas vias poéticas – seja da ordem do cinema, artes plásticas, música, teatro etc. – fazemos uma curiosa interface com a fala de Jean Cocteau (1889-1963)¹⁶, reflexa na frase “a poesia é indispensável. Se eu ao menos soubesse para que...” O artista francês joga com o dúbio ao discorrer sobre o papel da poesia, pois ao mesmo tempo em que afirma a sua indispensabilidade, confessa ter dúvidas sobre a sua “utilidade”, assumindo sua ignorância sobre o fazer poético.

¹⁵ Disponível em: <www.facebook.com/ricardoaleixo>. Acesso em: 10 jul. 2012

¹⁶ Disponível em: <<http://www.oexplorador.com.br/site/ver.php?codigo=23297>>. Acesso em: 2 fev. 2013

Mas o que faz alguém se transformar num artista, num escritor? O que move alguém a lançar mão de uma mídia qualquer de registro da escrita, característica do nosso poeta Aleixo, e poetizar? Esse dilema existencial foi, para Baudelaire, imenso, e algumas de suas implicações – tais como suas dúvidas acerca de sua identidade como homem e como poeta – interessam-nos neste momento, como a sua incerteza quanto à função da poesia. A esse respeito, vejamos o que Hamburger destaca:

Baudelaire foi um dos primeiros expoentes da doutrina que considera o ato de escrever poesia uma atividade autônoma e autotélica. “La poésie”, ele escreveu em 1859, “não pode, sob a pena de morrer ou decair, integrar-se à ciência nem à moral; a poesia não tem a Verdade por objeto, seu fim é ela mesma”¹⁷. (BAUDELAIRE apud HAMBURGER, 2007, p.15, tradução nossa).

Como continuidade, citemos, agora, outra fala de Baudelaire (1923) que sintetiza o fazer, o compromisso e a conclusão deste nosso encaminhamento sobre a poesia: “a poesia se basta a si mesma.” (BAUDELAIRE, apud HAMBURGER, 2007, p.15)). Com isso, ainda nos referindo ao que o artista escreveu, haveria uma estratificação humana/social de respeitabilidade, já que seriam os “seres respeitáveis: o sacerdote, o guerreiro e o poeta. Saber, matar e criar.” (BAUDELAIRE apud HAMBURGER, 2007, p.23). Esta afirmação mostra a radicalidade que o revolucionário artista trouxe para a percepção da “responsabilidade” do artista no seio da sociedade.

A poesia – juntamente com todas as outras artes – deparará com exigências cada vez maiores de “criatividade”. Pois a reconstrução do real, do mundo, está sempre em processo. A história da ascensão do poeta da posição de um contador de histórias e de um cantor de canções até as alturas da criação, do amante das fantasias até um escravo da imaginação, do porta-voz da sabedoria divina até o genitor de novos deuses, é uma história tão gloriosa quanto agonizante. Afinal, segundo Heller,

(...) a cada nova forma na criatividade poética, o mundo como ele é, o mundo como criado sem as invenções do poeta, se torna mais pobre; e a cada novo empobrecimento do mundo é um novo incentivo à criatividade poética. No final, o mundo tal como ele é não passa de um bairro pobre para o espírito, e uma ofensa para o artista. Deixando atrás de si a esteira de fumaça no voo audacioso, seu gênio se restabelece num mundo inteiramente criado pelo poeta-criador: *Gesang ist Dasein*¹⁸. (HELLER, 1957, p.170-171)

¹⁷Ne peut pas, sous peine de mort ou de déchéance, s’assimiler à la science ou à la morale; elle n’a pas la Verité pour object, ele n’a qu’Elle-même.

¹⁸A célebre frase rilkeana *Gesang ist Dasein*, fundindo o canto com o Ser, permite-nos compreender o modo como o poeta compreendia a existência humana e a sua relação com a poesia. Para ele, a poesia não podia sersenão mística, no sentido em que a existência humana só poderia encontrar a sua salvação através da linguagem poética, aspirando ao plano da totalidade, ou seja, a de uma dizibilidade absoluta e redentora. Disponível em: <http://criticanarede.com/lds_elegias.html>. Acesso em: 31 jan. 2013

E Heller segue afirmando:

Fazer poesia é pensar. Evidentemente, não é simplesmente pensar; mas não há nenhuma atividade tal como “simplesmente pensar”, a não ser que limitemos o termo a operações puramente lógicas ou matemáticas. A linguagem não é tão estúpida quanto alguns de nossos filósofos analíticos parecem supor. Ela sabe o que faz quando nos faculta dizer que nós “pensamos em alguém”, e quando chama de “impensadas” as atitudes desprovidas de bondade ou imaginação. “Pensar” e “pensamento” nessas frases não são apenas modos de falar. As palavras significam o que elas dizem: pensamento e pensar. E se recorrêssemos a uma autoridade ainda maior do que a de Goethe ou do senhor Elliot que no início era o logos, a palavra, o pensamento, o sentido, deveríamos pensar duas vezes antes de responder à pergunta sobre se um poeta pensa ou não. (HELLER, 1957, p.151).

Após termos feito estas considerações, passemos, portanto, ao arquivo gerado pelo “pensar poético” de Ricardo Aleixo. Para termos uma direção definida, no intuito de encaminhar o leitor na senda literária deste inquieto artista mineiro, vamos propor uma divisão em dois enquadramentos, não que eles existam desta forma – afinal estamos aqui defendendo que a poesia no território aleixeano é uma matriz com diferentes fazeres – mas para termos uma proposta de reflexão analítica, já prevista na nossa introdução: poesia como “música” e como “plástica”. No enquadramento “música”, trataremos de sua poesia lírica e no enquadramento “plástica”, trataremos de sua poesia visual.

1.1 Poesia como “música”

Ricardo Aleixo é um “fazedor” de poemas que nos apresenta uma produção rica e variada que vamos dividir em subitens para analisarmos os aspectos que explora. Ressaltamos que as condições que apresentamos neste trabalho são puramente acadêmicas, com focos determinados por nós enquanto potencializadores das leituras que percebemos no autor. Citamos A. E. Housman (2007) para estabelecermos nossa intenção:

A poesia não é a coisa dita, mas um modo de dizê-la. Pode ela, pois, ser isolada e estudada por si mesma? Porque a combinação da linguagem com seu conteúdo intelectual, seu sentido, é uma questão tão estreita quanto se possa imaginar.(...) Os poemas muito raramente consistem em poesia e nada mais; e o prazer pode ser derivado também de seus outros ingredientes. Estou convencido de que a maioria dos leitores, quando acham que estão admirando poesia, são enganados pela incapacidade de analisar suas sensações, e de que eles estão, de fato, admirando não

a poesia da passagem diante de si, mas alguma coisa mais nela, de que eles gostam mais que poesia. (HOUSMAN apud HAMBURGER, 2007, p.34).

Mallarmé falava de “entender” poemas, dizendo que nosso prazer num poema consiste em nossa compreensão gradual. O leitor, portanto, é convidado a participar de um processo de exploração, nascido de recorrentes idas aos poemas, de repetidas leituras, que promoveram algo “novo” a cada visita, e daí estendermos este convite de revisita ao nosso leitor, para que possamos explorar juntos o processo poético de Aleixo, lembrando que nossa seleção é oriunda dos quatro livros previamente citados, dos quais faremos os nossos desdobramentos.

1.2 O poeta autobiográfico

Madame Bovary c'est moi.

Flaubert

O problema é saber em que direção vão os fios que tecem a escrita.

Foucault

A primeira de nossas epígrafes faz referência ao escritor francês Gustave Flaubert (1821-1880) que, com esta frase, saiu em defesa de si mesmo diante das acusações que lhe foram impostas por detratores que viam na personagem de seu romance posturas ético/sociais aviltantes às normas vigentes daquela época. A outra, de Michel Foucault (1926-1984), instala uma imprecisão na localização dos direcionamentos que a escrita provoca, tal seus inúmeros desdobramentos. Neste meio, entre uma e outra citação, pode estar implícita a condição real da escrita poética: de que os fios da escrita levam a diferentes seres possíveis gerados por ela.

O que localizamos na autodefesa de Flaubert e na dúvida de Foucault é o fato de que todo artista fala de si mesmo, que o seu “fio-Eu” e o(s) “fio(s)-Outro(s)” se fundem num só. Esta afirmativa se mostra inquestionável já que somos conscientes de que a tessitura da obra é um entrecruzamento de fatores intra e extrapessoais, conforme colocamos no início deste estudo.

Antes de fazermos nossas reflexões sobre a escrita autobiográfica contida na obra poética de Aleixo, vamos nos situar perante a definição do que é esse tipo de escrita dentro daquilo que o autor Philippe Lejeune estabeleceu no seu livro *O Pacto Autobiográfico*: “Narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história da sua personalidade”. (LEJEUNE,

2008. p.14-15). Mesmo considerando a prosa num primeiro momento, o autor admite, em reflexão posterior sobre seus próprios parâmetros contida na mesma obra, que a poesia proporciona a mesma possibilidade de conter autodepoimentos, não descartando este outro eixo da produção literária¹⁹. Dessa forma, nos postamos confortavelmente frente às colocações sobre a autobiografia em seu espectro mais amplo.

Nessa definição de Lejeune entram em jogo elementos pertencentes a quatro categorias diferentes:

- 1) Forma da linguagem: a) narrativa; b) prosa
- 2) Assunto tratado: vida individual, história e uma personalidade.
- 3) Situação do autor: identidade do autor (cujo nome remete a uma pessoa real) e do narrador
- 4) Posição do narrador: a) identidade do narrador e do personagem principal; b) perspectiva retrospectiva da narrativa.

O teórico francês estabelece que a identidade se define a partir de três termos: autor, narrador e personagem. Narrador e personagem são as figuras as quais remetem, no texto, ao sujeito do enunciado. O autor, representado na margem do texto por seu nome, é então o referente ao qual remete, por força do pacto autobiográfico, o sujeito da enunciação.

O grande refrão da escrita autobiográfica é o uso da primeira pessoa: “eu”; e a “primeira pessoa” se define pela articulação de dois níveis:

1. Referência: os pronomes pessoais (eu/tu) só possuem referência atual dentro do discurso, no próprio ato de enunciação. Benveniste assinala que o conceito de “eu” não existe. O “eu” remete, sempre, àquele que fala e que identificamos pelo próprio fato de estar falando.
2. Enunciado: os pronomes pessoais de primeira pessoa marcam a identidade do sujeito da enunciação e do sujeito do enunciado. (LEJEUNE, 2008, p.19).

No que concerne à sedução do discurso na primeira pessoa, podemos nos perguntar: por que gostamos dos poemas e também das canções, sobretudo quando dizem “eu”? Porque estes, ou estas, bruscamente, são a justa expressão de um sentimento que em nós procurava suas palavras e sua música próprias (não nos esqueçamos de que Aleixo também é músico) e aquelas palavras que servem tão bem de roupagem à nossa experiência, supomos que tenham vindo diretamente da experiência e do coração do poeta. Há o prazer da emoção compartilhada, o sentimento de que alguém nos compreendeu e um sinal de conivência com os que amam, citam, cantarolam as mesmas melodias que nós. A literatura gera territórios de acolhimento e, nesse sentido, o caráter identitário das narrativas (auto) biográficas são

¹⁹ Em *Le pacte autobiographique*, afirmei – heresia! – que a autobiografia era “em prosa”, o que, em 99% dos casos ela é de fato, mas não certamente de direito. (LEJEUNE, 2008, p.86).

importantes referenciais de pertencimento. Aquilo que é recebido pelo leitor com intensidade durante sua leitura é utilizado por ele para a construção de sua identidade narrativa, portanto parece-lhe impossível não poder vir senão do eu profundo do autor, que flui com tal intensidade que parece “verdadeiro”, e o que se instala como verdadeiro só pode ser autobiográfico. E o artista sabe disso, pois no ato da elaboração de seu texto está o desejo de compartilhamento de seus depoimentos particulares com um grande número de pessoas, à procura de uma aceitação ou uma reafirmação de si, como um enfrentamento do mundo, que convoca o Outro pela aceitação de seu papel e de seu lugar na engrenagem cultural/social/humana.

A autobiografia é terreno amplo e leva-nos a nos abrir a outras disciplinas, essencialmente à psicanálise e à psicologia, mas também à sociologia e à história, gerando inúmeros contatos. Ela nos permite prestar atenção em si e escutar o outro simultaneamente. Ao escutar a si mesmo e ao Outro – uma postura quase mediúnicamente de “ouvir vozes” – o escritor fica localizado numa zona de perigo e não fosse amparado e protegido pelo seu fazer artístico, poderia muito bem cair em diagnósticos de patologias diversas como, por exemplo, portador de uma dissociação esquizofrênica. Se Flaubert se livrou desse enquadramento ao afirmar que ele e Bovary eram um só ser, confirmou a flacidez do estado personal dos criadores literários.

A comunhão entre o escritor e seu leitor é tamanha que uma das seduções dos amantes da literatura é ter uma aproximação do poema pela informação de sua gênese. Esta “explicação” ou desvendamento do processo da escrita vai ao encontro da intimidade do autor, possibilitando um compartilhamento biográfico que justificaria os frutos poéticos pelo entendimento da poética da obra sendo feita. Este é o sonho de certos leitores: colher confidências, entrar no ateliê do artista – como se não fosse neles, leitores, que se fizesse alguma alquimia, como se a poesia pudesse ser explicada pelas circunstâncias ou desmontada em uma série de engrenagens ou receitas, como se palavras alheias ao poema pudessem fornecer respostas às palavras do poema.

Um poema conta uma vida, de forma direta ou indireta. Lejeune diz que “o autor é ele próprio um texto”. (LEJEUNE, 2008, p.77). Estendemos, portanto, essa afirmação a todas as pessoas: todos os homens que andam na rua são homens-narrativas. Se a identidade é um imaginário, a autobiografia que corresponde a esse imaginário está do lado da verdade. Nenhuma relação com o jogo deliberado da ficção. Nós, leitores, copartícipes do texto, somos, portanto, geradores de “biotextos”, expressão criada por nós por crermos conter a

essência do intercâmbio entre o leitor e o seu arquivo literário particular. O poeta, no exercício do seu eu lírico e porta-voz de uma fala além da escrita, brinca de reinventar-se e de reinventar-nos.

Neste processo de reinvenção, os textos que selecionamos para explicitar a poesia com contornos autobiográficos são oriundos dos livros *Festim* (1992), *Trívio* (2002), *Máquina Zero* (2004) e *Modelos Vivos* (2010). Comentaremos alguns aspectos conforme as colocações de Lejeune, nosso autor de referência.

Nos poemas selecionados percebemos uma mixagem de aspectos que podem ser intitulados “biográficos”. Mesmo sem ser explícito, percebemos que Aleixo deixa emergir de forma lírica seus dados pessoais. Até aí, nada que nos surpreenda, pois como nos abre as reflexões de Philippe Lejeune (2008), podemos afirmar que os artistas são autobiográficos. O nosso autor não foge a essa regra e detectamos sua citação de referências memorialísticas, de exposição de dados subjetivos que poderíamos atribuir à sua memória. O compartilhamento da memória é um procedimento nas artes, em especial na literatura e nas artes visuais, porém na contemporaneidade, este compartilhamento cumpre seu papel ativamente, como nos mostra Huyssen (2000, p.14): “(...) a sociedade contemporânea, pós-industrial e seguramente pós-moderna, comporta um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes dos últimos anos: a emergência da memória como uma de suas preocupações culturais e políticas”.

Aleixo joga com o uso de depoimentos de forma objetiva e subjetiva, lançando mão de seu arquivo particular. Centrado neste desnudamento/desvelamento de seus dados mais profundos, filtrados pela sensibilidade, trabalha com seus resquícios, tratando-os como matéria de sua poíesis. Esculpe em literatura o inevitável da lembrança, das marcas, das cicatrizes e do atavismo cultural. Dá-nos pistas de sua afetividade, sua formação, sua sensibilidade, sua cultura, seus compromissos, suas crenças e de muitas decisões e tomadas de partido que o constituem como homem. No poema abaixo, intitulado “Teatro”, podemos constatar isto, percebendo o depoimento do artista em relação a seu depósito memorialístico:

Teatro
 tudo branco
 ao redor
 estático
 teatro de

 sombras
 matéria de

 que é

feita a
 insônia
 quem me
 dera o ouro
 de uma
 noite sem
 memória
 (ALEIXO, 2002, p.30)

O poeta escreve seu diálogo interior numa noite de insônia, em que ele se vê permeável ao fluxo de seu arquivo memorialístico. A construção concisa do poema possui uma economia de referências que expõe ao leitor a valoração do alívio de poder silenciar tantas vozes que, na verdade, o constituem. A construção das estrofes em pequenas frases gera uma leitura composta de interrupções que simulam a fragmentação dos pensamentos noturnos.

Dentro desta perspectiva do texto de si, citamos Evando Nascimento (1999), que comenta de modo claro a construção do texto autobiográfico como um “compartilhamento”, uma abertura de si para a entrada do outro:

O conteúdo informativo de fatos particulares de uma vida teria pouco interesse se não se compusesse por meio de um conjunto de traços singulares, reunindo-se num arquivo não-fechado próprio ao corpo textual em desconstrução. A (auto) biografia constitui a memória do corpo, o arquivamento de um traço que não é rigorosamente nada fora do corpus que habita. Se a indicação do nome próprio em sua forma autográfica (fantasma de uma assinatura) resiste ainda no horizonte da desconstrução, é somente com a condição de abrir para a economia geral governada pela lei do outro. A (auto) biografia se vê então deslocada por uma (hetero) biografia que lhe é incomensurável. A (hetero) biografia significa a experiência singular como prova da aporia, abrindo o caminho para o outro. (NASCIMENTO, 1999, p.306).

Analisemos, portanto, algumas obras de Aleixo, nas quais é explícito o aspecto particular. Nos seus livros podemos encontrar, por exemplo, alguns poemas que são claras referências à intenção do autor de, em determinada época de sua vida, tornar-se jogador de futebol. Houve de sua parte um investimento sério na carreira, mas um acidente em campo interrompeu de modo inesperado seu intento, pois, num choque físico com outro jogador, teve um de seus olhos ferido, causando-lhe a perda parcial da visão. A questão existencial decorrente deste incidente gerou no homem a inquietação poética, que veremos a seguir, reflexa de modo claro:

Angústia sem influências
 Tenho em comum
 Com Camões

Bob Creeley & Joan
Brossa

(
“poeta buscão”
)

Dois olhos

(
um que vê e
)
Um que não
(ALEIXO, 2010, p.26)

A semelhança física do olho único com os poetas Luís de Camões (1524-1580) e Bob Creeley (1926-2005) e a identidade com o trabalho multimídia de Joan Brossa (1919-1998)²⁰, alinhavam o comentário de Aleixo sobre o “olhar-e-ver” que lhe é permitido como “poeta buscão”. A relação circunstancial que lhe tira um olho físico permite a abertura do olho poético.

Em “Ludopédio” o autor expõe-se como um jogador, tanto no tema como na estrutura do poema, fazendo uma coreografia literária que se assemelha a um drible de bola:

Ludopédio
UM pés
PENSAMENTO ponta dos
SE e a
FORMANDO cabeça
ALTERNADAMENTE entre a
alternadamente ENTRE A
formando CABEÇA
se E A
pensamento PONTA DOS
um PÉS
(ALEIXO, 2002, p.65)

O aspecto fragmentado do texto traça, na sua estrutura física, escrito em caixa alta e baixa, um caminho que transita entre a cabeça (pensar) e os pés (jogar), promovendo um estado de interação lúdica, fazendo uma construção de circularidade, que veremos mais à frente. O poeta e o esportista são jogadores de diferentes fazeres, atuantes em diferentes campos. Aleixo nos diz, via a espacialidade do poema na folha e sua leitura “em trânsito”, que nunca deixou de “jogar”, seja com os pés, seja com a linguagem, seja com a visualidade, pensando nestas três vias o seu exercício interativo que vai da forma ao procedimento de não hierarquização de sua poética.

²⁰ Sobre Creeley e Brossa, ver anexos 15 e 16.

Seguindo o conceito de “vir-a-ser” contido no termo *devir*, Aleixo perpetra a seguinte obra:

Devir
 Atleta, fui,
 pouco (fute-
 bol).
 Com os animais
 (e só os domésticos:
 cachorros
 passarinhos
 gatos).
 convivo
 por dever de ofício –
 e mal,
 para ser exato.
 Talvez porque
 não saiba mesmo
 lidar com meu
 “devir animal”,
 como insinuou,
 noite dessas,
 sibilante sábio, uma certa
 moça-serpente.
 (ALEIXO, 2010, p.55)

A questão existencial oriunda do abandono do futebol é refletida de modo curioso no poema acima, em que o desempenho do atleta faz um contraponto com a natureza animal, mostrando certa percepção que o artista tem de seu corpo físico e das relações que vai manter com ele. O autor poetiza sua “habitação corporal” e “vocalização artística” neste seu “devir animal”, clara referência a Derrida (2002), vendo-se encaminhado pela “moça-serpente” ao “animal que logo é”, como afirmação autobiográfica. Clarice Lispector escreveu: “Às vezes eletrizo-me ao ver bicho. Estou agora ouvindo o seu grito ancestral dentro de mim: parece que não sei quem é mais a criatura, se eu ou o bicho. E me confundo toda.” (LISPECTOR apud MACIEL, 2008, p.219). A mesma Clarice, em “Água Viva”, fala do “it dos animais”, tomando o “it” como “o mistério do impessoal”, esse “neutro” que resiste à subjetivação através da linguagem. Nas palavras da autora, “it” é elemento puro. É material do instante do tempo” (LISPECTOR, 1980, p.30/35/49)

A relação do poeta com a corporalidade surge em outros momentos de sua obra como, por exemplo, nestes poemas reproduzidos aqui, a cuja análise procederemos após as suas leituras:

Corpo
 talvez se
 alguém deste

ponto da praia

recuasse

a contrafogo
até romper a

fina membrana
que o se

para da água
viscosa da

origem o
olho do

sol imóvel
raiasse
(ALEIXO, 2002, p.32)

Vão

o nenhum peso
da mão do amor

se espalma na pele
da parte do corpo flor

entreaberta
e explode

dentro afora
até tocar o claro

o escuro vão da alma
o coração o corpo

todo e o que
ele pode
(ALEIXO, 2010, p.23)

Língua

era o meu
aquele

corpo transido
pela espera

vinte e nove
noites já e

apenas
o rumor de

uma para
mim incompreensível

mas
esplêndida língua

se formando

ainda
 pode ser que se
 decompondo
 alguma
 monstro
 amor ou
 estrela
 nas
 cendo
 (ALEIXO, 2002, p.31)

Nesses três poemas, percebe-se que a fisicidade do autor é desencadeadora de pensamento lírico. Percebemos uma ideia difusa do corpo físico imiscuído no texto e vemos que Aleixo demonstra, na literalidade, que ele (corpo/boca) e o poema (ideia/texto) são feitos de palavras, tal qual coloca o filósofo/poeta Antônio Cícero:

O poeta e o filósofo podem até viver com a cabeça nas nuvens, como imagina o senso comum – mas nuvens diferentes: “a filosofia deve ser um empreendimento extremo da razão, a poesia, não”. Enquanto o discurso da filosofia encerra uma proposição sobre as coisas, o valor da poesia não é dado pelo que fale sobre coisa alguma. Sua finalidade é o poema, a obra poética, feita para ser fruída esteticamente. Ou, como respondeu o poeta francês Stéphane Mallarmé (1842-98) ao pintor Edgard Degas (1834-1917), que pretendia fazer poesia por ter muitas ideias: poemas são escritos com palavras, não com ideias. (CÍCERO, 2012, p.6).

Em duas outras obras, Ricardo Aleixo desdobra a sua relação física através de dois títulos que se aproximam, tendo em vista as questões de percepção de si neles contidas. Se há uma confusão no reconhecimento físico de sua corporalidade, a partir do olhar de outra pessoa no poema “Outro, outra pessoa”, no poema “Outros, o mesmo”, existe uma sobreposição de “pessoas”, como palimpsesto, o que reforça uma constante no trabalho de Aleixo: o fato de estar eventualmente se mostrando como “muitos”. Talvez a construção do poema em versos duplos manifeste formalmente esse desdobramento do eu, uma espécie de “mise en abyme”²¹ do “eu”:

Outro, outra pessoa
 Era visível que ela me tomava por outra
 pessoa. Pediu: venha um pouco mais para
 a luz. Aqui está bem? perguntei. Aqui é
 minha ilha, respondeu. Calei um sim,
 parado sob o círculo de luz para onde ela
 pedira que eu viesse. Já me sentia outro,

²¹ Mise en abyme é um termo que significa literalmente "posta em abismo", usado pela primeira vez por André Gide ao falar sobre as narrativas que contêm outras narrativas dentro de si. Mise en abyme pode aparecer na pintura, no cinema e na literatura. Disponível em: <<http://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/mise-en-abyme.php>>. Acesso em: 2 dez. 2012.

outra pessoa, embora ainda não soubesse
exatamente quem, que outra pessoa.
(ALEIXO, 2010, p.63)

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.
(ALEIXO, 2002, p.17)

A referência que o poeta faz de seu corpo em fusão com o texto, ou do corpo como texto ou vice-versa, que transparece no poema acima, é construída como sua consciência da literalidade da existência humana – como sermos “biotextos” – já referenciado neste trabalho. Este “fazer-se” como exercício poético é colocado por Aleixo de modo mais claro na obra que citamos a seguir:

(Sem título)

O QUE NÃO SE DIZ
E A PÁGINA EM BRANCO REJEITA

O CORAÇÃO	AJEITA
E O CORPO	ACEITA
FELIZ	

COMO TUDO
O QUE NÃO SE DIZ
(ALEIXO, 1992, s/p.)

Não podemos tratar desta relação do artista com seu corpo sem levantar a questão da memória, que é perceptível em cruzamentos que ele faz em determinados escritos. A importância do corpo ser depositário de registros das lembranças afetivas, que emergem em momentos da vida de modo automático, sem o controle da racionalidade, figuram como constituinte não só do processo poético, mas como promotoras da conjunção corpo/alma/poesia, que faz do escritor um mídia/médium da literatura como depoimento humano. Nas palavras de Carla Miguelote:

Nessa poética, o corpo, assolado pelo movimento incessante do mundo, está longe de configurar uma identidade passível de assegurar pertinência a um sujeito fixo e centrado. Corpo confunde-se com memória e a memória só se constitui assimilando a multiplicidade de forças que compõem o mundo. Em última instância, é a memória corporal, aquilo que confere sentido ao que percebemos por via intelectual, afetiva e sensorial. Tudo se passa como se, movimentando-se através da matéria orgânica, o mundo fizesse e refizesse seu próprio sentido. A criação poética se daria no desposar desse movimento. (MIGUELOTE, 2008, p.39).

Do corpo como detonador de poesia encaminhamos nossas reflexões para o campo das suas possibilidades nas relações afetivas. Aleixo vai ao encontro dos sentires e pensares desencadeados pela poesia. Em algumas de suas obras essas reflexões – algumas delas clássicas do fazer poético, pois fundamentais ao Homem – surgem como inevitabilidades, como que confirmando seu vínculo com os demais poetas, seus pares intelectuais:

Amor

Filamentos, partes do sol

rebatem no musgo.

Você para sempre longe

esta manhã, ontem.

Meus olhos sem pálpebras
parem um mar plano.

(ALEIXO, 2002, p.21)

Aqui

não, querida, aqui é a terra
firme da paixão, do amor difícil,
voraz, sem palavras que chegue,

do desejo de sol e de ar, do que
escorre da pele para a alma,

do que, mal o pressentimos,
escapa “sobre o dorso de um
peixe”. O resto é que é literatura.

(ALEIXO, 2002, p.22)

Dois

dois irmãos no começo. o que sabe o
caminho e o outro: dois. e não há
retorno, dois irmãos desde nunca. um,
o que vê e conta. outro, o que ouve.
dois. não se separam, por onde passam,
o mundo: o coração de um pássaro,
desvios, carcaças de antfopes, cidades
riscadas do mapa, o dorso tigrino de um
presságio, o tempo mais velho, um deus
trocando a pele. dois irmãos ainda agora.
(ALEIXO, 2002, p.57)

organizados
 conforme
 os mesmos velhos
 parâmetros:
 altura
 timbre
 intensidade
 e duração
 (ALEIXO, 2002, p.36)

Este conjunto de poemas foi escolhido para ilustrar o fazer poético que envolve os temas clássicos da poesia. Aleixo fala dos temas recorrentes inerentes às reflexões humanas: o amor, a vida, as alegrias, as tristezas etc. Como em qualquer elaboração lírica, a tessitura da poesia de Aleixo perpassa a dinâmica da construção do poema: sua estrutura literária, sua musicalidade, sua constituição matérica, o que nos remete à sua existência fora da folha de papel, no seu dizer, na sua declamação, da passagem do signo da escrita para a oralidade.

A recitação potencializa a estrutura do texto, dando dimensão às palavras e fazendo aquilo que I.A. Richards disse: “Nunca é o que o poema diz que importa, mas o que ele é”. (RICHARDS, 2007, p.29). Percebemos nestas obras pinçadas dentro do espectro produtivo de Aleixo esses exemplos – poderiam ser outros – para falar do poema como um “corpo”, de anatomia diversa, que é partícula de um “corpo único” constituído por toda poesia já escrita. Lembremo-nos de Shelley (1992), que opinou que todos os poemas, do passado, do presente e do amanhã são episódios de um único poema, erigido por todos os poetas do mundo.

De um modo explícito, nosso artista, vendo-se como um tecelão de palavras, a partir do seu exercício como escritor, pensa naquilo que poderíamos colocar como “a função do poeta”. Em suas obras percebemos comentários sobre seu papel – sua sina – como obediente seguidor desta vocação colocada por ele na forma de reflexão existencial, mas não sem tomar a poesia como instrumento/ferramenta crítica:

Como realmente é
 Os que vão morrer contam
 o tempo que falta

para a morte do terrorista
 (melhor começarmos

por subtrair-lhe o nome).
 Segunda, onze de junho,

6:26 AM, horário
 brasileiro. Todos morreremos

um pouco com Timothy McVeigh,
 que, faz seis anos, em

Oklahoma City, matou 168 pessoas
e feriu outras tantas, num atentado

a bomba, quando a perna direita dele,
daqui a alguns instantes,

receber a picada da serpe letal.
Tarda: “Sempre é mais tarde

do que supomos”.
“Ele está calmo,

está como realmente é
e preparado

para a manhã de amanhã”,
contaram, ontem, seus advogados.

O que terá saído errado?
Disseram, também, que

o senhor McVeigh mantinha,
até a véspera,

seu “senso de humor” inalterado
(a esta altura, você se pergunta:

mas por que um poema
sobre um tal tema?

Resposta: aos poetas, dados
à rapina como são,

apraz versar
sobre tudo o que, morto

ou vivo, existe, ao que parece,
só para acabar em livro.

Ou em canção.
Tanto que, no quase deserto

pátio do inferno
reservado aos que riram de tudo,

a começar deles mesmos,
um bardo brasílico, Oswald de Andrade,

recita, ainda com fiapos
da tenra sobrecoxa do Bispo Sardinha

grudados nos dentes,
seu poema-piada mais novo:

“terror/humor”,
Posso ver, também

no povoado Paradiso
onde se acotovelam os que

deixaram de ser modernos
 para ser eternos – trocando,

 para isso, o riso
 pelo siso - , outro Andrade, Carlos,

 a sustentar, não sem humour,
 este arrazoado:

 “O terrorista é um aterrorizado”).
 Timothy está calmo,

 “está como realmente é”.
 Quem vai morrer é ele,

 mas são os outros
 que se excitam.

 Algo falhou,
 algo sempre falha.

 Já nascemos meio mortos.
 E continuaremos a morrer

 mesmo depois da
 morte de “Tim”

 (Por que o espanto? Mulher,
 amante, pai, mãe, avô,

 colega de time,
 talvez um filho, vizinho,

 alguém, ora porra!,
 alguma vez o tratou assim).

 “Um bicho-fera,
 eis o que ele era”,

 diremos depois, consolados.
 Então estaremos, nós,

 os humanos,
 como realmente somos:
 (ALEIXO, 2003, p.23-27)

Aleixo toma um tema e o poetiza, e esta sua poetização é um diálogo que estabelece com o leitor, diálogo em que faz um interessante trâmite entre sua função como observador do mundo e sobre os possíveis questionamentos a respeito da possibilidade de um assunto como este ser ou não ser “poetizável”. O escritor posiciona-se tomando a defesa da poesia como um alargamento crítico da vida, na qual nada é descartado. Os argumentos de Aleixo nos fazem lembrar o poeta Paul Celan (1920-70) que sofreu os horrores do campo de concentração de Auschwitz e transformou seu arquivo de dores em poesia. Celan, na sua obra *Todesfuge* (1999), escreveu talvez a única prova decisiva que poemas poderiam ser escritos não só

depois de Auschwitz, mas também após os inúmeros horrores perpetrados ali. O extremismo de Celan em seus últimos poemas gira em torno da questão do que ainda se pode dizer ou não em poesia. As situações existenciais radicais, de limites extremos e que rompem com a compreensão mais aceitável do que é humano (“Sou humano, nada do que é humano me é estranho”²²) podem ser enquadradas como antipoema, o que, na sua negação do que seria ortodoxamente um “poema”, afirma-se também como uma atitude poética. Negar a poesia é uma atitude poética. William Blake (1757-1827), na sua obra em prosa *The marriage of heaven and hell* (1790) disse que sem contrários não há progresso. (BLAKE apud SANTOS, 2005, p.45). Sem contrários não haveria poesia de nenhum tipo. Todo poeta moderno digno de ser lido contém um antipoeta, assim como todo antipoeta moderno digno de ser lido contém um poeta clássico: trata-se de uma tensão permanente entre conteúdo e forma.

Visto isto, vamos proceder à leitura e às considerações do poema abaixo:

Paupéria revisitada

Putas, como os deuses,
vendem quanto dão.
Poetas, não.
Policiais e pistoleiros
vendem segurança
(isto é, vingança ou proteção).
Poetas se gabam do limbo, do veto
do censor, do exílio, da vaia
e do dinheiro não).
Poesia é pão (para
o espírito, se diz), mas atenção:
o padeiro da esquina balofa
vive do que faz; o mais
fino poeta, não.
Poetas dão de graça
o ar de sua graça
(e ainda troçam
- na companhia das traças –
de tal “nobre condição”).
Pastores e padres vendem
lotes no céu
à prestação.
Políticos compram &
(se) vendem
na primeira ocasião.
Poetas (posto que vivem
de brisa) fazem do No, thanks
seu refrão.
(ALEIXO, 2003, p. 15)

As colocações presentes nesse texto vão em direção a uma postura romântica do papel do poeta – e do artista como um todo – mas não se dilui neste recorte. Ressalta-se o papel de

²² “Homo sum; humani nil a me alienum puto”, na citação de Terêncio (185 a.C.-159 a.C.)

inquieta contestador que emerge em cada pessoa que opta pela senda da arte, visto ainda, dentro de um universo de pragmatismos da sociedade na qual transita, como um pária, uma excrescência e, mais tolerantemente, como um excêntrico. Há uma relação presente no poema que perpassa a comercialização do seu fazer, fato que Aleixo compara a outras corrupções humanas. Nesta relação o artista surge como compromissado unicamente com sua lírica, e não abrindo mão de sua liberdade de criação, desvinculando-a das prostituições contemporâneas. Isto nos faz lembrar o conto de Isak Dinesen, “A festa de Babette”, no qual a personagem principal da narrativa gasta todo seu dinheiro num jantar para seus amigos e, reprimida por ter ficado pobre, responde: “Um artista nunca é pobre!” (DINESEN, 1986, p.34).

Seguimos com a citação de uma obra de Aleixo que coloca de modo sensível esta função do seu fazer:

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 soneto
(ALEIXO, 2010, p.27)

A poesia transparece neste texto como arma existencial. A postura do engendrador das palavras mostra-se coerente com o tríduo das pessoas importantes nominadas por Baudelaire: o sacerdote, o guerreiro e o poeta.

Passemos à leitura seguinte:

Confidência

Prefiro a paciente
proeza das traças,
meu rapaz,
aos versinhos
bem traçados
dos quais
te mostras capaz
(assépticos e sérios
como os de
ninguém mais).

Ah! Ler-te é
 penetrar na paz
 dos cemitérios.
 ainda respiras, mas
 já se entrelê,
 junto aos títulos
 dos teus livros,
 os dois precisos
 vocábulos
 (“Aqui jaz”)
 com que, um dia
 te saudarão os vivos.
 (ALEIXO, 2003, p.14)

Aleixo se mostra crítico sobre o trabalho poético. A ambiguidade do discurso deixa em aberto se o autor fala de outro ou de si mesmo. Talvez aí exista uma real superposição de lugares, o que torna o caráter especulativo mais contundente. Como não falamos de verdades e sim de possibilidades, abrimos para a reflexão a intenção do poeta sobre o papel – ou obediência – deste personagem que ouve ao chamado da poesia e o cumpre, porém em escalas diferenciadas. Aleixo posiciona-se nesta obra como um ferrenho crítico, mas também tem uma postura de reverência ao ato sagrado de se perpetrar poemas. Burckhardt aponta para o poeta e o mostra como na obrigação de ser “meio bufão”, um corruptor de palavras. E segue dizendo que “a natureza da própria linguagem força o poeta aos papéis duplos de bufão e de sacerdote, já que o objetivo do ‘poeta’ é dizer as verdades – as verdades que escapam aos limites da fala discursiva”. (BURCKHARDT apud HAMBURGER, 2007, p.55).

Passemos, então, para outra instância nesta visita à obra de Ricardo Aleixo, agora tratando da relação que possui com os espaços que o circundam. É perceptível que o artista possui uma inferência direta à urbanidade, à casa, à rua e ao seu quarto. Ele evoca uma pertença espacial com o mundo, potencializando as questões autobiográficas que nos direcionam a esta altura de nossa redação. Ora, a consciência de pertença que apontamos nas suas reflexões sobre o corpo que habita, é expandida também para o seu entorno. Cidades e outros lugares tomam uma nova dimensão ao serem realocados em outras cartografias, outros mapeamentos e outras geografias viabilizadas pela poetização.

Ricardo Aleixo é um viajante que se desloca no mundo para divulgar seu trabalho, conforme citamos na sua biografia. Esse deslocamento espacial/geográfico viabiliza deslocamentos perceptivos, de si e do mundo. A cidade, por exemplo, torna-se depositária de simbolismos, diálogos e construções sociais e culturais. Para o “poeta buscão”, esses motivos são excitações internas para que possa exercer sua métrica. Leiamos alguns destes poemas:

Uma viagem

lembranças vindo
olhando dentro

(algumas por se
completar ainda)

raro isto: uma
viagem – embora

a partida – feita
só de vindas
(ALEIXO, 2002, p.14)

O artista se vê como um ser “em trânsito”. Seu deslocamento espacial suplanta a condição geográfica e acontece no campo do sentimento e da autopercepção: as lembranças do que se vive na viagem é o que termina por prevalecer na memória do viajante, daí a sensível colocação de que os retornos – as vindas – é que compõem as retiradas de seu espaço de referência.

Brasília vista de perto

assepsia cabocla
tão Bauhaus
quanto barroca
(ALEIXO, 1992, s/p)

A capital da nação, fruto de um projeto urbanístico modernista, passa diante dos olhos do autor e se materializa nas palavras de forma tão sintética quanto sua composição de linhas arquitetônicas. A construção de Brasília pertence à história do urbanismo, mas sua interpretação é parte da história cultural. Para o grupo de poesia concreta, Brasília é o avanço de uma narração utópica, a cidade transparente e ideal que se configura como um lugar possível de enunciação. Aleixo não se exime de compor um “quase” haicai, refletindo na forma discursiva a síntese contida no conceito da cidade, mas deixa emergir, no minimalismo eloquente desta forma de literatura, a complexidade barroca da cultura brasileira, como se a síntese formal da Bauhaus e a complexidade do barroco fossem avessos complementares. No caráter parco da tessitura do haicai, percebemos a identidade de Ricardo com esse fazer mínimo. Nele percebemos a sua competência no uso da imanência que as palavras possuem. A econômica composição do texto nos leva à fala de Burckhardt, que disse:

As palavras devem significar; se não significam, elas são palavreado oco. A árvore do pintor é uma imagem, mas se o poeta escreve “árvore”, ele não cria uma imagem. Ele usa uma; a imagem poética só o é num sentido metafórico (...). As palavras já têm o que o artista primeiro quer lhes dar – sentido – e fatalmente lhes falta aquilo que ele precisa para moldá-las – corpo. (BURCKHARDT apud HAMBURGER, 2007, p.52).

Assim, temos uma real percepção de que Aleixo usa o instrumental do discurso poético na medida que lhe é conveniente, de modo a fazer cumprir o seu método sensível de ser um pensador do mundo e da vida. Esse olhar direcionado a essa temática transforma-se em outras reflexões, como a que se segue:

Pampulha vista do ônibus
 uma artemoderna
 um pouco barroca
 um mar de merda
 e agua-
 pés

(ALEIXO, 1992, s/p.)

Esse poema surge como uma continuação da lida estética que o autor possui com o projeto modernista, aqui reflexo na Pampulha, obra que antecedeu a concepção de Brasília. O “artemodernismo” e o “barroco”, apontados no poema sobre a capital brasileira, repetem-se como “leitmotif” para que Aleixo faça esse irônico comentário sobre a contrastante composição entre o projeto arquitetônico de Niemeyer e a poluição da lagoa que circunda o bairro homônimo, na capital mineira. A mirada crítica pode – e deve – ter sido proporcionada pela intimidade do artista com este conjunto “prédios/lagoa” que está inevitavelmente instalado no trajeto que ele faz para chegar ao bairro onde reside, em Belo Horizonte. O esgotamento da informação urbana, já assimilada na rotina cotidiana de Aleixo, redimensiona-se na construção da poesia que, de modo contundente, apropria-se da relação entre as coisas e as palavras e, via sua consciência como artista e cidadão, emite seu parecer nascido de sua autoconsciência. A esse respeito, Octavio Paz posiciona-se da seguinte forma:

A poesia, ele afirma, tentou de diversas formas abolir “a distância entre a palavra e a coisa”, e essa distância se deve à autoconsciência dos homens civilizados e à sua separação da natureza. “A palavra não é idêntica à realidade que ela nomeia porque, entre os homens e as coisas – e, num nível mais profundo, entre os homens e seu ser – interpõe-se a autoconsciência”. (PAZ, 1982, p.40-41).

Esta (auto)consciência do autor se torna contundência no poema que reproduzimos abaixo. O texto de Aleixo é escrito por uma pessoa que tem intimidade suficiente com seu mote que lhe permite analisar criticamente conceitos, preconceitos, realidades, urbanidades, perceptos e outros desdobramentos:

Anti-ode: Belorizonte
 Mote: A República acabou
 Com Canudos (Bello Monte)

E, para não dar na vista,
 Inventou Belo Horizonte,

A urbe positivista

Do sonho de Augusto Comte.
 “Se terra tem cu,
 Belo Horizonte é o cu das terras”,
 Averno oculto
 entre as serras,
 onde o próprio Belzebu,

por certo, não escaparia
 ao riso dissimulado,
 ao insulto
 disfarçado
 de elogio, à vilania,

ao preconceito, à cobiça,
 ao maldizer por ofício,
 à caridade
 por vício,
 ao passadismo, à injustiça,

ao cosmopaulistismo,
 doença senil da província,
 à pachorra
 vitalícia,
 à inveja e ao comodismo.

Belzebu em Belorizonte
 nem abanaria o rabo;
 ei-lo:
 um pobre-diabo
 - iguais a ele há um monte

na Savassi, no São Bento,
 na Serra, na Gameleira,
 na Pampulha,
 na Pedreira,
 em Venda Nova, no Centro,

no Santo Antônio, à beira
 do Arrudas, no Saudade,
 na Praça
 da Liberdade,
 no Alto das Mangabeiras,

no Sion e na Pompéia,
 na sede da Prefeitura,
 na do Governo,
 na Cúria,
 na Câmara e na Assembleia.

Todos como se à espera
 do dia que chegarão
 os bárbaros
 (ou Dão Sebastião,
 os Beatles ou a Besta-fera).

Cidade grande-sertão,
 arrisco uma profecia:
 Mais dia
 ou menos dia,
 sumirás dentro do chão.

E não restará mais nada,
além da lenda da terra
cujo nome
já encerra-
va a peta mais rematada

(“Belo Horizonte? Onde?
Para quem? Quando?”, pergunto.
Melhor mudar
de assunto,
pois que ninguém me responde).
(ALEIXO, 2003, p.45-52)

Ricardo Aleixo, com a propriedade de cidadão belorizontino, fala de sua cidade de modo ácido, demonstrando uma atitude dupla já que, ao mesmo tempo em que a desmonta como conceito urbanístico, social e afetivo, tece um amor verdadeiramente sentido por Belo Horizonte, “adorando-a pelo avesso”, como diz Chico Buarque (BUARQUE, 1972)²³. O autor tem o hábito de nomear a cidade através de jogo de palavras, sendo, inclusive, pejorativo, (eventualmente posta na sua página na internet), chamando-a de “velhorizonte” e “hellorizonte”, entre outras denominações. A sua postura crítica coloca a ferramenta “poesia” a seu serviço, reforçando que o discurso poético é instrumento de interferência no mundo.

Continuando, reproduzimos um poema que o artista perpetrou após uma ida a Berlim. O texto flui de modo curioso, como um método de registro daquilo que o autor viu e percebeu na sua passagem pela cidade. O tom predominante é o do “flanêur” (Baudelaire (1995) e Walter Benjamin (1993), ou seja, do observador que se desloca pelo espaço urbano sem compromisso com o tempo, seguindo o acaso, porém com o “olho armado” de Murilo Mendes (1994, p.896), no desejo de colar os tempos, de ser contemporâneo a tudo e a todos que só podem ser viabilizados pela escrita. A cidade alemã vai sendo construída imagetivamente pela manipulação das palavras do poeta:

Máquina ZERO

Quarto dia: entendo q
ue o que preciso, se q

uero mesmo continuar a p
erambular com alguma chance de êxito p

or uma cidade (duas) como Berlim, é
de sapatos de largo fôlego. Caminho (penso e

nquanto caminho), permeável a t
udo: ao frio sol cortante, às crianças t

²³ BUARQUE, Chico; HIME, Francis. “Atrás da porta”, 1972. Disponível em: <<http://www.drzem.com.br/2011/01/historia-da-musica-atras-da-porta-chico.html>>. Acesso em: 12 de jun. 2012.

urcas com seu comércio informal de b
rinquedos usados, à b

eleza sem rumo da adolescente que (longas p
ernas abertas sobre um p

rosaico selim de bicicleta) c
avalga o
começo da tarde, aos grafites que “d
ariam belas fotos”, à Topografia d

o Terror, às ruínas, ao r
asta que me saúda (“R

asta!”) na Wilhelmstrasse, às l
ascas do Muro na vitrine da pequena l

oja, ao a
marelo-zoom do metrô a

pontando na curva a
ntes do teatro, à
História
(ALEIXO, 2003, p.9)

O cerne da reflexão que Aleixo faz é, na verdade, a Berlim que faz parte da História. Se há uma fisicidade, uma materialidade, um conceito urbano que é inerente às cidades, a imantação deste lugar pelo seu papel como depositária de acontecimentos importantes para o Homem acaba por se sobrepor aos olhos do poeta. Se o texto se inicia com a frugal observância de momentos cotidianos, durante o flunar de Aleixo, a dimensão simbólica vai surgindo durante a leitura, fazendo emergir outra cidade, outro discurso, outras constatações.

Podemos estender o raciocínio da cidade como portadora de outras leituras e/ou significados reproduzindo os dois poemas de Aleixo que se seguem, que comentaremos a seguir:

LabIRINTO

Conheço a cidade
como a sola do meu pé.

Espírito e corpo prontos
para evitar

outros humanos polícias
carros ônibus buracos

e dejetos na calçada
incorporo hoje o Sombra amanhã

o Homem In
visível sexta à noite

o perigoso Ninguém

e sigo.
 Como os cegos
 conheço o labirinto

 por pisá-lo
 por tê-lo

 de cor na ponta dos pés
 à maneira também do que

 fazem uns poucos
 com a bola

 num futebol descalço
 qualquer. Conheço a

 cidade toda (a
 mínima dobra retas cada borda

 curvas) e nela – à
 custa de me

 perder- me
 reconheço.
 (ALEIXO, 2003, p.12)

A cidade descrita por Aleixo é uma cidade cartográfica, mapeada, descrita de modo que sua malha seja destacada como espaço de desnorteio labiríntico. A condição da quebra de rumos que o labirinto possibilita se torna, na verdade, o principal elemento que o poeta destaca no seu comentário poético: Perder-se é achar-se. O que existe de intrínseco nesta condição de perda de percepção de um si já estabelecido é a permissividade de que se instalem novos pensares, novas miradas, novas relações com aquilo que já está estabelecido. O poeta, como um pensador, colabora com a desbanalização da rotina e do cotidiano, dando-nos condição de nos perdermos no labirinto do texto.

A percepção de quem se é (vide o aspecto autobiográfico que destacamos neste momento) pode ter uma dupla interpretação ou superposição de leituras. O poeta resolve falar explicitamente de si, de sua identidade, e projeta o seu leitor para as relações simbólicas com outras instâncias. O poema que se segue, e a sua análise, corroboram com a nossa observação:

Convivo muito bem com os cães da rua
 Convivo muito bem com os cães da rua.
 Me apraz o velho o bom modo de vida
 que os faz, sem ter do que cuidar na vida,
 medir distâncias de uma a outra rua.

 Comparto com os cães o ar da rua.
 Se um deles me dirige um riso cardo,
 como quem dissesse “E aí, Ricardo?”,
 respondo-lhe: “Olá, irmão!” E a rua,

que até pouco tempo era só mais uma rua
por onde vadiavam um cão e um bardo
(cada um caçando, do seu jeito, a vida),

me obriga a distinguir, nela, o que é vida
real do que será, quem sabe, um tardo
sinal do quão são irreais o cão e a rua.
(ALEIXO, 2010, p.67)

O poeta não se exime de fazer duas projeções fortes sobre sua autopercepção: uma com os cães e outra com a rua. O estado de liberdade e trânsito dos cães dentro do espaço urbano e sua busca cotidiana pela sobrevivência são compartilhamentos entre o animal e o bardo, e esse estado de descompromisso o configura, antes de ser visto como irresponsável, como libertário.

O aglomerado urbano é composto por prédios, funcionais e habitacionais, e seria inevitável para alguém que observa estes aspectos e suas relações com a pessoa, não falar de sua casa. Nosso artista escreve poemas nos quais suas moradias surgem como parte integrante de sua tessitura como pessoa. O que se segue reforça de modo explícito as observações que fizemos quando destacamos os aspectos autobiográficos contidos no trabalho do poeta:

Mesmo esta, agora, é
Nunca pude escrever nem uma
única linha sobre as casas onde morei.
Nunca, para você ter uma ideia,
alguma delas amanheceu com
estrondos, fendas inexplicáveis ou um
gato degolado junto às rosas
e à pequena horta.

Eram casas, apenas. Estruturas,
antienigmas, pedras encimando
pedras. Mesmo esta, agora, é
uma mera máquina de signos –
demasiado gastos para que se extraia
dela, na melhor das hipóteses, mais
que uma outra (mera) máquina de
signos gastos.
(ALEIXO, 2002, p.54)

O modo como a percepção do espaço da casa acontece define-se no texto nos dois versos que se complementam de modo curioso. Na primeira parte o poeta se ressentia da falta de extraordinariedade nos locais onde habitou, porém, ao descrever os “apenas” que compõem o segundo verso, dá significância aos “nadas”, aos vazios e à gastura dos signos. Em resumo, o poema dá sentido às banalidades e às rotinas, colocando-os servidores das maquinações sígnicas.

Numa expansão do estudo acima, seguimos com a reprodução e análise da obra que se segue, na qual destacamos a percepção de si que o poeta possui; em tal obra aflora a consciência de que seu corpo e sua casa se fundem, compondo uma única entidade viva.

Pouso

Tão lento quanto
 possível agora
 pousar o olhar
 na parte acesa da rua
 de onde
 você surgirá agora
 pela primeira
 vez (ontem tempos
 atrás amanhã
 antes do sol que se agora)
 como se
 agora apenas
 retornasse
 para
 (1) esta casa
 (2) este corpo e
 (3) a alegria
 que sempre
 agora
 lembra
 seu nome
 (ALEIXO, 2010, p.62)

Ricardo Aleixo coloca – ou condiciona – seu estado interno de alegria relacionado à nominação da pessoa amada. A dispersão espacial, característica de sua poesia, que ele promove, faz da palavra/nome o verdadeiro elemento da construção de sua composição física, sua pertinência espacial e sua memória. A impregnância da amada nele rompe também com a temporalidade, num “sempre/agora” determinante.

No poema que passamos a ler a seguir, mostra o autor como um manipulador da palavra e dos seus sentidos, competência agregada aos autores de poesias. A percepção do tempo e do espaço é redefinida pelo sofrimento do autor manifestada na sua construção poética:

Lava

Meianoite que não passa. Nervos
 saltando e estes sinais de inferno:
 o disco emperrado da melancolia,
 a curva
 ascendente da tua ausência
 e o grito que não sai
 - língua morta -,
 que se desmancha dentro,
 lava.

Meia noite e um quarto.
 (ALEIXO, 1992, s/p)

Acreditamos que o recorte autobiográfico que permeia nossas considerações sobre o assunto reforça-se nesta seleção de poesias que destaca como nela existe, de modo implícito ou explícito, o rosto do autor. Philip Larkin, num comentário sobre as diferenças entre a prosa e a poesia destaca que “a diferença mais crua entre romances e poesia é que os romances são sobre outras pessoas e a poesia é sobre você mesmo.” (LARKIN apud HAMBURGER, 2007, p.367). Podemos dizer que este “você mesmo” da fala de Larkin tem dupla interpretação, podendo ser a percepção de “você mesmo”, contido na fala do poeta, e na percepção de si que a poesia causa no leitor.

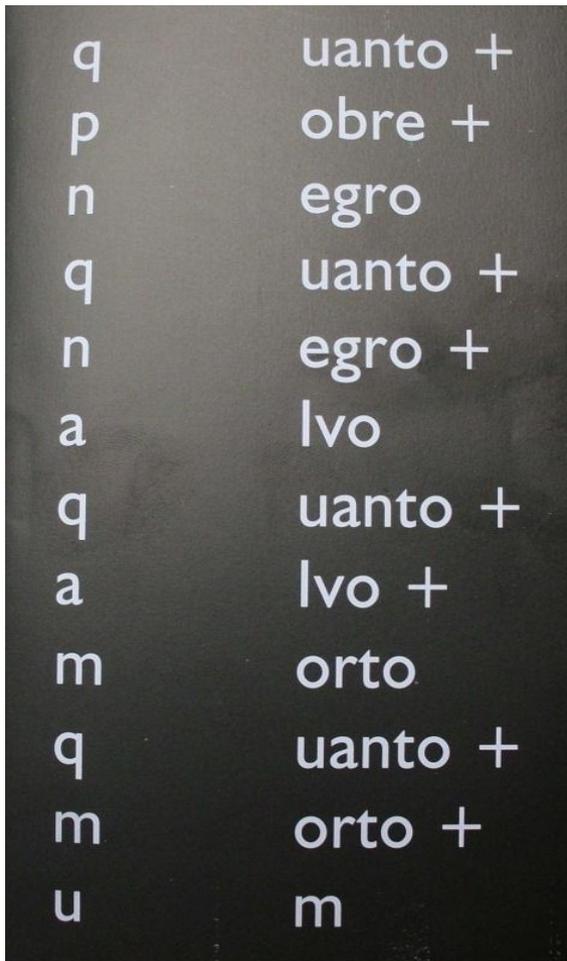
Seguindo o espectro de produções que revelam o depoimento biográfico de Ricardo Aleixo, vamos partir, portanto, para outro recorte: o do poeta afrodescendente.

1.3 O poeta afrodescendente

O trabalho de Ricardo Aleixo reforça seu compromisso com sua ascendência africana. Se fizemos um comentário e colocamos o exercício da memória como parte integrante de seu fazer poético, obviamente os afloramentos históricos/culturais que fazem parte de sua identidade afrodescendente estão presentes.

Sua evocação passa pela África como um todo: berço do sapiens, mãe mí(s)tica, território arquetípico e fonte de cultura; passa pela cultura escravocrata, pelas dores do exílio, pelos porões dos navios, pelo banzo; passa pela reverência religiosa, pelos orixás, pelo misticismo; e passa pela pertença racial, pela tradição da palavra falada e escrita de seus ancestrais. A poesia perpetrada por Aleixo possui os traços críticos que definem a literatura definida como pós-colonial, conceito que ainda abordaremos: hibridismos, mesclagens, metamorfoses, fronteiras rompidas, inconformidade, assimilação das impurezas, reflexão de pertença e elaborações múltiplas de lugares. O que esperar de um artista medrado neste terreno? Múltiplos olhares e múltiplas formas. Se a performance “Dois no Escuro”, que trataremos em capítulo à parte, possui elos com a identidade negra do nosso artista, colocamos dois poemas em pauta para exemplificarmos como o exercício de sua poética absorve diferentes estruturas da escrita: um é o poema-concreto “Rondó da ronda noturna”, do livro *Trívio* (2002, p.69) e o outro é “Obá Kossô”, também presente em *Trívio* (2002, p.46), que reproduzimos abaixo:

Rondó da ronda noturna



Fonte: ALEIXO, 2002, p.69

Oba Kossô

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

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 de Agasu -, aganju

que bloqueia o rio e queima
a chuva com o raio.
(ALEIXO, 2002, p.46)

Percebemos, após esta leitura, que a questão da afrodescendência surge de duas maneiras distintas, enquanto estruturas poéticas. No “Rondó da ronda noturna”, a página

negra sobre a qual o poema está impresso em tipos brancos, obedece a uma preocupação do artista com a composição visual de modo a potencializar a situação contemporânea do que é (ainda) pertencer a uma sociedade majoritariamente afrodescendente que serve de fundo para um discurso predominantemente branco, ou seja, a posse da fala/escrita pela minoria que manipula o poder, habilita um pensamento racista que relaciona e une a negritude à pobreza, à suspeita e à criminalidade. A diagramação fragmentada do poema, que justifica, na margem esquerda, as primeiras letras das palavras (versos) que o compõe, interrompendo-a por um vácuo gráfico, levando o olhar do leitor à complementação dificultosa do sentido proposto pelo poeta, agregando por fim, ao final de cada linha, o sinal matemático de adição no lugar da palavra “mais”, porém fazendo uma substituição do seu sentido de positivo, dando-lhe conotação de um depreciativo “menos”, confirmado na última palavra do poema onde o “+ um” monossilábico é, na verdade, “menos um”. A autora Prisca Agustoni interpreta esse trabalho num recorte que nos é interessante citar:

O poema deixa uma fresta de ambiguidade, no final, quando – ao associar o fato de ser negro com o fato de tornar alvo e, finalmente, estes signos (negro e alvo) com o resultado de uma morte (mais uma) – não explicita se esta morte ocorre por conta da criminalidade ou por conta do preconceito da sociedade, que faz com que qualquer negro na noite seja visto como alvo e como suspeito. (AGUSTONI, 2010, p.483).

Já em “Obá Kossô”, Ricardo Aleixo abre-se à lírica mística, tecendo de modo épico um texto poético no qual a estrutura literária remete à oralidade, à recitação. Num ritmo marcante, o poeta constrói sua composição de modo preciso, conforme destaca B. Eikhbaum, tratando do texto “Estudos sobre a poética de Pushkin”, de B. Tomachevski:

O objetivo do ritmo não é observar os peões fictícios, mas distribuir a energia expiratória no quadro de um impulso único, o verso (...). A antiga oposição do metro e do ritmo foi superada, porque se estendeu a noção de ritmo poético a uma série de elementos linguísticos que participam da construção do verso: ao lado do ritmo proveniente do acento das palavras, aparece o ritmo que vem da entonação proposicional e o ritmo harmônico (aliterações, etc.). Assim, a noção própria noção de verso torna-se a noção de um discurso específico, onde todos os elementos contribuem para o caráter poético. (TOMACHEVSKI apud EIKHENBAUM, 1971, p.26).

Desta forma, os seis versos vão se seguindo, criando uma instância sagrada dada pelo ritmo evocativo, delimitando na folha de papel um território de reverência. Assim, outra situação relacionada à sua afrodescendência se estabelece: a ancestralidade, a fidelidade religiosa e cultural às raízes africanas, a mesma que sustentou a força dos milhões de escravizados que foram trazidos à América pelo Atlântico Negro, cujo martírio nos porões dos navios negreiros gerou a cultura dos afrodescendentes. A grandeza das imagens que o poeta cria – imagens estas que emergem portentosas, verso por verso – mostram de modo

claro a resistência na evocação de realidades terrenas e espirituais, clamando o negro ao seu orgulho cultural.

Faz-se necessário, nesta altura de nossas reflexões sobre o trabalho de Aleixo, que estabeleçamos o que vem a ser o conceito de pós-colonialismo, de modo a discutirmos com mais propriedade o lugar que ele ocupa neste fazer.

Jean-Paul Sartre escreveu no seu livro *Reflexões sobre o racismo*: “um judeu, branco, entre brancos, pode negar que seja judeu, declarar-se homem entre homens. O negro não pode negar que seja negro ou reclamar para si esta abstrata humanidade incolor: ele é preto”. (SARTRE, 1968, p.94).

Paul Gilroy, escritor e professor da Universidade de Yale, escreveu sua obra *O Atlântico Negro* (2001), na qual fez considerações importantes acerca de novas conceituações sobre a modernidade, ressaltando a importância da diáspora negra e de suas narrativas de perda e exílio para se pensar a modernidade. Através das histórias de deslocamentos e novas construções de identidades, o autor transforma a imagem histórica do navio negreiro em metáfora para se pensar a diáspora africana. E o navio negreiro como metáfora cultural nos mostra um conjunto cultural irreduzivelmente moderno, instável, excêntrico e assimétrico, que foge das simplificações que estreitam nossa percepção de cultura nos tempos atuais.

Gilroy combate a cadaverização das ideias e procura demonstrar o seu hibridismo; e o hibridismo da história do intercâmbio entre as culturas africanas e o ideário dominante e “branco”, salientando que não existe contradição entre a produção das culturas e das identidades negras e a modernização.

Na nossa atual conjuntura de percepção cultural do mundo, deparamo-nos com novos espaços e desafios para o intercâmbio do pensamento e surgem novas colocações para a percepção da afrodescendência enquanto um processo a ser construído por participantes atuantes, engajados, inteligentes e cosmopolitas. Esta imagem da afrodescendência vista como processo, passa longe do estereótipo do negro situado – e até mesmo prisioneiro – de uma “África atávica”, refém do seu passado.

O autor inglês situa os atuais descendentes dos africanos como compartilhantes de uma cultura comum, nascida de uma condição histórica semelhante: primeiro sua situação de escravos, depois seu status de libertos e, mais tarde, sua condição de racialmente discriminados. Assim, observamos que os negros só se tornaram uma “comunidade” e

compartilharam uma “cultura” após eles mesmos terem criado as condições para isso no Novo Mundo. Nas palavras de Lívio Sansone, na apresentação do livro *Atlântico Negro*, de Gilroy:

O Atlântico Negro aponta como, entre os descendentes africanos no Novo e no Velho Mundo, há um número significativo de indivíduos cujas ações alcançaram grande repercussão e que, aproveitando todas as oportunidades da época, lutavam, viajavam, liam e inventavam músicas, modas e ideias. Para esses, como para Gilroy, as culturas negras, longe de serem grandes depósitos de atributos do passado - africano -, são projetos de inovação, participação na modernidade e, às vezes, subversão. (SANSONE, 2001, s/p)

Nesta investigação sobre o intercâmbio cultural (e suas subseqüentes subversões), acontecido na costa dos países africanos, europeus e americanos, a contextualização que o autor dá aos navios negreiros é nossa primeira consideração.

Gilroy os vê como um elemento móvel que representava os espaços de mudança entre os lugares fixos que conectava e, dessa forma, precisam ser pensados como unidades culturais e políticas em lugar de incorporações abstratas do comércio escravagista. Essas navees que cruzavam o Atlântico reportam à *Middle Passage*, ou seja, um elemento de passagem entre a política do tráfico de escravos e os processos de industrialização e modernização. O navio é o primeiro dos cronótopos modernos pressupostos pelo autor para repensar a modernidade por meio da diáspora africana no hemisfério ocidental.

Transportados nos porões infectos e desembarcados na América, os negros forjaram uma cultura complexa, que abarca várias manifestações culturais dominantes. Todo o encaminhamento de nossas considerações nos leva até a inevitável hibridez e mistura de ideias que hoje desenham o perfil da cultura nestes países onde a afrodescendência, enquanto processo a ser construído por atores participantes, desponta com sua entronização dos modelos de pertença, dentre eles a multicultural corporativa dos softwares comportamentais, das polifonias musicais e poéticas, além das mídias eletrônicas.

A emergência das manifestações artísticas nos povos afro-americanos demonstra o surgimento de uma “nova” cultura. Recorremos a Stuart Hall para situarmos melhor o que é esta “cultura”:

(...) a cultura não é apenas uma viagem de redescoberta, uma viagem de retorno. “Não é uma arqueologia”. A cultura é uma produção. Tem sua matéria prima, seus recursos de “trabalho produtivo”. Depende de um conhecimento da tradição enquanto “o mesmo em mutação” e de um conjunto efetivo de genealogias. Mas o que esse “desvio através de seus passados” faz é nos capacitar, através da cultura, a nos produzir a nós mesmos de novo, como novos tipos de sujeitos. Portanto, não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos das nossas tradições. Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão à nossa frente. Estamos sempre em processo de formação cultural. A

cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar. (HALL, 2006, p.43).

As culturas emergentes das culturas de bordas atuais nascem de uma percepção de ameaças vindas das forças da globalização – portadora de conceitos homogeneizadores – e de consequências sociais geradas pelo racismo administrativo estatal. A tendência mais perceptível nas possíveis reações desses grupos é o seu fechamento dentro de invisíveis muralhas defensivas, formando guetos de pertença não permeáveis a diálogos. Mas o que assistimos não é o apego a modelos fechados e unitários de “pertencimento cultural”, que imitam o padrão de homogeneização contra o qual lutam, temos visto um maior abarcamento de processos mais amplos – o jogo da semelhança e diferença – que estão transformando as culturas no mundo inteiro. Esse é o caminho das diásporas, que são as trajetórias de povos e de culturas modernas. O povo diaspórico é aquele povo que está na civilização ocidental, que cresceu nela, mas que foi obrigado a se sentir, e de fato se sente, fora dela, e que tem uma compreensão única sobre sua sociedade. Segundo Gilroy (2001, p.18), o conceito de diáspora “ativamente perturba a mecânica cultural e histórica do pertencimento”.

Através do processo de transculturação, grupos subordinados ou marginais selecionam e inventam a partir dos materiais a eles transmitidos pela cultura metropolitana dominante. Aqui, “transcultural” é definido como um processo da “zona de contato”, um termo que invoca, conforme coloca Mary Louise Pratt, “a co-presença espacial e temporal dos sujeitos anteriormente isolados por disjunturas geográficas e históricas (...) cujas trajetórias agora se cruzam”. (PRATT apud HALL, 2006, p.31).

Há, portanto, a construção de uma “estética diaspórica”, ou seja, uma dinâmica sincrética que se apropria – criticamente – de alguns elementos dos códigos mestres das culturas dominantes e, graças ao processo de crioulização (que desenvolveremos adiante), os “criouliza”, desarticulando certos significados e os rearticulando de outra forma, em especial no seu significado simbólico. Segundo Glissant (2005), essa dinâmica é o modo como a novidade entra no mundo, ou seja, através das novas e inusitadas combinações dos seres humanos, das suas culturas, ideias, políticas, filmes e canções, gerando os hibridismos, as impurezas e as misturas transformadoras sempre em processo e imprevisíveis.

Nessas trocas culturais há uma postura de reapropriação, em que podemos perceber também a presença marcante do encontro do dito “Primeiro Mundo” com o dito “Terceiro Mundo”, fertilizando-se um ao outro, construindo um espaço simbólico onde a mais avançada tecnologia eletrônica “branca” encontra os elementos e valores das culturas africanas. Assim,

o artista contemporâneo relê o continente africano e o interpreta e, no seu fazer, contextualiza esse continente mais do que qualquer estudo teórico sobre a condição diaspórica poderia talvez fazer, ou seja, na prática cultural (e portanto, social).

Diante de nossas reflexões sobre a luta pela quebra do monopólio globalizante perpetrada pelos intelectuais, artistas e comunidades da diáspora, não poderíamos deixar de abordar o trabalho do martinicano Édouard Glissant, que defendeu a diversidade das culturas face à estandardização cultural. Para o antropólogo, filósofo, romancista e poeta, as artes – a literatura em particular – cumprem a função da “propulsão do imaginário utópico de suas coletividades; do contrário estas correm o risco de não se nomear, de calar sua voz, sua identidade e seu projeto coletivo”, como coloca Enilce Albergaria Rocha no prefácio de Introdução a uma poética da diversidade. (ROCHA, 2005, s/p).

Os africanos desembarcaram no Brasil absolutamente despojados de tudo, de todas as possibilidades, incluindo a de sua própria língua. Glissant afirma que o ventre do navio negreiro é o lugar e o momento em que as línguas africanas desaparecem porque nunca eram colocadas juntas as pessoas que falavam a mesma língua. E esse procedimento se estendia em terra, na distribuição desses escravos nas plantações. Desse modo, o africano encontrava-se despojado de toda espécie de elementos de sua vida cotidiana, mas, sobretudo, de sua língua, de sua capacidade de comunicação e de reconhecimento. E o que este personagem espoliado faz? Ele recompõe, através de rastros e resíduos, uma outra língua e outras manifestações artísticas que possam ser válidas para todos, reconstruindo, assim, uma nova potência, um novo modo de ser híbrido, “crioulizado”.

Para Glissant, a “crioulização” exige que os elementos heterogêneos colocados em relação “se intervalizem”, ou seja, que não haja degradação ou diminuição do ser nesse contato e nessa mistura, seja interna, de dentro para fora, ou externamente, de fora para dentro; e esta rede de misturas, na qual cabe, inclusive, a cultura do colonizador, cria microclimas culturais e linguísticos absolutamente inesperados, lugares nos quais as repercussões das línguas umas sobre as outras, ou das culturas, umas sobre as outras, são abruptas. Nesta “poética da Relação”²⁴, é preciso que haja duas ou várias identidades ou entidades donas de si e que aceitem transformar-se ao permutar com o outro.

²⁴ A noção de Relação ressalta a importância de se considerar a confluência da multiplicidade das expressões culturais dos povos e das minorias na abordagem do fenômeno da globalização, uma vez que o discurso dominante considera, de forma quase exclusiva, apenas seus aspectos políticos e econômicos. ROCHA, Enilce. A noção de Relação em Édouard Glissant. Ipotesi, Revista de Estudos Literários, Juiz de Fora, v.6, n.2, 2009,

Nessa expansão do raciocínio da “crioulização”, Glissant explicita a distinção entre a noção de raiz única e a noção de rizoma feita por Deleuze e Guattari. Diz o autor:

Precisamos voltar ao que propus quando abordei a questão das crioulizações no Caribe e nas Américas e, mais especificamente, ao que sabemos sobre os problemas de identidade. Quando abordei esta questão, eu me baseei na distinção feita por Deleuze e Guattari, entre a noção de raiz e a noção de rizoma. (GLISSANT, 2005, p.71).

Estes autores opõem, do ponto de vista do funcionamento do pensamento, o pensamento da raiz única ao pensamento do rizoma. A raiz única é aquela que mata à sua volta, enquanto o rizoma é a raiz que vai de encontro a outras raízes.

Dessa forma, vamos situar Ricardo Aleixo como um poeta que propõe um discurso diaspórico. Se o sabemos negro e associamos a esta condição sua postura de autor pós-colonial, tentaremos propor uma leitura em paralelo com o restante da sua produção de modo a colocarmos que suas obras “diaspóricas” se inscrevem como “mais uma” de suas várias opções como autor literário. Se corremos o risco de sermos vistos como contraditórios, não corremos o risco de rotulá-lo dentro do genérico do termo: Aleixo é um poeta que também faz referências à sua herança africana, porém sem ser refém dela.

São constantes as elegias e as referências às culturas africanas no todo da obra de Aleixo. As poesias que podemos agrupar neste momento de nossa reflexão falam da religiosidade, da cultura, da herança musical, do corpo físico e do status social e político do fato de ser negro no contexto do artista. A autora Prisca Agustoni posiciona-se da seguinte forma a respeito desta superposição de percepções:

A centralidade do corpo na poética de Aleixo remete às reflexões relacionadas com a questão do corpo negro na diáspora. Nesse sentido, a sofisticação conceitual e estética elaborada por Ricardo Aleixo não sacrifica determinada ancoragem em um solo social e inclusive biográfico do autor. Com evidência, existe, no trabalho de Aleixo, uma explícita assunção de um questionamento social ditado pela preocupação com as problemáticas sociais, principalmente aquelas que dizem respeito ao lugar físico e simbólico ocupado pela população afrodescendente. Em vista dessa preocupação, Aleixo não se limita a questionar apenas o espaço físico atribuído ao negro (ou seja, aquele espaço que, historicamente, o negro tem que ocupar, na periferia da sociedade brasileira), mas principalmente o espaço que ele ocupa no imaginário coletivo, ou ainda, aquele que ele deixa de ocupar, por ser considerado, desde a época da escravidão, um sujeito “invisível”. (AGUSTONI, 2010, p.482).

Porém, sendo fieis à nossa postura analítica da obra de Aleixo, temos de, também, reforçar que este desdobramento de vê-lo como um poeta afrodescendente “pós-colonial” é

para nós uma abordagem possível. Advertimos no início deste trabalho que a diluição do conceito de autor pós-colonial é fato estabelecido no próprio pensamento do autor, ou seja, Aleixo não se vê como tal. Em toda contradição contida nesta situação particular, uma coisa não elimina a outra, ou seja, o poeta não se vê assim em função de sua postura e compromisso perante a poesia, mas que a ele podem ser aplicados os conceitos de Gilroy, isto é um fato inexorável. Para isto, citaremos o trabalho de Silvia Lorenso, intitulado *Abelardo Rodrigues and Ricardo Aleixo: The Black Enunciation in Afro-Brazilian Literature*, no qual a autora desenvolve reflexões que nos interessam em relação à literatura negra brasileira, Ricardo Aleixo em particular. Leiamos: “outro estilo é praticado por Ricardo Aleixo, um poeta de Minas Gerais, cuja opção é escrever à parte da denominação ‘literatura afrodescendente’, mesmo que seus poemas reflitam muitos aspectos sobre a identidade negra”. (LORENZO, 2007, p.2).

E segue, da seguinte forma:

Portanto, a discussão complexa sobre identidade negra e sua própria perspectiva literária e estética admite outros estilos de escrita, como a articulada pelo poeta Ricardo Aleixo. Ele nasceu na capital do estado de Minas Gerais, em 1960. Ele é poeta, compositor, performer multimídia, editor e ativista cultural (...) suas obras não são geralmente ligadas a nenhum grupo. Eu disse normalmente porque às vezes ele faz parcerias com outros poetas de todo o país para lutar por melhores condições para o campo da poesia, por exemplo, com o movimento chamado “Literatura Urgente, 8” no qual ele se uniu a poetas ligados ao movimento conhecido como “Literatura de Invenção”. Embora a maior parte de sua vida ser dedicada à luta contra o racismo e promover a diversidade racial (ele foi o coordenador do Festival Internacional de Arte Negra - FAN, em Belo Horizonte / MG), e mesmo que seus livros sempre tragam alguns elementos da herança africana, tais como sinais de influência do candomblé, ele não se chama um poeta negro, nem afirma que o que ele faz pode ser considerado uma poesia afro-brasileira típica. Na sua concepção, ele faz poesia, isso é tudo. Ele não se vê como um porta-voz representativo dos negros em seus escritos, trabalhando individualmente mais do que como parte de um coletivo. Em cada livro ele demonstra um vasto conhecimento da literatura internacional, e está sempre falando de poetas que o influenciam, a maioria franceses, mas também alguns americanos, africanos e brasileiros, como os do Movimento Poesia Concreta. Ele tem uma forte preocupação com a estética e é muito cuidadoso em relacionar as palavras, os sons e imagens que vêm com elas. Esta profunda preocupação com a estética o leva a criticar o trabalho de poetas rotulados como afro-brasileiros por serem excessivamente focados nos temas de suas obras e menos preocupados com a perspectiva literária dos poemas. No entanto, a influência europeia, e sua concentração profunda nos seus paradigmas estéticos é uma das características que os poetas dos Cadernos Negros tentam evitar, uma vez que consideram que existe uma estética imposta, que não representa a diversidade cultural do mundo. Entretanto Aleixo e Rodrigues vêm trabalhando no método oposto: é impossível ignorar que ambos se apresentam para si mesmos como oradores afro-brasileiros – para si mesmos e para os diversos aspectos de suas perspectivas na sociedade brasileira – e também como parte da experiência da dinâmica da diáspora africana. No entanto, em acordo com os paradigmas da semiótica, a auto-definição é importante, mas não pode prevalecer sobre o que aparece no texto, uma vez que o texto tem os elementos que indicam o ethos de seu articulador. Alinhado com a abordagem semiótica, este trabalho não segue o parecer rigoroso dos autores, quando dizem “eu sou isso”, “eu sou aquilo”, e assim em

diante. Em vez de seguir exclusivamente estas posturas, este trabalho visa a apreender como ambos definem a sua luta pessoal e como eles enfatizam as aspirações do povo negro no Brasil. Minha suposição é que, embora ambos seguirem diferentes abordagens, o que eles estão buscando é vastamente relacionado. (LORENZO, 2007, p.5-6).

Acreditamos que a autora explicita de modo claro – corroborada pelo depoimento de Aleixo – que nosso autor se vê inserido de modo mais amplo no espectro dos autores literários. Desta forma, deixamos explícito que nossa abordagem é de cunho acadêmico, desvinculada de rotulagens, obedecendo apenas ao intuito de mostrar a amplitude de seu trabalho. Mas o poeta, mesmo se deslocando de rótulos ou classificações em relação à sua afrodescendência, não se exime de exercer seu discurso político, ligado àquela que é uma relação histórico-cultural instalada no nosso país: o preconceito, a discriminação e o “apartheid light” que permeia nossa sociedade, ainda hipócrita quando se trata dos direitos dos afrodescendentes. Ricardo atua – ou melhor, milita – nas fileiras antipreconceito com a arma que possui: a palavra. Ele a diz com suavidade, quando é necessária a doçura, e a diz com contundência, quando é necessário o endurecimento. Reproduzimos dois poemas que explicitam sua participação na instalação da reflexão sobre os aspectos citados:

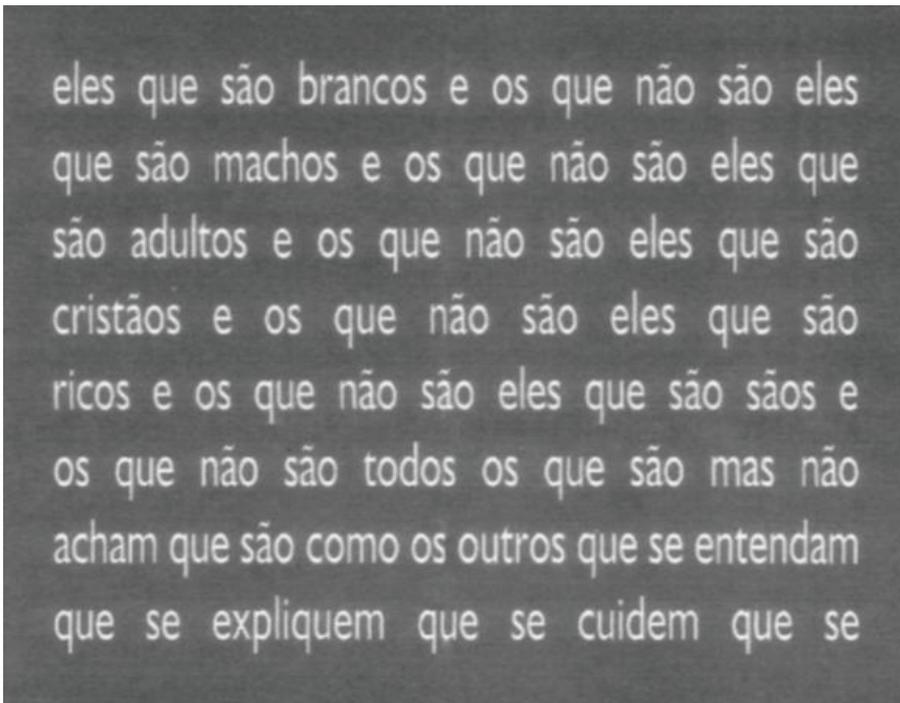
Leite crioulo
 p/ Antônio S. Bueno
 já tenho a alma que queria
 alva que só vendo

e vazia
 (ALEIXO, 2002, s/p)

O poeta é econômico e exerce seu direito de maximizar o mínimo através desta obra composta de 12 palavras que se apostolam em torno da beleza que o poema gera. Com forte abordagem do transcendente, o depoimento sobre o alcance da alma almejada, “alva que só vendo”, recorda-nos uma das mais cínicas relações entre a classe branca dominante sobre os negros deste país: a classificação de negros que se mostravam cidadãos de bem como “negros de alma branca”, dentre outras falas pejorativas, conforme tratado pelos pesquisadores Núbia Gomes e Edmilson Pereira. (GOMES; PEREIRA, 2001, p.121). Este enquadramento racista – pois reproduzia a submissão de negros aos brancos – era um processo de esvaziamento de pertença dentro da cultura afrodescendente, daí o vazio que finaliza o poema.

Dentro desta perspectiva de análise do preconceito, o nosso artista é mais inclusivo, abrindo o seu comentário para outros apartamentos, generalizando para a realidade de que existem outras formas de discriminar o outro. Leiamos o poema “brancos”:

Branco



Fonte: Revista de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 25, 1997.

A generalização sobre se ser ou não se ser alguma coisa ou alguém surge na montagem da obra, encaminhando-nos para um final que explicita a formação de guetos de pertença marginalizados, sugerindo que cada grupo de pessoas que “não são como os outros que se entendam, que se expliquem”, terminando com um ameaçador “que se cuidem, que se”. Percebemos que o poema não tem um fim: a interrupção da sequência de ameaças vai num crescendo e se interrompe (inclusive graficamente), mas continuamos completando-as na nossa mente, como uma reverberação incômoda das possibilidades de cerceamentos outros. A própria visualidade do poema, impresso em letras brancas sobre o fundo preto, denota algo que já comentamos aqui ao falarmos do poema “Rondó da ronda noturna”, ou seja, o domínio do discurso branco se impondo sobre um espaço majoritariamente negro.

1.4 O poeta e as afinidades eletivas

Um fato incontestável na poética de Aleixo é sua convocação afetivo/cultural de personagens que habitam seu referencial biográfico. Rememorando o fato já colocado neste texto – que o nosso perfil cultural é constituído pelo *crossover* de biografias agregadas

oriundas das obras/pessoas que nos são afins – a nomeação destas (p)referências pelo poeta só reforça este aspecto.

O exercício da memória alheia, ao ser incorporado à experiência literária, desloca e condensa lugares antes reservados ao autor, à medida que se dilui a concepção de texto original e de autenticidade criativa (Com quantas cópias se faz um original?). A escrita retoma a atividade tradutória, o exilar-se de si para criar, assim como relê a tradição cultural como um arquivo que se revitaliza a todo momento. Ao proceder à dramatização da fala pessoal através da experiência do outro, a narrativa elabora, contudo, procedimentos ligados a uma autobiografia esquiva do autor. Vejamos a postura adotada por Clarice Fukelman a esse respeito, quando trata da obra de Clarice Lispector no prefácio de *A Hora da Estrela*:

Talvez sem o saber, Clarice estava optando por um tipo de escrita característica do escritor moderno, para quem, no dizer do crítico francês Roland Barthes, escrever é “fazer-se o centro do processo de palavra, é efetuar a escritura afetando-se a si próprio, é fazer coincidir a ação e a afeição (...)”. Por esta via, formula-se uma outra qualidade de experiência envolvida na escrita, uma nova perspectiva pela qual a linguagem é concebida: mais importante do que relatar um fato, será praticar o autoconhecimento e o alargamento do conhecimento do mundo através do exercício da linguagem. (FUKELMAN, 1991, p.5)²⁵.

Ricardo Aleixo faz uma trans(re)ferência dos seus espelhos de modo objetivo e subjetivo, pela via da linguagem. Ele cita (evoca) alguns nomes explícita e vividamente, já outros surgem nas associações possíveis que fazemos na observância de sua obra literária. É inegável que somos o somatório de tudo que nos forma como seres culturais. Consciente ou inconscientemente afloram (nas obras daqueles que se permitem o acesso livre à criação) estas “partes do todo” que nos constituem. Somos *bricoleurs* e fazemos *bricolages*. Citamos este cortejo de pessoas como referência e transferência da poética de Aleixo no intuito de que esta nomeação ressalte os aspectos que queremos destacar nesta tese, ou seja, que a trama aleixiana é multiartística, multiestética, multimidiática e, sobretudo, interartística:

No livro *Trívio* (2002): Pascal, Caravaggio, John Lennon e João Gilberto, Walter Smetak, Duke Ellington, John Coltrane, Rubem Valentim, Arthur Bispo do Rosário, Jerônimo, Gaston Bachelard, Homero, John Milton, James Joyce e Jorge Luís Borges, Christian Morgenstern e Gregório Matos.

²⁵ Disponível em: <<http://www.gremioifba.com/outros/Clarice-LispectorA-Hora-Da-Estrela.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2012

No livro *Máquina Zero* (2004): Oswald de Andrade, Ferreira Gullar, Affonso Romano, Millôr Fernandes e Augusto Comte.

No livro *Festim* (1992): Mário Faustino, Murilo Mendes, Sebastião Uchoa Leite, Georg Trakl, M. Carone, Jim Morrison, Brian Jones, Jimi Hendrix, Janis Joplin, Thelonus Monk, Rufo Herrera, Haroldo de Campos, Affonso Ávila, Mary Vieira Ezra Pound, Elza Soares, Paul Valéry e Mário de Sá Carneiro.

No livro *Modelos Vivos* (2010): Laurie Anderson, Jeanne Duval, Baudelaire; Tristan Tzara, Aimé Césaire, Sèdar Senghor, Jean Paul Sartre, Frantz Fanon, Miles Davis, Henri Salvador, MC Solaar, Richard Wright, Josephine Baker, Alexandre Calder, James Baldwin, Patrick Chamoiseau, Leon Gontran Damas, Édouard Glissant, Depestre, Rabearivelo, Blaise Cendrars, Clementina de Jesus, Johnny Carter, Julio Cortázar, Luís de Camões, Bob Creeley, Joan Brossa, Glauco Mattoso, Aleijadinho, Lezama Lima, Hélio Oiticica, Marianne Moore, Elsie Houston, Tom Zé, Hans-Joachin Koellreutter, Marcel Duchamp. Hugo Ball, Viélimir Khlebnikov, Karl Marx, Yoko Ono, Cara de Cavalo, Paulo Leminski, Francis Picabia e Merce Cunningham.

Citados em epígrafes, dedicatórias ou no corpo dos poemas, estes “alter-Aleixos” povoam de modo fluido o trabalho do artista, fazendo um coro uníssono com o seu falar, atuando como inspirações, musas ou deidades que, por vezes, guiam sua mão numa psicografia consciente, como extensões de seus fazeres. Estendemos nosso raciocínio sobre este status de “polifonia biográfica” através de uma citação de Evando Nascimento quando ele diz:

não escrevo uma linha que não seja auto-bio-grafia. Faço-o através de “meus” outros, próximos e distantes: amigos, escritores, pintores, músicos, engenheiros, atrizes, porteiros, fotógrafos, ilusionistas, guardas, cineastas, motoristas, designers, costureiras – o leque infundável das artes e ofícios com que compactuo. Se elaborasse um tratado de matemática seria “auto”, quer dizer, “alter”. (NASCIMENTO,2008, p.286).

Algo, porém, se destaca neste ajuntamento (ganguê? posse?): o elevado grau de “marginalidade”. Não é difícil nos conscientizarmos de que essas pessoas fazem parte do coro dos descontentes de suas respectivas épocas (alguns perdurando até hoje), dado o alto grau de questionamentos levantados nos seus respectivos fazeres e no apontamento que fizeram de caminhos novos a serem desvendados e/ou trilhados por seus entendedores. Um perfil de instaladores de incômodo faz destes a(u)tores referências de quebra de paradigmas, borramentos de fronteiras, rompimentos de barreiras e oxigenadores do pensamento das artes,

da cultura e da sociedade. Não é por acaso que Aleixo se vê como parceiro destes personagens inquietos, vibrando numa frequência muito próxima à deles no que tange à produção da poesia hoje, da “poesia expandida”.

O escritor francês Victor Hugo (1802-1885) dizia que todo grande artista amolda a arte à sua imagem. Acreditamos que este caminho é de mão dupla, já que toda a arte é moldada pela imagem dos grandes artistas. Em momento algum o trabalho do poeta é solitário (antes, solidário) no seu falar, já que, seguindo nossa proposta de raciocínio, ao falar ele fala de todos, falando de todos fala de um, e ao falar de um todos os outros se reconhecerão.

A professora, psicanalista e escritora Ana Cecília Carvalho, no seu texto “O processo de criação na produção literária: um depoimento”, afirma:

Escrever para mim inicia-se como uma tentativa de restauração, de recomposição de uma falta, assim como construir "uma pele imaginária, uma pele simbólica de palavras". Lembremo-nos: texto significa tecido. Algo faltou ou foi perdido, apagado, mergulhado numa escuridão que equivale bem a um abismo sobre o qual o escritor sente que precisa estabelecer um elo, levantar uma ponte simbólica que ele acredita, o levará a recuperar algo ou alguém. (CARVALHO, 1994, s/p)

Quem é este alguém a ser recuperado? O autor ou a rede têxtil que ele engendra com todos os seus “outros”? Que falta a escrita recompõe? A que Deleuze se refere ao dizer: “A literatura consiste em inventar um povo que falta”? Deixemos para o próprio poeta Aleixo dizer algo que possa esclarecer este fazer de biografias misturadas que, perceberemos, ultrapassa algumas delimitações clássicas da poesia escrita, expandindo-se em direção a outras poéticas: na sua performance intermídia intitulada “Nem uma única linha só minha”, ele a descreve como composta de “um repertório repleto de peças audiovisuais que citam explicitamente o cinema e alguns dos cineastas que fazem parte do meu universo de referências poéticas.” (ALEIXO, 2008)²⁶. Vimos aí que a sua percepção e concepção de poética (expandida) é um universo composto por constelações diversas de fazeres líricos, seja cinema, literatura, artes plásticas, música e outras formas/escrituras artísticas.

Observado isto, passemos, então, à leitura e análise de suas poesias onde afloram suas referências. Para tal selecionamos alguns poemas que dividimos para focarmos em alguns aspectos de modo que nosso encaminhamento ficasse mais claro. De início reproduziremos um poema a título de exemplificar, de modo amplo e geral, como o poeta lança mão da citação de seus pares intelectuais:

²⁶ ALEIXO, Ricardo. Nem uma única linha só minha. Disponível em: <www.jaguadarte.blogspot.com/2008/06.convite.html>. Acesso em: 28 out. 2012

Não totalmente francesa

Soam
sob o silêncio
da noite da cidade
de Paris

A língua-fetice
de Jeanne Duval
- a “Vênus negra”
de Baudelaire
a língua
dos poemas negros
de Tzara
a língua da ilha-litania
de Aimé Césaire

A língua-balafong
de Sédar Senghor
a língua franca
de um Orfeu Negro
ou muitos
conforme ouvida
por Jean Paul Sartre
a língua sem máscaras
brancas
de Frantz Fanon
A língua=música
sem vibrato
de Miles Davis
a língua toda sol
de Henri Salvador
a língua-sound system
de MC Solaar
a língua-exílio
de Richard Wright

a língua do canto-exílio
da Josephine Baker
figurada em fio de ferro
por Alexander Calder
a língua duplo-exilio
em terra estranha
de James Baldwin
a língua-zona de fronteira
de Patrick Chamoiseau
a língua dos três rios
que correm nas veias
de Leon-Gontran Damas
a língua errante
do caos-mundo
de Édouard Glissant

A língua da estrela
que brilhou uma só vez
de Depestre
a língua da estrela púrpura
de Rabearivel

a língua dos pequenos
contos negros
também para crianças brancas
de Blaise Cendrars

A língua da Marselhesa
convertida em samba
por Clementina de Jesus
no Olympia
anterior à fadiga
de todas as línguas

A língua dos que
ninguém nunca ouve – não
totalmente francesa
(ALEIXO, 2010, p19)

É claro para nós como a textura do poema gira em torno da alternância entre a nominação de diferentes “línguas” (fetiche, balafong, exílio, sound-system etc.) e de diferentes artistas (poetas, filósofos, escritores, escultores, dançarinos etc.) que as falam. Ricardo Aleixo inicia descrevendo uma Paris – Cidade Luz – em silêncio noturno, escura, onde ressoarão tantas falas. O terreno medrado pela Igualdade, Liberdade e Fraternidade – programa de toda uma ordem social nascido na intenção de realizar o progresso mais absoluto da Humanidade – torna-se lugar da emissão de diferentes discursos culturais e sociais que, porém, tristemente são falados “na língua dos que ninguém nunca ouve”. A força desse coro de pensadores dentro do histórico da instalação do negro dentro dos quesitos da igualdade de direitos, da comunhão fraternal com o restante da humanidade e da possibilidade de poder viver e pensar em estado de liberdade, encontra em Aleixo uma voz imperativa sobre a urgência da quebra de paradigmas preconceituosos diante da criouliização do mundo. Extrapola-se, inclusive, o “ser negro” com o foco unicamente racial, instalando-se um “niggers of the world” mais abrangente e inclusivo, que acolhe conceitualmente todos os párias, exilados e marginalizados do mundo.

Outro aspecto que Ricardo Aleixo aborda nas suas evocações pessoais é a família. Autodescrevendo-se como uma pessoa que valoriza o conviver com seus parentes, existe em seu trabalho uma recorrente referência à sua herança sanguínea, de modo a confirmá-la como “eletiva”, e não simplesmente como um fato da ordem da inevitabilidade de pertencer a um grupo familiar, por assim dizer, fora de sua escolha. Diante da inevitável sentença de pertencimento a um determinado grupo de pessoas – “consumada falha de papai e mamãe” – como canta no poema Teofagia (ALEIXO, 2003), existe um forte depoimento de coerência afetiva em determinados pontos de sua obra, como no poema que reproduzimos a seguir:

Álbum de família

Meu pai viu Casablanca três vezes (duas no cinema e uma na tv). Meu avô trabalhou na boca-da-mina. Meu bisavô foi, no mínimo, escravo de confiança. (ALEIXO,1992, s/p)

Escrito com fonte manuscrita – o que denota um não desvinculamento identitário, refletido no uso da caligrafia – este breve depoimento genealógico mostra uma percepção de si agregada à sua herança étnica e, conseqüentemente, aponta os contornos sociais que acompanharam o fato de ser negro numa sociedade discriminante. Em uma entrevista ao Jornal Estado de Minas, Aleixo falou o seguinte, registrado pelos jornalistas Marcos Vieira e Janaína Cunha Melo :

Ao longo desses 30 anos, Ricardo Aleixo despertou para a convicção de que sem poesia ele seria outra pessoa, necessariamente pior, segundo avalia. Referências de todos os tempos alimentam o seu trabalho. “Não se pode ignorar o que veio antes, o que circula paralelamente e o que ainda não foi escrito. Devo o que sou a essa possibilidade de lidar com a palavra poética, minha e dos outros”, reforça. Nenhuma das outras experiências, no esporte ou nas artes, foi significativa o suficiente para levá-lo ao nível de reflexão desejado. Por sorte, ele afirma, ninguém apareceu para dizer ao adolescente negro, de família pobre, que a literatura seria um caminho inviável. (VIEIRA; MELO, 2007)²⁷

Duas situações se destacam nesta declaração: a primeira quando o artista reforça sua lida com a palavra poética, a sua e a dos outros; a segunda quando afirma sua origem familiar negra, descrita como carente economicamente e, talvez por sua condição de exceção neste meio, por ter escolhido ser poeta, não ter ouvido de ninguém negativas à sua opção. A origem – hipotética que seja – de seus antepassados mostra uma afetividade ligada ao pai, ao avô e ao bisavô, colocando-os historicamente como precursores de seu discurso poético.

Seguimos apresentando outras referências do autor à sua própria constituição múltipla como “fazedor”, no caso sua relação com música, literatura e artes plásticas. Iniciaremos com alguns poemas que ligam Aleixo aos músicos que admira, lembrando mais uma vez que é, ele mesmo, um compositor:

Risco
cantares
como erza &
soares
como elza:
o risco
é de quem
pound

²⁷ VIEIRA, Marcos, MELO, Janaína Cunha. *Ricardo Aleixo: poesia como saída*. Belo Horizonte: Jornal Estado de Minas. Acesso em: 27 jul. 2007.

(ALEIXO, 1992, s/p)

O jogo estabelecido por Aleixo neste seu poema possui uma curiosa montagem. Fazendo um cruzamento de elementos identitários dos personagens aos quais ele se referencia, lança mão dos nomes próprios (Elza e Erza), passa pelos sobrenomes (Soares e Pound), cita o fazer comum de ambos (os cantares vocalizados dela e literários dele) e joga com duplos significados (soares e pound como verbos) e ironiza de modo trocadilhesco que tanto um como outro faz o que faz (música e poesia) porque são habilitados a isto. Ricardo brinca com o texto, ocupando seu lugar de *trickster* que, segundo Antonio Candido,

trata-se, a rigor, de tipos ímpares, cada qual com feições próprias, animados por narrativas que os conduzem através de sinuosos caminhos. Imprevisível, o *trickster* não se confunde, em absoluto, com a figura do pícaro, posto que este último pratica a astúcia movido por um pragmatismo que não é do feitio do *trickster*. (CANDIDO, 1970, p.71).

Em outras palavras, manifesta-se o espírito do “saci”, da molecagem, do jogo popular, da brincadeira de criança em que a pronúncia das palavras ditas altera o seu significado enquanto grafadas.

É possível perceber este jogo literário ao qual o poeta é tão afeito, perpetrado através de abordagem semântica, quando ele escreve o poema Antimuzak, que dispomos a seguir:

ANTIMUSAK

Johncagear o dub
 joãogilbetizar o coco
 tomjobinizar o funk
 tomzeificar o fado
 macaleizar o rai
 debussyzar o xaxado

johncoltranear o frevo
 clementinizar o blues
 walterfranquear o boi
 ritaleezar a zarzuela
 kraftwerkizar o jazz
 miltonar a tarantela

jamesbrownizar o choro
 astorpiazzolar a morna
 hermetizar o merengue
 luizgonzaguear a salsa
 stravinskizar o zouk
 rolligstonizar a valsa

nelsoncavaquinar o fox
 luizmelodizar o jongo
 manudibangar o rap
 leadbellear o ska
 manobrownzear o lied
 frankzappar o ijexá

adoniranizar a ária
dorivalizar o rock
webernizar o baião
pixinguinizar o pop
coleportear o tango
smatakar o be bop

armstronguizar o samba
arrigozar o pagode
jimihendrixear o mambo
chuckberrar a chanson
elzasoaresar a loai
itamar tudo que é som
(ALEIXO, 2010, p.110-111)

O trâmite que Aleixo promove nesta escritura é de curiosa estrutura. Primeiramente a citação de suas afinidades vem na forma de uma alteração de seus nomes próprios para verbos, o que cria um trânsito linguístico, transformando suas personalidades em estilos ou fazeres musicais. Não se eximindo de propor uma jogada bem-humorada, nosso poeta estrutura a forma física do poema replicando determinada metodologia usada nas questões de aferição de conhecimento, aquela na qual se deve enumerar citações da coluna da esquerda com as da direita. Porém, fiel ao seu discurso de ruptura, Aleixo faz esta relação de modo aleatório, ligando músicos ou cantores a estilos musicais completamente diversos dos que os caracterizam, promovendo uma interessante babelização musical.

Neste contexto de “babelização”, percebemos que Aleixo não delimita fronteiras para seu trânsito cultural, nem como autor, nem como espectador. Exemplificamos esta observação reproduzindo o poema abaixo, no qual os conceitos de alta cultura e baixa cultura, de erudito e popular, são abordados como ultrapassados dentro do universo do artista:

A Balada de jim, jones, jimi, janis & cia
“let it bleed”, era a senha
e aí não tem, mas não tem mesmo
delicadeza que resista
(ALEIXO, 1992, s/p)

Este pequeno poema tem por título uma clara e explícita referência aos autores de rock que o poeta admira: Jim Morrison, Brian Jones, Jimi Hendrix, Janis Joplin, ressaltando o “& cia” que eleva sua nomeação ao status de coletivo. Em seus sucintos três versos, a escrita se inicia com o título da letra da música do grupo de rock inglês, Rolling Stones, intitulada “Let it Bleed²⁸” (“Deixa sangrar”), que se inicia com a delicada estrofe:

²⁸ ROLLING STONES. Disco “Let it Bleed”, Gravadora Decca (U.K.) e London (U.S.), 1969.

Bem, todos nós precisamos de alguém em quem podemos apoiar
 E se você quiser, você pode se apoiar em mim
 Sim, todos nós precisamos de alguém em quem podemos
 E se você quiser isto, você pode se apoiar em mim
 (Rolling Stones, 1969, tradução nossa).²⁹

E termina de modo explicitamente escatológico, evocando uma relação intensa entre sexo, prazer e morte, com o verso:

Ahh, vai então cavalga, vai então cavalga, vai então cavalga
 Você pode sangrar em cima de mim, sim!
 Vai então cavalga, vai então cavalga, sim!
 Você pode melar tudo, você pode gozar tudo sobre mim, oh!
 Vai então cavalga, vai então cavalga, vai então cavalga
 Você pode gozar em cima de mim /
 Sim!
 Vai então cavalga, baby goza toda sobre mim
 Sim, sim
 Vai então cavalga
 (Rolling Stones, 1969, tradução nossa)³⁰

O poeta não se intimida em perceber na insinuação musical uma senha, um sinal de aceitação de uma situação de sucesso na sedução a alguém. Diante de tamanho apelo sensual explicitado na canção, demonstra que deixa de lado as sutilezas, declarando peremptoriamente que “e aí não tem, mas não tem mesmo/ delicadeza que resista.” Mesmo percebendo o tom de compartilhamento íntimo, o que é explicitado no cruzamento de ambas as recitações – a do poeta e a do músico – destacamos, porém, que o que consideramos importante na citação desse poema é a imersão de Aleixo no universo pop, aquele composto por artistas populares, deslocados (numa primeira visada superficial) do conceito de erudição. A escolha desse exemplo, pinçado de um grupo de autores eleitos por ele, reforça nossa convicção de que os limites das influências recebidas pelo poeta estão devidamente borrados e se refletem na sua

²⁹ Well, we all need someone we can lean on
 And if you want it, you can lean on me
 Yeah, we all need someone we can lean on
 And if you want it, you can lean on me

³⁰ Ahh, get it on rider, get it on rider, get it on rider
 You can bleed all over me, yeah!
 Get it on rider, get it on rider, yeah!
 You can cream all over, you can cum all over me, oh!
 Get it on rider, get it on rider, get it on rider
 You can cum all over me/
 Yeah!
 Get it on rider, baby cum all over me
 Yeah, yeah
 Get it on rider.

obra, como a que tratamos agora, mostrando que usa na sua estrutura poética um discurso literário muito próximo ao coloquial.

Este flerte com estilos musicais, a princípio diferentes entre si, nos é apresentado num outro poema que evoca, tal qual o que acabamos de analisar, a forma “balada”, mas estabelece, na sua elaboração, um diálogo gráfico/textual entre os músicos John Lennon (1940-1980) e João Gilberto (1931-), conforme reproduzido abaixo:

The ballad of John & João

the first second

o primeiro segundo

of the world

do mundo

according to John:

conforme João

silence

bimbom

(ALEIXO, 2002, p.34)

A diagramação que formata o poema é desenvolvida de modo que, à esquerda, estão os versos em inglês, relacionados a John Lennon e, à direita, levemente deslocados, sua tradução em português, relacionados a João Gilberto. Mais uma vez o espírito lúdico é proposto por Aleixo, que faz a sua homenagem aos dois ídolos que admira propondo um encaminhamento da leitura dos seus versos de forma espelhada, levando-nos a conclusões diversas. Por exemplo: iniciando como uma dupla reflexão sobre a criação do mundo – mundos musicais – a referência a Lennon termina num “silêncio” e a de Gilberto num “bimbom”, o que pode ser lido como o calar prematuro de um e o cantar onomatopéico do outro. Claro, existem outras possibilidades permitidas pelas semioses. No contexto das afinidades eletivas, a citação a ambos os artistas abre nossa percepção para as interfaces que permeiam o modo como o poeta se vê, ou seja, como um mosaico de fazeres que extrapola limites de estilos. O que parece ser o fio que tudo alinhava na constituição cultural de nosso objeto de estudo é a inovação, a criação, a postura revolucionária de seus eleitos, o que reforçaremos analisando o trabalho que se segue:

O mais Zé de todos os Tons

Quem é aquele-um lá

que evém?

Quem é aquele-um lá?

Que que ele

tanto inventa?

Quem é aquele-um lá
 que evém?
 Quem é aquele-um lá?
 Que que ele
 ainda inventará?

Ele é
 e sempre será
 o mais Zé
 de todos os Tons

Ele sempre será
 porque é
 de todos os Tons
 o mais Zé

Seu cantochão
 atonal
 vem da beira
 do rio
 vem das lavadeiras
 lá de Irará
 vem do fundo
 do chão

Passa por Smetak
 tak tak
 Koellreutter
 e vira baião
 (ALEIXO, 2010, p.58)

A homenagem de Aleixo ao seu referencial musical Tom Zé demonstra claramente que o que o seduz é a inquietação criativa. O citado músico possui um perfil de renovação em todas as suas intervenções, sejam musicais ou comportamentais, estando talvez aí, nesta sua atitude, a resposta ao porque do mesmo ter reconhecimento restrito aos pensadores e à crítica contemporâneos e ter uma projeção fora do Brasil consolidada. Se existe uma unanimidade em torno desse músico, é a que ele é um gênio da cultura brasileira, autor de pensamentos tão férteis que só mesmo citando-o para exemplificar a que nos referimos: “Eu tô te explicando pra te confundir, eu tô te confundindo pra te esclarecer, tô iluminado pra poder cegar e tô ficando cego pra poder guiar”, parte da letra da música Tô (1976). Esta coerência com a vanguarda no nosso país o faz vibrar em uníssono com Ricardo Aleixo, pela composição de sua obra e comportamento de ruptura. Não é à toa que, no poema, a referência ao fazer de Tom Zé que o poeta faz cita dois outros nomes da (re)invenção da nossa música, Walter Smetak (1913-1984) e Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), de modo que promove um cruzamento de todas estas referências com a sua própria constituição artística. Todos os tons de Tom se resumem numa outra citação que o músico fez na sua página nas redes sociais, que demonstra de modo explícito que a sua estrutura musical passa por uma (des)estrutura

literária, muito próxima à que Aleixo adota no seu arsenal de recursos poéticos: “a tonalidade é ré sustenido bem claro ou mi colorido bemol. Sidomidelamefalasemsirelanemsolfa.”

Terminamos nossa análise dos elos musicais de nosso poeta citando dois poemas em que sua admiração por jazz é explicitada. Nesse estilo musical, cuja melodia nasce do instrumento e não da teoria, é o próprio instrumentista que faz a sua técnica, emitindo sua mensagem musical do jeito que sente a música. Portanto, segundo Caio Vono,

O importante é o sentimento do instrumentista, enquanto na música erudita vale mais o sentimento do compositor. Por isso, se costuma dizer que jazz não é algo que se toca, mas como se toca. Diferencia-se da música erudita e da música popular pelos seguintes elementos: - Relação especial com o sentido de tempo, caracterizado em grande parte pelo conceito de ritmo. - Pela espontaneidade e vitalidade de sua criação e execução instrumental, onde a improvisação ocupa um papel de extrema importância. - Pela sonoridade e fraseado, que espelham a contribuição pessoal do instrumentista. (VONO, 1982, p.45-46).

O jazz³¹ surgiu das influências culturais na música negra no sul dos Estados Unidos. Sua origem vem, em primeiro lugar, das canções de trabalho que amparavam os negros durante o trabalho. Também vêm da música religiosa, dos ritmos da música espanhola do Golfo do México, da estrutura e ritmo da música francesa, polcas, marchas das bandas, tendo como base de tudo o ritmo do negro. Essa característica de mistura de influências, fala claro ao ouvido e ao intelecto de Aleixo, não só pelas questões identitárias com a música negra nascida nas culturas híbridas das Américas (referenciado por Stuart Hall, Paul Gilroy e Édouard Glissant), mas pela intensa capacidade de se reinventar. O jazz já passou por muitas transformações – sem que estas etapas fossem superadas ou descartadas, pois continuam sendo exercitadas – e sua dinâmica fala alto na composição pessoal do nosso poeta, daí a reverência explícita em sua poética, que exemplificamos com a reprodução dos dois poemas abaixo:

Coltrane às 3
e há, você
sabe, frases, as

pequenas coisas,
incompletas,

besouros incrustados
na planta, ouvi-las

uma única vez é
ouvi-las sempre,

³¹ História do Jazz. Disponível em: <<http://www.joinvillejazz.com.br/?jazz>>. Acesso em: 23 jul. 2012.

roendo-a, que o vento
leva, a hora

desdobrável
em muitas,

ouça-as,
limpas de lembranças,

para um lugar
a esmo,
(ALEIXO, 2002, p.42)

Round Midnight

: f(r)ases da lua
Soam superpostas
(um pouco à
Selenious Moonk)
Bem em cima
Da sua cabeça
E você nem
E você aí
Ouvindo
Fazendo que ouve
As mesmas estrelas
De luas atrás
(ALEIXO, 1992, s/p)

Em ambas as obras, destacamos uma estrutura poética que – sugerimos – remete à estrutura jazzística, sendo que no primeiro o fraseado (tomando a liberdade de uso de um termo musical) mostra-se fragmentado e a leitura ocorre em momentos/versos/solos que se alternam sem rompimento com o fluxo geral da “música”, o que é perceptível na diagramação, porém se diluindo na recitação. Já no segundo há uma frase única que aparece tanto na diagramação como na recitação. Estas possibilidades de construção literária e musical fazem uma interessante interação entre o fazer do poeta e o usufruir do leitor, nessa interação os ritmos são dados em diferentes instâncias (visual e auditiva), aproximando ambas as musicalidades.

Afora essas sugestões de interpretação, ainda temos as claras referências a dois grandes nomes do jazz, John Coltrane (1926-1967) e Thelonious Monk (1917-1982). O título do primeiro poema, “Coltrane às 3”, possui um desdobramento entre o horário em que se passa a ação da narrativa, mas também às três fases da obra do músico, conforme diz John Howard:

A música de Coltrane depois que ele começou a liderar os seus próprios grupos sempre foi dividida em três períodos. O primeiro, de 1959-1961, quando ele estava na Atlantic Records, foi talvez o auge do hard bop. Seu período médio (cerca de 1962 a 1964) foi dedicado à gravadora Impulso com o seu quarteto "clássico" de Elvin Jones, Garrison Jimmy McCoy Tyner e foi encabeçado pela espantosa A Love

Supreme. Mas, a parte do seu corpo de trabalho que causa maior consternação é seu período tardio, a partir de meados de 1965 até sua morte em 1967. (HOWARD, 2000, s/p, tradução nossa).³²

É possível se fazer este tipo de relação? Talvez. Fica aberta aqui a possibilidade de leitura, já que Aleixo também abre o poema a três diferentes lugares: a incompletude das frases, a audição dos sons do mundo e a entrega à improvisação, mantendo uma coerente relação com o fazer jazzístico.

Já no poema “Round Midnight”, título de composição realizada por Monk em 1944, a referência ao jazz fica na escritura dúbia da escrita de “f(r)ases”, que coloca num mesmo patamar as sonoridades das notas musicais e das palavras, fraseando-as em suas sonoridades específicas, a serem ouvidas superpostas, tal qual sugere no poema. Como o título é relacionado à determinada hora da noite – por volta da meia-noite – as cosmografias noturnas surgem explicitadas na lua e nas estrelas, permitindo uma jogada curiosa de Aleixo com o nome de Thelonious Monk, renominando-o “Selenious Moonk”, dupla referência à deusa grega lua e a palavra em língua inglesa, evocando o seu reinado celeste. Os versos finais da música de Monk, reforça o estado amoroso que Aleixo instala no seu poema, conforme podemos perceber ao lê-lo:

Então, deixemos nosso coração criar asas
 Por volta da meia-noite, por volta da meia-noite
 Deixe os anjos cantarem
 Pelo seu regresso
 Para o nosso amor é seguro e sadio
 E, embora a meia-noite se aproxime
 Há uma sensação de perda e ela realmente é ruim
 Por volta da meia-noite, por volta da meia-noite
 (MONK, 1944, tradução nossa)³³

³² Coltrane' s music after he started leading his own groups has always been divided into three periods. The first, from 1959-1961 when he was on Atlantic Records, was perhaps the pinnacle of hard bop. His middle period (roughly 1962 to 1964) was spent recording for Impulse with his "classic" quartet of Elvin Jones, Jimmy Garrison and McCoy Tyner and was capped by the astounding A Love Supreme. But, the portion of his body of work that causes the most consternation is his later period, from the middle of 1965 to his death in 1967. HOWARD, John. *John Coltrane: <http://www.furious.com/perfect/coltrane-late.html>*.

³³ So let our heart take wing
 'round midnight, 'round midnight
 Let the angels sing
 For your returnin'
 To our love is safe and sound
 And though midnight comes around
 There's a feel of shed and it really is bad
 'round midnight, 'round midnight

Desta forma cremos ter demonstrado nossa proposta de que as construções poéticas de nosso artista fazem claras homenagens aos seus ídolos, fazedores de outras líricas, porém não distanciados da poesia, tanto pela estrutura literária quanto pela musicalidade sonora.

Passemos, então, às relações de Aleixo com o universo das artes plásticas, presentes em citações explícitas nos seus trabalhos, mostrando a sua admiração existente, inclusive, na prática que exerce nos discursos visuais, como veremos em posterior capítulo dedicado ao tema. Iniciaremos nosso processo interpretativo com a reprodução do poema que se segue:

Victorious Amor,
De Caravaggio
tão
pequeno
o
pênis
do
Anjo
mas
aquela
pena
roçando-
lhe
a
perna
(ALEIXO, 2002, p.20)

Amor Triunfante, 1602



Fonte: Gemaldegalerie, Berlim, Alemanha

Aleixo faz referência explícita ao quadro “Amor Triunfante”, pintado em 1602 por Michelangelo Merini da Caravaggio (1771-1610). O poema segue uma estrutura que faz, na verdade, uma descrição – ekfrasis – do que está figurado na pintura: um anjo nu, cuja asa em expansão lhe toca a perna através de uma única pena. O caráter erótico contido em ambos os fazeres poéticos é claro, configurados literariamente na parte de Aleixo como plasticamente no quadro do pintor italiano. Caravaggio – cuja biografia é repleta de fatos particulares que reforçam seu caráter de subversão de normas vigentes à sua época, seja no que se relaciona a comportamentos sociais quanto no que concerne à execução de suas pinturas – foi figura controversa do período do Barroco, destacando-se pela maestria no uso das áreas de luz e sombra e das composições dinâmicas de suas pinturas, mas rompeu com a estética de sua época, ainda prisioneira das referências clássicas herdadas pelo Renascimento, ao usar como modelos de seus quadros de temáticas sacras, figuras da marginalidade que conhecia por ser frequentador das cantinas e prostíbulos das cidades onde morou. Com isto, e por outros motivos, o cruzamento do sagrado e do profano surge com potência grandiosa em suas obras, apontando para a quebra de uma hierarquia estética, já que seus muitos modelos eram escolhidos entre as pessoas comuns, incluindo ladrões, prostitutas e outros seres em exílio social. A admiração pelo pintor, reflexa na obra de Ricardo, ultrapassa a apreciação daquilo que emerge numa primeira instância: a visualidade. Cremos que o poema, tão emparelhado com o quadro, mostra a coerência do discurso imagético com o discurso literário: há uma literalidade nas imagens, fato que Aleixo demonstra fazendo esta “tradução intersemiótica” entre um e outro.

Outra forte relação entre a poesia e as artes plásticas é o comentário que Ricardo faz entre a obra da artista mineira Mary Vieira (1920-2001) com a urbanidade da cidade de ambos, Belo Horizonte. Ele se posta frente à obra da escultora, intitulada *Liberdade em equilíbrio* (localizada na Praça Rio Branco, situada em frente à rodoviária da capital mineira), e, a partir deste confronto arte/cidade, tece os seguintes versos:

Liberdade em equilíbrio



Fonte: Praça Rio Branco – Belo Horizonte/MG

MONOVOLUME:
 LIBERDADE EM EQUILÍBRIO
 p/ Beth Etienne
 Sérgio Fantini
 Irene E. Dias
 Mary Vieira grafa a concreto
 o discurso reto
 do mito
 da liberdade do homem
 numa praça desta cidade vazia
 (e com mais de dois milhões
 de habitantes)
 onde todo mundo
 conhece todo mundo
 mas faz que não
 que nunca nem viu antes, vi
 vo
 (ALEIXO, 1992, s/p.)

As colocações feitas no poema, iniciam-se com uma descrição material e visual da obra, na qual formas geométricas são conjugadas compondo um monovolume, que foi instalada na citada praça em 1982. O local situa-se no centro da cidade e é passagem para muitos transeuntes, encontrando-se atualmente em plena degradação urbana e social, já que é um lugar de fluxo de emigrantes, pedintes, párias urbanos e marginais. A praça e a obra – que discursa sobre a liberdade do homem – fazem um contraponto sobre a fraternidade humana. Aleixo percebe esta contradição e nomeia uma cidade habitada por milhões e, contudo, vazia em dois contextos: o convívio local (“todos se conhecem, mas ninguém nunca viu antes,

vivo”) e o convívio humanitário (todos sabem da situação de apartamento social, mas os olhos são cegos a isto).

A diagramação do poema refere-se, numa primeira observação, à verticalidade e à horizontalidade do monumento público, mas, como um único volume gráfico (monovolume), segue sua distribuição na folha de papel, sendo fragmentado na última palavra, na qual há uma divisão silábica (“vi-vo”) que rompe com a ordem da escrita, tal qual há uma ruptura entre o discurso libertário original da obra de Mary Vieira e a atual condição socioeconômica dos habitantes que circulam pela praça.

Esclarecemos que existem outros artistas plásticos que fazem coro com a poesia de nosso autor, mas destacamos dois nomes importantes da arte afro-brasileira com os quais Aleixo se identifica e tece comentário, via sua escrita. Reproduzimos em seguida, dois poemas em que afloram estas referências a Mestre Didi e a Rubem Valentim:

Ejo-Iorun

tudo nela
 (a serpente
 do além
 de mestre didi)
 era de outras
 eras:
 o lento
 vol-
 tear-
 se em camadas
 de vermelho
 e preto e
 palha
 e ferro e branco
 e búzios

o olhar
 longePERTO
 infinito
 a linguinha
 que sibila
 - seu lábil
 cantar
 sem sílabas.
 (ALEIXO, 2002, p.45)

A serpente do além



Fonte: <http://chc.cienciahoje.uol.com.br/uma-mistura-de-religioes/>

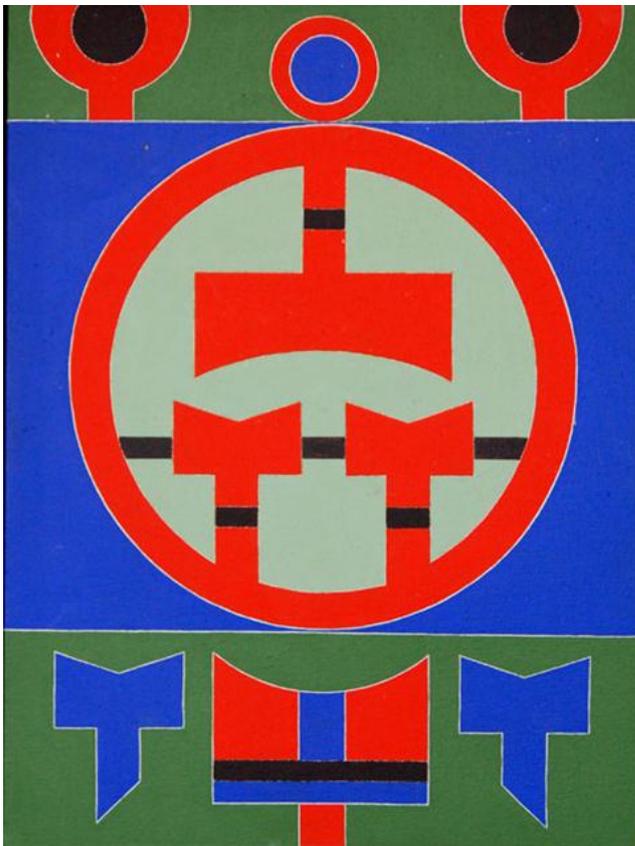
O artista Mestre Didi (1917-) é uma das grandes figuras da arte afro-brasileira, denominada assim por ter relações estético-temáticas com as raízes africanas e seus desdobramentos na sociedade e na cultura brasileira. Mantendo uma profunda relação com objetos ritualísticos e frequentes citações ao sagrado do candomblé, o artista faz seu trabalho dando-lhe uma roupagem contemporânea, o que o retira do “simplesmente folclórico” e o situa no fazer plástico-conceitual dos artistas atuantes na construção da arte brasileira hoje. Aleixo propõe um trajeto curioso através do seu poema, reforçando as informações visuais presentes na obra do Mestre, fazendo uma descrição de sua forma e dos materiais que a compõem, mas vai direcionando a nossa leitura para o lugar onde o artista verdadeiramente habita: a sacralidade. A representação místico/imagética desta entidade – Oxumarê, Orixá da riqueza e da prosperidade, a cobra sagrada Dan, o arco-íris – termina por se impor via sibilante, assim como o poema se impõe pela via silábica. A relação identitária de Aleixo com Mestre Didi vai ao encontro de suas origens afrodescendentes, mas a admiração é ampliada através do exercício da poética expandida da literatura e das artes visuais.

O outro nome a fazer parte deste rol de afinidades eletivas é o do artista plástico Rubem Valentim (1922-1991), escultor, gravurista e pintor, que também reforça os vínculos de sua arte com as tradições africanas. Com temática muito próxima à de Mestre Didi, a finalização da obra visual deste baiano passa por outro território de representação: a simbologia gráfica existente com os orixás do candomblé, usada por ele de modo a fazer um raciocínio de rígida geometria plástica, colocando-o em sintonia com o pensamento da escola

concretista brasileira, surgida nos anos 1950 e que abrangeu inclusive a produção literária. Tal rigidez na obra de Valentim promove uma solução plástica de riqueza poética, cujo diálogo com a literatura de Aleixo é profícuo. Leiamos:

Emblema para Rubem Valentim
 mitos habitam círculos
 meias-luas pontas
 de setas machados
 de duplo corte
 cruces de bizâncio
 séculos o instante
 (ALEIXO, 2002, p.44)

Emblemático 83, 1981



Fonte: Acervo Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador.

O modo de escrita gráfica de nosso poeta identifica-se com a estrutura plástica do trabalho de Rubem Valentim. Nota-se que as palavras se espalham como formas autônomas no espaço do poema, evocando a composição visual do artista no seu trabalho serigráfico. Se Aleixo solta as palavras e seus significados dando-lhes leituras particulares, o artista plástico dispõe suas geometrias da mesma forma, de modo a serem lidas isoladamente, mas gerando um resultado de coerente totalidade quando vistas no seu conjunto. Mantendo uma metodologia recorrente – que vai da descrição objetiva do que trata a obra visual e depois a

retirando da materialidade para seu significado poético – Aleixo nos leva a diluir a temporalidade do discurso de Rubem, deslocando-o para um outro lugar, atemporal, místico, abarcado pelos séculos e, simultaneamente, pelo instante, ambos em uníssono.

Seguindo o que propomos, através da exemplificação selecionada de poemas que demonstram a relação de sua autoconstituição reflexa em seu trabalho, cremos que a citação destas obras que acabamos de ler são exemplos da inseparabilidade de nosso artista do universo das artes plásticas, atitude que se desdobrará em suas obras visuais.

Faremos agora a abordagem das intermediações entre nosso poeta e seus pares na literatura. As citações de outros escritores na obra de Ricardo é muito grande, conforme pôde ser percebido no início de nossa análise, quando enumeramos os personagens nomeados por ele. Nossa preocupação, entretanto, foi gerar uma síntese sobre esta relação e, para tal, selecionamos três poemas: um citando autores clássicos da história da literatura mundial, outro citando um autor de importância inquestionável para a literatura brasileira, e um terceiro cuja nomeação serve para generalizar a relação de Aleixo com seus espelhos literários.

Iniciamos com a reprodução do poema abaixo – que faz referência a Homero (século VIII a.C.), John Milton (1608-1674), James Joyce (1882-1941) e Jorge Luís Borges (1899-1986) – que se desdobra de modo a unir os nomes a um fato da biografia de Aleixo:

uma hipótese
 um **homero** um
 milton um **joyce**
 um **borges** ou
 os **quatro**
compondo juntos
 a mesma frase

mas em
 braille

para **olhos** livres
 De ver
olhos de lince
 na **ponta dos** dedos
 (ALEIXO, 2002, p.60)

Há um interessante raciocínio na composição do texto que é a relação existente entre os quatro nominados que se faz pelo compartilhamento que possuem com a deficiência visual, que eram portadores em diferentes estágios: se uns nasceram cegos, outros perderam a visão no decorrer da vida, parcial ou totalmente. Aleixo se inclui neste grupo pelo mesmo motivo – a perda da visão em um olho cuja temática é recorrente no seu trabalho, conforme já vimos – fazendo uma proposta de transição entre o código imagético dos símbolos da escrita para o

código tátil do braile. Porém, essa proposta do poeta se abre para a uma certeza: a permanência, tanto num como no outro sistema de leitura, da acuidade visual. Como se não bastasse esta estrutura literária a nos propor uma nova maneira de ver, Aleixo grafa todos os “o” do texto em negrito, como se fossem “olhos gráficos”, abertos tanto à visualidade do texto, como ao relevo da escrita braile. Mais uma vez a abertura do seu poema a outras escrituras se torna presente.

Seguindo, destacamos que o poeta Carlos Drummond de Andrade (1902- 1987) é uma eleição explicitada, conforme reproduzimos abaixo:

Rápido drumundano
 primeiro
 tudo no tudo
 - e que nada escape
 à imaginação
 !

 depois de
 tudo no tudo
 noves fora (talvez)
 o coração
 ...
 (ALEIXO, 1992, s/p)

Esse poema, escrito de forma econômica, joga com um título gerado pela união do nome de Drummond com a palavra “mundano”, reforçando a nossa percepção de que Aleixo se refere à obra “Poema de Sete Faces”, do escritor itabirano, publicada em 1930 no seu primeiro livro, *Alguma poesia*, em cuja sexta estrofe se lê:

Mundo mundo vasto mundo
 se eu me chamasse Raimundo
 seria uma rima, não seria uma solução.
 Mundo mundo vasto mundo,
 mais vasto é meu coração.

O conceito de mundo em vastidão – que contém “tudo no tudo” – encontra imensidão maior no coração que poetiza. Nosso poeta faz a prova dos nove desta afirmação drummondiana colocando – mesmo após instalar uma dúvida entre parênteses (“talvez”) – uma reticência ao invés de um ponto final no fim do seu poema.

O “Poema de sete faces” é uma das mais conhecidas obras de Drummond, e as sete estrofes que compõem o poema exibem as sete faces da sua poesia, nos tons e nos temas: a conversa quase prosa, a fala, o ritmo exato, a prece, o retrato falado, a caricatura, o humor, a oralidade; mostrando também o indivisível indivíduo que se multiplica fraco e forte, tímido e “voyeur”, irônico e solidário, confidente e mineiramente arredo, e também o “eu” e o

“mundo”. Fazendo um paralelo com o autor que ora estudamos, podemos indicar que as mesmas condições são encontráveis no seu trabalho, ressaltando, porém, que não há qualquer objetivo de comparação. O que destacamos é a intenção, aquilo que direciona o fazer de ambos, aquilo que é comum aos dois poetas. No decorrer de nosso trabalho, já colocamos algumas dessas “faces” que os dois artistas mineiros dividem, o que se reflete em suas obras. O espelhamento de Aleixo em Drummond acontece fora da reprodução exata da imagem de um no outro, mas na coincidência do manejo das palavras.

Terminamos nossa abordagem específica da relação do nosso autor com as referências literárias falando da afinidade que possui com o “agrupamento dos poetas”, quando usa um genérico “Affonsos” para criar um “coletivo” e, desta forma, alargar os limites de inclusão no usufruto de outros fazedores da produção poética :

Para os 30 Anos de Tendência
 Affonsos
 para todos os gostos
 e fins
 &
 Afins
 (ALEIXO,1992, s/p)

Ao tratar da existência de uma poesia para todos, democraticamente aberta às identidades variadas dos leitores, Ricardo lança mão de uma generalização dos poetas reunindo-os sob um termo coletivo. Gostos, fins a afins convergem para o fato de que, não só ele, Aleixo, lança mão de diversas opções literárias, como assim deve se portar o público leitor. Nomeando no geral, sem nominar no particular, a eleição de seu panteão de autores possui diferentes rostos, fazeres e escrituras: no poema poderia ter se referenciado a “Vinicius”, “Haroldos”, “Décios” ou outros mais, pois seriam legítimos representantes da classe que poetiza a vida.

Nossa intenção neste capítulo que ora terminamos foi esboçar um quadro dos aspectos que formam o espectro poético de nosso autor. Firmamo-nos majoritariamente nos contornos autobiográficos presentes no seu trabalho, de modo a não desvinculá-lo do compromisso que possui com este tipo de construção literária. Destacamos, porém, que enquadramos Aleixo na disponibilização generosa que é indissociável a toda produção artística, portanto não ausente também na poesia, que é um ato de autodespojamento, uma forma de perda, de morte, de luto. Para ampararmos esta forma de análise sobre a relação do artista e sua obra, citemos Ana Cecília Carvalho, que enfatiza:

Não que seja necessariamente uma perda concreta, mas da captação de um vazio qualquer - como ela é principalmente a tentativa de desvelamento de um não-dito, do deciframento de um enigma, de um segredo, ou de um mito, que pela sua própria natureza, comporta espaço para inúmeras e incessantes versões. A produção literária serve bem a esta necessidade de "nomear o inominável", de dar sentido ao que não tem sentido, de representar uma ausência, de substituir aquilo que se foi, recuperando-o em outro registro. (CARVALHO, 1994, s/p).

O poeta, escrevendo, apaga a distância que o separa do mundo, anulando as impossibilidades, tornando-se, como dirá Gilles Deleuze (1993, p.18), “nesse eterno devir que é a produção literária, qualquer coisa que o escritor não é; um animal, uma folha, um mineral, um país, uma molécula, ou uma multidão”. Disfarçado no seu texto, o escritor se desnuda para se transformar em inúmeras possibilidades, internas e externas a si mesmo. Ou então, falará de si mesmo, de seu cotidiano banal e prosaico, não deixando ao leitor nenhuma alternativa a não ser mergulhar nessa experiência que lhe é tão alheia e estrangeira como familiar. Para isso, é preciso que o poeta/artista adote o despojamento de si, de modo que, por um momento, ele não seja mesmo nada, para em seguida, se metamorfosear em qualquer coisa. Assim, ao estender os limites de sua percepção, apagará toda a diferença, ao mesmo tempo em que, ou em primeiro lugar, a admitirá.

Ao acabar de escrever um texto, o escritor coloca ali sua marca registrada, seu estilo pessoal e absolutamente singular de revelar e ocultar os segredos mais inconfessáveis, assumindo que já não mais lhe pertencem. Esta disponibilização habilitará o leitor a fazer do seu relato o que bem quiser. Como os filhos, o texto um dia vai-se embora e, assim como a mãe, o escritor concebe, gera seus rebentos, trabalha-os para que possam suportar bem as agruras da vida, mas um dia, finalmente, oferece-os ao mundo para que possam seguir seu próprio caminho: inesperado, de desfecho não antecipável, exposto aos acasos. Os livros, contos, poemas, são rebentos que, assim como os frutos de carne e osso, “edipianos e parricidas” (LOPES, 1987, p.8), são doados ao mundo para que nele possam atuar, recriando-se pela interação com o Outro.

Esta interação foi nosso “modus” neste primeiro capítulo. Conscientes da liberdade e da responsabilidade de dialogar com a escrita de Aleixo através do nosso arquivo cultural, tecemos as considerações no intuito de constatar o que este trabalho se propõe: mostrar que “ser poeta”, para o nosso autor, é um estado em permanente fruição, manifestando-se o tempo todo e materializando-se em diferentes formas, independente dos recursos discursivos dos quais ele lançará mão. Se o exercício da escrita é indissociável do fazer poético, nos propomos a partir do segundo capítulo, que iniciaremos a seguir, a apresentar a

“mediacidade” de Aleixo, mostrando-o como um artista “multimedieval”, tal qual foi definido por seu parceiro Marcelo Sahea, ou seja, aquele que usa medias/mídias disponíveis para fazer o que sabe: poesia.

Partimos, então para a segunda parte de nossa análise da obra deste artista, em que faremos uma imersão crítica na visualidade do seu trabalho, abrangendo diferentes aspectos de como o poeta expande a sua poética para a artes plásticas, fotografia, performance e recursos multimídias.

Capítulo 2 – POESIA COMO “PLÁSTICA”

A poesia, a magia, a arte.../ as grandes sabedorias/ não podem habitar corações medrosos.

Plínio Marcos

2.1 Apresentação

Conforme nos propomos no início do nosso trabalho, esta segunda parte de nossa análise sobre o fazer interartístico de Ricardo Aleixo será dedicada à sua produção poética relacionada com a visualidade, daí a intitularmos “plástica”, denominação que sugerimos devido à introdução de seu livro *Festim* (1992) no qual existe o subtítulo “um desconcerto de música plástica”. Optamos por tratar da sua poesia no primeiro capítulo intitulando-o de “música”, agora completaremos nossa abordagem tratando deste desdobramento de seu fazer, porém convencidos de que seu processo poético se mantém.

Para fazermos nossas considerações sobre as atividades do poeta no terreno das artes plásticas, devido ao seu caráter de parceria com a visualidade e como extensão do raciocínio da escritura poética – entendendo esta visualidade como uma outra instância de reflexão e de fazer artístico que não a da visualidade da performance ou mesmo da poesia concreta – sentimos necessidade de apresentarmos uma introdução para expormos o caminho histórico trilhado por artistas que, através de suas obras, viabilizaram a absorção da escritura por suas linguagens plásticas.

Por todo o século XX as artes visuais apresentaram muitos temas que desenvolveram a relação entre imagem e linguagem. As tensões entre linguística e descrição pictórica promoveram uma base dinâmica de experimentações entre os antes distintos e autônomos campos da prática literária e visual. Segundo o autor Will Hill:

As contradições que existem entre palavras e imagens e, portanto, entre descrição e representação, energizou a produção artística e o debate crítico nas sucessivas décadas do século. Escritores têm usado estratégias visuais para estender e distorcer os valores comunicativos das palavras, enquanto pintores usam a linguagem para interrogar as convenções da representação. O colapso das distinções entre estas atividades foi uma característica das vanguardas do início do século, um território populosamente ocupado por pintores-escritores e poetas-impressores, notadamente incentivados pelo espírito da interdisciplinaridade que serviu para instalar o debate sobre a real natureza e fronteiras da atividade criativa. (HILL, 2009, p.10).

O processo se iniciou com os poetas modernistas, que desenvolveram formas visuais e gráficas como meios para a exploração das relações entre a linguagem e seu exercício, fazendo extensões e/ou redefinições da visão do universo da palavra escrita. O advento das máquinas de escrever e seu crescente uso serviu para demarcar a distinção entre o ato manuscrito e os processos mecânicos da impressão: artistas como Virginia Woolf, Emily Dickinson, T.S. Eliott e Erza Pound absorveram nos seus trabalhos a estrutura tipográfica como um elemento integral do poema, revendo até mesmo o próprio ato de escrever. Esta revisão do processo da escrita foi ampliada e tornou-se instrumento de questionamento às normas gerando pensamentos de ruptura: a corrupção contida do manifesto Vorticista “Blast”, de Wyndham Lewis, escrito em 1915, reflete uma integração direta entre a escritura e a expressão tipográfica; e William Carlos Williams, na sua obra *I want to write a poem* (1958), disse que o seu poema “Spring and All”, de 1923, “foi escrito quando todo o mundo estava ficando louco com a forma tipográfica”(WILLIAMS apud HILL, 2009, p.10) Mas foi durante o período do entre guerras, no século passado, que Kurt Schwitters inovou, fazendo um “crossover” entre a pintura, a tipografia, a colagem e a escrita. Seu trabalho durante este período prenunciou a futura emergência de formas artísticas como a poesia sonora, a performance e a instalação como tendências maiores na prática das vanguardas na segunda metade do século.

Desta forma podemos detectar, no desenvolvimento das novas abordagens da palavra nas artes visuais, três grandes influências: a obra do poeta simbolista francês Stéphane Mallarmé, *Um coup de dés jamais n’abolira le hasard*, de 1914; o “Manifesto Futurista”, do artista italiano Tommaso Marinetti, de 1909, nos princípios da “parole-in-libertá”, exemplificado nas obras “Zang Tumb Tuum”, de 1914; e “Calligrammes”, de 1918, de Guillaume Apollinaire.

A obra *Um coup de dés jamais n’abolira le hasard* é significativa para nosso estudo não só como um importante marco no uso da forma tipográfica, mas também por sua implícita preocupação entre o processo e a intervenção da escrita, uma característica que ligou este trabalho simbolista com a emergente vanguarda artística do século XX, abarcando desde os artistas do Dadaísmo até John Cage e William Burroughs.

Os *Calligrammes*, de Apollinaire, por sua vez eram poemas visuais, formas textuais que mimetizavam estruturalmente a aparência visual do tema tratado. Estes poemas serviam para corporificar e articular a preocupação corrente das práticas artísticas do século XX: a ambígua relação entre códigos de descrição e representação. Segundo Álvaro Faleiros:

Há algo de infantil no caligrama, e disso não escapam os Caligramas de Apollinaire (...) De fato o caligrama, por ser escrita-imagem (uma mistura de caligrafia e ideograma), lembra os primeiros passos voltados para a alfabetização, quando a criança desenha e, gradativamente, introduz nos seus desenhos letras, e depois palavras. Entretanto, longe de voltar para uma certa ingenuidade que remeteria ao desejo de uma inocência perdida, o caligrama possui o inigualável poder de erupção. Erupção dentro da unidade da palavra, cujo desmantelamento ocorre em prol da materialidade tipográfica; erupção na linearidade narrativa do discurso, criando ilhas textuais circundadas pelos brancos que preenchem o papel de sintaxe; erupção, enfim, da visibilidade e legibilidade e do figurativo na ordem do signo linguístico. (FALEIROS, 2008, p.9).

O texto (ou poema) pictográfico possui um histórico tão longo quanto a própria letra/escrita, formando uma tradição que foi importante elemento ativo nas vanguardas no decorrer do século XX, de Apollinaire até o presente. No Ocidente, geralmente podemos localizar o reconhecimento do primeiro exemplo desta estrutura no trabalho de Simmias de Rodes, no século IV antes de Cristo. Exemplos posteriores incluem o trabalho de Venantius Fortunatus no século VI; os poemas figurativos dos poetas ingleses George Herbert e Robert Herrick, no século XVII; e as obras *The Mouse's Tale* ou *A Long Tale*, de Lewis Carroll, de 1865.

A obra de Lewis Carroll é apresentada, em alguns estudos, como o primeiro poema concreto, que faz uma brincadeira visual e linguística em pelo menos dois níveis: como poema visual, por possuir a forma da cauda de um rato e, depois, por jogar com a dupla conotação contida no título, em que o autor inglês faz uma homofônica relação entre duas palavras: “tail”, que remete à anatomia do rato e “tale”, como forma narrativa. O uso da homofonia serve para destacar a inconsistência da relação que existe entre o som e a linguagem escrita, destacando que sons idênticos podem significar dois ou mais sentidos simplesmente ao se pronunciar a palavra.

A utilização dos recursos das diferentes abordagens da palavra e da escrita tem sido um assunto recorrente na exploração visual feita por vários artistas do século XX, desde Kurt Schwitters até Ian Hamilton Finlay e Tom Phillips. Num texto sobre o “Calligrammes”, Stefan Themerson, na sua obra “Ideogrammes lyriques”, disse:

imagens. pinturas. palavras.
Elas todas representam algo. Mas
elas precisam referir à coisa que elas representam?
Seria um crime se elas tivessem de fazer isto.
(THEMERSON, 1966, s/p).

Nesta postura, Themerson traz duas áreas ao debate: a especulação da “representação” na arte e a questão da “referência” na forma visual do poema. Anteriormente vista como

meramente um conceito visual, um jogo de palavras ou artifício, a forma “poema visual” foi introduzida na vanguarda do século XX na obra “Calligrammes”. Na mesma obra, Themerson disse que Apollinaire “foi talvez o primeiro poeta bem sucedido em manipular as qualidades sonoras de um signo pelas suas qualidades visuais” (THEMERSON, 1966, p.45). Adotando o uso do termo “signo” de Bertrand Russell, no seu texto “An Inquiry into Meaning and Truth”, de 1940³⁴, Themerson diz:

A linguagem é uma espécie do genus signo e representação pictórica é outra espécie do mesmo genus. Estas duas espécies podem ser casadas uma com a outra. Elas podem ser casadas harmonicamente e em conformidade (quando é uma ilustração casada com o texto ou como inspiração para um desenho) ou elas podem iniciar uma relação ilícita, também intimamente integrada, onde nem uma nem outra sabe mais quem é a noiva ou quem é o noivo. (THEMERSON, 1966, s/p).

Revela-se, portanto, uma complexa contradição entre representação visual e descrição linguística dar a um texto uma forma, lembrando-nos que a linguagem é um constructo ilógico e frágil, amarrado ao seu assunto por um elo solitário. Segundo Will Hill, “quando nós estabelecemos uma equivalência entre a palavra e seu assunto, eles não estão ligados por nenhuma semelhança, mas somente por dividirem a percepção do significado inerente na linguagem.” (HILL, 2009, p.11).

Quando aconteceu o Movimento Futurista, para seus integrantes a forma tipográfica foi, se pudermos destacar um aspecto mínimo, uma extensão da capacidade expressiva das palavras, usadas como ferramenta de questionamento e ataque à própria linguagem. Tommaso Marinetti, que foi o mentor e fundador do movimento, no seu trabalho artístico estabelece que o romper com a ordem linear da palavra escrita é uma metáfora, meio usado para acionar um procedimento maior e mais radical: a subversão indiscriminada da aceitação cultural e política do conjunto de normas e convenções vigentes, numa declarada intenção de destruir as tradições. No seu trabalho – e nos de seus companheiros no Movimento Futurista, dentre eles Giacomo Balla, Gino Severini, Fortunato Despero e Umberto Boccioni – Marinetti (1915) celebrava a chegada do que descrevia como “a energia destrutiva da idade das máquinas” e propunha uma nova abordagem artística na qual os valores gráficos e linguísticos podiam ser combinados e, com isto, a linguagem seria liberada das limitações da sintaxe linear: conceito base da “parole-in-libertá.”

³⁴ Russel states: “Signs depend as a rule upon habits learnt by experience. A is a sign of B if it promotes behaviour that B would promote, but that has no to A alone (...) Language is a species of genus sign” Bertrand Russell, An inquiry into meaning and truth, 1940)

Marinetti foi correspondente de guerra para um jornal francês e testemunhou em primeira mão os eventos da guerra ítalo-turca, refletido no seu poema “Zang Tumb Tuum” que foi concebido para refletir tipograficamente as visões e sons de sua experiência durante o cerco de Adrianópolis, em Trípoli. O “Manifesto Futurista”, também de sua autoria, foi publicado em 1909 na primeira página do *Le Figaro*. O fato de ter usado a página impressa do jornal foi tão significativo quanto a linguagem inflamada de seu conteúdo, sinalizando uma nova relação entre a prática artística e a mídia de massa. Esta estratégia de Marinetti marcou a quebra do conceito, à época já rarefeito, no qual os campos entre arte e design eram expressos, instaurando um contraste radical com as teorias de William Morris e o Movimento das Artes e Ofícios³⁵. Lembrando que Morris desenvolveu uma filosofia de design articulada com a produção manufaturada, o meio que Marinetti usou era o de uma produção industrial calcada no material efêmero, portanto o Manifesto Futurista poderia ser visto como uma instalação política que utilizava forma e mídia gráfica.

Desta forma a palavra impressa se transformou em emblema da modernidade, do progresso: era a época da máquina se sobrepondo à manufatura do século XIX. Era como se o desenvolvimento da tecnologia de impressão respondesse às necessidades de uma emergente sociedade de consumo surgida na Revolução Industrial. A inevitável chegada da mecanização da impressão gráfica viabilizou o desenvolvimento tanto da imprensa popular como da cultura visual dos anúncios e mídias promocionais. Jornais, filipetas, anúncios e catálogos comerciais se transformaram numa significativa característica da paisagem urbana. Como observadores e interventores, alguns artistas deste período, em sintonia com as transformações sociais e tecnológicas, introduziram fragmentos de jornal e outros materiais impressos nas suas telas de natureza morta, como as produzidas por Pablo Picasso, Georges Braque e Juan Gris, procedimento que, segundo Ernst Gombrich (1999) acabou por se transformar numa característica-chave do Cubismo Sintético.

As presenças destas informações gráficas dentro de uma tela de pintura foram provocativas em inúmeros níveis. O “papier collé”, por exemplo, introduziu um novo assunto: a efemeridade dos materiais gráficos trazida pela era industrial, introduzindo um forte contraste com as convenções tidas como “perenes” do gênero acadêmico da natureza morta.

³⁵ O Movimento das Artes e Ofícios surge na Europa no final do século XIX. Pode ser definido como um movimento revolucionário burguês que rompe com as formas funcionais idealizadas pela Revolução Industrial. Adota um estilo voltado para a originalidade da forma e sem se preocupar com ideologias e tradições estéticas. Criado por William Morris, na Inglaterra, foi o precursor do estilo Art Nouveau, que dava aos objetos industrializados um conteúdo artístico através dos ensinamentos da Society of Arts. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/16595728/Movimento-das-Artes-e-Oficios-e-ART-NOUVEAU>>. Acesso em: 02 dez. 2012

Outro exemplo importante potencializado por este procedimento foi que os artistas plásticos, ao introduzir uma forma essencialmente bidimensional no espaço ilusório da tela, criavam com o fragmento da colagem uma ruptura deliberada nas distinções aceitas entre dois modos opostos de representação, expondo sua frágil convenção pela qual nós interpretamos os recursos bidimensionais como representações espaciais tridimensionais. “Perspectivas” gráficas são apresentadas como relativas, podendo ser manipuladas e reconfiguradas mostrando que era uma construção cultural mais do que um fato perceptivo.

A introdução da linguagem impressa surge, portanto, como um artifício para instalar a questão sobre a argumentação entre palavra e imagem dentro da tela. Como escritor crítico do Cubismo, Apollinaire reconheceu a importância significativa destes “papiers collé”, expressa no seu livro “Pintores Cubistas”, de 1913, e fez distinções significativas entre os diferentes subgêneros dentro do movimento.

Os anúncios – e os consequentes espaços publicitários públicos – tornaram-se signos da modernidade e da era industrial, permeando toda a pintura no início do século XX. As palavras inseridas nas paisagens urbanas de Fernand Léger, Francis Picabia, e Robert Delaunay refletem a crescente presença da palavra impressa no ambiente das cidades e o desenvolvimento da cultura da publicidade. Estes elementos desempenharam um papel crucial na procura por uma linguagem gráfica para exprimir a moderna condição da sociedade urbana europeia e americana, como pode ser constatado no trabalho de vários pintores deste período.

A introdução deste material efêmero e banal não foi só uma reflexão sobre a mudança dos ambientes citadinos, mas um ataque amplificado às mídias artísticas e seus assuntos tradicionais e tidos como ortodoxos. Podemos ver nisto a preocupação que definia o trabalho de Marcel Duchamp, expressada na sua mais controversa obra *A Fonte*, de 1917, na qual foi dado este título a um mictório assinado por um artista fictício. Esta estratégia de Duchamp marca uma mudança significativa na base dos valores culturais, um deslocamento da preocupação com a representação e reconhecimento de algo, através de uma experiência de (re)conhecimento, e direcionando-a para uma arte de apropriação e recontextualização – valores que estabeleceram muito do que foi desenvolvido no restante da produção artística do século.

Hoje podemos perceber que as vanguardas do período entre as duas grandes guerras foram caracterizadas pela atividade interdisciplinar. Artistas visuais como Picabia e Duchamp foram tanto poetas como pintores, sendo que escritores, incluindo Wyndham Lewis e Marinetti, se envolveram intensamente com a prática visual, tanto como artistas, como quanto

tipógrafos. O movimento Dada – originário em Zurich, em 1916, sob a tutela de Tristan Tzara e incluindo a participação de Hugo Ball, Emmy Henings, Hans Arp, Marcel Janco, Hans Richter e Richard Huelsenbeck (GOMBRICH,1999) – foi baseado numa literalidade radical e/ou em atividade dramática. Estes artistas desenvolveram performances anárquicas e intervenções como um meio de romper a ordem e as convenções das práticas literárias. O Dada berlinense, que veio mais tarde, fundado por Huelsenbeck em 1918 – e incluindo os artistas Raoul Hausmann, George Grosz, Hannach Hoch, John Heartfield e outros – foi mais agressivo politicamente que seu antecessor de Zurich, e também desenvolveu manifestações visuais através da fotomontagem, objetos coletados e tipografia. Este movimento foi, por natureza, transitório e mesmo autodestrutivo e o deslocamento da razão que provocou e o reconhecimento do acaso e/ou métodos inconscientes em seus argumentos se transformaram num significativo aspecto que contribuiu para o Surrealismo.

Quem cunhou o termo “surrealista” foi Apollinaire, que denotava tanto um movimento literal (ou teórico) como também uma especificidade visual. O princípio do “automatismo psíquico” do Surrealismo – termo usado por André Breton para definir o surrealismo na prática da escrita e do desenho automático – e a provocativa justaposição de imagens simbólicas, que continham potentes artifícios da prática visual, atravessaram o século. O Surrealismo empreendeu romper a lógica racional através de relações entre palavra e imagem, representação e realidade, como um meio de expor as contradições e paradoxos do pensamento linear e da ordem linguística pela percepção não-linear e onírica. Na obra de René Magritte *The Treachery of Images* (1928-1929), as palavras “ceci n’est pas une pipe” expuseram os limites da linguagem e estabeleceram a própria autonomia da imagem. O cachimbo não é um cachimbo, é uma imagem, e Magritte demonstra que só existe aquilo que está figurado na tela, ou seja, um cachimbo; e embaixo da imagem escreve “isto não é um cachimbo”. Themerson, num escrito sobre os caligramas de Apollinaire, colocou questões que testam os limites da equivalência entre palavra e objeto:

Quanta divindade há numa pintura sagrada?
 Quanto de mesa há numa mesa?
 Uma mesa tem quatro pernas
 Uma “mesa” tem cinco letras.
 (THEMERSON, 1966, s/p).

Nesses exemplos colocados por nós podemos ver a convergência da prática que se estendeu pelo século XX. Poetas como Apollinaire incorporaram formas visuais na prática da escrita, enquanto designers como Theo van Doesburg e Fortunato Depero desenvolveram uma

tipografia baseada num engajamento experimental com a linguagem. Enquanto os caligramas de Apollinaire exploravam o espaço gerado entre os domínios da representação visual e a descrição linguística, os artistas visuais do De Stijl, do Construtivismo, do Dadaísmo e do Surrealismo exploravam o mesmo território intersticial usando diferentes ferramentas.

O uso de materiais tipográficos com intenções visuais e representacionais foi uma estratégia comum para o trabalho de El Lissitzky e Vladimir Mayakowsky, e para o artista impressor holandês HN Werkman. A colaboração de El Lissitzky no *Dlia Golosa*, de 1923, de Maiakovsky (às vezes traduzido como *For Reading Aloud* ou *For the Voice*), consiste numa série de imagens compostas por elementos tipográficos – usando partes componentes de sua linguagem para descrições figurativas. O trabalho experimental feito com letra de imprensa de HN Werkman também usa formas industriais pré-existentes – as letras usadas em seus próprios trabalhos impressos – para criar composições representativas ou figurativas. As impressões usando tipografia em letra de forma de Werkman foram descritas por ele como “Druksels”, e havia também os “Tiksels”, poemas visuais feitos usando máquinas de escrever, um método que poderia ser atribuído a Apollinaire, mas que também antecipou os poemas sonoros e a poesia concreta dos anos 1960. Uma tendência paralela pode ser percebida dentro da pintura abstrata do século XX, com a incorporação da gestualidade – formas e marcas que evocam ou relembram as ações da escrita sem formar palavras legíveis – uma linhagem que encontra respaldo no automatismo surrealista, na abstração caligráfica de Mark Tobey e no trabalho gestual de Cy Twombly. Jean-Paul Sartre, no seu texto “O que é literatura?”, disse do pintor Paul Klee: “Ele é igualmente errado e grandioso por pintar uma imagem enquanto objeto e signo.” (SARTRE, 1949, p.35).

Chegamos agora ao trabalho do artista Kurt Schwitters, no qual o reposicionamento dos códigos tipográficos foi criativamente explorado e desenvolvido, e pode ser constatado na sua colaboração com Van Doesburg e Kate Steinitz no livro infantil *Die Scheuche* (O espantalho), de 1925. A obra de Schwitters prefigura muitos desenvolvimentos que viriam do uso do texto na arte como, por exemplo, as suas colagens e assemblages – as imagens “Merz” – que reavaliaram a arte através do uso de materiais “não-artísticos”, um desenvolvimento que duplamente o liga à colagem cubista e à recontextualização de objetos banais, como o mictório de Duchamp. Segundo Hill,

a prática artística de Schwitters interpõe as fronteiras tradicionais da “high art” e da “low art” pelas aplicações gráficas: como um tipógrafo dinâmico e inovador, cujo fazer o liga às escolas De Stijl e Bauhaus, ele cria o seu jornal “Merz” que é publicado aleatoriamente entre 1923 e 1932, e, deste modo, funda aquela que veio a ser a agência de publicidade mais bem sucedida em 1924. Seu trabalho também

incorporou ambientações e instalações arquitetônicas: no período de 1923 a 1936 ele trabalhou no “Merzbau”, um projeto escultórico originalmente intitulado como “A catedral da miséria erótica”, que eventualmente espalhava nos oito cômodos da sua casa em Hanover. (HILL, 2009, p.16).

Schwitters adicionou as suas colagens aos seus radicais experimentos em abstração, dramaturgia, poesia, espetáculo de cabaré, tipografia, música, fotografia e arquitetura, antecipando o conceito de multimídia ou a prática *crossmídia*, além de ter sido aliado de vários aspectos da vanguarda europeia, incluindo as já citadas escolas De Stijl, Bauhaus e o Movimento Construtivista, além de ser associado com as tardias fases do Dadaísmo.

A colaboração de El Lissitzky nos números 8 e 9 do Jornal “Merz”, de Schwitters, em 1924, proveu uma aliança entre as ideias do Construtivismo e do Dadaísmo, mas isto também terminou em dissolução, confirmando o caráter essencialmente revolucionário e marginal do trabalho de Schwitters, situado fora da amplidão de possuir qualquer definição por algum tipo de manifesto ou ideologia. Nas palavras de Will Hill:

Seu trabalho era mais satírico, absurdo e anti-social do que analista; mais anti-conformista, expressionista e sentimental que de ordem política. Desenvolvendo um trabalho estético através de diferentes áreas da prática experimental, incluindo tipografia, colagem e performance, Schwitters tomou as “sobras” da festa da escola Dadaísta e desenvolveu o que havia deliberadamente de efêmero e auto-destrutível no movimento, transformando-o numa austera e rigorosa prática pessoal que antecipou e estimulou várias das maiores linhas experimentais da arte do pós-guerra. (HILL, 2008, p.15-16).

Podemos incluir aí as peças performáticas e poemas que tomavam a forma de registros gráficos, explorando ambiguidades na relação entre o som e a linguagem escrita, e a tensão entre nome e objeto. Esta era uma contradição fundamental para o trabalho de Ferdinand de Saussure (1857-1913) e a disciplina Linguística Estrutural desenvolvida no seu trabalho durante os anos entre guerras. Na obra *A Natural History of Typography* (1994), de Abbott Miller e Ellen Lupton, os autores notam que Saussure destrói a hipótese comum que a linguagem existe para representar ideias:

Para Saussure, a função mais enfadonha do signo linguístico é a sua arbitrariedade: não há nenhuma correspondência entre um som como ‘cavalo’ e o conceito de ‘quadrúpede domesticado’. Nenhum elo liga o aspecto material fônico do signo (o significante) ao conceito mental (o significado). Somente um trato social aparece para manter os dois lados juntos. (MILLER; LUPTON, 1994, p.76).

Citando novamente Will Hill:

A relação de Schwitters com o mundo impresso é antagonica, caracterizada pela recontextualização e invenção, usando textos encontrados e sons sem palavras para refletir as anomalias das construções aceitáveis, satirizando a fé que colocamos no nome, signo e lógica linear da sintaxe linguística. Seus poemas e colagens refletem

uma plena e complexa resposta às contradições da linguagem; a ambígua relação entre som e palavra, signo e objeto, materialidade e descrição. (HILL, 2008, p.16).

Observamos, então, que o trabalho de Schwitters reflete duas preocupações-chave para a vanguarda pré-guerra: a interrogação e a ruptura sistemática da linguagem, e a recontextualização dos materiais banais. Estes aspectos abrem perguntas cruciais sobre o status do objeto artístico e da natureza da relação existente entre descrição e realidade externa. Como temos visto, as primeiras atividades de vanguarda foram caracterizadas por práticas interdisciplinares e a dissolução das fronteiras entre forma e sentido, por uma preocupação entre a expressão visual e os valores sonoros e a ruptura da ordem formal entre escritura e domínios visuais.

A aquisição da representação do som estabeleceu uma importante narrativa na tipografia de vanguarda no século XX. O trabalho de Schwitters destaca o fato de que a linguagem falada é feita de sons, que a relação da fala e da linguagem escrita é ambígua e inconsistente. Estas inconsistências incitaram esforços para as reformas ortográficas e alfabetos tipográficos alternativos – incluindo o próprio alfabeto fonético de Schwitters – o “Systemschrift”, e tem também estimulado um *continuum* de trabalhos-base através da literatura e das práticas visuais. O som é evocado como a expressão da transformação violenta no trabalho de Marinetti e os vocabulários da poesia sonoro/visual serão desenvolvidos mais à frente no trabalho de Theo van Doesburg, Paul van Ostaijen e H.N. Werkman. Em cada caso a tipografia é renderizada abstratamente mais por sua função na representação dos valores sonoros do que na representação das palavras, e se transforma em instrumento para a exploração da ambígua relação entre som e linguagem. Schwitters desenvolveu esta linha de questionamento dentro das performances sonoras, e dentro de poemas em que usava as representações visuais e fonéticas dos sons sem palavras. Em “Wand”, em 1922, a repetição de uma única palavra sobre 12 linhas faziam uma tessitura ou um mantra de linguagem abstrata. Em “Usonate”, composta entre 1923-1932, ele criou um trabalho que funcionava simultaneamente como poema, performance e registro tipográfico, presentificando o som como um fato automático mais que um código ou algo equivalente; como presentificação mais que representação.

Schwitters morreu relativamente desconhecido em 1948 e, enquanto sua significância como artista visual foi somente parcialmente reconhecida, teve grande influência sobre a escrita experimental e a experimentação linguística. Seu exemplo foi crucial para a emergência de muitos movimentos de arte “underground” nos anos 1960, em particular o

desenvolvimento da poesia concreta, como pode ser vista no trabalho de Bob Cobbing, Dom Sylvester Houédard e Ian Hamilton Finlay, na Inglaterra; no poeta sonoro Henri Chopin, na França; e em Emmet Williams e o artista “intermedia” Dick Higgins, nos Estados Unidos. Houédard descreve o movimento nos seguintes termos: “a poesia concreta inicia a inclusão do espaço gráfico como agente estrutural. Um poema concreto impresso é ambigualmente, tanto tipográfico-poético, quanto poético-tipográfico – não só um poema e seu layout, mas um poema que é seu próprio arranjo tipográfico”. (HOUEDARD, 1963, s/p).

Isso reflete duplamente as qualidades opostas que Sartre atribuiu a Klee e as complexas ligações que Themerson propôs entre as duas espécies de signos. Muitas das práticas interdisciplinares nos movimentos underground do pós-guerra na literatura iniciaram-se em torno dos resultados visuais, uma tendência exemplificada pelo trabalho de Ian Hamilton Fillay. Trabalhando originalmente na mistura de poesia e ficção, o trabalho de Finlay, dos anos 1960, avança com a absorção de esculturas e formas ambientais, culminando no seu jardim, em Little Sparta, na Escócia.

No seu “Manchester Poem”, dos anos 1960, o poeta de Liverpool, Adrian Henri, escreveu: “Kurt Schwitters sorria quando pegava dois bilhetes rosa de transporte que a gente certamente jogaria fora.”(HENRI apud HILL, 2009, p.17). Schwitters já estava morto por quase 20 anos, mas sua presença imaginária no “Manchester” de Henri reflete sua significativa continuidade na paisagem cultural. O impacto do seu trabalho provavelmente foi mais profundamente sentido entre os escritores do que entre os artistas visuais; no capítulo “On being a painter and a poet”, no seu “Notes on Painting and Poetry”, de 1968, Henri identificava a importância do “Merz” de Schwitters como um espectro compassado de atividades incluindo poesia e performance. Ele relaciona isto no trabalho de artistas intermediários contemporâneos incluindo Dick Higgins, Robert Morris, Allan Kaprow e LaMonte Young, artistas que trabalharam com múltiplas disciplinas, os quais ele descreve como “numa linha de descendência direta com a tradição Dada\Surrealista.”(HENRI apud HILL, 2009, p.17). Young, Higgins e Morris foram membros chave do movimento Fluxus, centrado em Georges Maciunas, que foi às vezes descrito como um “neo-Dadaísta” e foi caracterizado pelas atividades e produções efêmeras, ocupando um pleno espaço de intermediação entre artes visuais, performance e publicações. As atividades dos artistas do Fluxus popularizaram o termo “arte conceitual”, que consolidou o princípio da arte como ideia, exemplificado pelo “Statements”, de Sol LeWitt. A elevação do “conceito” continua a mudança cultural iniciada por Duchamp, posicionando o valor cultural da arte não na

atividade do fazer, mas na idealização; destacando seu uso dos “readymades”, da recontextualização de objetos familiares do cotidiano e do progressivo distanciamento do artista da produção artística.

Foram contemporâneos do movimento Fluxus os experimentos, livros de registros e colagens “cut-up” criados por Brion Gysin e William Burroughs nos anos 1950 e 1960. William Burroughs, escritor cujo trabalho foi caracterizado por profunda descrença na linguagem, empregou estratégias de corrupções visuais em colagens e “cut-ups”, criando textos pela interpolação aleatória de múltiplas fontes para romper ou reconfigurar os comentários ou narrativas originais do autor. “Cut-up” era um recurso para conter os domínios da sintaxe, para ele emblemática como exercício de autoritarismo e repressão. Refletindo sobre a interrogação crítica da linguagem como proposta por Saussure, o trabalho de Burroughs desenvolveu a ideia da linguagem como um sistema de controle. Questionando a hipótese da função da linguagem como um instrumento neutro para a comunicação do pensamento, ele assume o ponto de vista de que o pensamento e sua expressão são mediados e, portanto, comprometidos pela estrutura da linguagem. Mais do que ser um meio de expressão de ideias, Burroughs questiona que a linguagem constrange e direciona o pensamento por rotas lineares e convenções determinadas por suas próprias condições como linguagem. Para Burroughs, a linguagem é um “vírus”, uma forma opressiva, predisposta em torno de pensares lineares e/ou também lógicos. Por contraste, Burroughs clama por uma experiência simultânea, fluida de modelagem não linear. A expressão destas ideias toma múltiplas formas, e ganha a colaboração de vários outros escritores e artistas. No livro de notas de Burroughs, escrito juntamente com Brion Gysin (1978), o princípio da colagem é aplicado simultaneamente tanto nas imagens quanto nos textos. *The Ticket that Explodes* é um romance inteiramente composto por “cut-ups”; *Nova Express* inclui fragmentos “cut-up” de William Shakespeare, Arthur Rimbaud e James Joyce. Robert Sobieszek disse: “A liberação que ele propôs é uma total liberação de toda autoridade; da tirania das constrições governamentais e sociais, dos limitantes controles da linguagem e da lógica, e também das constrições evolucionárias da gravidade e do tempo.” (SOBIESZEK apud HILL, 2009, p.17)

O pluralismo e inclusão da abordagem de Burroughs, apropriando-se tanto da alta cultura quanto das fontes populares ou efêmeras, é caracteristicamente pós moderna, contando com suas hipóteses de progressão linear associadas com o pensamento Modernista. No trabalho de Burroughs, operações de sorte e acaso são usadas como foco e incisivos recursos contra a tirania da razão. Enquanto seus ataques às restrições da linguagem referenciam ao

desenvolvimento da teoria crítica contemporânea, seu uso dos processos aleatórios remete a Mallarmé, enquanto seu uso de fontes efêmeras e fundação de linguagem são claros precedentes de Pound e Eliot. O trabalho de Burroughs teve influência particular em áreas aparentemente distintas como o cinema e a música. Sua ruptura deliberada da estrutura linear da linguagem ecoou nos métodos de edição de cineastas incluindo Anthony Balch e Nicholas Roeg, assim como no trabalho de escritores como Jeff Nuttall e artistas multimídias como Laurie Anderson e Brian Eno. O trabalho de Eno como produtor musical exemplifica a extensão que os princípios da aleatoriedade de Burroughs permitiram pela intervenção de cut ups que permearam a produção de música na era da tecnologia do áudio digital.

Uma das características da arte do século XX tem sido o exame e interrogação de seus próprios métodos e códigos de representação, e a linguagem tem sido usada duplamente como instrumento e exemplo deste processo. Pintores têm usado a linguagem para quebrar códigos de representação pictórica e poetas têm desenvolvido formas visuais nos seus trabalhos para explorar a relação entre linguagem e realidade externa – posicionando o texto como mapa sonoro, diagrama ou estrutura rítmica e sonora. Em algumas instâncias significativas, a própria linguagem se transforma no assunto das artes visuais. A colocação de palavras no espaço pictórico imediatamente cria um atrito de códigos culturais. David Hockney descreveu a reação negativa do seu tutor do Royal College of Art à introdução de palavras nas suas pinturas iniciais. No trabalho “Parts of the Face”, de Larry Rivers, de 1961, o artista articulou as tensões e contradições entre a nomeação e a descrição visual, enquanto seu uso de moldes de letras (também usados nos trabalhos de Jim Dine e Jasper Johns) prefiguraram a refinada articulação do diálogo entre palavra e imagem na obra de Tom Phillips.

A exposição dos artifícios existentes entre a arte e o design tem sido uma preocupação-chave da exploração criativa do século XX. A externalização de mecanismos e estruturas ocultas dentro de um trabalho concluído é um procedimento definido na prática pós-moderna. O Centro Georges Pompidou, de Renzo Piano e Ricard Rogers, reverteu a convenção da arquitetura no uso de dutos industriais e outros recursos na fachada do edifício, substituindo a tradicional estrutura do esqueleto do prédio por um exoesqueleto, desenhado para liberar ininterruptamente o diálogo do dentro e do fora na obra. Os radicais designers de moda da Antuérpia, Martin Margiela e o Grupo dos Seis de Antuérpia, expuseram os artifícios da produção de moda pela inversão dos acabamentos colocados para fora e fazendo uma estetização dos processos ocultos do vestuário. A capa do single de Elvis Costello *Accidents will Happen*, de 1979, feita por Barney Bubbles foi deliberadamente impressa ao contrário,

expondo as marcas do acabamento e deixando a arte gráfica do lado de dentro. Estes diversos exemplos compartilham a mesma intenção de desconstrução: concordando e incorporando seus próprios artifícios na forma visível. Esta exposição dos recursos tem sido providenciada pelos diálogos entre arte e linguagem, uma dinâmica que pode ser detectada em Braque e Picasso.

Tensões entre imagem e palavra, descrição e representação, têm formatado e redefinido as práticas das artes visuais no século XX. As primeiras décadas do século viram a emergência da poesia conjugada com a forma gráfica, como explorada pelos poetas Modernistas para extrair a capacidade da estrutura visual do poema, denotando também sua declamação e seus valores performáticos. Concomitantes a isto, artistas incorporaram material textual nas formas visuais. Ambas, pintura e poesia, apropriaram-se da linguagem pública; reportaram que o discurso e o efêmero impresso são interpostos nos poemas de Eliot e Pound, e nas telas de Braque e Schwitters. Como mídias de comunicação na transição de uma cultura da leitura para uma informação imagética, este diálogo se transforma progressivamente, ficando mais complexo e as ambiguidades mais esclarecidas. Como a definição dos domínios da arte expande o engajamento do desenvolvimento e da extensão das linguagens públicas, a integração da palavra, do signo e da representação continua a provocar um debate crítico e a incrementar as dinâmicas das práticas visuais.

Dentro destas perspectivas expressivas abertas por estes fazeres hoje já estabelecidos como prática corrente, incluímos outras manifestações além das perpetradas na bidimensionalidade, como a performance, a instalação, a arte digital e os exercícios multimídias que nos darão respaldo para iniciarmos nossa apreciação da visualidade na obra de Aleixo, no amplo espectro no qual ele a exercita.

2.2 O Livro

Antes de iniciarmos nossas considerações sobre a “forma livro”, vamos ao que o *Novo Dicionário Aurélio* (2007) registra como “forma”, ou seja, aquilo que se refere aos “limites exteriores da matéria de que é constituído um corpo e que conferem a este um feitio, uma configuração, um aspecto particular”. Constatamos, pois, que a forma remete a características específicas do corpo ou objeto referido, daquilo que o constitui, que o estrutura fisicamente. Podemos então dizer que a “forma livro”, refere-se aos elementos constituintes da estrutura

física de um livro, aquilo que o torna reconhecível como tal. Ao tratarmos de um livro, nessa primeira condição, estamos privilegiando um determinado formato, o chamado códice (códex), que é compreendido como um conjunto de folhas unidas ou encadernadas por uma de suas bordas e protegido por capas. Portanto, serão as propriedades inerentes ao códice que serão consideradas neste momento. Esclarecemos que com isto não pretendemos rejeitar os outros diversos formatos de livros, faz parte apenas de uma escolha para desenvolvermos nossas considerações.

Como já dissemos sobre a estrutura do códice, usualmente pode-se dizer que um livro possui páginas, capas, contracapas, guardas, lombada e apresenta-se num volume encadernado, tradicionalmente feito de papel, portátil, organizado em páginas sequenciais a serem manuseadas e apresentando imagens e elementos escriturais impressos que possibilitam um fluxo de compreensão ou leitura linear. Simbolicamente, um livro é um contentor de conhecimento, compilador de informações, espaço para preservação da cultura. Carrion se refere ao objeto livro como “uma sequência espaço-temporal. Cada um desses espaços é percebido em um momento diferente – um livro é também uma sequência de momentos.” (CARRION, 1975, p.5).

No período antigo, os cânticos, poemas e estórias se fixavam e faziam parte da vida das pessoas através da oralidade, o que não permitia a ideia de autor/narrador como alguém responsável por uma obra fechada, com início meio e fim. A obra estava em permanente processo de criação, cuja narrativa abria para a liberdade de se acrescentar novos trechos, melhorar passagens truncadas. Havia um registro pela escrita que vinha de culturas anteriores que utilizavam barro, pedra, mármore e papiro como suporte, até o uso do pergaminho. Este, por suas características físicas, facilitou o registro da escrita, que foi se ampliando até o surgimento do códex entre os gregos, sendo aperfeiçoado pelos romanos nos primeiros anos da Era Cristã, já que os usos deste formato códex e do pergaminho eram complementares, por estes facilitarem a costura entre as folhas. Esta forma gera uma consequência fundamental do códice, pois é ela que faz com que se comece a pensar no livro como objeto.

A consolidação do códex acontece em Roma. Na capital do Império Romano a leitura se dava tanto em locais públicos, para a plebe, evento chamado *recitatio*, como em locais fechados, para os ricos. Acredita-se, inclusive, como muito provável, que na cidade tenha surgido pela primeira vez a *voluptas*, ou seja, leitura por lazer, desvinculada do senso prático que a caracterizara até então, com os livros podendo ser adquiridos comercialmente em livrarias. Servindo como objeto de circulação de conhecimento, o livro segue neste formato

até a Idade Média quando sofre transformações na Europa por causa do excessivo fervor religioso, e passa a ser considerado em si como um objeto de salvação, sendo a característica mais marcante nesse período o surgimento dos monges copistas, homens dedicados integralmente a reproduzir as obras.

Estruturalmente o livro continua sua evolução assimilando formatações na sua diagramação, como o aparecimento de margens e páginas em branco, surgindo também a pontuação no texto, o uso de letras maiúsculas, os índices, sumários e resumos. Na categoria de gêneros, além do didático, aparecem os florilégios (coletâneas de vários autores), além dos textos auxiliares e dos textos eróticos. Progressivamente aparecem livros em língua vernacular, o que rompeu com o monopólio do latim na literatura. Com os avanços técnicos e a adoção do papel, este passa a substituir o pergaminho. Porém a contribuição mais importante, já no limite da Idade Média, foi a invenção do processo mecânico de impressão, no século XIV, que consistia originalmente da gravação em blocos de madeira do conteúdo de cada página do livro. Estes blocos eram mergulhados em tinta, e o conteúdo era então transferido para o papel, produzindo várias cópias.

Foi em 1405 que surgiu na China, por meio de Pi Sheng, a máquina impressora de tipos móveis, mas foi a tecnologia desenvolvida por Johannes Gutenberg, em 1455, que provocou uma revolução cultural moderna e, assim, o livro popularizou-se definitivamente, tornando-se mais acessível pela redução enorme dos custos da produção em série.

Junto com o surgimento da imprensa desenvolveu-se a técnica da tipografia, da qual dependia a confiabilidade do texto e a capacidade do mesmo para atingir um grande público. Destacamos a importância do italiano Aldus Manutius, no processo de maturidade do projeto tipográfico, o que hoje chamaríamos de design gráfico ou editorial. A maturidade desta nova técnica levou, entretanto, cerca de um século, mas foi determinante na definição dos processos de diagramação. Na sequência, a Idade Moderna propicia o aparecimento de livros cada vez mais portáteis, inclusive os livros de bolso, que ajudam a divulgar novos gêneros de literatura como o romance, a novela, os almanaques. Porém, tudo isso vai mudar no período moderno com duas cristalizações: a do autor e a do objeto livro.

Com a difusão proporcionada pela imprensa desenvolvida por Gutenberg, um universo (ou galáxia, como preferia McLuhan) novo se abre para a difusão de ideias. O saber, antes restrito às abadias, mosteiros, igrejas e castelos, encontra no livro o meio ideal: prático de ser carregado e consideravelmente durável, ele seguiu nesta forma física, mas chegou aos tempos atuais com o acréscimo de outras conotações, como nos fala Carrion:

Um livro pode ser o recipiente acidental de um texto cuja estrutura é indiferente à do livro: são os livros das livrarias e bibliotecas. Um livro pode existir também como uma forma autônoma e suficiente em si mesma, incluído talvez um texto que acentua, que se integra a essa forma: aqui começa a nova arte de fazer livros.(...). Na nova arte cada página é diferente; cada página é criada como um elemento individual de uma estrutura (o livro) na qual tem uma função particular a cumprir.(...). A manifestação objetiva da linguagem pode ser considerada em um momento e em um espaço isolados – é a página; ou em uma sequência de espaços e de momentos – é o livro. (...) Para ler a nova arte é preciso apreender o livro como uma estrutura, identificar seus elementos e compreender sua função. (...) Ler um livro é perceber sequencialmente sua estrutura. (CARRION, 1975, p.33-38).

O autor destaca a função da estrutura do livro como parte do processo da leitura e reforça que o espaço da página é utilizado de forma mais intencional, o lugar das palavras (ou de outros signos) é evidenciado em sua materialidade, colocado em fluxo o que Stéphane Mallarmé enunciou em seu projeto d’*O Livro*, refletido no poema “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard”³⁶. Para o artista, nos novos livros os signos registrados sobre o papel ganham uma realidade espacial mais profunda. Carrión escreve:

Faz anos, muitos anos, os poetas tem explorado intensa e eficazmente as possibilidades espaciais da poesia. Mas somente a assim chamada poesia concreta ou, mais tarde, a poesia visual, declarou abertamente isso.(...) A introdução do espaço na poesia (ou melhor, da poesia no espaço) é um enorme acontecimento, de consequência literalmente incalculáveis.(...) A poesia da velha arte usa o espaço, embora timidamente. Essa poesia estabelece uma comunicação intersubjetiva. A comunicação intersubjetiva ocorre num espaço abstrato, ideal, impalpável. Na nova arte (da qual a poesia concreta é somente um exemplo), a comunicação continua sendo intersubjetiva, mas se estabelece em um espaço concreto, real, físico – página. (CARRION, 1975, p.34-35).

Márcia Souza destaca que Carrion explica que, diferente de uma página isolada ou uma pintura plana, por exemplo, um livro é uma “estrutura tridimensional na qual a mensagem é impelida sequencialmente através das páginas” (SOUZA, 2011,p.32), o que evidencia, desse modo, a presença do tempo em sua estrutura. Filmes e vídeos também demandam essa apreensão sequencial. Portanto, com diferentes aportes, a literatura convoca a percepção da passagem do tempo no seu usufruto. Ribeiro ainda nos apresenta outras considerações sobre a compreensão do livro, onde, segundo ele,

(...) o espaço é percebido em um momento diferente – um livro também é uma sequência de momentos. Produzir um livro não é simplesmente criar um conteúdo ou colocar esse conteúdo num suporte de papel, principalmente na contemporaneidade, onde as diversas mensagens, os diversos conteúdos, disputam a atenção de leitores apressados e pouco interessados. Essa atividade inclui a produção do texto, a escolha das imagens, da estrutura dialógica entre texto e imagem, do papel, das cores, texturas, do projeto gráfico como um todo, dos elementos

³⁶ “Mallarmé idealizou seu *Le Livre*, sem início nem fim, em permanente construção, único e múltiplo, impessoal e soma de todos os livros e dispensando a assinatura do autor, sempre a favor de uma condição verbal da literatura. Informação disponível em: <<http://www.livroehistoriaeditorial.pro.br/pdf/brunodorigatti.pdf>>. Acesso em: 15 dez. 2012

tipográficos, entre outros elementos que fazem parte da construção do livro. (RIBEIRO, 2011, p.12-13).

Já de posse destes conceitos que determinam o objeto livro, podemos partir para a instalação do “livro de artista” na contemporaneidade.

Um livro é narrativa e espaço organizado. Quando se trata de “livro de artista”, muitos dos elementos formais e simbólicos relativos ao livro tradicional são ignorados ou intencionalmente subvertidos. Portanto, quando um artista elege o livro como seu espaço de atuação, se os aspectos que especificamente são elementos estruturais da “forma livro” forem incorporados ao processo de concepção do seu trabalho artístico, a obra terá uma razão de ser identificada como “livro”. Márcia Regina Pereira de Souza nos diz:

O artista, identificando e compreendendo as características da forma livro, estará realmente explorando as potencialidades que a forma possibilita. A forma livro e suas especificidades espaço-temporais, desse modo, funcionariam como elementos constitutivos no processo de instauração do trabalho artístico. As páginas, portanto, não seriam puros receptáculos ou contentores, mas geradoras de significações por suas características próprias. (SOUZA, 2011, p.72-73).

Assim, vistos como um recurso e território discursivo, os livros têm servido para expandir as possibilidades das artes visuais, da performance e da música, e também têm oferecido uma possibilidade conceitual única para os artistas e poetas. Compreendamos, então que o “artista” é, pois, “aquele que procura estender sua intervenção para além dos domínios especializados das belas artes e que se esforça por colocar a serviço da criação modos de expressão emprestados do mundo cotidiano, dos quais o livro é apenas um exemplo.” (MOEGLIN-DELCROIX, 1997, p.44).

O assunto é prolífico devido à grande quantidade e variedade de tipos de livros sendo produzidos e concebidos por artistas desde a década de 1960 e também pelos crescentes debates teóricos acerca desta produção no cenário contemporâneo internacional. O que nos interessa aqui é uma reflexão sobre os aspectos estruturais de um trabalho artístico em forma de livro, no intuito de demonstrar o que Souza destaca, ou seja, “que as possíveis definições acerca de livros de artistas não podem ser fixas ou concebidas de forma rígida, mas configuram-se como uma área de atividade artística de natureza híbrida.” (SOUZA, 2011, p.13).

Na tentativa de definição do que é o campo do livro de artista, o que nos aguarda é um território vasto e complexo. Numa acepção mais ampla, o termo “livro de artista” compreende uma rica e diversificada produção, que inclui livros únicos ou de tiragem reduzida, livros

múltiplos, livros alterados, livros-documento, livros-objeto, livros escultóricos, entre muitos outros. Souza nos adverte que

(...) esses diversos trabalhos em livro transitam entre supostas categorias tipológicas, movendo-as, transformando-as constantemente e borrando as fronteiras de delimitação. As concepções, motivações, técnicas e linguagens envolvidas na constituição desse amplo espectro de trabalhos interpenetram-se, o que faz do campo do livro de artista um território híbrido, bastante peculiar no contexto das artes visuais. (SOUZA, 2011, p.19).

O que nos interessa é fazer uma abordagem que colabore na compreensão das especificidades do campo, não propriamente demarcando fronteiras, mas procurando evidenciar que esse espaço indefinido pelo livro de artista “é de fato um ponto de intersecção entre campos de ideias”, como situa Johana Druckner, ou seja, “um território de convergência entre linguagens, um campo de natureza híbrida, mestiça.” (DRUCKNER, 2004, p.132). A mesma autora destaca que se forem descritos os diversos elementos ou atividades que contribuem com os livros de artista como campo de estudo, o que emerge é “um espaço feito por sua intersecção, espaço que é mais uma zona de atividade que uma categoria na qual classificar as obras tendo em conta se cumprem ou não certos critérios rígidos” (DRUCKNER, 2004, p.2), e segue listando e discutindo alguns desses campos de atividade, dentre eles: a tradição artesanal das artes do livro, as publicações independentes, a arte conceitual, a gravura, a pintura, o desenho, a poesia concreta, a performance, a música experimental, as atividades artísticas politicamente motivadas e as produções ativistas etc.

Fazendo convergir algumas das reflexões aqui expostas, podemos afirmar, portanto, que o objeto livro, nas abordagens feitas pelos artistas e pelos poetas é uma reflexão artística implicando um pensamento plástico.

Na exposição “Livres d’artistes”, ocorrida em Paris em 1985³⁷, no catálogo que acompanhou a mostra, Anne Moeglin-Delcroix define os livros de artista de modo amplo. Sob essa designação, a pesquisadora faz um agrupamento das obras expostas no Centre Georges Pompidou em dois grupos: o livro como suporte e o livro como objeto. Sob a definição de livros trabalhados como suporte, que especificamente nos interessa na análise da relação de Ricardo Aleixo com este assunto, são reunidos livros em poesia concreta e visual, livros conceituais e minimalistas, livros intervenção, livros de performance, livros-inventário, livros-diários e cadernos de trabalho, entre outros. Segundo a autora, há uma mudança de pensamento em direção a uma concepção mais experimental da arte, que passa não somente

³⁷ Exposição organizada pela Bibliothèque Publique d’Information e Bibliothèque Nationale, ocorrida no Centre Georges Pompidou, entre 12 de junho e 7 de outubro de 1985.

pela apropriação de meios não artísticos, como o livro, o disco, o vídeo, a rede postal, o carimbo, o corpo etc., mas por uma mudança de atitude que dilui as delimitações entre gêneros artísticos e abre constantemente novos campos para a arte. Ela menciona a noção de intermídia, teorizada por Dick Higgins, em artigo de 1965³⁸, que discute a ideia de uma criação que se elabora na conjunção entre meios, tanto artísticos quanto não artísticos.

Antes de iniciarmos nossa análise da lida com o livro perpetrada por Ricardo Aleixo, o que nos parece essencial ao livro de artista (e por isso tem esse nome) é que o artista/poeta exerce total responsabilidade sobre o livro, da concepção à realização e, às vezes, à divulgação. Nas palavras de Moeglin-Delcroix,

(...) ele tem o domínio total sobre tudo (mesmo que não o fabrique com suas próprias mãos) justamente porque o livro é uma obra no sentido pleno do termo, ou seja, é concebido de tal maneira que todos os aspectos do livro participam da significação. O livro não é aí um simples continente ou suporte para uma mensagem que seria independente dele, como é o caso dos livros de literatura ou dos livros em geral. (MOEGLIN-DELCROIX, 2001, p.286-287).

Isto posto, passemos aos livros de nosso poeta, no intuito de colocarmos esta sua produção como uma primeira instância do modo de como a interação com os recursos visuais fazem parte do seu discurso poético.

Elegemos desde o início, como foco deste nosso trabalho, quatro livros escritos por nosso autor que relembramos: *Festim* (1992), *Trívio* (2002), *Máquina Zero* (2004) e *Modelos Vivos* (2010). Além destes citados também entrará nesta altura de nossas considerações a publicação *Céu inteiro* (2008), produção independente do poeta, que possui aspectos que consideramos importantes a serem analisados.

Desde a publicação de *Festim*, em 1992, Aleixo adota o formato códex para seus livros. Todos os quatro por nós adotados seguem a estrutura de terem capa, serem impressos em papel (com diferentes tipos e gramaturas), usarem diferentes famílias tipográficas e serem unidos por costura e/ou cola. Alguns possuem orelhas como parte de suas capas, usadas como suporte de textos de apresentação (*Trívio* e *Máquina Zero*) ou simplesmente como extensões protetoras (*Modelos Vivos*), exceto *Festim*, que não as possui. O formato da capa de corte é variado, obedecendo ao projeto de designers gráficos ou do próprio artista. As capas, impressas em papéis de gramatura mais encorpada, possuem reprodução de trabalhos de

³⁸ Kristine Stiles sintetiza assim a teoria elaborada por Dick Higgins: “Intermídia diferiu do conceito de gesamtkunstwerk (um trabalho de arte total) do século XIX, enfatizando as intersecções entre os meios, espaços que não representam uma fusão, mas posições complexas e que se deslocam entre um e outro. Higgins teorizou que a intermídia coliga o formalismo estético, novas instituições sociais, a alfabetização crescente e as novas tecnologias em uma mídia híbrida entre as práticas tradicionais”. (STILES; SELZ, 1996, p.685).

artistas ou imagens de obras plásticas de Aleixo feitas por profissionais da fotografia, como veremos separadamente. O miolo é constituído de papéis menos encorpados, de diferentes qualidades conforme estabelecido no projeto gráfico do artista, responsável por todas as soluções gráfico-artísticas e editorações eletrônicas. Excetuando *Festim*, todas estas informações da constituição física dos livros constam nos respectivos colofões.

Festim é um livro no qual podemos perceber o encaminhamento poético-plástico de Aleixo. Com um formato “clássico” dentro do que podemos reconhecer como um livro, ao abrimos e iniciarmos nossa leitura dos poemas nele impressos nos deparamos com uma constituição espacial e tipográfica particular, o que faz com que tenhamos um processo de usufruto diretamente ligado à poesia concreta/visual, à qual o artista é signatário. O uso da espacialidade da página, da tipografia, da mancha gráfica e do encaminhamento de leitura demonstra que estamos frente a um livro que foge à sua simples classificação como tal, projetando-o para a categoria de “livro de artista”, conforme definido no início deste subcapítulo. Se já situamos Aleixo como um poeta concreto, o enquadrámos neste grupo que se envolveu com o livro pensando-o como espaço conceitual, com sua forma e finitude, sua especificidade estrutural e restrições visuais, oferecendo um meio particular para realizar determinados trabalhos.

Elementos contidos no “Plano-Piloto para Poesia Concreta” (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1965, p.218³⁹) propõem elementos para a constituição da poesia concreta: o espaço gráfico considerado como agente de estrutura espaço-temporal para o poema; a instituição da ideia de ideograma, com sua sintaxe espacial ou visual e a ideia de justaposição de elementos; a palavra como matéria do poema, considerada em suas dimensões sonora, formal e semântica; a simultaneidade entre a comunicação verbal e a comunicação por formas, criando uma área linguística específica, que os concretos denominaram de “verbivocovisual” (termo cunhado por James Joyce) etc. Reforçamos que nem todo poeta concreto é um artista do livro, e nem todo trabalho concreto é um livro de artista, mas, segundo Drucker,

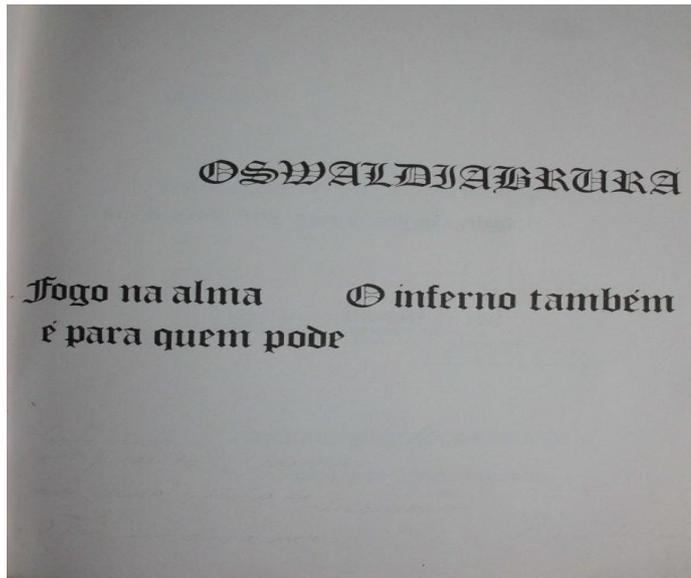
há trabalhos que demonstram as maneiras com as quais poetas concretos tem sido capazes de estender os parâmetros do que um livro é como um campo verbal, em uma maneira que também amplia as possibilidades da forma como um livro de artista pode funcionar como um texto poético. (DRUCKER, 2004, p.10)

³⁹ Texto publicado na *Revista Noigandres* n.4, março de 1958. Ver anexo 1.

Em *Festim* podemos perceber que a concepção do objeto livro passou por critérios constituintes que abrem espaço para a entrada de outros raciocínios de leitura, tornando-o suporte para o usufruto conceitual do poema como forma. Vejamos alguns exemplos:

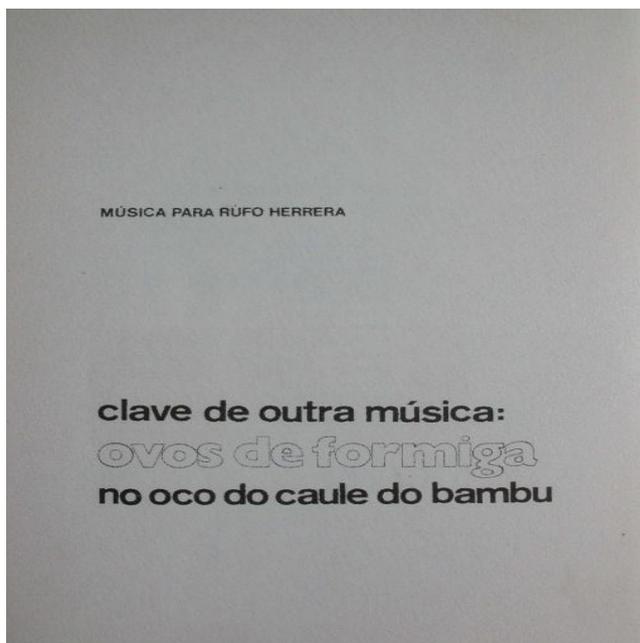
- 1) A assimilação de tipografias diversas, usadas em separado num único poema ou em diálogo em outros, gerando uma plasticidade artística;

Oswaldiabrura



Fonte: *Festim*, 1992, s/p.

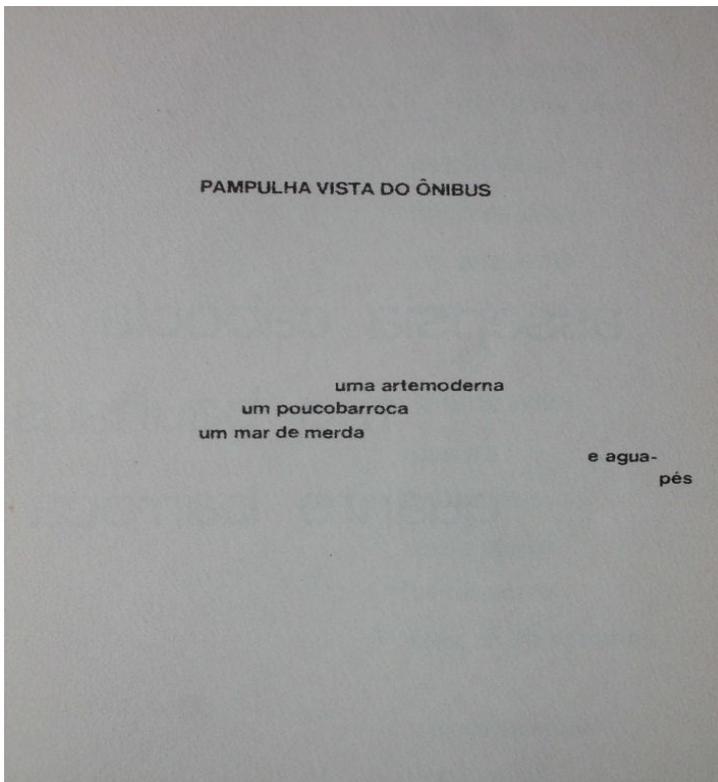
Música para Rufo Herrera



Fonte: *Festim*, 1992, s/p.

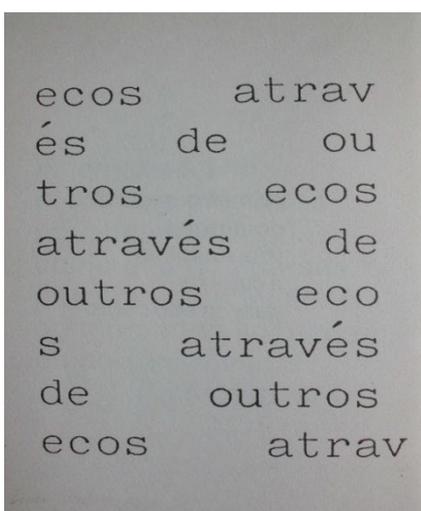
- 2) O uso de fontes em corpos diferenciados que nos aproximam ou afastam do livro, promovendo uma manipulação espacial do objeto;

Pampulha vista do ônibus



Fonte: *Festim*, 1992, s/p.

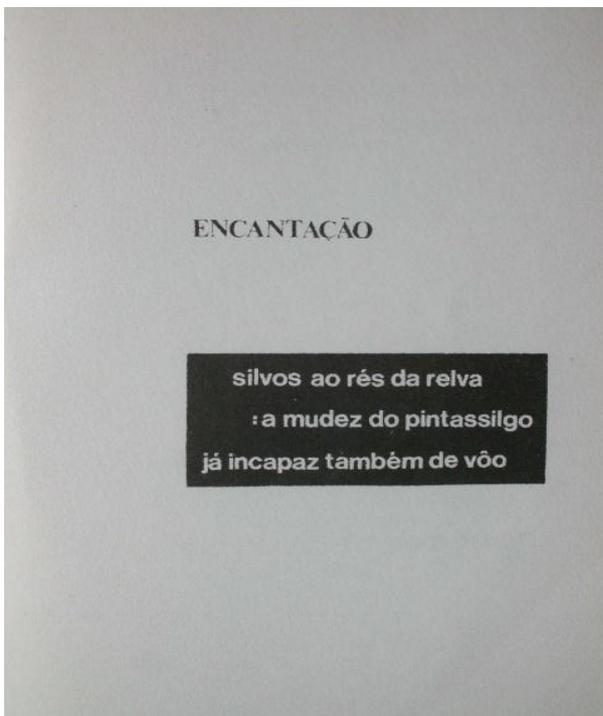
ecos



Fonte: *Festim*, 1992, s/p.

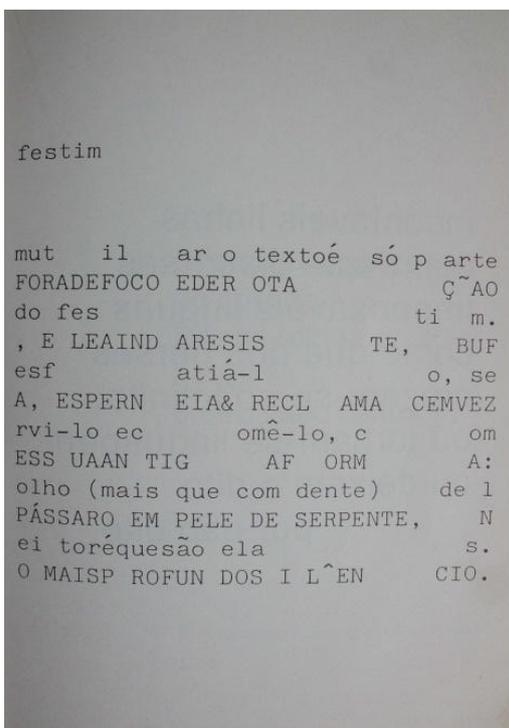
- 3) O uso de espacialidades diversas que causam um deslocamento no sentido de leitura;

Encantação



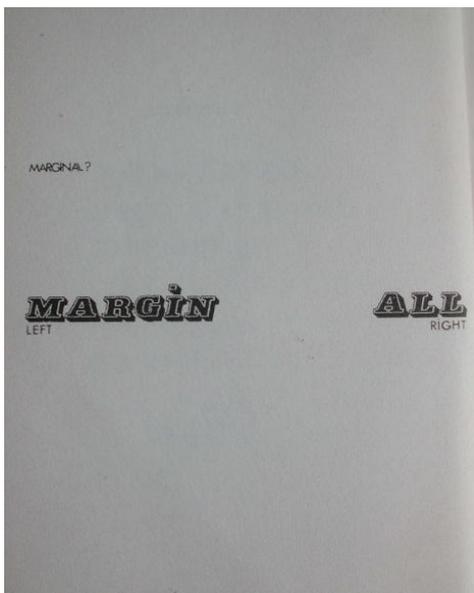
Fonte: *Festim*, 1992, s/p.

Festim



Fonte: *Festim*, 1992, s/p.

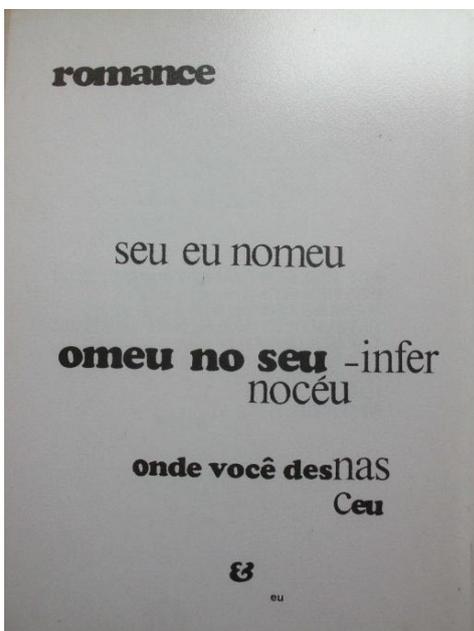
Marginal?



Fonte: *Festim*, 1992, s/p.

- 4) A tridimensionalização da página causada pelo uso de diferentes fontes e corpos gerando um sentido de profundidade;

Romance



Fonte: *Festim*, 1992, s/p.

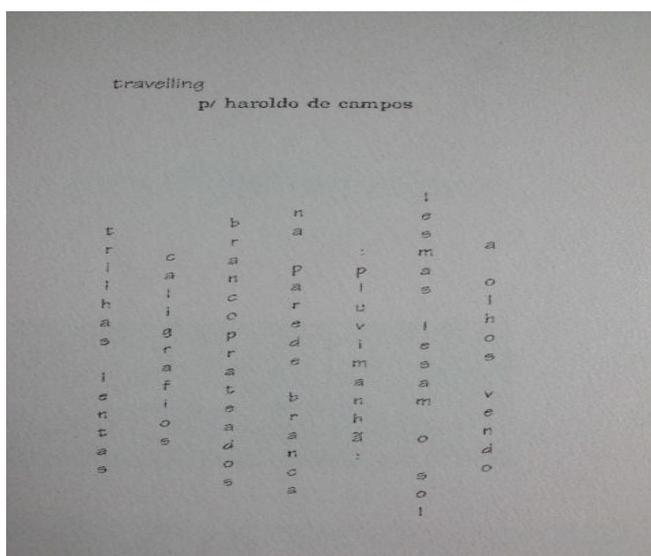
Coisas



Fonte: *Festim*, 1992, s/p.

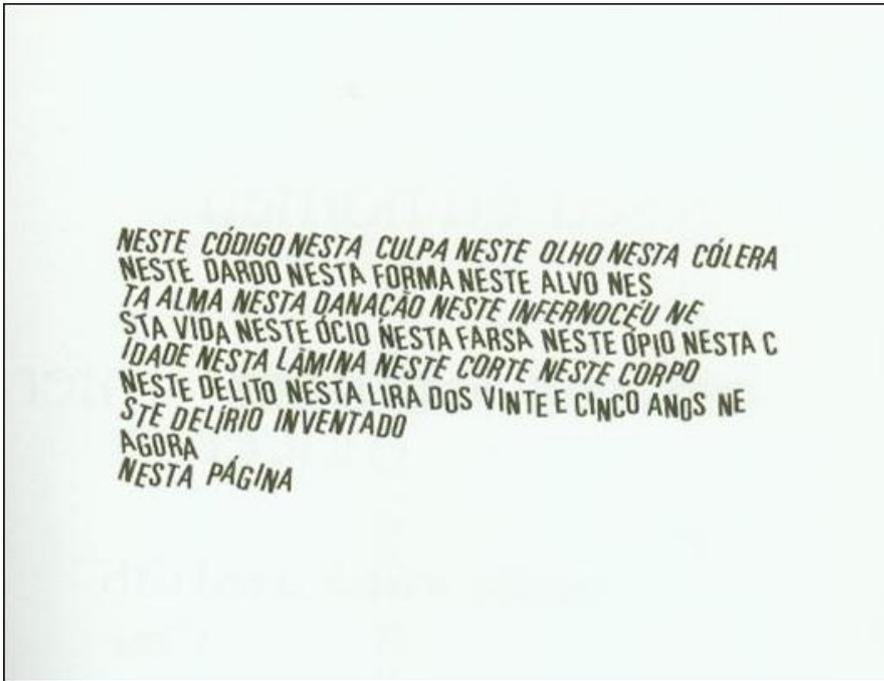
- 5) Deturpação do sentido geral da disposição do texto sobre a página, gerando sentidos diferenciados de leitura;

Traveling



Fonte: *Festim*, 1992, s/p.

Neste código



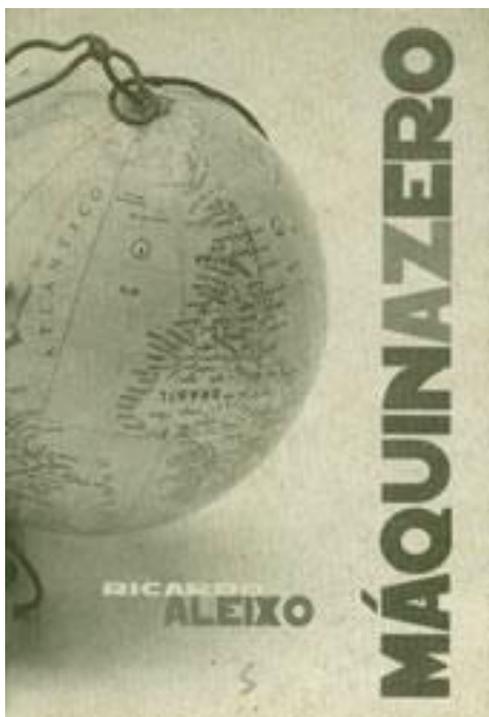
Fonte: *Festim*, 1992, s/p.

Temos nesta seleção de poemas um “estado de leitura” que conforma a condição de estarmos frente a um objeto que teve seu código estrutural corrompido no intuito de promover outros modos de usufruto, portanto, assimilando os conceitos de “livro de artista”. Lembramos que o que Mallarmé incorpora com o projeto *d’O Livro* é a possibilidade de movimento e permutação de páginas, criando o que Haroldo de Campos (1977, p.18) denomina de “multilivro”, pois que possibilitaria, a partir de um determinado número de base, um “enxame de constelações móveis” ou “campos de acontecimentos”, proporcionando ao “leitor-operador” o que Mallarmé chamou de “liberdade dirigida”: o poeta desejava integrar à estrutura da obra um elemento aleatório controlado, uma ideia de acaso programado. Identificamo-nos com estas considerações neste momento de nosso trabalho analítico.

No livro *Máquina Zero* (2004), Aleixo mantém alguns critérios usados no seu livro inicial, como a espacialidade da folha, diagramação diversa e administração do distanciamento e proximidade do livro com o leitor, mas adota outro processo de manipulação para propor seu sistema de leituras em paralelo. Seu recurso do uso das fontes tipográficas restringe-se às famílias Venetian 301 BT, Lucida Sans Unicode e Garamond, em corpos diferenciados, o que dá uma serenidade visual ao livro, porém os apelos plásticos discursivos contam com a menção da imagem fotográfica que surge na obra em diferentes instâncias.

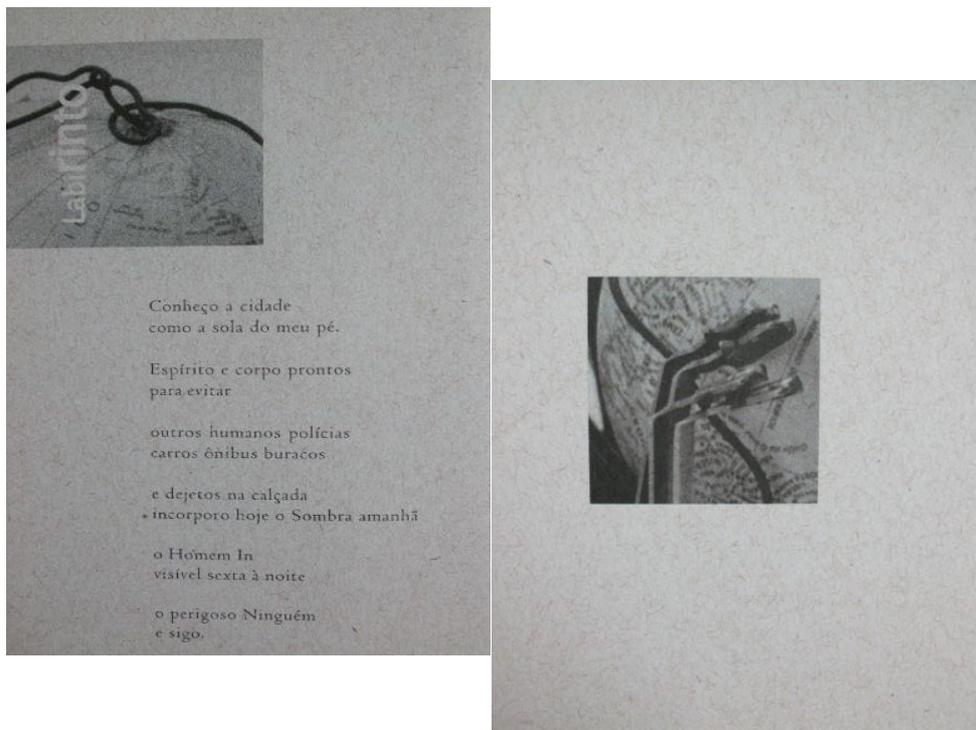
Na capa, temos conhecimento de uma obra plástica do artista, um objeto intitulado *Scriptura Continua*. É um primeiro sinal da não desvinculação do poeta de diferentes fazeres artísticos. Falaremos deste exercício plástico em outra abordagem, pois o que nos interessa agora é o uso de um discurso – o visual – imiscuído em outro discurso – o literário. A imagem do objeto reproduzido na capa surge fragmentada em dois momentos como vinhetas (páginas 12 e 53), rememorando-nos o seu título que evoca um processo de escrita expandida, ou seja, a imagem abre no corpo do livro um espaço de interatividade entre dois tipos de escrituras, a fotográfica e a literária. Este raciocínio de Aleixo ultrapassa o simples conceito de “ilustração”: o uso da imagem fotográfica vai em outra direção, como veremos quando analisarmos o uso da fotografia na obra do artista: em *Máquina Zero* a fotografia é “texto” e a forma como ela surge confirma que a ideia clássica do objeto livro é acrescida de um outro encaminhamento, que é a abertura a uma plasticidade intercambiável, reforçada por Aleixo quando usa outras referências de registros fotográficos (páginas 22 e 31) e também gráficos (páginas 32 e 43) em outras vinhetas.

Capa com reprodução da obra *Scriptura Continua*



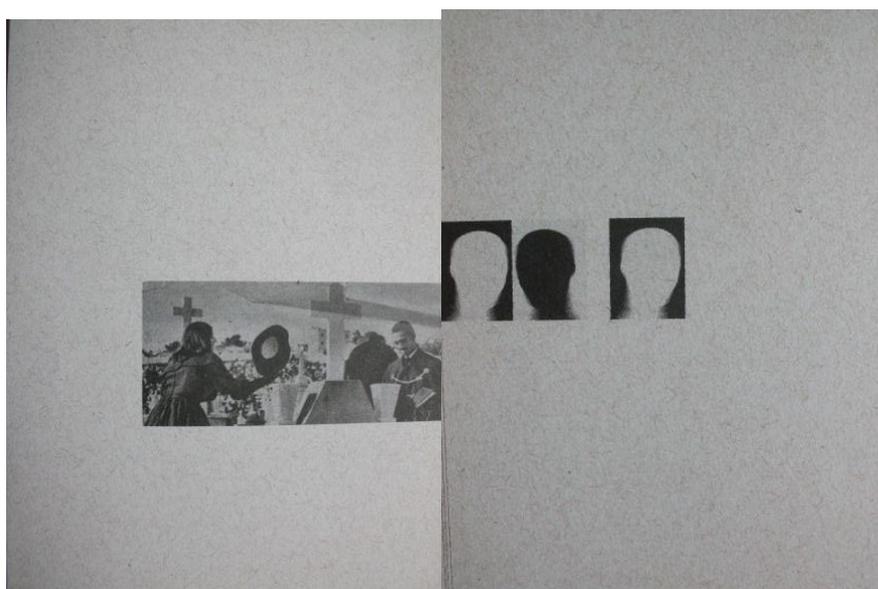
Fonte: *Máquina Zero*, 2004.

Vinhetas com detalhes da obra *Scriptura Continua*



Fonte: *Máquina Zero*, 2004.

Vinhetas com imagens fotográficas



Fonte: *Máquina Zero*, 2004.

Vinheta com reprodução gráfica



Fonte: *Máquina Zero*, 2004.

Carrión distingue entre um e outro tipo de livro quanto ao papel assumido pela página: enquanto “em um velho livro todas as páginas são iguais, nos novos livros, cada página é uma unidade de estrutura que difere daquela que a precede e da que a sucede.” (CARRIÓN, 1975, p.34). O espaço da página é utilizado de forma mais intencional, o lugar das palavras (ou de outros signos) é evidenciado em sua materialidade, colocado em fluxo. Voltamos ao que Stéphane Mallarmé enunciou em seu projeto *d’O Livro*, refletido no poema “Um coup de dés jamais n’abolira le hasard”. Para o artista, nos novos livros os signos registrados sobre o papel ganham uma realidade espacial mais profunda. Carrión escreve:

A linguagem impressa é espaço (..) os poetas concretos e visuais contribuíram com os artistas conceituais para o campo do livro de artista. Os conceituais estavam mais interessados na própria linguagem, mais que em livros, e por isso as contribuições dos concretos para o desenvolvimento do livro como forma foram mais significativas. Carrion diz que em função desses motivos se sente relutante em usar o termo livro de artista: “Eu preferi optar por “bookworks” (livros-obra), que os liberta da apropriação dos artistas, ao mesmo tempo que sublinha o livro como forma, como trabalho autônomo. Pela mesma razão, eu utilizaria o termo “livro de artista” para todos os livros feitos por artistas, quaisquer que sejam, incluindo catálogos, biografias, etc. (CARRIÓN, 1997. p.167).

Reforçando: *bookworks* são livros nos quais a forma livro, uma sequência coerente de páginas, determina condições de leitura que são intrínsecas ao trabalho. Carrión, de fato, acreditava que a partir do momento que foi quebrada a primazia da linguagem visual,

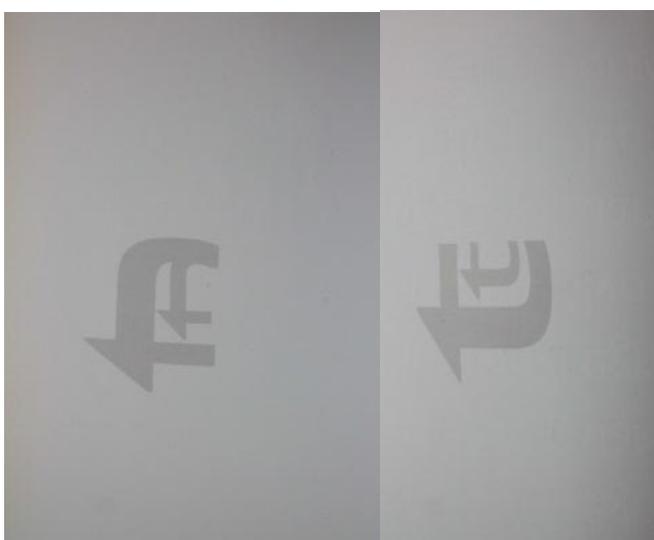
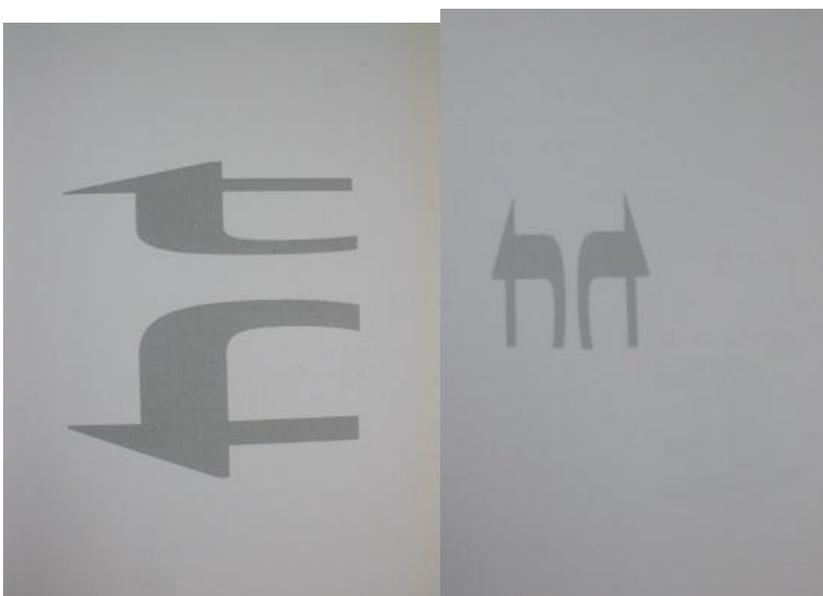
qualquer sistema de signos poderia ocupar os livros, e que artistas, músicos e quaisquer pessoas poderiam, desse modo, “tomar o comando dos livros”, como sugere o artista.

Portanto, através do uso de recursos gráficos – como páginas em negro com impressões de textos em branco (páginas 29 e 30) o uso de vinhetas ilustrativas (páginas 22, 32 e 43) intercaladas com o texto literário – cremos que Aleixo, ao contrapor os diferentes usos da imagem e do texto os harmoniza num único critério discursivo.

No livro *Trívio* (2002), Aleixo volta a um uso amplo dos recursos visuais, repetindo o mesmo contexto de sua obra inicial. Podemos constatar que estão presentes:

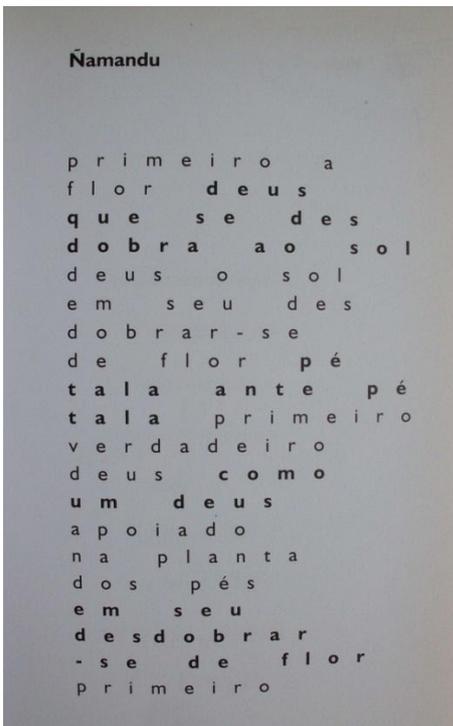
- 1) O uso da letra “t”, de “Trívio”, em variações gráficas como vinhetas;

Vinhetas



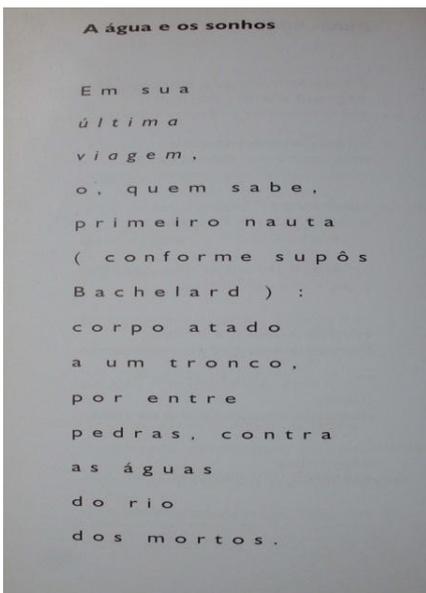
2) As fontes diferenciadas em corpos variados ou em negritos e itálicos:

Ñamandu



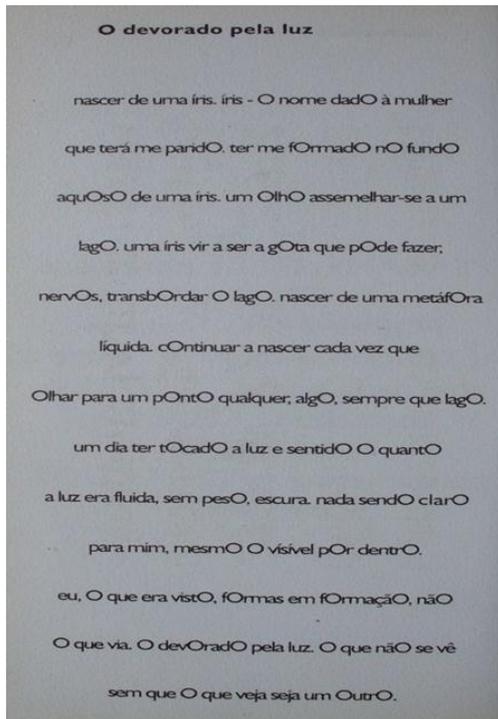
Fonte: *Trívio*, 2002, p.49.

A água e os sonhos



Fonte: *Trívio*, 2002, p.56.

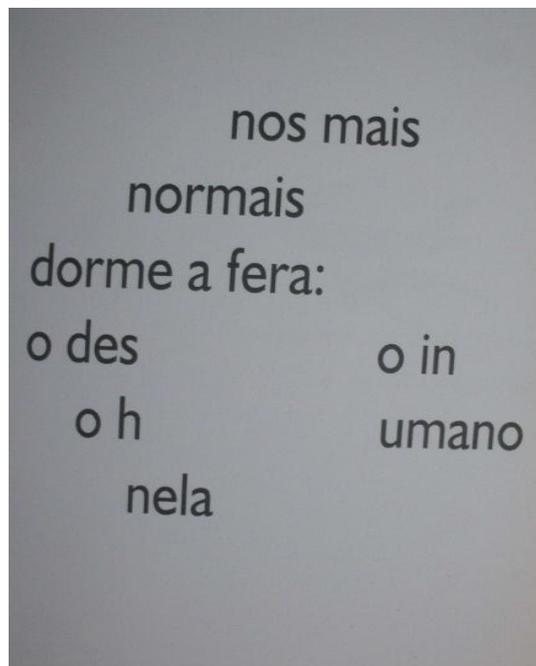
O devorado pela luz



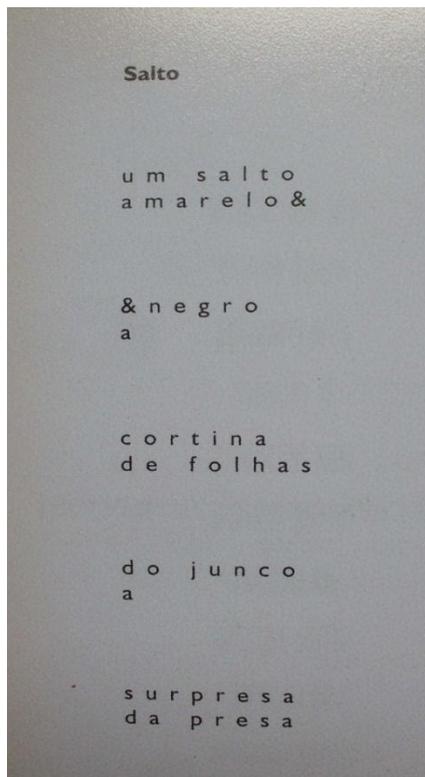
Fonte: *Trívio*, 2002, p.66.

3) O uso das espacialidades geradas nas diagramações das páginas:

Humanos

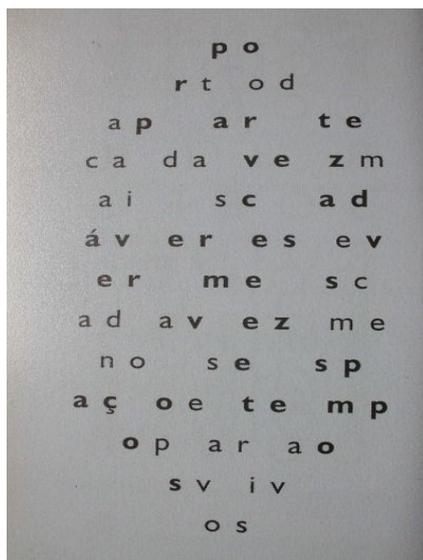


Fonte: *Trívio*, 2002, p.71.

Salto

Fonte: *Trívio*, 2002, p.64.

- 4) As construções gráficas com forte apelo plástico:

Canção noturna do fim de peixes

Fonte: *Trívio*, 2002, p.69.

Rondó da ronda noturna

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

Fonte: *Trívio*, 2002, p.69.

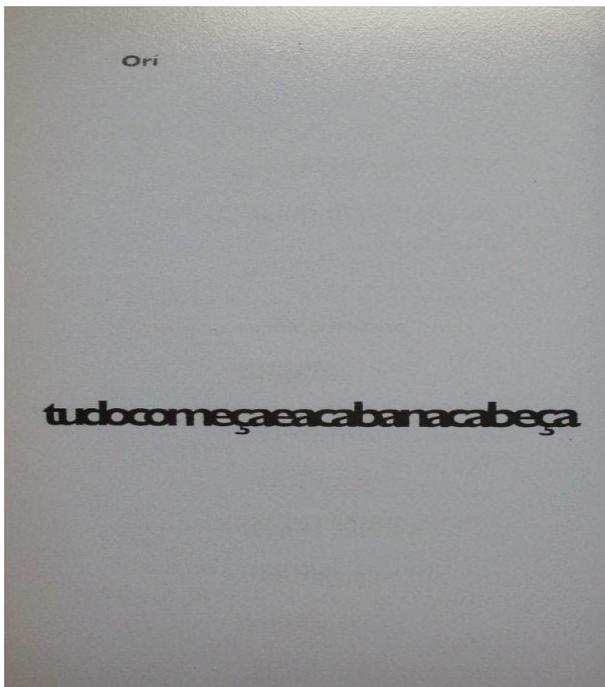
Passagens

Passagens

VAI VEF O QUE
 VEEÊ OUVIU
 EFA MESMO
 O FUMOF
 das imagens
 UMAS EORFA
 as OUFAS
 UMAS FERFES
 às OUFAS
 UMAS DEATEO
 das OUFAS
 umas

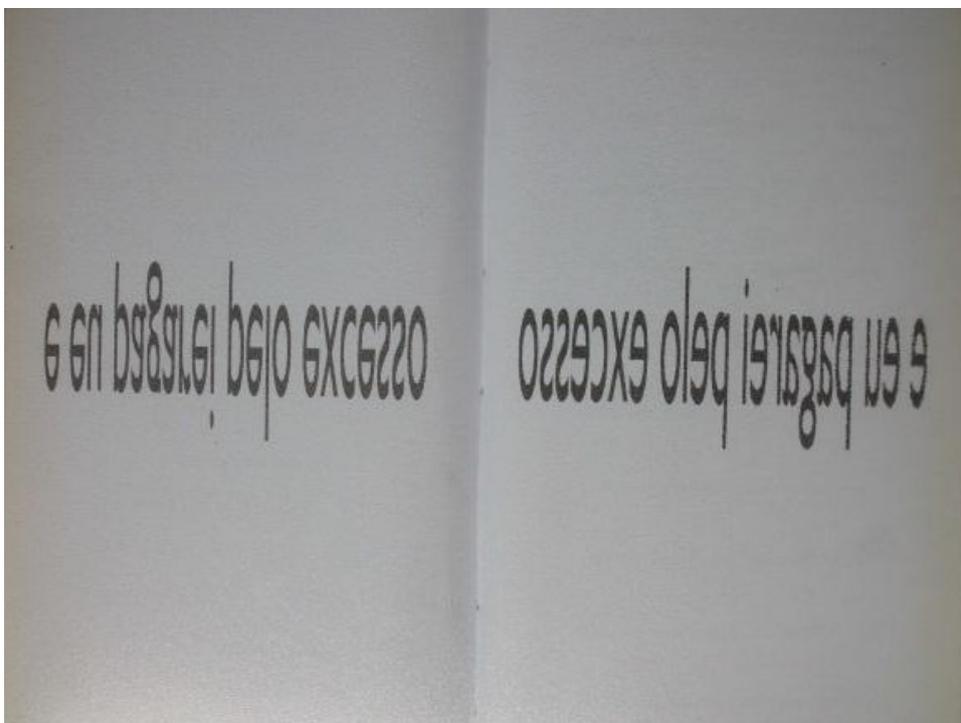
Fonte: *Trívio*, 2002, p.63.

Ori



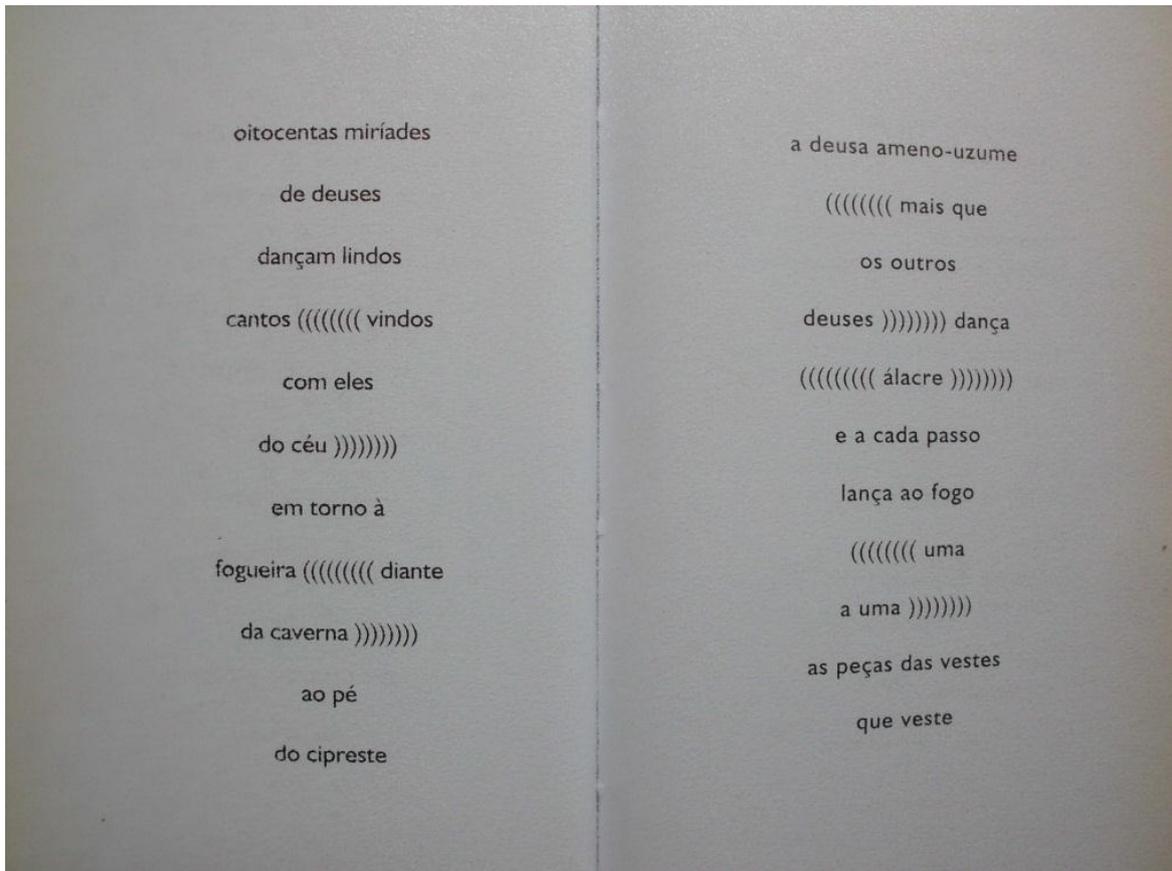
Fonte: *Trívio*, 2002, p.62.

Nota



Fonte: *Trívio*, 2002, p.58-59.

No



Fonte: *Trívio*, 2002, p.50.

Se *Festim* instalava uma postura de inquietação formal, em *Trívio* esta inquietação se transforma em método. O livro se abre ao leitor como território de desassossego dos recursos visuais, em que o exercício poético não exclui sua forma – via a manipulação do texto como construção literária – como parte do discurso. Para Moeglin-Delcroix,

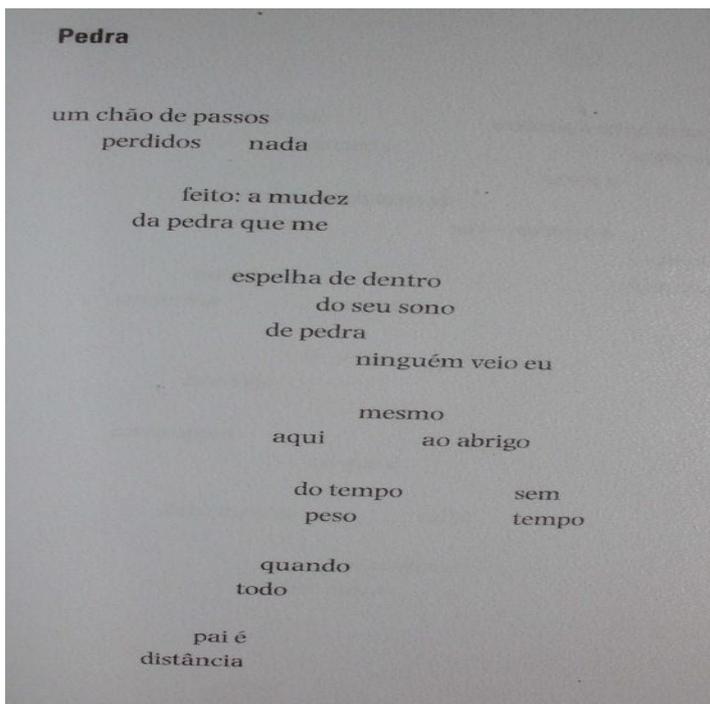
os livros de artistas situam-se nessa área de convergência entre meios, uma vez que emprestam a forma e os meios do livro comum, possibilitam a conexão entre linguagens, como a literatura, a poesia, as artes visuais, a música, etc., além disso, a autora aponta que esses livros são suportes aptos a registrarem os traços fugazes de atividades artísticas intermediárias, como a performance, a instalação, a land art, etc. (MOEGLIN-DELCROIX, 1997, p.44).

De fato, Aleixo abre seu exercício poético migrando-o do livro para outras formas que pratica, no caso a performance e os recursos multimídias, já que de *Trívio* saem os poemas que integram, por exemplo, seu trabalho como performer em “poemanto”, com a leitura de “Rondó da Ronda Noturna”, e sua ação multimídia “Cine Olho Labirinto” em que usa o poema “Para uma eventual conversa sobre poesia com o fiscal de rendas.”

Por fim o livro *Modelos Vivos* (2010) é pensado e executado seguindo as mesmas formas de montagem utilizadas nos seus antecessores, configurando que o conceito do uso do livro como objeto de sua poética estendida é, para Aleixo, uma constante. Nesta publicação, todo o projeto de construção é pensado pelo artista e nele podemos encontrar um *crossover* de discursos poéticos e plásticos que faz com que a sua leitura nos remeta aos seguintes aspectos:

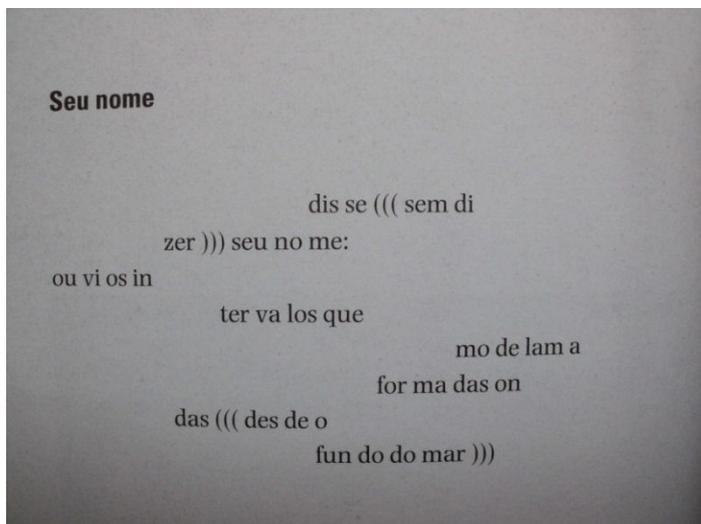
- 1) Aos critérios da poesia concreta:

Pedra



Fonte: *Modelos Vivos*, 2010, p.73.

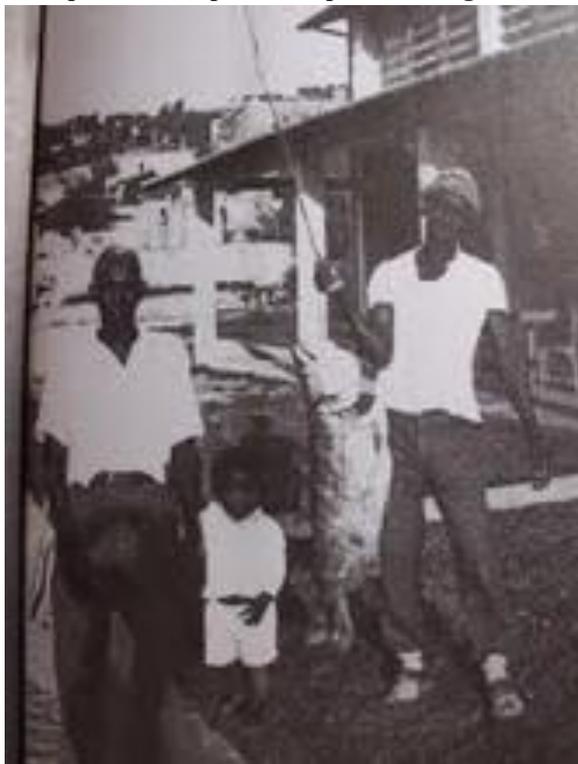
Seu nome



Fonte: *Modelos Vivos*, 2010, p.130.

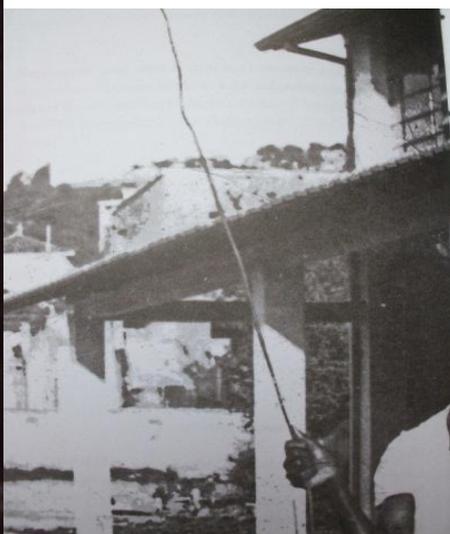
2) À fotografia em contexto diversificado, que veremos em reflexão à parte, na seção 2.5

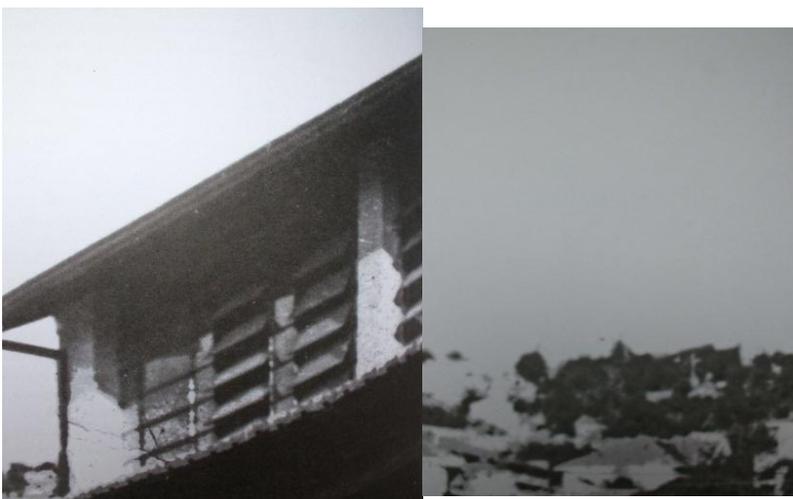
Foto que ilustra o poema “o peixe não segura a mão de ninguém”.



Fonte: Acervo do artista.

Fragmentos da foto da pescaria

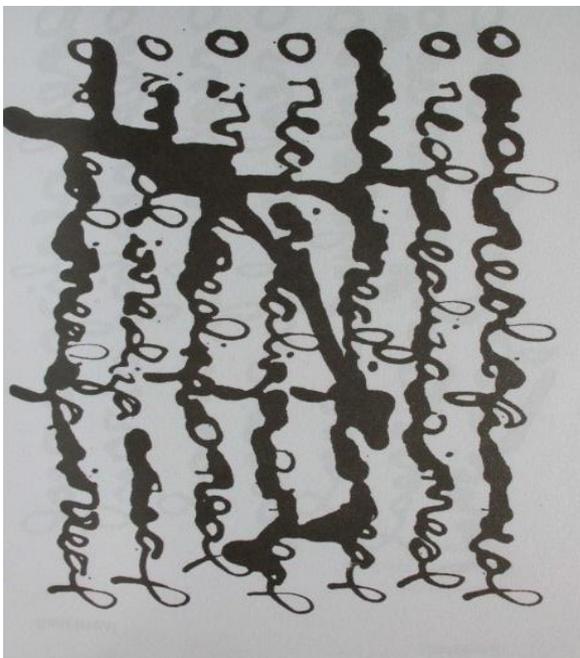
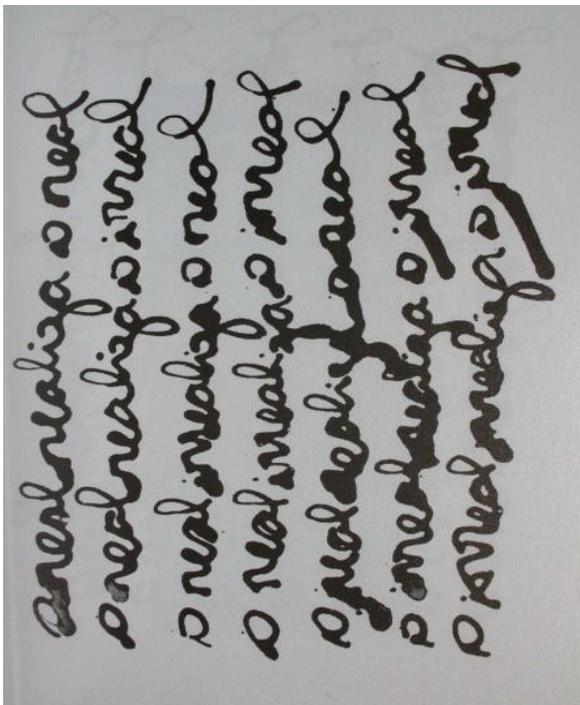




Fonte: *Modelos Vivos*, 2010.

3) Às construções gráficas e espaciais:

Real irreal



Fonte: *Modelos Vivos*, 2010, p.117-118.

11 passos para Merce Cunningham



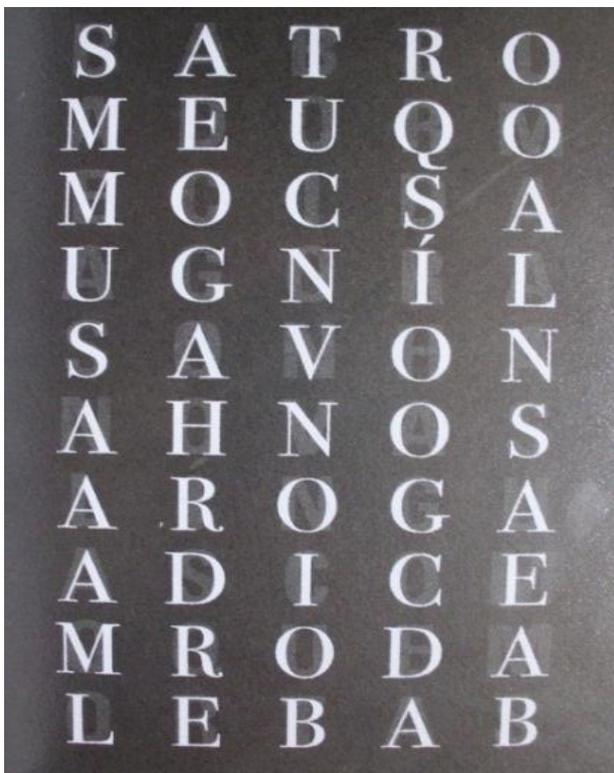






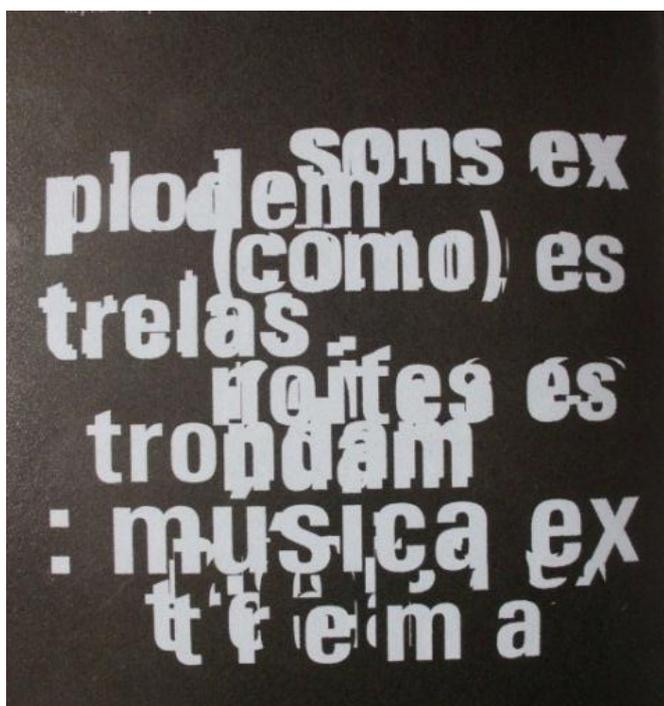
Fonte: *Modelos Vivos*, 2010, p. 131-143.

Babeladormecida



Fonte: *Modelos Vivos*, 2010, p.123

Starry night



Fonte: *Modelos Vivos*, 2010, p.124

4) Às artes plásticas:

Desvio



Fonte: *Modelos Vivos*, 2010, p.120-121.

Aleijadinho de Lezama



Fonte: *Modelos Vivos*, 2010, p.32-33.

causafeito



Fonte: *Modelos Vivos*, 2010, p.128.

Ratos podem pensar como humanos



Fonte: *Modelos vivos*, 2010, p.126.

5) À performance:

Performance do “poemanto”



Fonte: Acervo do artista.

6) À multimídia

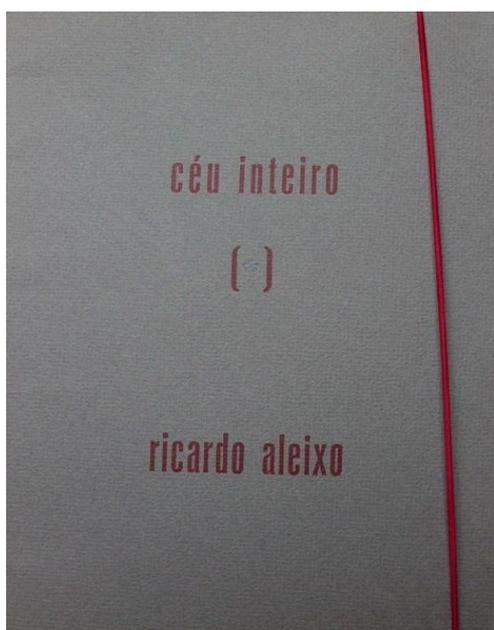
Performance multimídia “Um ano entre os humanos”



Fonte: Acervo do artista.

Neste mix de discursos e possibilidades por nós levantadas destaca-se a autonomia do artista/poeta em tecer os fios de sua poética. Como já dissemos, o que parece essencial ao livro de artista é a total responsabilidade do autor sobre os processos de trâmites do livro, da concepção à distribuição. Por ter um controle geral dos estágios de criação, podemos ver aí o livro como uma obra, como um objeto que comporta uma ideia além da de ser simples suporte de impressão do texto.

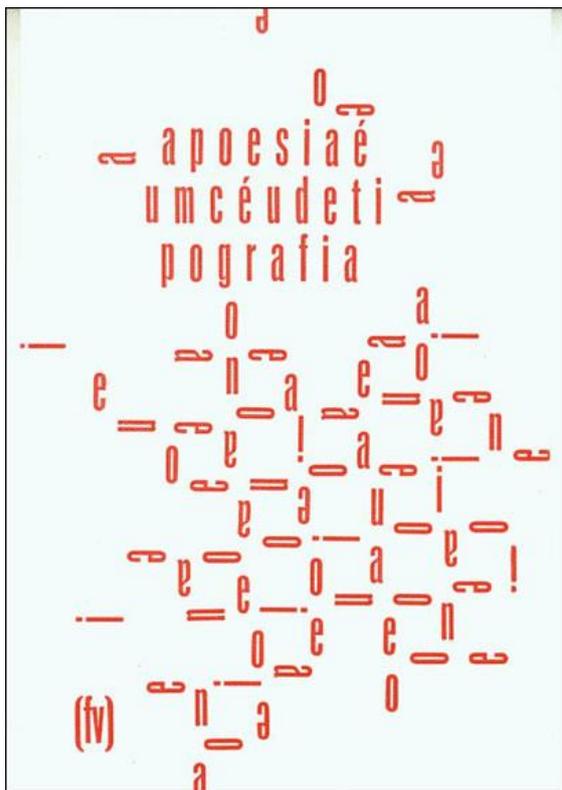
Finalizamos nossa análise do livro na obra de Aleixo com a análise da edição de sua obra *Céu Inteiro*, que aconteceu em 2008, antecipando o texto num projeto autônomo que antecedeu a sua futura inclusão no corpo de poemas que constam em *Modelos Vivos*. Pensada como um conjunto de lipogramas, a concepção da publicação foge ao formato predominante das demais obras do poeta: envelopadas numa dobradura em forma de uma pasta cinza presa por elástico vermelho, encontramos nove folhas soltas, sendo que as duas primeiras são a folha de rosto e a apresentação do projeto e a última a ficha técnica. Entremeadas com estas encontramos seis pranchas onde estão impressos os textos do poema nas cinco primeiras, terminando numa composição complementar pensada como uma (des)construção visual do tema “a poesia é um céu de tipografia”. Na reprodução deste poema no livro *Modelos Vivos*, esta página não consta, o que nos leva a firmarmos que esta edição que comentamos funciona à parte, como uma experiência tátil-visual.





A forma física deste projeto reforça o aspecto de livro-objeto a partir do momento que viabiliza a sua retirada do sistema tradicional de leitura e propõe uma interatividade que pode alterar a estrutura da obra. Mesmo com uma marcação feita no canto inferior direito de cada folha, ordenando – ou sugerindo uma ordenação – através do uso das vogais entre uma chave, a ausência de um sistema de alinhavo das folhas coloca-as num possível estado de alternância, como se pudessem ser lidas de modo aleatório, fazendo uma construção literária “em permuta”. O livro lembra um jogo de cartas que pode ser acrescido do *hasard* mallarmeano. Esta proposta coloca o leitor como um manipulador de resultados e o livro vira uma obra plástica, reforçada pela página na qual figura a concepção gráfico-espacial do poema concreto que reproduzimos a seguir. Temos, portanto, um objeto livro, uma obra de estrutura plural.

Céu Inteiro



Fonte: ALEIXO, Céu Inteiro, 2008

Julio Plaza, em artigo de 1982, “O livro como forma de arte”⁴⁰, realiza o primeiro esforço de classificação do livro de artista organizado no Brasil. Embora sua aproximação ocorra por meio da poesia, o texto é uma importante referência para o estudo do livro de artista no país. Neste artigo, para Plaza:

Se os livros são objetos de linguagem, também são matrizes de sensibilidade. O fazer-construir-processar-transformar e criar livros implica em determinar relações com outros códigos e sobretudo apelar para uma leitura cinestésica (sic) com o leitor: desta forma, livros não são mais lidos, mas cheirados, tocados, vistos, jogados e também destruídos. O peso, o tamanho, seu desdobramento espacial-escultural são levados em conta: o livro dialoga com outros códigos. (PLAZA, 1982, s/p).

Juntamos à citação feita por Plaza as definições de Marcio Doctors (1993, p.8) para livro-objeto, as quais ajustam-se com perfeição ao conceito de livro de artista: “já o livro-objeto liberta os aspectos formais, trazendo palavras e imagens para a mesma superfície de igualdade. O que se busca no livro-objeto é a expressão plástico-formal tanto das palavras quanto das imagens.” Esta fala do crítico de arte reforça nossa defesa de Aleixo como um autor plástico-literário que poetiza também através dos recursos de composição do livro como um objeto de sua poética estendida, já que entende a matéria poética como decorrente,

⁴⁰ Publicado na Revista *Arte em São Paulo* em duas partes, em abril e maio de 1982, sem numeração de página.

portanto, de uma certa experiência da forma, que pode submetê-la a uma rigidez semelhante à da forma dita fixa, se pensarmos a questão não no plano da organização dos versos, mas no plano dos materiais, como uma espécie de suporte anterior à concretização do sentido. O material – o visual, em poesia, por exemplo – é um suporte sobre o qual se faz poesia? Para Marcos Siscar, não só isto, como podemos ler na sua reflexão:

Seria o caso, antes, de concebê-lo como um elemento a partir do qual a poesia empreende o desafio de conceber-se como tal: a experiência daquilo que chamamos material seria antes uma experiência da versificação. Propondo-se a abandonar o visual caligramático (como aparece em Apollinaire), é possível dizer que o próprio concretismo percebeu o risco de exaustão da experiência do visual concebido como mero suporte, neste caso, figurativo. (SISCAR, 2005, p.216).

Um bom poema visual pede um verdadeiro ato de “leitura” de seu observador, um “olho armado” muriliano, para termos condição de encontrarmos termos críticos com os quais possamos examinar a libricidade (ou o estado de ser livro) de um livro, sua identidade como um conjunto de funções estéticas, operações culturais, concepções formais e espaços metafísicos.

Com isto posto, consideramos que é possível enquadrar Ricardo Aleixo como um autor de livros com aspectos artísticos, tanto na sua materialidade quanto no seu contexto. Tornou-se, portanto, inevitável que desdobremos nossa análise de seu compromisso com a visualidade para sua obra como artista concreto, o que faremos a seguir.

2.3 A Poesia Concreta

Eu não sou quem escreve/ mas sim o que escrevo.

Décio Pignatari

Como foi descrito na apresentação deste capítulo 2, há de se considerar que na Europa havia já uma tradição de cinco décadas de movimentos de experimentação estética e poética. As polêmicas maiores ficaram por conta do Futurismo, nos já distantes anos 10 e 20 do século XX. No Brasil, as convulsões provocadas pelo Modernismo da Semana de 22 já pareciam minimizadas trinta anos depois, quando da chegada da proposta da poesia concreta. Ademais, a poesia visual nunca tinha sido antes produzida na literatura brasileira. Philadelpho Menezes destaca que

(...) são bem famosas as polêmicas de jornal que o debate da poesia concreta produziu, o que por si só evidencia a força de suas proposições diante do quadro cultural brasileiro do período, entre elas o fato de se colocar uma poesia visual no centro da estética de um movimento. Já na Europa era quase natural que, ao lado de

uma música concreta e de uma pintura concreta, surgisse uma poesia concreta. (MENEZES, 1998, p.37).

O que estamos tratando aqui é de um movimento de vanguarda surgido no país devido a uma série de fatores culturais e históricos e, devido a isso, possui aspecto relacional e nos parece interessante localizá-lo dentro destes parâmetros para compreendermos suas características. Pierre Bourdieu diz que “não é preciso dizer que não constitui em essência transhistórica (...) uma noção que, tal como a noção de vanguarda, é essencialmente relacional (ao mesmo título que a de conservantismo ou de progressismo) e definível apenas na escala de um campo em um momento determinado”. (BOURDIEU apud AGUILAR, 2005, p.31).

A poesia visual brasileira tem início com o movimento concretista nos anos 1950, mas determinar precisamente o aparecimento da poesia concreta é uma tarefa difícil porque o nascimento de um movimento literário sempre escapa a uma data precisa e a um criador único que se possa identificar como o pai do novo estilo, e seu estabelecimento faz parte de um processo de mutação permanente das formas estéticas e de aproveitamento das poéticas anteriores pelas posteriores, demonstrando que a experimentação continua significando que, se o mundo está em transformação, há que se buscar novas formas de dizê-lo e de interferir nele. Ferreira Gullar nos apresenta de maneira objetiva a questão:

A poesia concreta, tal como a entendemos e defendemos, não é superior nem mais eficiente meio de expressão que as formas poéticas que a precederam; talvez mesmo seja, nesta fase de formação, menos rica e satisfatória que o verso medido e o verso livre em seus melhores momentos. Estas estratégias verbais dão testemunho dos interesses de um tempo cultural que já não é o nosso. A poesia concreta não é invenção caprichosa de A ou B, mas uma necessidade que escapa à órbita individual: é o resultado de uma evolução, verificável, da linguagem do poeta. Seu objetivo é substituir, sem prejuízo, as formas poéticas fatigadas. (GULLAR, 2007, p.76).

Portanto, uma nova visão de mundo trazia uma nova forma de escrever poesia. A resposta a esse quadro de novidades radicais, que gerava tanto incerteza e ansiedade quanto êxtase e entusiasmo, veio com a busca frenética de formas absolutamente novas de escrita. Nesse sentido, “experimentar” era tentar algo nunca antes feito para representar esse mundo nunca antes visto.

Podemos então dizer que o que se fez é uma “poesia experimental”, entendendo-a como o nome que se dá a toda e qualquer forma de poesia moderna que utiliza recursos fora do texto versificado tradicional, aquele tipo de escrita que se ligava a um mundo em desaparecimento ou, ao menos, em transformação. Segundo Menezes,

a poesia experimental se desenvolveu por dois caminhos, o da poesia visual e o da poesia sonora. A poesia visual englobou todas as formas de recursos gráficos que a poesia moderna havia incorporado, enquanto a poesia sonora reuniu em seu interior todos os tipos de trabalhos com o som que os movimentos poéticos modernos tinham produzido. (MENEZES, 1998, p.15).

No Brasil a poesia visual confunde-se com a poesia concreta porque, a rigor, foi o Concretismo o primeiro movimento literário brasileiro a usar recursos visuais e fazer deles o centro de sua poética, trazendo uma nova concepção de poesia, uma visão de cultura integrada aos meios de comunicação, de artes relacionadas entre si, que mexeram com os padrões artísticos do país. A ideia inicial nasce da poesia visual futurista europeia, quando esta se aproxima da vertente “construtivista” das vanguardas. O Construtivismo, movimento de vanguarda russo surgido nos anos de 1910-1920, pode ser tomado como uma designação genérica de todos os estilos vanguardistas que adotaram como base a geometria, a organização racional das formas e, na poesia, a atenção ao caráter plástico da palavra e à sua função visual na página. É nessa poesia futurista tardia, de segunda fase, que nasce a poesia concreta.

O movimento da poesia concreta representou na literatura a retomada de uma índole internacionalista e cosmopolita prenunciada em alguns momentos pelo Modernismo brasileiro dos anos 1920. Antes de mais nada, a poesia concreta é marcada pela negação desses dois elementos: a cultura rural e o intimismo subjetivista. Ela propõe uma visão da cultura como um processo universal que se realiza nos grandes centros urbanos, em conexão com a comunicação de massa e o avanço técnico. Segundo Philadelpho Menezes, “a poesia concreta estava, assim, intimamente associada ao momento de *boom* desenvolvimentista que levanta o país nos anos 50.” (MENEZES, 1998, p.21-22). Portanto, se quisermos ver os primórdios do movimento da poesia concreta, não é suficiente que recorramos ao legado das vanguardas históricas, é preciso também, atentar para as formas culturais em que a arte se manifestava no final dos anos 1940, na cidade de São Paulo como, por exemplo, a mudança no âmbito do conceito de museu com a instalação do MASP e do MAM, a difusão dos critérios modernista por meios institucionais e a existência de formações de vanguardas que lutavam para impor esses critérios. Todo este conjunto de fatos gerou a possibilidade que estes postulados se instalassem no país. Foi neste contexto que o concretismo fez parte do conceito modernista que se estabeleceu no país e que teve sua culminância na fundação de Brasília.

Nesta chegada de novos lugares para o pensamento artístico, percebemos algo que nos interessa particularmente neste nosso trabalho de observância analítica da obra de Ricardo

Aleixo, que foi a relação dos poetas paulistas com os artistas plásticos, valendo-se de suas posições e conceitos para deslegitimar seus antecessores e, nesse aspecto, encontrando nas Bienais uma autorização simbólica para a ruptura, mas não só através delas, pois, segundo Aguilar,

com as artes das bienais – a pintura, a escultura, a arquitetura –, os poetas criaram um espaço de diálogo e de performance: ao tirar a poesia de seu lugar convencional, exigiram que essa se definisse com relação às demais artes. A poesia se apresentava como planejamento, design e construção, categorias que a aproximavam das artes visuais e da poética de João Cabral de Melo Neto, mas sobretudo dessa disciplina que no Brasil se havia convertido em emblema da tradição modernista: a arquitetura. Nessas transferências e intercâmbios, a categoria de design funcionava como uma corrente de transmissão e ideograma, isto é, vinculava a poesia com as demais artes e, ao mesmo tempo, com o espaço social. (AGUILAR, 2005, p.74).

Neste entrecruzamento de linguagens artísticas surge a proposta de uma poesia visual construída geometricamente no espaço da página, a exemplo da pintura concreta, que em São Paulo era feita por um grupo de artistas liderados por Waldemar Cordeiro. O poema visual foi uma criação dos três poetas paulistas, Augusto de Campos⁴¹, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, fundadores do grupo Noigandres⁴², e, segundo Ferreira Gullar, “constituiu uma inovação de indiscutível originalidade.” (GULLAR, 2007, p.22).

Como nenhum outro movimento, o Concretismo elegeu como tema central de seus poemas o próprio poema. Por mais que o poema concreto amplie seus temas, o que está em jogo é essencialmente o poema como tema de si próprio. Isto é, todos os temas, na verdade, são metáfora do tema central da própria poesia. Isto está de acordo com a concepção de poesia concreta elaborada pelo grupo Noigandres segundo a qual o poema concreto comunica essencialmente a sua própria forma, sua estrutura visual montada com palavras: “se trata de uma comunicação de formas, de uma estrutura de conteúdo, não da usual comunicação de mensagens”, como está no “Plano piloto para poesia concreta”. Isto é, não está descartada pelo Concretismo a comunicação de conteúdos, de mensagens, mas ela está condicionada e suplantada pela importância que a forma gráfica do poema assume.” (MENEZES, 1998, p.97-98).

Desta forma, qualquer tema é válido para a poesia concreta porque o ponto de partida de qualquer poema concreto é a palavra e não uma coisa ou um sentimento, mas a palavra

⁴¹ Augusto de Campos foi o primeiro poeta desse círculo poético paulista a usar e defender a adoção do termo “poesia concreta”, o que fez num pequeno texto publicado num jornal do Centro Acadêmico da Faculdade de Direito da PUC/USP, em 1955. (MENEZES, 1998, p.37).

⁴² Noigandres foi um grupo de poetas formado em 1952, em São Paulo. Foi integrado inicialmente por Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Augusto de Campos e, posteriormente, por Ronaldo Azeredo e José Lino Grünewald, resultando em uma revista homônima (1952-1962).

como portadora de síntese literária e visual, sendo que ela pode gerar um poema concreto desde que sugira um desenvolvimento em outras palavras.

Mas os aspectos que podem determinar o fazer da poesia concreta calcou-se em outra base referencial, que foi o estabelecimento do “paideuma”. A perspectiva que esse conceito inaugura pode ser contrastada com a que, nesses mesmos anos, enunciava Antônio Candido em *Formação da Literatura Brasileira* (2012). Na introdução, Candido expõe o conceito de “estilo do tempo, que permite as generalizações críticas”(CANDIDO, 2012, p.38). O conceito de “paideuma”, ao contrário, opõe-se – desde o seu uso inicial – ao de “espírito de época”. Tal como o utiliza Pound, em seu *Guide to Kulchur* (1970), estabelece-se no presente uma diferença entre as tradições que estão vivas e aquelas esgotadas ou exaustas. O *paideuma*, que age por contraste e diferenciação, recusa a valoração da tradição literária segundo suas linhas dominantes, representativas ou estabilizadoras. Segundo Aguilar,

(...) busca, à maneira modernista, as linhas de evolução, mas não as encontra na “atmosfera” de um período, nem nos ‘hábitos’ de uma época e sim nas margens, no não-representativo, no trauma do inorgânico e instável (o representativo estável aparece, em todo caso, não na tradição e sim no contexto, na cultura visual). Não importa quão dissimiles entre si sejam os poetas que formam esse *paideuma*; a heterogeneidade é um exemplo, em última instância, de que o *paideuma* é uma criação e atividade dos ‘discípulos’ e não algo que já vem dado. (AGUILAR, 2005, p.66).

O que une os escritores eleitos é que todos eles assumiram uma atitude nova e radical diante da linguagem. Nos textos de primeira época do concretismo, o *paideuma* era formado por quatro escritores estrangeiros, o que mostra a orientação universalista do movimento em suas primeiras manifestações: Erza Pound, Stéphane Mallarmé, James Joyce e e.e. cummings. É perceptível que os eixos da seleção do *paideuma* giraram em torno da superação do verso e da busca de uma nova unidade mínima do poema que substituísse o verso. Novamente citando Aguilar:

De cada autor privilegiaram, em sua leitura, a característica que servia a seu programa: James Joice e seu amálgama de palavras; e. e. cummings e sua fermentações microscópicas; Stéphane Mallarmé e suas disposições espaciais e prismáticas da ideia; e Erza Pound, tanto por sua elaboração das tradições e da tarefa do tradutor como por sua teoria do ideograma como apresentação direta das imagens. Exceto no caso deste último, a leitura privilegiava as relações estruturais (no sentido de composição e Gestalt) e as manifestações visuais quando estas apareciam. (...) Os três primeiros escritores brasileiros que foram incorporados ao *paideuma* foram João Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto e Oswald de Andrade. (AGUILAR, 2005, p.66-67).

Como já colocado anteriormente, os elementos contidos no “Plano piloto para poesia concreta” propõem para a constituição deste gênero de poesia: o espaço gráfico considerado

como agente estrutural espaço-temporal para o poema; a instituição da ideia de ideograma, com sua sintaxe espacial ou visual e a ideia de justaposição de elementos; a palavra como matéria do poema, considerada em suas dimensões sonora, formal e semântica; a simultaneidade entre a comunicação verbal e a comunicação por formas, criando uma área linguística específica, que os concretos denominaram de “verbivocovisual” etc. Portanto, baseados no já exposto até agora, passemos à análise do trabalho de Ricardo Aleixo comprometido com estes critérios.

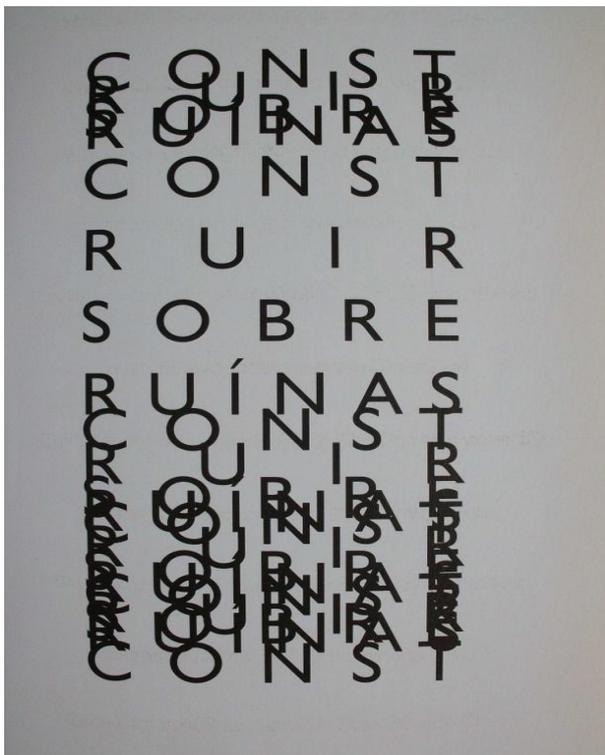
2.3.1 A palavra

A base da escrita é a palavra. O Concretismo restabelece a palavra como unidade mínima do poema, depois, segundo Menezes, “de ela ter sido estilhaçada pelos movimentos anteriores de vanguarda; chegou-se, nesse trajeto de explosão verbal, a se colocar a letra como base do poema no “letrismo”⁴³. “Na poesia concreta, a palavra volta a dar um certo nexo de sentido à leitura. Ela é algo reconhecível para o leitor.” (MENEZES, 1998, p.69). No seu exercício poético, o poeta concreto experimenta, vivifica, dinamiza a palavra, como se o poema concreto quisesse ser o seu novo habitat vital.

O Dadaísmo foi um dos movimentos artísticos do início do século XX que exerceu grande influência nessa maneira de usar palavras, porque trouxe novos ingredientes à tipografia e à diagramação, como a mistura de família de letras, o intercalamento de caixa-alta e caixa-baixa num texto, o uso de diferentes alinhamentos, a valorização dos espaços em branco e das capitulares, ajudando a quebrar vários dogmas nessa área. Assim é possível encontrar essa necessidade e presença tecnológica desde o princípio nos poemas concretos: já que não há escritura em um sentido manual e a própria forma do poema depende das soluções mecânico-tipográficas como podemos ver, por exemplo, no poema “Poética”. Nele podemos observar o uso da palavra e da tipografia como um recurso de composição visual em que o texto, composto pela frase “construir sobre ruínas”, é suporte para um constructo imagético:

Poética

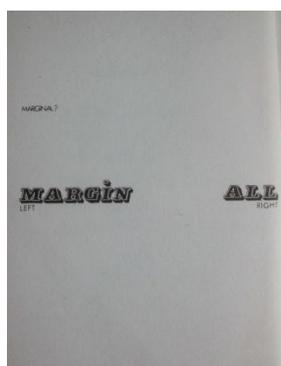
⁴³ Um movimento francês de poesia visual que antecede o Concretismo em cerca de dez anos.



Fonte: *Trívio*, 2002, p.67.

Observamos que o poeta desmembra a palavra “construir” de modo que a leiamos fragmentada, grafando-a como “const/ruir”. No todo da obra temos uma estrutura onde existe uma disposição do texto dentro de um retângulo verticalizado, cuja composição em superposição desconstrói a leitura gerando uma forma-poema, como se os tipos gráficos dispostos no início da estrutura desmoronassem e gerassem na base um amontoado de elementos que, no seu acúmulo, evocam mais uma imagem que uma escrita.

Este uso da palavra como imagem é possível de ser constatado no poema “Marginal?”:



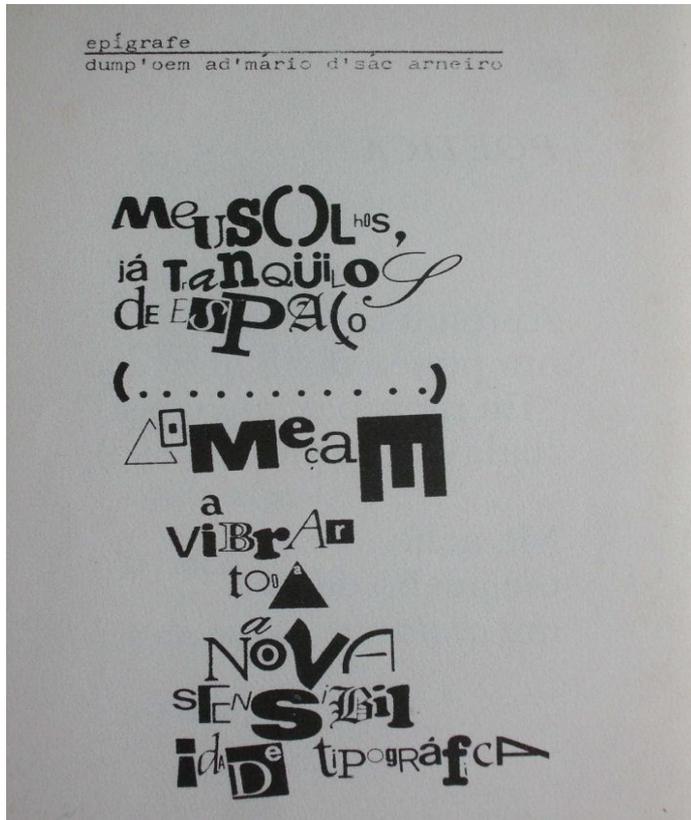
Fonte: *Festim*, 1992, s/p.

Nesta obra, Aleixo abre o espaço da página para instalar uma reflexão que abrange desde o significado da palavra título, passando pelo uso poético da mesma no contexto construtivo e completando-o na visualidade da concepção.

A disposição do texto na linha exata que divide a folha verticalmente ao meio já nos leva a relacionar esta ocupação espacial com o significado da palavra: o poema trata de divisão de territórios de pertença. A pergunta que o título faz é fator que desencadeia as considerações do poeta, que desenvolve seu comentário político/poético através do uso da fragmentação da palavra “marginal” em “margin” e “all”, grafadas desta forma, em língua inglesa. O autor continua seu raciocínio fazendo um deslocamento de “margin” (margem) à esquerda, associando-a com palavra “left” e, ao justificar o texto nesta posição da mancha gráfica, coloca-a “à margem” de “tudo/todos”, representado pela justificação oposta da palavra “all”, disposta na margem direita e associada à palavra “right”. Sabemos que as possibilidades de leituras que decorrem desta obra são diversas e podem ser desenvolvidas a partir de cada leitor, porém aqui, no nosso atual estágio de análise, o que queremos é destacar a palavra como imagem a serviço do poema. A tipografia usada na escritura de “margin” e “all” dá um peso gráfico à estrutura e à forma do poema: nele percebemos que a imagem tipográfica não designa a palavra, mas dá à própria uma imagem para ser usada como um direcionamento de leitura, como se observa no poema.

Em outro exemplo do uso dos mesmos recursos, podemos citar o poema “Epígrafe”, em que a profusão de diferentes famílias tipográficas é o cerne do sentido do poema. O texto diz “Meus olhos,/ já tranquilos/ de espaço/ (.....)/ começam/ a/ vibrar/ toda/ a/ nova/ sensibil/ idade tipográfica”. (ALEIXO, 1992, s/p.) Há uma referência clara à relação da poesia concreta com o uso das famílias tipográficas que compõem o texto, não somente como grafia das palavras, mas como “imagem” das mesmas. A tipografia – devido ao seu caráter técnico-reprodutivo – funcionaria como ponte ounexo. Se no texto o poeta pretende ser coerente com a sua contemporaneidade, não pode ignorar essa presença tecnológica e sua importância na circulação ou recepção do poema. A linha final faz clara menção a isso ao afirmar que vivemos a “idade tipográfica”, ou seja, temos uma relação cultural com o rico universo de codificação de palavras em imagens. Na poesia concreta, do mesmo modo que com outras poéticas de vanguarda, é a própria palavra que se torna objeto e adquire um caráter imagético, icônico, material.

Epígrafe



Fonte: *Festim*, 1992, s/p.

O uso plástico da palavra formatada dentro da variedade de famílias tipográficas faz parte do discurso da poesia concreta. A associação de certas tipografias a certas épocas históricas e a uma maior ou menor modernidade não é um fenômeno novo. Segundo Aguilar, “Vasari julgava que também a forma das letras expressa o caráter e o espírito de uma determinada fase histórica. Nessa operação, Vasari usa a tipografia para evidenciar um princípio de contemporaneidade.” (AGUILAR, 2005, p.22). Observamos, portanto, que, ao lançar mão deste recurso visual o artista também faz uma observação sobre o caráter cultural e histórico da escrita mecânica, da imprensa e da visualidade agregada a estes elementos. Menezes diz:

O que distingue as diversas tendências da poesia visual, umas das outras, são as formas que o texto (ou a palavra ou a letra) assume no espaço da página. Esse é o elemento central, do qual derivam todos os outros. A partir das formas do texto na página, surgem outras questões a serem observadas, tais como os modos com que as palavras passam a se relacionar de acordo com sua função no espaço, a forma das letras, a integração com elementos não-verbais (como desenhos, números, gráficos, fotos). (MENEZES, 1998, p.64).

Para ilustrarmos esta fala, reproduzimos o poema “O Aleijadinho de Lezama” para fazermos nossas considerações:

O Aleijadinho de Lezama

o que,
 indo e v
 indo pelas ruas de

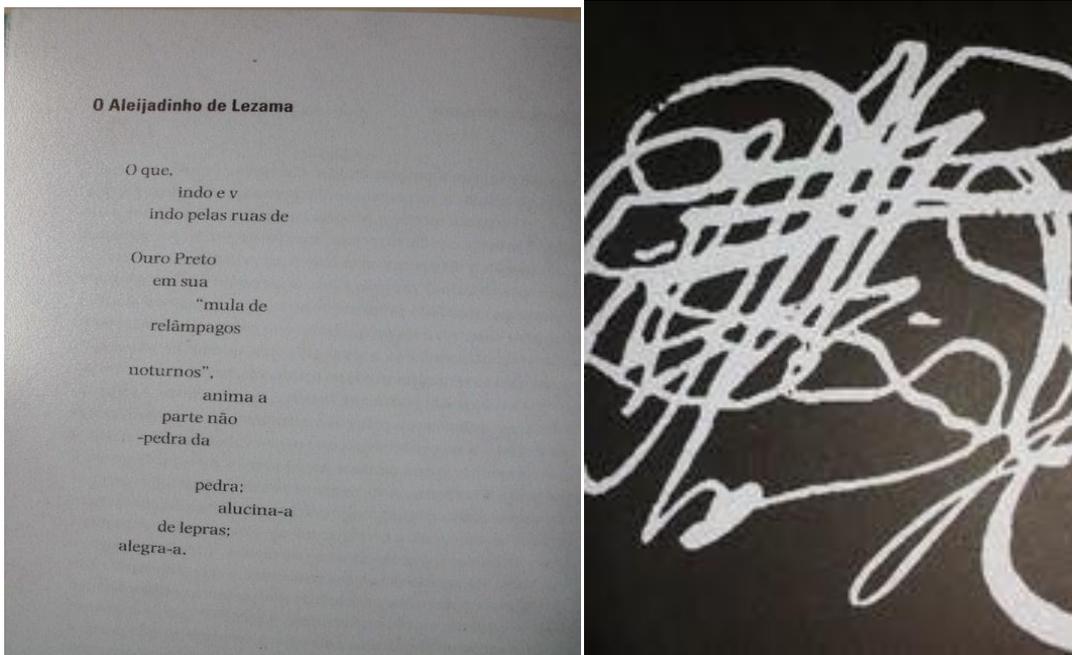
 Ouro Preto
 em sua
 “mula de
 relâmpagos
 noturnos”,
 anima a
 parte não
 -pedra da

 pedra;
 alucina-a
 de lepras;
 alegre-a.
 (ALEIXO, 2010, p.125)

Neste poema, Ricardo Aleixo retoma e trabalha o eixo semântico presente no verso do poeta cubano: “nulo de relâmpagos nocturnos” opondo “claro” e “obscuro” que, por sua vez, remetem à estética barroca e ao barroco mineiro, retomando o nome da cidade de “Ouro Preto”, que contém a oposição “claro” X “obscuro”. Temos assim os verbos “animar” (etimologicamente significando “insuflar alma”), “alucinar” (“inserir luz”) e “alegrar” a parte não pedra. Aleixo usa o formato do livro para traçar um poema de composição não linear, no qual faz um comentário sobre o artista do barroco mineiro. Nele, as palavras, grafadas numa fonte serifada, cumprem papel coreográfico: fazem uma trajetória errante pelo espaço da folha que pode sugerir o traçado irregular das ruas de Ouro Preto ou mesmo o movimento titubeante do personagem Aleijadinho, sabidamente portador da lepra e que, pelas dificuldades físicas e complexos sociais decorrentes dos danos da doença, transitava pela cidade à noite no lombo de um burrico, este evocado pela citação de Lezama Lima como “mula de relâmpagos noturnos”⁴⁴. A passagem do artista/poeta pelo artista/escultor se dá em diálogo através de seus respectivos fazeres: o escultor “alegra” a parte “não-pedra da pedra” e o poeta “canta” um “retrato plástico-literário” ao diagramar o poema para que possa ser lido em rebatimento com a assinatura de Aleijadinho.

⁴⁴ “Ouro Preto está ceñido por sus desapariciones y apariciones en su mulo de relâmpagos nocturnos. Se lanza, su obsesión era no ser visto, sobre la piedra golpeada, que al fin articula y rechaza. Iglesia tras iglesia, inmensas pilas bautismales, púlpitos laberínticos para apresar al Espíritu Santo, todo ello del ímpetu del Aleijadinho al lanzarse de su mulo, oculto todo el rostro bajo un sombrero que le caía como ala sobre los hombros, y picotear con su gubia las defensas de la piedra. Un proverbio brasileño nos dice: el Brasil progresa de noche, mientras duermen los brasileños”. (LEZAMA, 1988. p.245).

O Aleijadinho de Lezama

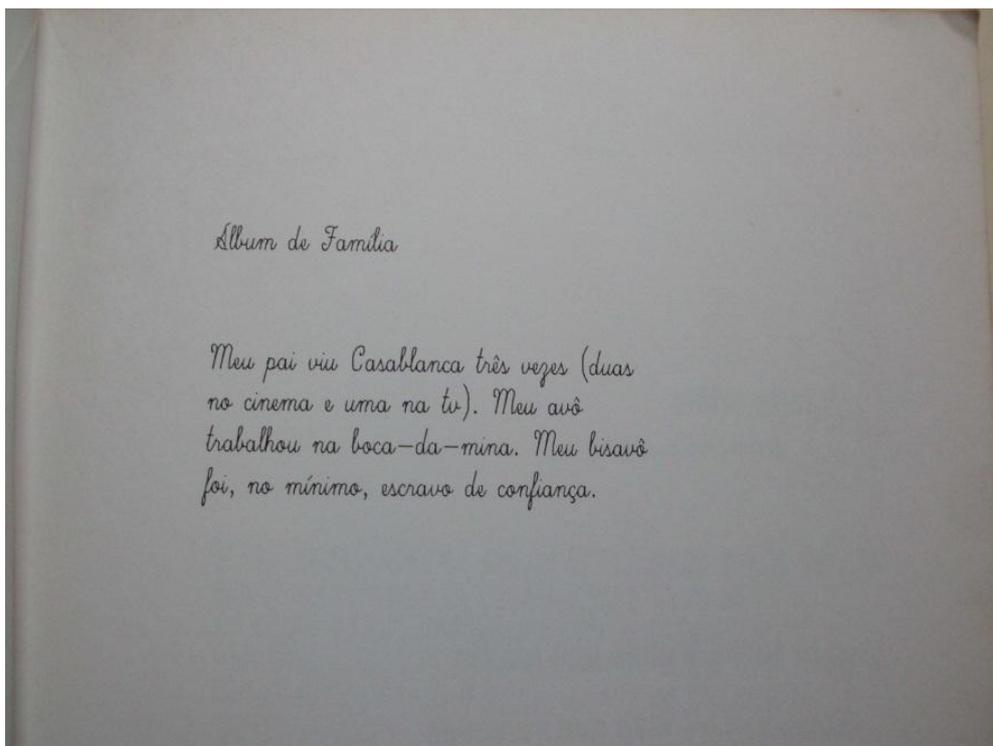


Fonte: *Modelos Vivos*, 2010, p.125.

Mostramos, então, como o uso das palavras e sua distribuição na página promovem outros raciocínios no leitor, fazendo com que haja uma proposta de integração de elementos verbais com os não verbais. A palavra “desenhada” no seu código gráfico e a palavra manuscrita “desenhada” pela assinatura possuem caráter distintos, mas se abrem a leituras complementares. A própria possibilidade a este tipo de leitura em diálogo é gerada pela visão em conjunto das páginas abertas do livro, reforçando a ideia da mudança do conceito do livro composto de páginas isoladas que se sucedem para o livro de páginas intercambiáveis.

Nesta abordagem que fazemos sobre a forma da palavra, não podemos deixar de fora a fonte manuscrita, usada a partir de famílias tipográficas que mimetizam a caligrafia. Algumas obras foram geradas por Aleixo, que utiliza este tipo de recurso gráfico, como podemos ver nos poemas que reproduzimos a seguir:

Álbum de família



Fonte: *Festim*, 1992, s/p.

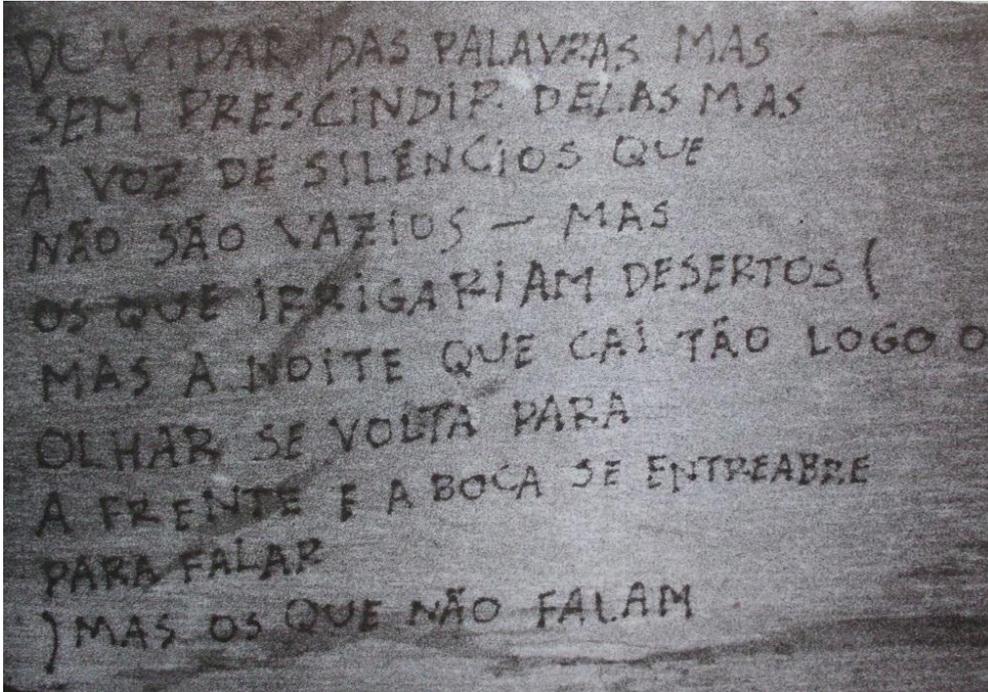
Vemos que a letra/fonte manuscrita dá ao poema um caráter de intimidade que reforça o conteúdo de depoimento pessoal, que já apontamos quando abordamos a presença de uma escrita autobiográfica na obra de nosso autor. A caligrafia é um elemento de reconhecimento pessoal e a grafologia afirma que cada um se expressa particularmente no exercício de sua escrita manual. A forma caligráfica do poema faz um duplo jogo com o aspecto da escrita autodepoente: a poesia como uma escrita de si sendo registrada pela caligrafia que surge como um desenho pessoal.

Já no poema “Voz” o que observamos é a inscrição do texto, feito manualmente pelo poeta usando um pirógrafo, sobre uma placa de madeira encontrada nos fundos de sua casa, onde se lê: “dúvidas das palavras mas/ sem prescindir delas mas/ a voz de silêncios que/ não são vazios – mas/ os que irrigariam os desertos (/ mas a noite que cai tão logo o/ olhar se volta para/ a frente e a boca se entreabre/ para falar/) mas os que não falam”. (ALEIXO, 2010, p.129).

O caráter de precariedade do suporte e a sua retirada de um contexto de descarte para uma nova configuração plástica, não só é coerente com procedimentos da arte contemporânea – haja vista o trabalho de Kurt Schwitters, no qual a associação de texto e/ou palavras a materiais não consagrados pelas artes “nobres” era uma constante – como ressalta a importância da palavra grafada como demarcadora de territórios de pertença, como acontece

nos grafites e pichações nos espaços arquitetônicos das grandes metrópoles. A apropriação desta placa de madeira que se mostrava esvaziada (desertificada) de utilidades, se torna objeto útil irrigada pela palavra, tal qual canta o poema.

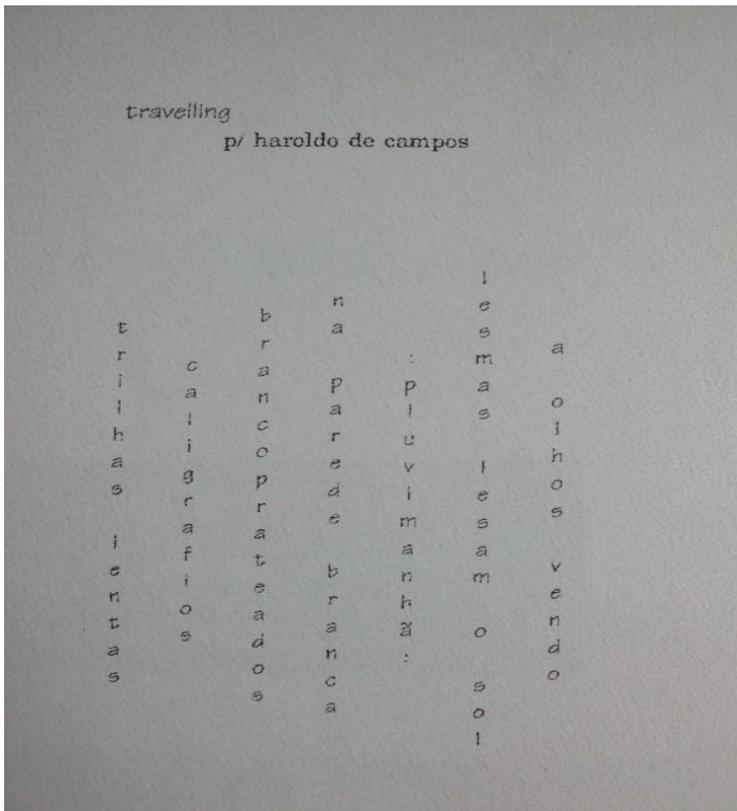
Voz



Fonte: *Modelos Vivos*, 2010, p.129.

E, finalizando esta abordagem, no seu poema “Travelling”, dedicado a Haroldo de Campos, a forma tipográfica que replica a caligráfica é usada numa concepção que remete aos “Caligramas”, de Apollinaire, em que, numa estrutura composicional que rompe com a linearidade horizontal do texto, Aleixo escreve em linhas verticalizadas: “trilhas lentas/ caligrafios/ brancopratedos/ na parede branca/ :pluvimanhã:/ lesmas lesam o sol/ a olhos vendo”.

Travelling



Fonte: *Festim*, 1992, s/p.

A imagem que a leitura do poema vai construindo na nossa cabeça – lesmas que cruzam em trilhas/fios de prata deixadas por sua lubrificação em uma parede branca – remetem a uma caligrafia aos olhos do leitor. Há um direcionamento do tema proposto pela tessitura poética que é reforçada pela visualidade das linhas paralelas, nas quais a escolha de uma tipografia manuscrita formata, no texto, o aspecto de escrita literária e, na página, a “escrita” do trajeto do molusco. Com esse cruzamento de diferentes registros gráficos – a letra e as marcas – é o gesto particularizado que retoma seu lugar.

Se destacamos a esta altura o uso das palavras e da sua forma tipográfica, abrimos nossas observações para a construção do poema no seu todo no intuito de gerar um necessário comentário sobre o conjunto visual gerado por estes elementos gráficos. Sabemos que a influência de Mallarmé foi assumida pelos poetas concretos de São Paulo desde seus primeiros trabalhos e, como destaca Philadelpho Menezes, em seu livro *Um lance de dados*, de 1896, o poeta francês

realiza experiências radicais: o poema se desenvolve em cinco ou seis textos que se entrecruzam e se misturam, espalhados, pelo espaço das folhas abertas, em blocos de frases como se as palavras fossem constelações no céu branco da página. O uso de diferentes tipos de letras aproveita as novidades técnicas da imprensa da época. Por outro lado, o poema foi pensado pelo escritor como uma partitura em que vozes variadas se sobrepõem numa polifonia feita de palavras. (MENEZES, 1998, p.28).

Esta obra poética pensada como partitura em que “vozes variadas se sobrepõem numa polifonia feita de palavras” nos leva à musicalidade da poesia naquilo que ela possui como característica básica: a métrica, a rima, a versificação. Sabemos que o verso foi uma das características da construção poética que foi discutido (e mesmo questionado) pelos pensadores da poesia concreta⁴⁵. Aguilar fala que, para a poesia contemporânea, depois da intervenção vanguardista, “a versificação, a métrica, a rima e outros procedimentos estão no campo do possível e já não tem sentido obrigatório: são um repertório de formas à disposição do trabalho poético.” (AGUILAR, 2005, p.179). Portanto, o uso do verso perpassou prática ou teoricamente o pensamento constitutivo dos procedimentos relacionados à estrutura do poema concreto. Aliás, não podemos esquecer que a poesia brasileira nunca deixou de ser escrita em verso, apesar da força questionadora do concretismo. Mais do que isso, é curioso como o próprio concretismo guarda uma relação muito estreita com o verso, conforme cita Marcos Siscar:

Haroldo de Campos praticamente nunca o abandonou, apesar de discretas experiências de espaçamento e da exceção importante da prosa “Galáxias”; Décio Pignatari voltou ao verso no início dos anos 1980; e a própria poesia visual de Augusto de Campos é eivada de medidas métricas tradicionais(...) ou seja, a ideia da superação concretista do verso foi menos intensamente um fato poético do que um resultado de uma força de interpretação teórico-crítica que, é preciso lembrar, dizia respeito a uma visão geral de poesia (produtiva, “verbivocovisual”) e não exclusivamente ao suporte visual. (SISCAR, 2008, p.210-211).

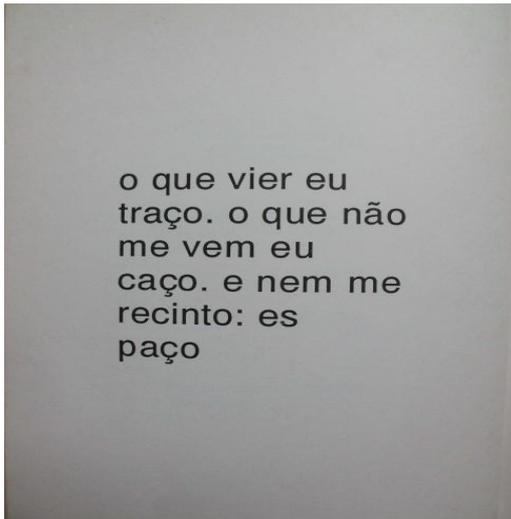
Podemos, então, dizer que a visualidade, a sintaxe da prosa, a poesia falada, o ambiente intertextual ou verbivocovisual, os diversos diálogos com outras artes, “são opções de realização poética, mas não significam – nem historicamente, nem teoricamente – uma saída da versificação”. (SISCAR, 2008, p.216). Sua característica é a volta ao texto, respeitando-se normalmente a ordem sintática tradicional e correção gramatical. Às vezes percebe-se mesmo a volta ao verso como unidade do poema. Mas essa retomada do texto tradicional e, muitas vezes, do próprio verso, se dá com um acabamento visual sofisticado, graças à multiplicidade de tipos gráficos à disposição do poeta hoje.

Sessenta anos após a poesia concreta brasileira declarar o “fim do verso”, boa parte dos antigos concretistas está fazendo hoje exatamente verso, seja na forma mais explícita, seja em formas embelezadas por recursos tipográficos, ou ainda em obras de tradução.

⁴⁵ Todas as distinções que Haroldo de Campos pede para a sua própria obra poética baseiam-se nos modos de organizar o material: “o método ideográfico”, “as metáforas dissoantes”, “a sintaxe subversiva” e o “léxico enigmático”. Foi a técnica que os levou a uma determinada concepção da mudança histórica e a qual converteram em uma poderosa máquina de leitura e de organização do material, tão poderosa que os levou a questionar o sinal de reconhecimento mais evidente do texto lírico: o verso. (AGUILAR, 2005, p.172).

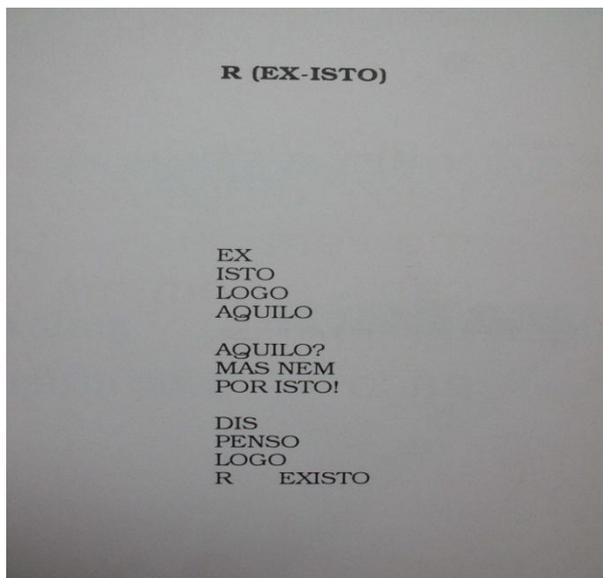
Cumprida nossa necessidade de fazer esta contextualização da versificação, voltamos ao nosso projeto de análise da visualidade na poesia de Aleixo munidos deste aspecto do uso da rima, destacando a formatação de seus poemas que obedece ao seu compromisso no uso da palavra e da forma tipográfica como um conjunto a serviço da poesia. Destacamos, para tal, os dois poemas que se seguem:

o que vier eu traço



Fonte: *Festim*, 1992, s/p.

R(EX-ISTO)



Fonte: *Festim*, 1992, s/p.

Em ambas as obras, percebemos que o artista se utiliza de tipografia específica, destacando o seu uso em caixa baixa (no primeiro poema) e em caixa alta (no segundo). Está presente a manipulação do espaçamento como estratégia composicional na constituição literária dos poemas, mas também vemos este espaçamento pensado quando do uso da

alteração da grafia de determinadas palavras – “es/paço”, “dis/penso” e “r/existo” – como recurso visual. No primeiro poema, a métrica acontece num ritmo cadenciado, perceptível pela recitação. Certamente sabemos que o caráter imagético pode ser detectado somente na observância ocular das obras, já que na recitação esta constatação se dispersa. No conjunto texto-imagem percebemos, enfim, uma teia de elos visuais, sonoros e semânticos meticulosamente construída. Citamos um trecho de Mallarmé que nos soa pertinente como reforço à nossa análise:

Mantém-se os meios de realização das “letras” e a própria “versificação” como modo de pensar a unidade mínima do ritmo, ou seja, os brancos visuais são entendidos como modo da versificação, uma possibilidade específica de modulação da versificação, e não como além da versificação: os “brancos”, com efeito, assumem importância, chocam de imediato; a versificação assim o exigiu, como silêncio circundante. (MALLARME apud SISCAR, 2008, p.213).

Já no poema R(EX-ISTO), constatamos uma clara reverência/referência ao poema PÓS TUDO (1984), de Augusto de Campos – em que o autor fez uma significativa crítica à modernidade e ao seu próprio fazer poético – e nela Aleixo faz igualmente um raciocínio sobre sua própria obra, tomando como ponto de partida as reflexões que o renomado poeta concreto realizou na sua obra nos anos 1980. Como um libelo de resistência, Aleixo lança mão dos recursos estruturais que formatam o poema e os usa para se perfilar claramente com os parâmetros visuais da poesia concreta brasileira e se estabelece existindo como um autor que resiste e a mantém como um movimento vivo.

Creemos que, após fazermos estas abordagens da palavra em seus diferentes usos nos poemas de Aleixo e da versificação sendo percebida não só como constituinte literária, mas também como promotora de uma percepção do conjunto visual, podemos passar à análise do gerenciamento do espaço no subcapítulo seguinte.

2.3.2 Espacialidade

O uso do espaço da página nos poemas de Aleixo já foi tratado por nós quando nos referimos ao livro como objeto artístico, justamente pelo fato de ligarmos este recurso plástico-visual ao conceito da poesia concreta. Agora, observando pelo viés da estrutura do poema, podemos observar que a distribuição das palavras sobre o suporte da página gera um pensamento claro de que a área de ocupação do texto e a geração de “vazios” são, tanto um

como outro, recursos plásticos: com isto o poeta concreto cria “formas significativas”, objetos verbais: ele concretiza a expressão e lhe dá uma realidade espacial.

Os elementos verbais e visuais, bem como o seu modo de arranjo na página, não deixam de ser variações de soluções formais já bastante difundidas e exercitadas largamente pela poesia experimental do último Simbolismo e do Futurismo italiano e russo. Segundo Manuel Sesma, “na Idade Moderna, especialmente a partir da década de 1920, as experiências das vanguardas artísticas estimularam as revoluções na sintaxe tradicional e na forma da letra, num impulso de ruptura com a harmonia da página e a linearidade lógica cartesiana”. (SESMA, 2004, p.105-134).

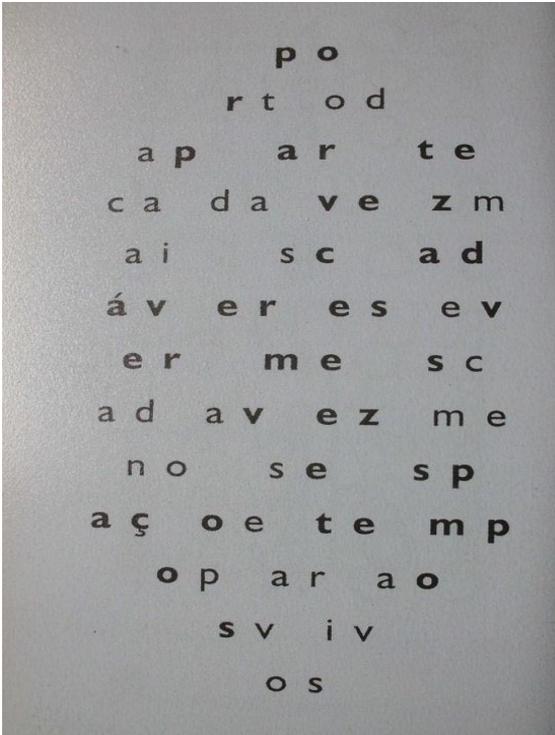
Sabemos que um grande número de artistas desenvolveu trabalhos que promoveram mudanças na disposição da letra no espaço da página, procurando usar de forma retórica o espaço tipográfico do suporte no qual estava inserida a palavra e, dentre eles, podemos citar Stéphane Mallarmé (1842-1898), Guillaume Apollinaire (1880-1918) e os futuristas, em especial Filippo Marinetti (1876-1944), acrescentando a estes os poetas concretos que, em meados do século XX, retomaram as propostas destes inovadores, contribuindo de forma significativa para a reestruturação da sintaxe tradicional do texto literário. Citando um caso específico na poesia brasileira, o poeta Ferreira Gullar comenta assim o seu livro *A luta corporal*, de 1954, falando da sua concepção: “diagramado e editado por mim, ele refletia a preocupação com a utilização do espaço em branco na estruturação espacial dos poemas, como também na titulação e no uso da página em branco, feito camadas de silêncio acumuladas nas páginas”. (GULLAR, 2007, p.21).

Com esta citação percebemos que o uso dos espaços em branco da página (e do livro como um todo) sai, portanto, da percepção desta como apenas um suporte do texto para ser parte integrante da própria estrutura do poema. Esses brancos se tornam um “silêncio gráfico” a ser ouvido pelas pausas da recitação e visto nos “vazios gráficos” que instala na diagramação. Assim, a página é o espaço em que se dispõem as formas que, nas palavras de Aguilar,

o que se produz ali é uma montagem em página (tal qual no cinema se fala de uma montagem no plano). E se é possível falar de uma montagem no sentido estrito, e não como metáfora, é porque os signos e a página são tratados em linguagem) materialmente como elementos que se justapõem e se combinam. (AGUILAR, 2005, p.272).

A partir disso, comentemos o poema de Ricardo Aleixo intitulado “Canção noturna do fim de peixes”, que faz parte do seu livro *Trívio* (2002, p.68), reproduzido a seguir:

Canção noturna do fim de peixes

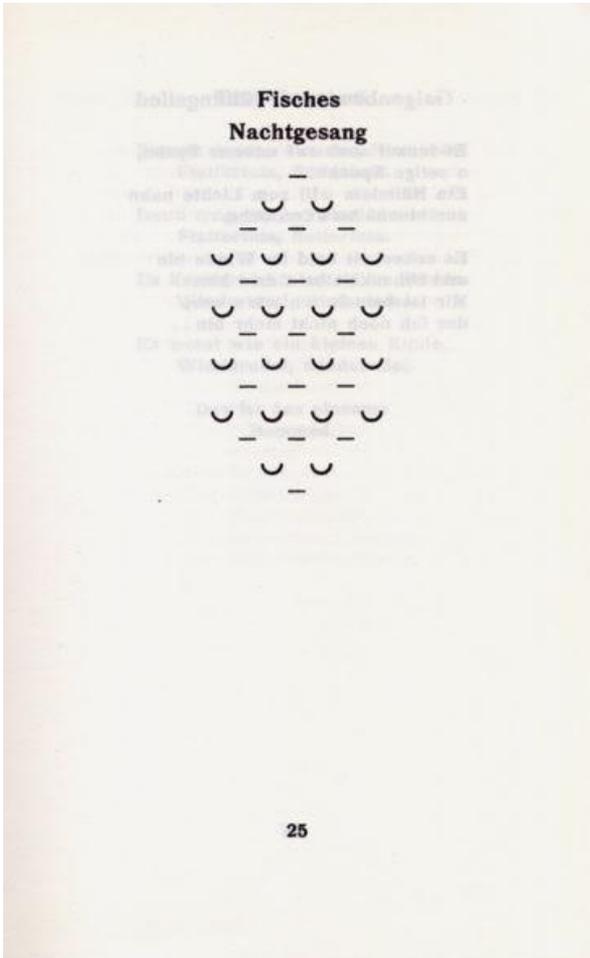


Fonte: *Trívio*, 2002, p.68.

A concepção do poema possui uma riqueza visual que parte da sua disposição numa forma geométrica hexagonal centrada no meio da página. Dentro dessa estrutura dispõem-se as palavras impressas com tipografia específica, usando-a de maneira intercalada entre o regular e o negrito. O espaço interno à forma hexagonal é gerenciado pela fragmentação do seguinte texto: “por toda parte cada vez mais cadáveres e vermes cada vez menos espaço e tempo para os vivos”. (ALEIXO, 2002, p.68) Percebemos que neste poema se vê um estilhaçamento do texto, solto em explosão pelo espaço da página, mas ultrapassando a própria forma das palavras, estas também estilhaçadas pela grafia. A não delimitação dos contornos da forma que contém o texto abre áreas de respiro entre o poema e o espaço externo do seu entorno, dando uma leveza visual ao trabalho. Esta concepção de estrutura gráfica instala um incômodo processo de leitura que remete, a princípio, a um texto *nonsense*, se cremos que o poema é refém da sua intrincada visualidade. Talvez aí resida a explicação ao *d’après Christian Morgenstern*, citado por Aleixo, que faz uma clara e explícita referência ao poema visual “Fisches Nachtgesang” (ou “Canção Noturna do Peixe”), que reproduzimos

abaixo, do poeta e escritor alemão Christian Otto Josef Wolfgang Morgenstern (1871-1914), contemporâneo dos expressionistas e dadaístas germânicos, e autor de obra literária com concepções poético-visuais ousadas.

Fisches Nachtgesang



Fonte: Revista eletrônica *Modos de usar*.

Na convergência da multiplicidade de meios técnicos, em especial na estrutura concreta do poema “Canção noturna do fim de Peixes”, observamos o que diz Pires, “que o caráter de ‘polissemia’ e ‘multiplicidade’ também se dá por meio das relações entre a palavra e o campo bidimensional (...), nos remetendo assim à abertura de sentidos proposta pela poesia concreta” (PIRES, s/d., p.9), o que Julio Plaza reforça quando diz: “o poeta concreto vê a palavra em si mesma ‘como campo magnético de possibilidades’. A matriz aberta de muitos poemas concretos permitia vários percursos de leitura, na horizontal e vertical, possibilitando o combinatório e o permutacional (...)”. (PLAZA, 2003, p.11).

Nesse poema o tema do desdobramento está presente no “menino”. A aliteração da oclusiva “p”, presente nos vocábulos “pai”, “pantera”, “a parte”, e nos sintagmas “para onde escapa” parece ritmar e exacerbar o medo do menino.

Oco

Tempo invisível

em alguma parte

do lugar parado

que eles

agora

plantado na terra

o oco dos olhos

para sempre

(ALEIXO, 2010, p.81)

Neste poema temos novamente a presença da aliteração da oclusiva “p”, presente nos vocábulos e sintagmas “tempo”, “alguma parte”, “lugar parado”, “plantado na terra”, “para sempre”. E, igualmente, a presença do eixo semântico que remete a “obscuro”, à não visível nos vocábulos “oco”, “tempo invisível”, “plantado na terra”. O poeta utiliza-se também da fragmentação da linearidade do poema que interrompe o eixo significante, operando, desta maneira, uma espécie de suspensão no tempo e no espaço, o que gera uma inquietação e um desconforto no leitor diante de versos que parassem soltos no espaço branco do poema: “que eles/ agora”. O leitor se obriga a reiniciar a leitura do poema, tentando assim integrá-los ao poema como um todo.

Chuva

chuva que só ouve

o próprio timbre

de água

ao da voz

sem som

da pedra

para sempre

misturado

(ALEIXO, 2010, p.70)

Repete-se nesse poema o eixo semântico de oposição entre “claro” X “obscuro”. Temos assim: “o timbre da chuva”, e “o timbre da água” X a “voz sem som da pedra”. Mas a oposição se dilui porque se misturam o timbre da chuva e o timbre da “voz sem som da pedra”.

Podemos alinhar a análise desses poemas através daquilo que eles possuem em comum, ou seja, um trato uniforme com os vazios do texto. Usando-os como elemento de união de sentido, o que é promovido pela sua disposição em deslocamentos, e no seu

conjunto, remetem a uma “fórmula” composicional. Existe uma reincidência desta concepção espacial em outras obras de nosso artista, o que nos permite afirmar que é um processo que ele usa evocando uma estrutura “em partitura”, como se houvesse uma malha gráfica matricial a direcionar a construção literária, que poderia ser preenchida conforme a necessidade de expressão do artista. Reafirmamos que o motivo de nossa passagem por estas considerações é realçar que os poemas de Aleixo são para ser “vistos”, além de lidos e recitados.

Propomos a leitura de outra obra na qual o uso da espacialidade surge de modo diferenciado, com ela sendo construída na própria literalidade do texto. O que queremos ressaltar é que o compromisso selado com a visualidade pode ser exercido no próprio conceito da palavra, portanto leiamos:

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 metade de silêncios. olhares pela metade. uma respiração.
 duros. olhares como metades de olhares. uma respiração. noites
 como olhares apenas pressentidos. noites 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
 (ALEIXO, 2010, p.34).

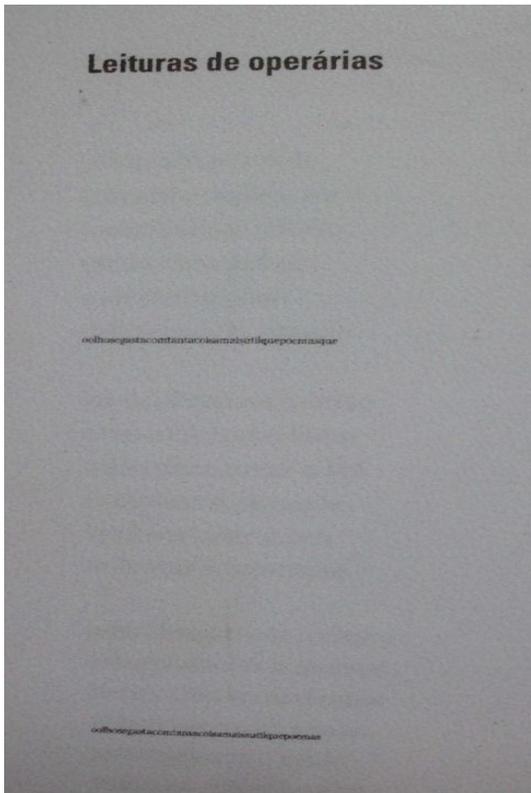
Neste poema a métrica propulsa os versos, o ritmo do poema, construído como uma *mise en abyme* das imagens trabalhadas pelo poeta ao longo do poema. Cada verso é retomado já modificado pelo verso anterior que lhe acrescenta outra imagem a partir de sua repetição parcial. O poeta instaura, assim, um ritmo e um percurso labirínticos construídos através da repetição dos signos substantivos: “silêncio” (11 vezes), “olhares” (10 vezes), “palavras” (9 vezes), “pele” (8 vezes), “metade” (8 vezes), “respiração” (5 vezes), e os signos adjetivos “habitáveis” (3 vezes), “noites habitáveis”, “palavras habitáveis”, “olhares habitáveis”, “duros” (4 vezes), “pressentida” (2 vezes). O poema alicerça-se em comparações (“como”) e contém uma adversativa repetida duas vezes: “todavia habitáveis”.

Aleixo faz um jogo com o sentido da palavra e aquilo que ele chama de “sua pele”: a letra. Numa diagramação concisa – em que usa a mancha gráfica justificada alinhando o texto às margens esquerda e direita, gerando assim um bloco fechado – vai tecendo sua poética através de uma visualidade induzida: o texto é escrito contínua e linearmente, mas agrega os vazios espaciais pela palavra, usando termos como “silêncio”, “respiração”, “vazio” ou frases

metafóricas como “palavras como peles de silêncios habitáveis”, “palavras como metades de silêncios”, “olhares como noites vistas de um cais”, “silêncios como noites sobre a pele do mar”, “noites habitáveis como silêncios sem pele”. Com esse uso o poeta vai permeando o corpo de sua escrita com “apagamentos textuais”, promovidos por palavras “sem pele”, ou seja, despidas de sua materialidade gráfica através dos seus significados.

Finalizando nossas considerações sobre a espacialidade, passamos ao poema “Leituras de operárias”, onde Aleixo compõe seu trabalho com apenas duas frases dispostas em terços da mancha gráfica, justificadas à esquerda, da seguinte forma:

Leituras de operárias



Fonte: Modelos Vivos, 2010, p.112.

As duas frases estão escritas de maneira contínua, eliminando o espaço entre as palavras, e impresso em tipologia mínima, o que faz com que as percebamos como linhas desenhadas sobre a folha. O minimalismo desta concepção remete o leitor a uma aproximação

física com o livro, como se este fosse portador de uma miopia, instalando um redimensionamento da distância que o separa da leitura, conforme colocamos quando tratamos da plasticidade do objeto-livro, no início deste capítulo. Com ou sem a ajuda de próteses de leitura – qualquer espécie de lentes de aumento – o que se lê nestas duas linhas é o seguinte:

oolhosegastacomtantacoisamaissutilquepoemasque
oolhosegastacomtantacoisamaissutilquepoemas
(ALEIXO, 2010, p.112)

Portanto, Aleixo confirma a “gastura visual”, evocada pela interdição parcial da leitura, recurso de que lança mão pelo uso da tipografia mínima. A geração desse estado alterado de visão só poderia ser feita com as ferramentas da construção gráfica do texto, cuja manipulação se encaixa perfeitamente nos parâmetros usados pelos poetas visuais, os concretos em especial, na confecção de seus poemas.

Passemos então à análise de dois aspectos da poética visual de Aleixo, que cremos merecer um estudo devido ao seu uso frequente.

2.3.3 A estrutura narrativa

Décio Pignatari (1996) disse que todo poema autêntico é uma aventura – uma aventura planejada. Na poesia concreta o artista se transforma em designer que vai ao encontro de recursos estruturais para compor seu trabalho. No poema concreto a estrutura é o próprio tema do poema.

Recentemente, o poeta visual Luis Dolhnikoff, de reconhecida vinculação ao concretismo brasileiro, expressou seu desconforto relativo à discussão sobre a poesia contemporânea, argumentando que “ela deixa de fora a ‘verdadeira contraposição’ de tendências poéticas pelas quais passou o Brasil: uma ‘visualista’ e outra ‘verbalista’”. Segundo ele, a tradição poética, desde a ruptura concretista, se dividiria entre aqueles que acreditavam que a tradição do verso estava superada e aqueles que apostavam em suas potencialidades futuras. “Em suma”, completa Dolhnikoff, “a divisão, logo, a escolha colocada à poesia brasileira, foi entre a poesia visual e a poesia verbal.” (DOLHNIKOFF, 2006, p.212). Percebemos um comentário radical na afirmação de Dohlnikoff e o usamos aqui para reafirmarmos que a poesia feita no Brasil não precisa ser classificada desta forma e nosso

trabalho na análise da poética de Aleixo é para demonstrar que não é necessário tomar posições tão opostas: a poesia brasileira contemporânea pode ser verbal e visual ao mesmo tempo, sem prejuízos ou contradições.

Como nos propomos anteriormente, buscamos demonstrar como determinados recursos visuais potencializam o discurso poético, seja na escrita literária, seja na concepção visual, ou no conjunto de ambas. A recitação de um poema visual é possível, assim como o usufruto das visualidades, sem prejuízos para o poema. O que ressaltamos na nossa pesquisa é só um destaque da visualidade como “mais um” exercício poético, como veremos agora através da análise de dois recursos estruturais usados por Aleixo: a circularidade e a verticalização.

A circularidade é presente na concepção de algumas de suas obras que, ao serem lidas, permitem a percepção de um “moto contínuo”: o poema conceitualmente não possui um término, pois lhe é inculido algum elemento literário que promove a sua (re)leitura, remetendo o leitor do fim ao seu início, gerando esta forma circular. Para exemplificarmos esta nossa observação, vejamos alguns destes casos:

aquele olhar de leitor

p/ Affonso Ávila

&
aquele olhar de leitor: longo
&
aquele olhar deleitoso: louco
&
aquele olhar delirioso: langue
&
aquele olhar delituoso: lento
&
aquele olhar delator, lendo
&
aquele delator
&
aquele olhar de leitor: limpo
&
(ALEIXO, 1992, s/p.)

O moto contínuo é expresso, igualmente, através da aliteração da consoante líquida “l”: “leitor”, “longo”, “deleitoso”, “louco”, “delirioso”, “langue”, “delituoso”, “leito”, “delator”, “lento”, “leitor”; e da repetição quase obsessiva do sintagma “aquele olhar”.

A construção do poema é alinhavada pela inclusão da apóstrofe “&”⁴⁶, sendo usado como um elo entre as frases que o compõem. Existe no uso deste elemento um reforço à visualidade, que nos propomos destacar sempre, pois ele só pode ser percebido durante sua observação gráfica, na leitura, já que na recitação o efeito desaparece. O modo repetido como este elemento é usado contribui fortemente na percepção do leitor de que o poema está sempre em giro, pois se inicia e acaba com seu uso.

Podemos constatar em outras obras, como a que se segue, a utilização de formas literárias que remetem o leitor a esta circularidade de leitura:

João
 não importa
 o samba.
 tem sempre
 um sample
 do último
 instante antes
 do mundo
 começar do nada.
 nem importa
 o mundo.
 é sempre
 o mesmo samba
 e – em glissandi,
 da garganta
 aos dedos –
 aquele silêncio,
 aquele nada
 sampleado.
 não importa
 o
 (ALEIXO, 2002, p.35)

Neste poema constatamos, mais uma vez, a musicalidade e o ritmo imprimidos nos versos pela repetição das nasais, e das consoantes sibilantes ao longo do poema: “samba”, “sempre”, “sample”, “instante”, “autos”, “começar”, “o mesmo samba”, “em glisandi”, “dos dedos”, “sampleado”. O poema inicia-se e acaba com o sintagma “não importa”, fechando-se assim em si mesmo; “o” que nos remete a “mundo”, “a garganta”, e talvez a “pandeiro”.

A brusca interrupção do poema gera um desconforto no leitor que tende a preencher a lacuna instalada pelo poeta completando, a seu modo, a continuação da escrita. O artigo “o”, solto no fim da leitura, pode ser um recurso que provoque uma volta ao texto, como se a resposta à questão da incompletude se encontrasse no início da escrita. Claro que acreditamos

⁴⁶ Que serve para fazer num texto ligação de pessoas ou coisas que são independentes, mas interligadas entre si. Disponível em: <<http://br.answers.yahoo.com/question/index?qid=20081113041352AAUEeL2>>. Acesso em: 03 dez. 2012

que a liberdade do leitor em “terminar” o poema pode levá-lo a diferentes soluções, ou até mesmo crermos que o autor tenha pensado em outras possibilidades de “término”, que a ideia primordial seja mesmo esta coautoria proposta. De qualquer forma, o que intencionamos neste momento é apontar o uso pelo autor do conceito de circularidade.

Seguindo nossa análise, passamos à leitura da obra que se segue:

Cine-ouvido

 você fecha
 os olhos e vê:
 luzes pulsando
 contra um
 fundo sem cor

 cobre os ouvidos
 e ouve: o eco
 do pulsar
 das luzes da
 estrofe anterior

(ALEIXO, 2002, p.41)

Reencontramos neste poema a oposição “claro” X “obscuro”. Entretanto, para que o olhar veja é preciso que os olhos estejam cerrados, e para que os ouvidos ouçam “o pulsar das luzes” é preciso cobri-los, ou seja, o “claro está contido no “obscuro, no silêncio.

Não há dúvidas de que Aleixo está consciente de que, ao escrever este “Cine-ouvido”, intencionalmente sugere que o leitor faça um retorno ao início do texto. Se em outros momentos destacamos que ele nos faz esta “sugestão” através do uso de recursos visuais e/ou literários, neste poema o convite à releitura é explicitado de forma clara dentro do próprio poema, ao terminá-lo com a frase “a estrofe anterior”. Com esta citação, estabelece-se uma necessidade imediata de nos reportarmos ao início do poema – que possui somente duas estrofes – voltar a lê-la e, em ato contínuo, lê-lo por inteiro novamente. Em teoria o ciclo de leitura se renovaria perpetuamente.

Percebemos neste conjunto de poemas que Aleixo joga com fatores composicionais fixos: a utilização da estrutura visual restrita ao uso da tipografia e de uma composição verticalizada, ora justificada à margem esquerda, ora justificada pelo centro. Esta formatação visual faz com que possamos concluir que existe no ato físico da leitura, no passar dos olhos sobre a escrita, uma parceria inseparável da concepção poética. A espacialidade, o grafismo, são parte integrante do eixo semântico conscientemente estruturado pelo poeta a partir tanto da escolha dos signos – no que concerne à forma (o significante) e ao conteúdo (o significado) – quanto da construção das imagens.

A formalização gráfica deslocada a um segundo plano – submissa à leitura e à recitação do poema – é percebida de forma clara na concepção do texto que passamos a analisar na sequência:

Cabeça de serpente

a serpente morde a própria cauda. a serpente pensa que morde a própria cauda. a serpente apenas pensa que morde a própria cauda. a serpente morde a própria cauda que pensa. a serpente morde a própria cauda suspensa. a serpente pensa que a própria cauda morde. a serpente pensa com a própria cabeça. a serpente sonha que simula o próprio silvo. a serpente sonha ser outra serpente que simula o próprio sonho e silva. a serpente pensa e silva selva adentro. a serpente sonha que pensa e no sonho pensa que as serpentes sonham. a serpente pensa que sonha e no sonho pensa o que as serpentes pensam. a serpente morde sem pensar no que pode. a serpente pensa que morde a própria causa. a serpente pensa e morde em causa própria. a serpente pensa e morde apenas o que pensa. a serpente pensa e morde o que pensa. a serpente morde o que pensa e o que morde. a serpente pensa o que pensa a serpente. a serpente se pensa enquanto serpente. a serpente se pensa enquanto ser que pensa. a serpente pensa o que pensam as serpentes. a serpente morde o que pensa a serpente. a serpente morde o que mordem as serpentes. a serpente morde o que pode. a serpente pensa em se morder. a serpente morde sem pensar o que pode. a serpente morde sem pensar o que morde o que pode. a serpente pensa em se morder. a serpente morde sem pensar o que pode. a serpente morde sem pensar o que morde o que pode. a serpente morde o que pode. a serpente morde o que morde. a serpente morde enquanto pode. a serpente pensa sem palavras. a serpente só não pensa a palavra serpente. a serpente só não morde a palavra serpente. a serpente pode o que pode sem palavras. a serpente morde o que pode sem medir palavras. a serpente mede de cabo a rabo a própria cabeça. a serpente emite a própria sentença. a serpente morde a própria cabeça. (ALEIXO, 2010, p.31).

Percebemos que a mancha gráfica possui uma aparente estabilidade na sua construção. Porém, a repetição da grafia de determinadas palavras, como “serpente”, “cabeça”, “cauda”, entre outras, causa um curioso embaralhamento na leitura visual quando é associada ao tamanho da linha gerada pela diagramação. Esta extensão linear faz com que, ao terminarmos a leitura de uma linha e irmos para a seguinte, corramos o risco de retornar à mesma já lida, gerando uma repetição involuntária da leitura. Para um diagramador, este é um desafio a ser vencido, pois a relação da mancha gráfica com a linha e o corpo das letras pode provocar esta reincidência de leitura. Parece-nos que Aleixo usa este detalhe para deslocar aleatoriamente nossa passagem pelo texto.

Já a recitação evoca o tempo todo uma percepção rítmica auditiva, intencionalmente criada pelas sílabas sibilantes recorrentes na escritura, que mimetizam o próprio som da serpente, personagem que perpassa a leitura. Esta mesma circularidade nos é sugerida pela serpente que morde a própria cauda, símbolo do ouroboros⁴⁷, implicitamente citado no poema, que evoca a ideia de continuidade e renovação. Observemos, contudo, que as palavras se

⁴⁷ Segundo o *Dictionnaire des symboles*, o ouroboros simboliza o ciclo da evolução voltando-se sobre si mesmo. O símbolo contém as ideias de movimento, continuidade, autofecundação e, em consequência, eterno retorno. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990).

articulam em frases, mas não como na poesia em verso. Isso não quer dizer que estejam desvinculadas de um pensamento estrutural poético: elas se articulam pela posição que ocupam na linearidade do poema. Uma palavra conecta-se com as outras visualmente graças à sua grafia e sua situação espacial na página. Além disso, as palavras se atraem sonoramente, o que é um recurso bastante utilizado na poesia concreta. Nesse caso, a sua recitação confere ao ouvinte a mesma circularidade sugerida pela montagem visual.

Haroldo de Campos, no seu livro *A arte no horizonte do provável* (1977), faz uma observação sobre a obra de Mallarmé, que acreditamos ser um bom referencial sobre a aquisição de um procedimento de circularidade e pode, de certa maneira, incrementar nossa leitura sobre o texto que se abre a repetidas leituras.

Mallarmé – sempre Mallarmé!- foi ainda o pioneiro e continua o mestre. Preocupado com o controle do acaso, ao mesmo tempo em que afirmava a abolição deste, insinuava dialeticamente – sob a chancela relativa de um talvez – a viabilidade da própria possibilidade negada, através da obra-constelação, evento e momento humano (“Un coup de dés jamais n’abolira le hasard/ excepté peut-être pour une Constellation”). Isto no seu poema partitura, de 1897, poema circular, que gira semanticamente sobre si mesmo, que está sempre recomeçando como o mar no verso de Valéry. (CAMPOS, 1977, p.17).

Podemos passar agora a outro aspecto de composição utilizado na escrita de Aleixo: a verticalização do poema. Este recurso pode ser associado à sua forma eventualmente minimalista de compor suas obras com um uso econômico de palavras, distribuídas nas frases da versificação. Esta forma de disposição do texto sobre a folha do livro gera uma leitura que rompe com o nosso modo ocidental de percurso dos olhos sobre a folha, normalmente da esquerda superior à direita inferior da página, em movimentos sucessivos que repetem esta ordem. Com a composição verticalizada, os olhos passam pela folha de cima para baixo numa linha direta, o que gera outra percepção visual do poema, a que chamaremos “estrutura totêmica”.

Esta forma de disposição do texto poético é constatável nos dois exemplos que se seguem: um em que é explícito o minimalismo textual e outro em que se percebe a visualidade gráfica sendo explorada de forma a confirmar a intencionalidade de um conceito de ascensão imagética:

Ela aquela
 ela
 aquela
 noite
 não
 falava
 (ouvi-la

era
 ouvir
 asas
 - as
 de
 uma
 serpente
 que
 as
 tivesse),
 voava
 (ALEIXO, 2002, p.18)

O autor monta seu poema usando basicamente uma única palavra de cada vez, gerando um caminho de leitura que força o leitor a percorrer verticalmente o poema como se acudado à margem esquerda da página. A concentração do texto nesta forma composicional gera um espaço em branco no restante da folha que dialoga graficamente com ele, reforçando a proposta de voo implícita no tema tratado, como se a forma literária pedisse uma compensação espacial para completar a imagem poética evocada.

No poema “Totem para Smetak”, Aleixo faz uma proposta que podemos analisar como complementar ao poema “Eu aquele”, através do uso de uma concepção plástica, que podemos ver a seguir:

Totem para Smetak



Fonte: *Trívio*, 2002, p.37.

A expressividade da obra é nitidamente centrada na formatação do texto escrito com sua forma visual. Não há como não nos conscientizarmos de que o poeta executou um trabalho cuja concepção privilegiaria a verticalização da forma, ao gerar uma caixa preta que está justificada à margem direita da folha, onde o poema surge composto de uma tipografia *bold* em branco, em corpos diferenciados, gerando um movimento de derramamento que percorre toda a área da caixa. O texto, onde se lê “saber pôr sobre tudo o ser pobre o ser menos o ser sem nem saber se ou o que é”, é uma “quase-elegia” ao músico Walter Smetak⁴⁸, cuja classificação como “músico” nos soa pequena, já que foi um pensador de formas escultóricas que gravavam sons. A poesia fala de uma minimização de si que é um retrato do que foi a vida do músico, e este estado mínimo – mas não menor – de ser é tornado imagem literária e poética por Aleixo.

Percebemos, portanto, que o recurso desta “estrutura totêmica” procede, pois além de ter explicitadas questões visuais também pode ser percebida como um encaminhamento de leitura textual que instala um novo ritmo de percurso.

Outra forma que podemos analisar é o uso da quadrícula na formatação do poema. A poesia é, de todas as artes, a que mais conserva, no imaginário social, uma ideia de sacralidade, uma aura que vem de sua distância, de sua humanidade ou de uma nostalgia pelo perdido. Aceita-se que uma pintura de Mondrian contenha um mínimo de informação ou de expressividade, mas se duvida acerca da natureza poética de um texto, como o poema “Einstein Remix”, que reproduzimos abaixo:

⁴⁸ Anton Walter Smetak (1913-1968) nasceu em Zurique, Suíça, e morreu em Salvador. Teve formação musical clássica. Com o pai músico, aprendeu a tocar zither e piano. Na década de 1930, estudou no Mozarteum de Salzburg e diplomou-se em violoncelo em Viena, ambas na Austria. Em fevereiro de 1937, emigrou para o Brasil contratado pela Rádio Farroupilha de Porto Alegre. Tornou-se professor de violoncelo do Instituto Brasileiro de Arte, Porto Alegre. No Rio de Janeiro trabalhou na Orquestra Sinfônica Brasileira e nas rádios Nacional, Tupi e Guanabara. Em São Paulo, foi músico do Teatro Municipal e nas rádios Record, Bandeirantes e Sumaré. Tornou-se lutier. Em 1957, mudou-se para Salvador, onde ministrou aulas na Universidade Federal da Bahia. Em 1960, voltou-se para música experimental com o projeto Iniciação pelo Som, tendo criado a investigação sobre sons e silêncios e sua relação com o homem. Inventou novos instrumentos, utilizou-se de cabaças, madeiras, cordas, tubos de PVC e latas. Nasceu assim as Plásticas Sonoras. Em 1969, Gilberto Gil, Tom Zé e Rogério Duarte frequentaram suas oficinas. Gravou dois LPs. Escreveu 30 livros e peças teatrais. Suas obras estão na Biblioteca Reitor Macedo Costa no Campus de Ondina. Disponível em: <<http://arteseanp.blogspot.com.br/2012/01/walter-smetak-plasticas-sonoras.html>>. Acesso em: 07 dez. 2012.

Einstein Remix

EINSTEIN REMIX

```

deus      porq      arde      tasp
naoj      uena      usna      orqu
o9ad      osab      o9og      enao
ad05      esom      acar      sabe

blef      avol      abes      o9af
arde      eipo      acar      uteb
usna      rque      deus      olpo
o9og      nao5      naoj      rque

nao5      snao      porq      esta
abec      joga      uena      rdeu
huta      basq      osab      snao
rdeu      uete      penc      joga

para      nao5      snao      rque
uimp      abep      joga      nao5
arpo      erde      sinu      abem
rque      rdeu      capo      atar

deus      linh      besa      o9ab
naoj      apor      ltar      atal
o9aa      quen      deus      hana
hate      aosa      naoj      valp

orqu      dard      mori      bees
enao      eusn      apor      colh
sabe      aajo      quen      erde
afun      gane      aosa      usna

o9og      enao      deus      onsp
apora      sabe      naoj      orqu
uerp      artj      o9ap      enao
orqu      scar      insp      sabe

teba      gapa      enao      eusn
terd      cien      sabe      aajo
eusn      ciap      espe      gaxa
aajo      orqu      gard      drez

```

ricardo alixó

Fonte: *Modelos Vivos*, 2010, p.122.

Como percebemos, falta no poema tanto o elemento de reconhecimento externo (o verso) como o de reconhecimento interno (a função expressiva, a presença de um sujeito lírico). A forma quadrícula distancia o material poético tanto do produtor como do receptor. Assim, a poesia se afasta de todo lirismo e, mediante a boa forma, deixa o poema entregue às forças de seu próprio material. Nas palavras de Aguilar,

todos os poemas da fase matemática – estado “mais avançado” do concretismo antes do salto “conteudista” à lírica militante – utilizam a forma de quadrícula. Ao dispor os signos no espaço de um modo regular, as formas geométricas quadriculares pretendem substituir as disposições lineares do verso. Desse modo o poeta concreto se distancia ainda mais das formas narrativas da discursividade poética e se aproxima do trabalho espacial da pintura e da música que lhe são contemporâneas. (AGUILAR, 2005, p.203).

Na distância que estabelece, através do uso da quadrícula, com o receptor já livre dos modos tradicionais de leitura, a poesia concreta surge como uma forma que propõe questões tanto ao leitor quanto a si mesma, acerca de seu próprio estatuto. Acontece, então, um deslocamento em direção ao espaço como percepção: o poema concreto renuncia à

complexidade gramatical e impõe à língua uma realidade retiniana que só parcialmente lhe pertence. A poesia concreta, em sua crítica ao verso, revelou a importância da materialidade poética e da forma espacial, mas a boa forma que lhe impôs não provinha dessa crítica, e sim da concepção que tinham dos conceitos da modernidade. Nessa concepção, afirma Aguilar, “a quadrícula funcionou como uma grande força porque sugeria planificação, ordenação do material, consciência dos produtores, forças funcionais e simples – todos elementos que os poetas concretos associavam com a modernidade. (AGUILAR, 2005, p.203).

As artes modernas já haviam assimilado a forma da quadrícula, como podemos constatar nas obras de Piet Mondrian, Sol LeWitt, Kasimir Malevitch e no movimento cubista. Matriz de conhecimento, ela foi para os pintores um modo de investigar as relações entre formas e cores. Daí nos perguntamos: qual o sentido que poderia ter a quadrícula na poesia? Aguilar responde da seguinte forma: “Mediante a disposição quadricular das palavras, os poetas concretos puseram no centro, e de um imediatamente diferencial, o espaço como agenciamento da poesia.” (AGUILAR, 2005, p.204).

Temos, então, mais um uso da espacialidade na obra do nosso poeta, o que coopera no desenvolvimento do nosso foco de vê-lo como um produtor de obras literárias com forte vínculo com a visualidade.

Sabemos que nas nossas abordagens falamos algumas vezes sobre o uso de elementos mínimos na concepção das obras de Aleixo, daí terminarmos este capítulo da poesia concreta com a reprodução de três obras suas nas quais existe a predominância estrutural que o aproxima da forma do haikai oriental. Leiamos então esta seleção:

A rã
 outra a rã que
 salta e outra água:
 outro o tanque
 (ALEIXO, 2010, p.114)

Consolatio
 Quanta poesia
 Fiz enquanto não fazia
 Tanta poesia
 (ALEIXO, 2010, p.116)

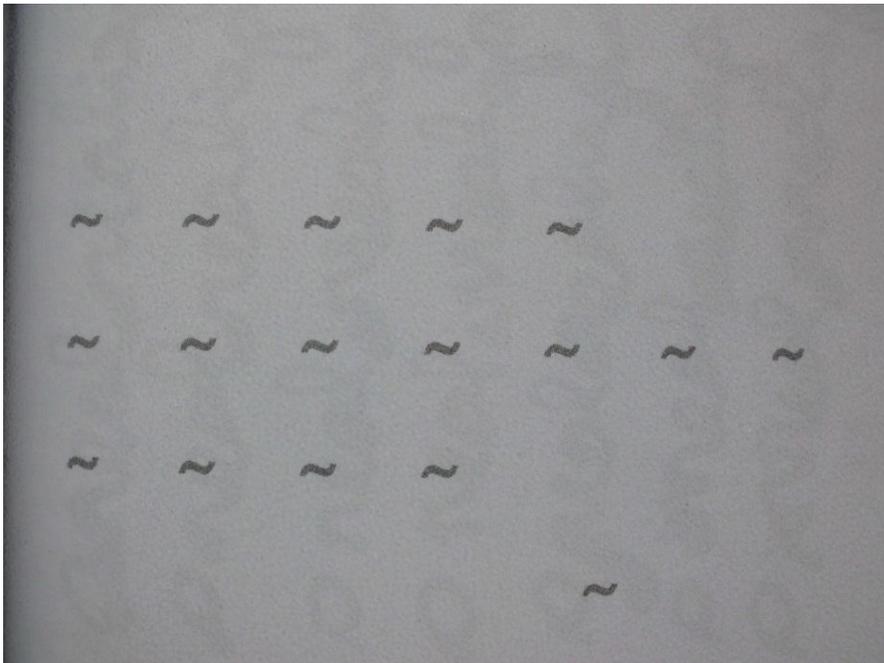
O haikai⁴⁹ representa uma forma poética, de origem japonesa, demarcada pela concisão e pela objetividade. Através do uso de apenas dezessete sílabas poéticas, o enunciador (no caso, o poeta) capta um flagrante da natureza e assim o materializa

⁴⁹ Do japonês haikai, vocábulo composto de hai = brincadeira, gracejo e kai = harmonia, realização.

obedecendo aos seguintes parâmetros, segundo Edison Kenji Iura (2007, s/p.): “um deles é que o primeiro e o terceiro verso são pentassílabos (formados por cinco sílabas poéticas) e o segundo é heptassílabo (constituído de sete sílabas). O outro parâmetro se define pela forma e pela estrutura, demarcadas pela presença de apenas três versos”.

Observamos que o autor obedece a esta composição literária, o que o coloca como um dos escritores nacionais que usaram (e ainda usam) esta forma de exercício poético como parte de seu repertório, como Paulo Leminski e Millôr Fernandes, por exemplo. A forma haikai permite um máximo de expressão controlado pelo mínimo de palavras, que faz dele um exercício de linguagem altamente concentrado e vigoroso. Podemos ver, nos exemplos acima reproduzidos, que o uso da palavra e o espaço conciso são elementos coerentes com a poética de Aleixo. Haroldo de Campos refere-se a esta forma poética como “artefato linguístico sucinto e altamente tensionado que é a breve forma poemática japonesa.”(CAMPOS, 1977, p.59). A sedução dos poetas concretos por esta forma vem respaldar a inclusão deste fazer de Aleixo neste capítulo, em que tratamos majoritariamente a exploração das formas literárias, tipográficas e espaciais. Porém, interessa-nos, sobremaneira, destacar o poema “Num haikai de Bashô”, no qual o exercício da “forma haikai” vai, pela sua concepção plástico-espacial, na direção de sua produção centrada na visualidade. Vejamos:

Num haikai de Bashô



Fonte: *Modelos Vivos*, 2010, p.115.

Aleixo faz um tratado visual compondo-o com elementos gráficos que replicam a estrutura do haikai. Com a repetição do sinal ortográfico “til” que, como tal, é um sinal auxiliar da escritura – cuja origem é do latim “titulus”, que significa “título”, acima da escrita – percebe-se que a forma do sinal foi determinante na escolha do poeta. A divisão silábica e o uso do verso do poema japonês são preservados, mas o deslocamento do sentido para um código plástico é evidente. Ao lançar mão de um sinal, a literalidade/oralidade fica comprometida e esta leitura transfere-se para a visualidade.

Mesmo sendo coerente e correto com a montagem rítmica de um haikai, o rompimento com esta mesma estrutura fica explícito através de uma dinâmica visual em que o aspecto cinético prevalece, ou seja, há uma sugestão evidente de movimento ondular na concepção do poema que o coloca na esfera das artes visuais. Aguilar faz uma referência importante ao elo que a poesia concreta possui com o gerenciamento do signo e da espacialidade presentes nesta obra:

Por isso, em vez de propor novos termos, prefiro manter as denominações e trabalhar com o que considero as duas básicas que dão conta das inovações produzidas pela poesia concreta: o espaço como agenciamento e o signo como nó material de relações. Nenhuma dessas operações é alheia à poesia de escritura convencional, mas, sem dúvida, o concretismo explorou-as de maneira mais sistemática e radical. (AGUILAR, 2005, p.175-176).

Dessa forma, finalizamos nossa abordagem acreditando que nos foi possível tecer as relações necessárias entre a escrita poética de nosso artista e a visualidade permitida pelo seu uso do conceito da poesia concreta. Menezes diz que

antes de ser um amontoado de linhas quebradas e rimadas, de difícil interpretação, a poesia foi desenho e canto, e, aos trancos e barrancos, assim se manteve historicamente até voltar, no nosso século de imagens e sons, a se manifestar como palavra dotada de formas visuais e sonoras. (MENEZES, 1998, p.9).

Constatamos, portanto, que as formas visuais da escrita poética, que vêm a ser a discussão central deste trabalho – seja nos códigos da escritura, seja nos usos da forma – são possantes elementos da poesia estendida.

Podemos passar, então, à análise do uso, por parte de Aleixo, do espaço virtual, ou seja, a transferência de sua poética para as mídias eletrônicas, através do uso de recursos técnicos, como o vídeo.

2.4 Poesia Virtual

Esta tese acadêmica não foi redigida em uma folha de papel. Ela foi escrita, lida e relida – e também revisada – em um arquivo digital. Além deste aspecto da ordem prática dos sistemas de escritura contemporâneos, a própria composição intelectual que envolveu a pesquisa foi, por muitas vezes, alimentada por material reflexivo sobre literatura postado em sites, blogs ou mesmo em postagens das redes sociais – aspecto explorado constantemente pelo nosso poeta em questão – que configura o que nos interessa abordar neste momento de nossa escrita: a literatura hiperlinkada, na qual se pode exercer uma poética expandida para o mundo virtual.

O universo de sistemas digitais, tão sedutor, contudo não consiste apenas no avanço dos procedimentos relacionados à redação, à leitura, à editoração, à publicação e à reprodução de textos. Segundo os autores Tania Rössing e Michel Rettenmaier (HAYLES, 2009, p.10) “a ordem nos novos procedimentos técnicos nos campos das comunicações afetou diretamente outro sistema, diretamente relacionado aos sistemas digitais: o sistema cognitivo do ser humano.” A intermediação, sempre frequente entre os sistemas subjetivos humanos e os sistemas tecnológicos, gera a cada momento novas áreas de exercícios intelectuais pela alteração das formas de se interagir com o mundo, com o tempo, com os espaços e com as realidades virtuais, através de simulações fidedignas. Isso promove uma relação intersistêmica de mudanças nas mentes humanas e nas estruturas inteligentes das máquinas, abrindo, inclusive, para novas possibilidades estéticas, afetando a produção de arte que teve, em suas origens, suportes como telas, pedras, barro etc., assim como papel, tanto nas artes plásticas como no registro literário. Hoje estes campos do fazer artístico possuem amplo uso – e redimensionamento – nas linguagens eletrônicas.

É sabido que o advento da internet e da mídia informatizada vem provocando alterações no imaginário coletivo. A literatura eletrônica desponta como uma das vertentes de humanização das práticas computacionais, sendo exercitada tanto no aspecto de sua constituição formal (um registro de escritura sobre um suporte) como no seu aspecto expandido (parceria com as artes visuais, cinema e design gráfico). Os fluxos decorrentes desta manipulação de recursos disponibilizados pelos sistemas digitais, demandam novos caminhos que ultrapassam os aspectos digitais: penetram profundamente em zonas do nosso conhecimento, abrindo-nos a tramas mais complexas de nossa constituição como atores e interventores do mundo.

Muitas questões epistemológicas já se estabeleceram no campo da produção de textos – em seu sentido mais amplo – dentre elas a ampliação das fronteiras da escrita poética para a visualidade e a aquisição do movimento como recurso narrativo. Neste processo de análise deste fazer contemporâneo, presente no trabalho de Ricardo Aleixo nos deteremos em três de seus trabalhos:

Primeiramente analisaremos o vídeo “Aberração”⁵⁰, no qual a apropriação do sentido poético se detém na recitação, ou seja, a resolução digital, via as apropriações inerentes ao processo técnico, funcionando como um suporte de registro da oralidade. Observamos que Aleixo lança mão de recursos mínimos na veiculação de sua obra. Usando o espaço da tela do computador como plano único, a palavra “aberração” surge estática sobre um fundo negro, acompanhada pelo nome do autor, fazendo um contraponto com a dinâmica da recitação do texto feita pelo artista Marcelo Kraiser, em tom grave, agressivo e soturno, que gera, em conjunto com o som incidental, um “ruído” auditivo que contrasta com a palavra inerte, dinamizando-a enquanto escritura. Menezes nos fala sobre este uso da palavra e sua atual utilização na poesia sonora:

Mas esse perfil não é exclusivo da poesia. As artes modernas em geral apresentam esse caráter: é o músico que se serve da palavra para criar algumas das características mais marcantes da música contemporânea, ou o pintor que volta a utilizar a palavra nos quadros. A poesia, em contrapartida, avança sobre os espaços tradicionalmente ocupados pelas outras artes: lança mão de elementos visuais para criar poesia visual, utiliza a natureza oral da palavra falada para criar a denominada “poesia sonora. (MENEZES, 1998, p.8).

Percebemos nesta obra os três estágios da literatura: oralidade, escrita e impressão, agora acrescida dos recursos dos meios de comunicação de massa na forma de sistemas de construção de interatividades e de iteratividades. A poesia deslocada para este suporte eletrônico é uma poesia que migrou para outros espaços, ganhou asas e voou para fora do modelo tradicional que conhecemos: o texto escrito em versos. Isso aconteceu porque ela se deixou penetrar por outras linguagens, como a tipografia, o desenho, as artes gráficas, a fotografia, o cinema, a publicidade e a informática. Claro que não podemos esquecer que esta transição existe pela mão dos artistas/poetas, como nos recorda Philadelpho Menezes (1998, p.115): “Em arte, as tecnologias devem participar viradas do avesso. Isto é, as tecnologias são programadas para uma função e, nas mãos de artistas, transformam-se em outra coisa e geram produtos (...) como as obras de arte.” O desenvolvimento constante das mídias eletrônicas e dos suportes que permitem a interações entre as diversas linguagens torna, a cada dia, mais

⁵⁰ Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=1dw1rf-JIIM>. Acesso em: 12 dez.2012

importante a compreensão das relações entre imagem e texto. Fica em questão, no entanto, a relação entre o texto digital e o texto impresso no livro, como uma possível área de conflito: os recursos midiáticos eletrônicos extinguiriam o objeto livro? Almir Aquino Corrêa observa que

ao tratar-se do fenômeno do texto literário digital, as circunstâncias a nortear o comportamento dos níveis de cultura deixam de ter a importância que guardam relação ao livro. Embora argumentem contrariamente àqueles que defendem o papel dignificador da alta cultura e do livro como herança artística da humanidade, a bem da verdade o grande modificador estrutural é o meio ou a técnica. A par disso, surgem outras questões mais conceituais: a disponibilidade e a multiplicidade do objeto, a conformação e a inteireza da obra, a vulgarização e o respeito à propriedade intelectual, a volatilidade da autoria, a reprodutibilidade técnica e o aparato multimidiático, e a esteticização do texto eletrônico. (CORREA, 2005, p.17).

Creemos que a noção do valor do texto enquanto arte poética depende do contexto de recepção das comunidades interpretativas. A relação que o poema “Aberração” estabelece com o leitor é de transgressão e exige a adequação das referências que servem de paradigmas para a circulação do texto literário. Jesus Martin-Barbero (2001) destaca a importância da relação do texto com seus novos suportes desta forma: “pensar as mudanças sociais trazidas pelos novos meios implica não pensá-los como fontes de inovações em si, mas sim a interação entre essas novas práticas de comunicação e as transformações sociais. Ou seja: deslocar a análise dos meios até as mediações sociais”. (MARTIN-BARBERO, 2001, p.84).

Walter Benjamin (1985), em seu clássico texto sobre a reprodutibilidade técnica, aponta para a historicidade dos valores estéticos e da percepção humana, indicando que novos meios significam transformações nos corpos, na consciência e nas ações humanas, e não somente novas formas de expressão.

Na segunda obra de Aleixo que analisaremos, intitulada “Cine Ouvido”⁵¹, percebemos que o poeta usa duas imagens estáticas que se alternam como fundo ao poema homônimo. Não há locução e o usufruto da obra se dá na relação imagem/palavra, como se houvesse uma equalização dos dois recursos como “texto”, gerando, assim, um procedimento que o autor eventualmente usa no seu trabalho: o palimpsesto. A obra, vinculada por mídia eletrônica, edita os dois discursos como uma nova proposta de interseção entre obra e leitor, questão inerente à literatura e seus suportes tradicionais, mas aqui redesenhada pelo meio digital. Ana Cláudia Viegas escreve:

⁵¹ Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=Z0is9lpO8_M>. Acesso em: 12 dez. 2012

As interseções entre literatura e informática suscitam diversas questões teóricas, não necessariamente inéditas, mas redimensionadas pela reconfiguração do circuito produção-circulação-consumo: inter cruzamento das figuras do leitor e do autor, a partir do modo de leitura hipertextual e das práticas de criação coletiva de textos; discussão das noções de autor e obra, a partir da disseminação da colagem, montagem, apropriação e recriação como processos de criação artística, dando-se mais um passo no deslocamento da aura da obra de arte; redefinição dos critérios de atribuição de valor ao texto literário, dada a sua circulação em meio a uma multiplicidade de tipos de textos, imagens e sons; delicadas questões sobre a autoria e seus direitos jurídicos de propriedade sobre o texto, cuja legislação necessita de revisões e atualizações, de acordo com esse novo modo de circulação de texto literário; influência sobre as estratégias retóricas utilizadas na criação literária atual – sempre tendo-se em vista um contexto de reorganização da percepção e da experiência, potencializada por este novo médium. (VIEGAS, 2005, p.34-35).

O ato da leitura se define, assim, como uma atualização das significações de um texto, sendo o hipertexto uma virtualização dos processos de leitura. Este sistema que disponibiliza a literatura circulando nas redes virtuais pelos sites literários – sejam estes de divulgação de obras já publicadas de forma impressa, sejam de criação coletiva de textos on-line, sejam os blogs e a utilização de seus textos em publicações, sejam na correspondência entre escritores via e-mail ou na produção de revistas literárias virtuais, entre outras – a leitura em computador pode ser definida como uma edição, uma montagem singularizada pela qual uma emissão de informação possível se realiza para um determinado leitor particular. Nesse sentido, podemos observar que o trabalho “Cine Ouvido” é um sistema de excitação de sentidos gerada pelo autor contando que sua reverberação sobre o leitor acontecerá em função de associações individualizadas nascidas dos arquivos culturais de cada um. A escolha de imagens e palavras de forma não hierarquizada deixa claro que a ideia da obra é sua leitura visual, figurando ambas num mesmo status de notação gráfica desconstruindo a ideia de texto.

O terceiro trabalho que analisaremos é a obra “Para Dentro”⁵², em que a estrutura do trabalho é ligada a uma edição vertiginosa de imagens e à uma recitação de diferentes textos em conjunto, gerando uma correspondência sonoro-visual caótica. O recurso da edição como parte fundamental da obra nos remete à montagem cinematográfica de ruptura como a exercida pelo artista plástico e cineasta Stan Brakhage (1933-2003), cuja obra fronteira entre cinema e interferência gráfica sobre suporte fílmico o coloca como um “escritor de imagens”. Este recurso da montagem, procedimento característico da linguagem cinematográfica apropriado por diversas artes de vanguarda, ganha um novo perfil nos atos de “zapear” e navegar na internet. Revogando o princípio unificador, que predetermina a escolha e combinações de cenas montadas, e a hierarquia de planos, justapõem-se ao acaso imagens de

⁵² Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=2zBNH7-R3aw>. Acesso em: 12 dez. 2012

diferentes origens. O excesso de imagens de baixa densidade semântica e sua repetição em série permitem cortes e colagens em qualquer ponto, pois todos se equivalem.

Estes três trabalhos por nós selecionados para contextualizar a poética de Aleixo no âmbito da arte digital na verdade servem de elo para comentarmos este novo contexto da escrita na contemporaneidade. A tematização das relações entre a literatura e a técnica corresponde à transformação dos procedimentos literários. Atualmente, escrever num computador implica mudanças no próprio ato de escrever e nos conceitos de obra, escritor e leitor, como já destacamos. A leitura remissiva, multilinear, hipertextual equivale a uma obra sem compromisso com originalidade, autenticidade, isto é, uma obra sem aura. O autor, por sua vez, cria pela repetição, pela apropriação. De forma geral, as artes têm convivido atualmente com o que chamamos de suporte tecnológico, seja aceitando-o ou combatendo-o. Numa entrevista a Claude Jannoud, do *Le Figaro*, em 27 de julho de 1974, Roland Barthes faria uma determinada profecia. Evocaria especificamente a literatura e anunciaria que a mesma caminhava para sua perda, “podendo modificar de tal maneira suas condições de produção, de consumo e de escritura, enfim, seu valor, que ter(ía)mos de mudar seu nome”. (BARTHES, 1995, p.215).

A literatura se torna uma arte mais arquitetônica, corporal, como Barthes (2002) sugere ao se referir à sua forma tradicional em *O prazer do texto* ao falar do texto de fruição e do grão da voz, da “escritura em voz alta”. Essa corporalidade da literatura, e em outras artes na era da informática, parece advir da capacidade da extensão do corpo humano revelada pelas máquinas, gostemos ou não do fenômeno. Isso nos faz perceber que há muito mais em jogo no processo de transição do homem para a cultura digital das informações do que pudemos imaginar até hoje. Talvez seja nesse “muito mais” que possam ser incluídas algumas concepções concernentes ao signo “reencantamento”. Termo utilizado por Michel Maffesoli (1996), “reencantamento” traduz o otimismo do autor frente à modernização da tecnologia, que, para ele, seria um meio para a contemplação no mundo pós-moderno (dimensão estética e lúdica), “tal como todos os domínios do ciberespaço”. Essa noção se contrapõe à de tecnologia como um meio para a dominação (valor e modernidade). Maffesoli revela, assim, a dimensão religiosa da tecnologia, denominada de reencantamento, no sentido de religar os indivíduos.

Podemos inserir nessa discussão sobre o entrelaçamento homem-máquina, a questão da produção cultural e estética e, mais especificamente, a do poético. Para Silvina Rodrigues Lopes, no texto “A condição do poético na época do hipertexto”,

o poético se concretiza em criações (poesia, prosa poética) que tendem a ser consumidas como produtos “elitistas” destinados ao prazer, à “ornamentação” e à “distinção” social. Até que ponto as novas tecnologias e o desenvolvimento do hipertexto se relacionam com tal situação? Ao contribuir imediatamente para o aumento da produção da literatura de massa, o desenvolvimento do hipertexto teria permitido, na opinião da autora, apenas uma depuração do que antes se apresentava como poético, separando deste o que era da ordem do pedagógico, a solidariedade, etc? (...) O hipertexto veio mostrar que os princípios de seu funcionamento se assemelham aos do fazer poético tanto na escrita quanto na leitura: a linguagem plural, o discurso não sequencial, os processos de associação, entre outros. (LOPES, apud JOBIM, 2005, p.52-53)

Já Pierre Levy considera que, desde sua origem, o texto tem se configurado como um objeto de caráter virtual, abstrato que tem sua existência garantida independentemente do suporte que o contenha.

O texto enquanto entidade virtual é passível de atualização sob muitas formas, versões, exemplares, traduções, edições e cópias. Ao estabelecer sentido para o texto no aqui e agora, o leitor põe em funcionamento todo esse complexo de atualização textual. A questão da atualização está aqui relacionada especificamente à realização, esta se concretizaria no âmbito da seleção entre possíveis. O texto é formado por um conjunto de estímulos, coerções e tensões que são propostos ao leitor e que serão atualizados durante o ato de leitura. Caberá à leitura solucionar de maneira criativa e sempre singular questões relativas à construção de um sentido no texto. É prerrogativa do leitor – usando sua inteligência – firmar uma cartografia da deriva da atualização na “paisagem semântica móvel e acidentada” que o texto lhe apresenta. (LEVY, 1996, p.35).

Levy identifica uma topografia textual acidentada, as dobras impostas pela leitura, os atos e esquecimentos provenientes dessa mesma leitura são decorrentes da pluralidade que o texto apresenta nas múltiplas situações em que ele se mostra para o leitor. Esse é o texto escrevível de que fala Barthes (1992, p.38), o texto que faz do leitor não mais um consumidor, mas um produtor de texto. Rogério Lima diz:

O escrevível é o virtual e a virtualidade em sua plena realização. É o texto desterritorializado, inserido na deriva e no nomadismo do hipertexto. É o texto no qual o leitor desobedece todas as orientações de balizamento da leitura; corta caminho por transversais, produzindo dobras interditas; estabelece redes secretas, fazendo emergir outras geografias e cartografias semânticas. (LIMA, 2005, p.135).

No Brasil existem artistas plásticos que trabalham com recursos de tecnologia, como o espanhol Julio Plaza, que tem introduzido a poesia visual em novos âmbitos. Philadelpho Menezes lista alguns momentos desta construção em parceria:

Julio Plaza realizou a primeira grande exposição de arte e videotexto, com um setor de Poesia, na XIII Bienal Internacional de Artes do Brasil, 1983. Eduardo Kac realizou em 1985, no Rio de Janeiro, exibição de poemas experimentais em holografia, ao mesmo tempo em que Julio Plaza e os poetas do grupo Noigandres faziam a mostra dos seus com a mesma tecnologia, em São Paulo. Desde os anos 80, videoartistas de Belo Horizonte, como Éder Santos e Álvaro Duarte Garcia, têm produzido trabalhos que denominam “videopoemas”. (MENEZES, 1998, p.114).

Ressaltemos que nos últimos anos foram criados trabalhos nos mais variados meios tecnológicos, mas sempre mantendo uma inequívoca forma concretista na concepção. A maior parte das vezes, trata-se de poemas anteriormente realizados em papel que ganham uma versão em nova tecnologia. No nosso texto de introdução a este capítulo destacamos esta herança que a parceria da visualidade com a palavra gerou nas concepções contemporâneas da poesia visual/eletrônica. O que fazemos agora é mostrar que a poesia se apodera da tecnologia e que a nova tecnologia abre aos artistas em geral um horizonte inesgotável e absolutamente novo. A participação do pensamento artístico nesta apropriação de tecnologias na arte (como um todo) deve acontecer de forma que as tecnologias, programadas para uma função, sejam utilizadas como que “viradas pelo avesso”, ou seja, transformadas em outra coisa, gerando produtos artísticos. Como nos diz Julio Plaza,

a apropriação, pelo artista, de esquemas representacionais de cunho científico constitui-se em recurso lícito e necessário, de caráter intextual que, transposto para uma nova ordem (mesmo que seja desordem), servirá ao artista para pensar e elaborar suas ideias e/ou modelos mentais. (PLAZA; TAVARES, 1998, p.7).

Podemos ampliar nossas considerações sobre este contexto arte/tecnologia que destacamos com a análise da obra de Aleixo dizendo que há ainda os efeitos que as novas tecnologias vêm causando na produção e comunicação do sentido. A materialidade e suposta linearidade do livro, apesar de não estarem em jogo, hoje convivem com outra forma, o hipertexto e seu suportes como a tela do computador, palms e e-books. Como afirma Paulo Vaz, “sua abertura material implica que o fechamento da narrativa se faz através das escolhas de percurso do usuário”. (VAZ apud DORIGATTI, 2002, p.4). Esta forma de se expressar introduz a possibilidade de intervenção, edição acréscimo, enfim, de extrema participação, resultando na coautoria. “Seu efeito autoriza suplantando a perspectiva narcisista com que algumas obras artísticas, incluindo a literária, vinham sendo entendidas até o momento.”, diz Zilberman (2000) no seu artigo “Barthes decretou a morte do autor”.

Dois pensamentos nos parecem interessantes citar: conforme Adorno (1983, p.83), é muito fácil demonstrar que os artistas, entusiasmados com a nomenclatura científica, cometem muitos erros e que a terminologia que empregam para seus processos artísticos não correspondem às realidades que tentam significar. Já Lotman (1981, p.28) diz que quanto mais a arte for arte e a ciência, ciência, tanto mais específicas serão as suas funções culturais e tanto mais o diálogo entre elas será possível e fecundo, ou seja, a possibilidade das simbioses gera novos territórios e fazeres. Julio Plaza sintetiza nosso raciocínio desta forma:

Dessa relação de simbiose, surge a proposta de uma “máquina criativa” que, segundo Bense, é descrita conforme três diferentes componentes: o primeiro é o programa, que proporciona o critério estético para diferentes tipos de informação; o segundo é o computador, que processa a informação; e o terceiro são as operações do sistema, responsáveis pelo controle dos dois elementos anteriores (Bense apud Tijus, 1988, p 168). Este sistema criativo, que decorre das relações entre pensamento, técnica e linguagem, é responsável pela criação de imagens características do período conhecido como pós-industrial. (PLAZA; TAVARES, 1998, p.63).

No momento atual em que os artistas, como Aleixo, procuram um novo diálogo entre a forma poética – já situada por nós neste trabalho como um terreno plural – e as constantes inovações tecnológicas, o agenciamento de possibilidades se amplia de maneira inusitada, já que, segundo Octavio Paz (1973, p.15), “as relações entre arte, poesia e técnica são de uma ordem particular: (...) a poesia tende a utilizar, como todas as outras artes, os recursos da técnica, especialmente na esfera dos meios de comunicação: rádio, tv, discos, cinematografia, computador, etc.”

Para finalizarmos nossa imersão no trabalho poético virtual contido nestes três exemplos que citamos como referência, alinhavamos-os no conceito geral da imagem construída em videografia, já que o recurso da edição em vídeo é a base das formas trabalhadas por Aleixo. Como um frequente usuário das mídias eletrônicas disponíveis pela internet, através de seus blogs e redes sociais, o poeta encontra nesta estrutura o suporte viável para seu fazer. Usando o vídeo como base de diferentes soluções poéticas, justificamos este enquadramento citando Plaza, que afirma:

A videografia eletrônica coloca em campo as escritas pictográficas e ideográficas, que representam uma extensão do sentido visual de armazenar e facilitar o acesso ao conhecimento humano. O espaço das telas eletrônicas não é um espaço de projeção segundo o modelo do cinema ou da fotografia, mas um espaço que projeta o signo mental, um espaço videográfico que não é neutro, mas radiante de energia. Neste espaço, cada pixel é um sol, uma luz-atraves (como no vitraux) que converge na síntese da história da pintura e da ideografia orientais como culturas e criações intensamente organizadas e condensadas. (PLAZA; TAVARES, 1998, p.152).

E segue:

Os videopoemas demonstram a perfeita adequação das novas tecnologias à materialização das estruturas “verbi-voco-visuais”, propostas pela poesia concreta. As animações eletrônicas possibilitam o movimento virtual da palavra, preconizado pela libertação da distribuição linear do texto, na ideia de que as palavras sejam tratadas como textos-superfícies e não como textos-cadeias. A articulação e a sincronização dos sons são favorecidas pelos efeitos de pós-produção, também decorrentes dos sistemas computadorizados. (...) A qualidade estética é resultado da interação entre os aspectos verbal, vocal e visual dos elementos que fazem parte destas obras; nestes videopoemas, esta interação é possibilitada pelas qualidades dos meios eletrônicos, as quais foram utilizadas para promover relações associativas entre estes códigos (som, imagem, texto, etc.), na proposta de constituição de novas mensagens. (PLAZA; TAVARES, 1998, p.158).

Percebemos que a música, o vídeo e a poesia convivem nesta perspectiva de revelar uma obra intermediática, como foi referenciada por Antonio Riserio, num texto publicado sobre a poesia virtual de Arnaldo Antunes, como “uma celebração da visualidade da escrita”. (RISÉRIO, 1994, p.3). Nestas poéticas, o fenômeno da “transdução” (PLAZA; TAVARES, 1998, p.193) é responsável pela ampliação do campo sensível e visível do criador. Em função de sua característica imaterial, a imagem eletrônica pode circular entre distintas interfaces, possibilitando, por conseguinte, a sua tradução para distintos meios porque estas potenciais conexões e transduções estabelecem elos com um universo antes não visualizado.

O uso de processos de captação de imagens na obra de Aleixo nos conduz à análise da fotografia em sua obra e do modo como o artista se apropria desta técnica e de seus simbolismos para promover relações com sua escrita. Faremos, então, uma análise da imagem fotográfica para estender nosso raciocínio na direção da interação das artes presente em sua obra.

2.5 Fotografia

Se gosto de uma foto, ela me perturba, demoro-me com ela.

Roland Barthes

Decidimos fazer considerações sobre o uso da fotografia na obra de Ricardo Aleixo, que pode até não ser um recurso do qual ele lance mão de modo amplo, mas acreditamos possuir um desdobramento que instala um significado a ser discutido, tanto no âmbito autobiográfico como no de estabelecer outro nível de escritura. Para tanto, selecionamos três imagens fotográficas de cunho documental que o poeta usou nos seus livros *Máquina Zero* (2004) e *Modelos Vivos* (2010), e na sua página do Facebook, na rede social. Estas três fotos saíram do arquivo particular de Aleixo, sendo que uma é um registro de sua primeira comunhão, outra uma imagem de uma pescaria com o pai e a última uma foto sua, quando criança, postada na internet acompanhada de um texto. Ao nos depararmos com esta disponibilidade do acesso ao arquivo íntimo do autor, sentimos que a interface fotografia/escrita possuía valor poético.

Para dar início ao nosso pensamento, vamos buscar suporte no trabalho de Susan Sontag que, no seu livro *Ensaio sobre a fotografia*, posiciona-se da seguinte maneira sobre a imagem fotográfica:

Ao ensinar-nos um novo código visual, a fotografia transforma e amplia nossas noções sobre o que vale a pena olhar e o que efetivamente podemos observar. Constitui ela uma gramática e, o que é ainda mais importante, uma ética do ver. Ao cabo, o resultado mais nobre da atividade fotográfica é dar-nos a sensação de que podemos sustentar o mundo inteiro sobre os ombros – como uma antologia da imagem. (SONTAG,1981, p.3).

Ora, a autora norte-americana já nos prepara para duas reflexões portentosas no que se refere a este registro mecânico da imagem: a primeira delas é a potência gramatical inscrita no ato de ver uma fotografia; a outra seria o poder de sustentação simbólica que ali podemos constatar. Acreditamos que Aleixo se utiliza destas duas colocações quando estabelece um diálogo entre seu texto e as imagens retiradas do seu acervo memorialístico. Mas, o que vale a pena olharmos nas suas fotos?

Ao disponibilizar um conteúdo tão íntimo, Aleixo nos joga na potencialidade reflexiva da dúvida: a quem pertence a foto? A ele? Ao fotógrafo que disparou o obturador da câmera? Seriam estas imagens um empréstimo a nós, observadores? De qualquer forma, a primeira questão que podemos colocar é que a fotografia, no seu todo, é um distúrbio de propriedade. Apoiados nas teorias de apropriação de Umberto Eco – estabelecidas no seu livro *Obra Aberta* (1968), sobre as reverberações que acontecem no espectador no usufruir de uma mensagem artística – ao nos postarmos frente ao amplo apelo que as imagens fotográficas nos causam devido ao seu aspecto “realista”, é-nos impossível não nos tornarmos “donos” delas.

A fotografia tem a desagradável reputação de ser considerada a mais realista e, por conseguinte, a mais fácil dentre as artes miméticas. Diante disso, somos culturalmente levados a crer que existe neste tipo de registro imagético uma apreensão do mundo, do momento e, portanto, do tempo, como se a câmera fotográfica fosse uma versão tecnológica do mito da Medusa, que paralisaria aquilo que se movesse diante de seu olhar. Sontag diz algo que nos interessa sobre o ato fotográfico:

Antes objeto de admiração por sua capacidade de retratar fielmente a realidade, também de desprezo, a princípio, por sua exatidão inata, a câmera terminou por provocar forte estímulo quanto ao valor das aparências. Aparências como a câmera as registra. A fotografia não revela simplesmente a realidade, de modo realista. A realidade é investigada, e avaliada, por sua fidelidade à fotografia. “Na minha opinião”, declarou o principal ideólogo do realismo literário, Zola, em 1901, após 15 anos de fotografia amadorística, “uma pessoa não pode dizer que realmente viu alguma coisa antes de fotografá-la”. Em vez de simplesmente registrar a realidade, a fotografia tornou-se a forma como as coisas nos parecem, transformando assim a própria noção de realidade e de realismo. (SONTAG, 1981, p.85).

O fotógrafo Jerry N. Uelsman disse que “a câmera é uma maneira fluida de encontrarmos a outra realidade” (UELSMAN apud SONTAG, 1981, p.192) e, como

construtores de uma realidade paralela, nos postaremos perante o “realismo fotográfico” definindo-o não como aquilo que está “realmente” ali, mas como o que “realmente” percebemos. Podemos nos perguntar, diante disso: por que traço essencial ela se distinguiria da comunidade das imagens? Ora, o trâmite que os registros imagéticos instalam nos observadores é relacionado com o fluxo entre o real e sua representação, seja numa pintura, numa escultura ou nas diferentes formas gráficas, mas estas mesmas apreensões podem – e são – reféns dos limites técnicos e estéticos dos artistas perante seu motivo. A fotografia, por ter este caráter de “registro tecnológico objetivo” do mundo – o modelo/assunto estava ali, presente – faz-nos remeter a Barthes, que define desta forma aquilo que ele chama de “referente fotográfico”:

Chamo de “referente fotográfico”, não a coisa facultativamente real a que remeto uma imagem ou um signo, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. A pintura pode simular a realidade sem tê-la visto. O discurso combina signos que certamente têm referentes, mas esses referentes podem ser e na maior parte das vezes são “quimeras”. Ao contrário dessas imitações, na Fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado. E já que essa coerção só existe para ela, devemos tê-la, por redução, como a própria essência, o noema da Fotografia. O que intencionalizo em uma foto (não falemos ainda do cinema) não é nem a Arte, nem a Comunicação, é a Referência, que é a ordem fundadora da Fotografia. (BARTHES, 1984, p.114-115).

Afirmemos, portanto, que toda fotografia é um certificado de presença. Esse certificado é o gene novo que a sua invenção introduziu na família das imagens. Acoplado a esta constatação do registro como referência, completamos nosso raciocínio com a percepção da capacidade de subversão interpretativa contida numa fotografia: “a fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é pensativa.” (BARTHES, 1984, p.62). Este é o aspecto que nos direciona a partir de agora, quando faremos nossas considerações sobre as três fotos que Aleixo usou em seus momentos supracitados, vendo-as como incitadoras de processos de pensamento.

Iniciaremos nossa análise com o trio de poemas que Aleixo escreveu, e que consta no livro *Máquina Zero* (2004), tendo como referência uma foto da sua Primeira Comunhão. O projeto gráfico do livro – no qual estão impressas nas páginas da esquerda as imagens e nas da direita os poemas – viabiliza que façamos uma associação, como se Aleixo nos propusesse um jogo de espelhos em que as superfícies de cada página se projetassem uma sobre a outra, permitindo que possamos “lê-las” numa interface textual entre as fotografias e os três poemas.

A princípio, o que consideraremos é a retirada desta fotografia do acervo íntimo do poeta e seu deslocamento para o contexto público. E o que vemos nela registrado é um

acontecimento social, um evento religioso, uma iniciação, um rito de passagem, do qual Aleixo foi protagonista. A necessidade de perpetuação deste momento traz, em si, um duplo depoimento: o testemunhal (fato espaço/temporal) e o simbólico (reafirmar o acontecimento/rito). Susan Sontag coloca o seguinte:

Embora o termo acontecimento tenha passado a significar, precisamente, aquilo que é digno de fotografar, ainda assim é a ideologia (no sentido lato) que determina o que constitui acontecimento. Um acontecimento somente pode ser comprovado, fotograficamente ou de outro modo, se tiver sido identificado ou caracterizado. E não é jamais a evidência fotográfica que constrói – ou, mais adequadamente, identifica – acontecimentos; a contribuição da fotografia sempre sucede à identificação do acontecimento. (SONTAG, 1981, p.18).

É-nos curioso destacar a necessidade de registro dos acontecimentos sociais como “prova” de participação. Viver uma experiência torna-se sinônimo de fotografá-la, participar de um acontecimento público passa a ser cada vez mais equivalente a vê-lo através da fotografia. Susan afirma “que não seria errado falar de pessoas que tem compulsão pela fotografia fazendo da própria experiência uma maneira de ver”. (SONTAG, 2004, p.34-35) O mais racional dos estetas do século XIX, Stéphane Mallarmé, afirmava que tudo que existe no mundo existe para terminar num livro; hoje em dia, “tudo que existe no mundo existe para terminar numa fotografia.” (SONTAG, 1981, p.23-24).

Ao dirigirmos a câmera para um objeto no intuito de o registrarmos fotograficamente, independente do seu contexto, é atribuir-lhe importância. Momento algum é mais importante do que outro; ninguém é mais interessante do que outrem. A epígrafe de um catálogo sobre Walker Evans, publicado pelo MOMA (NY)⁵³, é um trecho do poeta Walt Whitman que anuncia o objeto de investigação de maior prestígio da fotografia:

(...) não duvido, mas a majestade e a beleza do mundo estão latentes em qualquer parte infinitesimal do mesmo. (...) Não tenho dúvidas de que as trivialidades, os insetos, as pessoas vulgares, os escravos, os anões, as roupas e os rebotalhos têm muito mais importância do que eu supunha (...) (WHITMAN, 1933, p.28-29)

Neste pequeno texto, Walt Whitman quis dizer que não estava abolindo a beleza, mas generalizando-a, ampliando-a para outras instâncias. No caso de um momento de representação simbólica profunda, como o rito da primeira comunhão, é incontestável que a percepção do acontecimento estava desvinculada da banalidade e o mesmo precisava ser apreendido, apropriado, colocado num outro patamar memorialístico. Esta aquisição simbólica do fato vivido nos é disponibilizada por Aleixo como se nos autorizasse uma interferência interpretativa. Mais uma vez Susan Sontag nos esclarece:

⁵³ Walker Evans: Photographs of 19th Century Houses . MoMA Exh. #30f, November 16-December 8, 1933

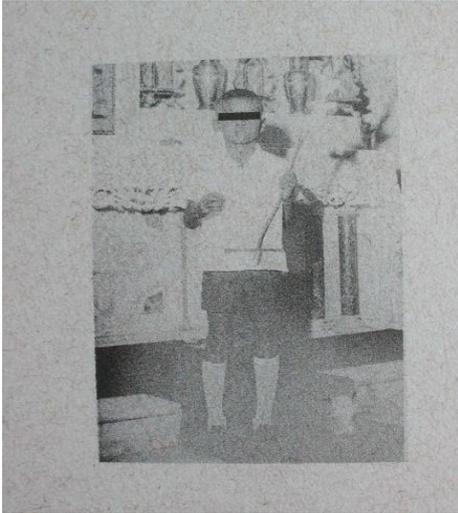
Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. (...) Aquilo que se escreve sobre uma pessoa ou acontecimento é mera interpretação, do mesmo modo que o são os depoimentos visuais por artistas, como pinturas e desenhos. A fotografia aparentemente não constitui depoimento sobre o mundo, mas fragmento desse, miniatura de uma realidade que todos podemos construir ou adquirir. (SONTAG, 1981, p.4).

A fotografia da primeira comunhão se repetirá na página anterior aos poemas em três diferentes contextos, com interferências gráficas feitas pelo artista, fazendo com que a leitura textual seja paralela a uma leitura imagética. De certa maneira, Aleixo lança mão de duas formas de escrituras para tecer seu exercício poético, já que a fotografia, segundo Rogério Luz, encaixa-se num sistema de inscrição:

Diferentes formas de arte tenderam, a partir da criação do alfabeto, à sistematização codificada, desde que foram objeto de algum tipo de notação sobre um suporte qualquer de inscrição. A partir da invenção da imprensa, intensificam-se as condições de produção, transmissão e consumo da imagem de arte em escala de massa. É significativo que os novos meios de reprodução da imagem – sintoma de mutações ocorridas nesse processo a partir do humanismo renascentista no ocidente – não tenham sido nomeados como reproduções da realidade percebida, fiéis ou enganosas, nem como meios de linguagens técnicas puramente convencionais, expressões lógicas da mente, mas como grafias – produtoras de textos por meio de escritas e dos suportes materiais em que elas se tornam comunicáveis a um número cada vez maior de indivíduos: tipografia, xilografia, litografia, fotografia, cinematografia, telegrafia, videografia, infografia. (LUZ, 2002, p.24).

Ora, após termos colocado isto, nos sentimos mais confortáveis para realizar nossa sistemática interpretativa no sentido de que nada que acontece no âmbito da tessitura literária e imagética de que Aleixo lança mão excede os limites da escritura, funcionando, aliás, como confirmação de seu papel de “escrivinhador”, não no sentido pejorativo da palavra, mas no seu significado de quem tem acesso a outros modos de escrever.

No primeiro poema “Teofagia” foi adicionada à fotografia uma tarja preta sobre os olhos do menino. Aleixo se mostra um interventor: ao considerarmos que a fotografia é uma escritura, a tarja superposta à imagem reforça a ideia de palimpsesto, ou seja, uma superposição de escrituras, se a virmos como códigos gráficos, abrindo-nos à sua proposta de nos proporcionar a abertura para novos entendimentos. Leiamos o poema:



Teofagia

Aqui, eu –
consumada falha
de papai e mamãe:

meia 3/4 (acho
que de menina),

uma palma
e uma folha
de papel na mão,

minutos depois
de deglutir

Deus à guisa
de primeira
comunhão.

(ALEIXO, 2004, p.17)

Neste poema ressaltamos o uso direto do “eu” como falante. Já vimos que Lejeune (2008) coloca esta condição como a mais explícita na identificação da escrita autobiográfica. O estado de discurso pessoal não deixa dúvida, já que o autor fala deste lugar particular da primeira pessoa. Aleixo depõe sobre um momento ritualístico da sua vida, quando o contato com o sagrado pela deglutição do divino – a teofagia do título – o remete a um deslocamento de um estado de conforto para um outro, de estranhamento, e reflete isso na sua reflexão poética.

Esse incômodo surge logo no primeiro verso, no qual há uma afirmação de que a sua geração pode ser uma “falha consumada” de seus pais. Dúvida ou certeza, o fato desta instância é potente o suficiente pelo seu caráter íntimo que não nos deixa alternativa que não

seja a de acreditar nela. O estado existencial aberto no âmago do autor pela concessão desta “confissão pública” não deixa espaço para o conforto. Analisando a ambiguidade da palavra “consumada”, aplicável tanto à inevitabilidade de sua concepção, quanto à submissão ao ato ritualístico, percebemos que o poeta faz um comentário sobre a aceitação passiva e sem questionamentos de uma situação que lhe foi imposta pela tradição religiosa pertencente ao sistema social em que ele e a sua família estavam inseridos. A autora Prisca Agustoni fez considerações a respeito desta postura do autor e contribui para nossa análise quando se refere ao mesmo objeto poético da seguinte forma:

(...) de três poemas acompanhados pelo mesmo retrato do poeta na infância, modificado a cada vez por interferências gráficas, reapropriando-se de signos da religião oficial para revertê-lo nos poemas: “Teofagia” (...) mostra o retrato do menino, “consumada falha/ de papai e mamãe”, que recebeu Deus “à guisa de primeira comunhão”, porém com uma venda preta nos olhos, sugerindo a ideia do sujeito que não pode enxergar-se “como realmente é.” (AGUSTONI, 2010, p.481).

Talvez esteja implícita nesta impossibilidade de “se ver como realmente é” a falta de opção consciente do menino por esta forma de devoção, gerando daí o incômodo existencial que apontamos no poema. Aleixo faz, a partir do presente, um questionamento sobre uma instância cultural e/ou religiosa que lhe foi imposta no passado, não se percebendo como atuante autônomo de sua biografia.

Os dois versos seguintes são uma descrição objetiva da foto, contendo as lembranças do momento em que a fotografia foi feita, referenciando-se a determinada peça da sua vestimenta e da posse dos atributos simbólicos que segura. A indefinição se a meia que usava era “de menina” coloca Aleixo no território da sexualidade (ou do gênero), no qual a habitação, ainda teoricamente latente, é uma possível promessa da sua futura postura ambígua da qual os poetas são portadores: aquela que os habilita a falar como homens e/ou mulheres. Já a palma numa das mãos e a folha de papel na outra constroem uma curiosa metáfora entre o estágio de pureza infantil em que se encontra naquele momento e o de futura maturidade, potencialmente contida na aquisição de conhecimento pelo exercício da poesia/escrita.

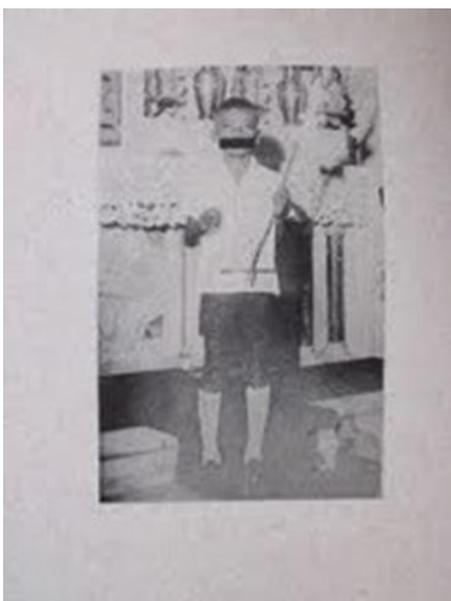
Barthes desenvolve no seu livro *Câmara Clara* o conceito de punctum fotográfico, que nos soa interessante estabelecer agora, perante o referencial surgido pela dúvida de Aleixo sobre as suas meias. Segundo o pensador francês, a fotografia que nos chama a atenção o faz por possuir um ponto, um detalhe que a faz sair do seu lugar banal e nos toca, nos incomoda, nos faz torná-la importante ou mesmo inesquecível. Este “ponto” é aleatório, pode, numa mesma imagem, tocar diferentes pessoas através de diferentes apelos, daí não

poder ser determinado como fixo, aproximando-se do acaso, do lance de dados de Mallarmé: “Punctum é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – também lance de dados. O punctum de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)”. (BARTHES, 1984,p.46).

A “ferida” que incomoda Aleixo pode ser esta peça de seu vestuário, que punge sua lembrança e o faz poetizar a dúvida por ela aflorada. Vendo a fotografia como dois momentos de “surgimentos”, o primeiro viabilizado pela revelação química que a traz materialmente à tona, e o segundo viabilizado pela arqueologia dos sentimentos do autor e do espectador, estabelecemo-la como registro de memórias plurais, daí a liberdade para fazermos nossa projeção analítica – imbuídos do conforto de sermos “donos” desta imagem que nos foi “emprestada” pelo poeta – estendendo o raciocínio do punctum bartheano também à palma e à folha de papel na mão do retratado, comprovando o sentido migratório do conceito, ou seja, o que me punge numa imagem é aquilo que me é pessoal, que ressoa em mim.

Os versos finais do poema flutuam entre o místico e o irônico, ao mesmo tempo, quando temporalizam a cena estática da pose fotográfica ao ato da deglutição da divindade, concluindo aquilo que está contido no título do poema.

O segundo poema desta trilogia é acompanhado da mesma fotografia, porém com outra interferência feita por Aleixo: agora a tarja preta cobre-lhe a boca. Leiamos:



Antropofagia
Me olhou
como se olhasse

para um tarado
 que a olhasse
 firme (como
 um tarado).
 Tudo muito
 rápido. Pleno
 sol de meio
 da tarde.
 Um tanto
 pela surpresa,
 outro por amor
 ao jogo,
 movi, indicando
 o rumo, a cabeça:
 então passasse logo.
 Entendeu. Forçou
 uma carinha de medo
 e me chamou
 (“Vamos” – ela/eu
 disse) com o rabo
 do olho.
 (ALEIXO, 2004, p.19)

Os nove versos que compõem o poema remetem com constância ao ato de ver. A troca de olhares dos personagens, a luminosidade da hora, a comunicação visual através de gestos, a direção indicada pelo olho, a interpretação das expressões no rosto, todas as circunstâncias fazem paralelos com a leitura da foto na qual o olhar do menino está liberado, mas o ato da palavra está interdito. O poeta abre seu arsenal de recursos transversos (texto/imagem) para tecer uma situação de sedução que, deduzimos, foi consumada pela aquiescência de ambos os personagens envolvidos na narrativa. Aleixo encaminha nosso raciocínio durante a leitura para o fato de que pode ter sido um encontro anônimo devido ao apagamento da fala na imagem e no texto, que nos faz pensar na interdição dos nomes. Prisca Agustoni reflete da seguinte forma: “‘Antropofagia’ (...), onde o mesmo retrato está com uma venda na boca, sugere novamente a ideia de uma voz censurada pela religião e reforçada pelo tom de leve erotismo contido no poema, que fala do olhar devorador de um ele/ela”. (AGUSTONI, 2010, p.481).

Aleixo, nesta segunda confiança biográfica, nos habilita a alargar os desdobramentos dos significados que estabelecemos sobre a palma e o papel que o menino segura na foto: o território sexualmente ambíguo da inocência infantil dá lugar ao erotismo adulto, figurado

como o poema reflexo na folha de papel, suporte da escrita/conhecimento. Aqui a palavra antropofagia citada no título é uma ironia ao duplo sentido deste “comer” implícito no ato carnal descrito no poema.

No terceiro momento, Aleixo nos apresenta a foto sem interferência alguma. A imagem que vai dialogar com o texto está integralmente reproduzida conforme o original e, de início, nos instala uma fluência liberada de seus significados, de sua leitura e interpretação. A não interdição gerada pelas anteriores superposições de tarjas sobre a imagem torna-a aberta ao diálogo explícito com o poema, também despidoradamente eloquente. Leiamos:



Autofagia

No mar de água morna
e sem ondas

da minha cama
de velho
puto

a punhetas relegado,
computo

as conas e os
cus que já
não como,

viro pro lado
e durmo regalado.
(ALEIXO, 2004, p.21)

Os cinco versos não escondem um quadro de intimidade confessional. O poeta se abre à convicção de sua biografia consumada. O erotismo – e o desejo – se manifesta num território existencial dúbio, onde encaminha nossa leitura poética inicialmente por uma calmaria de um mar sem ondas, passando pela definição de seu lugar etário, indicando o exercício do prazer incitado pela memória e terminando no ato de dar as costas para o mundo. O poeta é obra pronta: resta-lhe o registro memorialístico. Despido da inocência simbolizada pela palma, resta-lhe, agora, somente o poema sobre a folha de papel. A imagem fotográfica sem alterações é uma possível metáfora da visão integral que tem de si, do seu lugar como a(u)tor de seu próprio texto. Prisca Agustoni fala sobre esta poesia da seguinte forma:

Autofagia, (...), que apresenta o retrato livre, sem interferências gráficas “críticas” ou “auto-irônicas”, porém acompanhado por um poema que contrasta e realça de maneira chocante a diferença entre o “eu” no contexto oficial – e repressor – do retrato, e o contexto de transgressão sexual declarada do sujeito adulto: “No mar de água morna/ e sem ondas// de minha cama/ de velho puto// a punheta relegado”. (AGUSTONI, 2010, p.481).

Ricardo Aleixo se “come” num ato autofágico. O poeta “se comunga” literariamente, fazendo do poema – ou de todos os três poemas – uma autoavaliação, cuja postura crítica vai ao encontro do mesmo aspecto contido no ato fotográfico, no “texto fotográfico”, ou seja, a fotografia permitindo uma aquisição que vai além de seu conteúdo imagético, sendo também uma aquisição de sua textualidade simbólica. Esta aquisição permitida pelo poeta da sua imagem pode ser também uma avaliação de si.

Isto é uma postura inerente ao fazer fotográfico: assim como os fotógrafos registram o mundo, tomam também uma postura crítica sobre ele. Pode um grupo de pessoas fazer uma fotografia de um mesmo assunto e todos farão um depoimento diferenciado daquilo, conscientes ou não deste seu duplo papel. Este estado de comentarista do que vê faz com que os autores de imagens fotográficas sejam intérpretes em potencial do mundo, da vida, do cotidiano, daí o fato do ato de fotografar ter sido visto de duas maneiras inteiramente diferentes: como forma de conhecimento lúcida e precisa, de inteligência consciente, ou de modo de encontro pré-intelectual e intuitivo. Portanto, podemos inferir que o registro da imagem também pode ser usufruído destas duas formas, separada ou conjuntamente. De qualquer modo, Ansel Adams (1902-1984)⁵⁴ afirmava que “a fotografia não é acidente, mas sim conceito”.

⁵⁴ Disponível em: <<http://www.anseladams.com>>. Acesso em: 18 dez. 2012

Seguindo nossa leitura, percebemos que a imagem de Aleixo compactuando com o rito religioso denota certo desconforto dele para com o estado de intimidação que o apontar da câmera gera no seu alvo. Roland Barthes fala da geração de um estado específico de autopercepção que se instala neste momento:

Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a “posar”, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. Essa transformação é ativa: sinto que a Fotografia cria meu corpo ou o mortifica, a seu bel-prazer.(...) No entanto, como o que eu gostaria que fosse captado é uma textura moral fina, e não uma mímica, e como a fotografia é pouco sutil, salvo nos grandes retratistas, não sei como, do interior, agir sobre minha pele.(...) presto-me ao jogo social, poso, sei disso, quero que vocês saibam, mas esse suplemento de mensagem, não deve alterar em nada a essência preciosa de meu indivíduo: o que sou, fora de toda efígie. (BARTHES, 1984, p.23-24).

O estado de se perceber objeto a ser transformado em imagem/depoimento coloca em pauta a fotografia como um “advento de mim”. Afloro-me epidermicamente assimilando a parceria entre o fotógrafo e este meu eu compromissado com a eternização. Mais uma vez vamos a Barthes:

Eis-me assim, eu próprio, como medida do “saber” fotográfico. O que meu corpo sabe da Fotografia? Observei que uma foto pode ser objeto de três práticas (ou de três emoções, ou de três intenções): fazer, suportar, olhar. O Operator é o Fotógrafo. O Spectator somos todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos. E aquele ou aquela que é fotografado, é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de ídolon emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de Spectrum da Fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o “espetáculo” e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto. (BARTHES, 1984, p.20).

Fotografar pessoas é isolá-las e vê-las como jamais podem ver-se a si próprias, conhecê-las como nunca poderão conhecer-se; é transformá-las em objetos de cuja posse nos asseguramos simbolicamente. A partir daí se abre o amplo espectro de interpretações geradas pelo “texto” fotográfico, multiplicado pelos diferentes olhares que a “lerão”, assim como Aleixo a relê e, desta forma, se relê. Incitados por um ponto determinado – ou mesmo pela interferência gráfica que o autor faz – nossa inferência pode se ancorar no que Barthes coloca nesta fala que se segue:

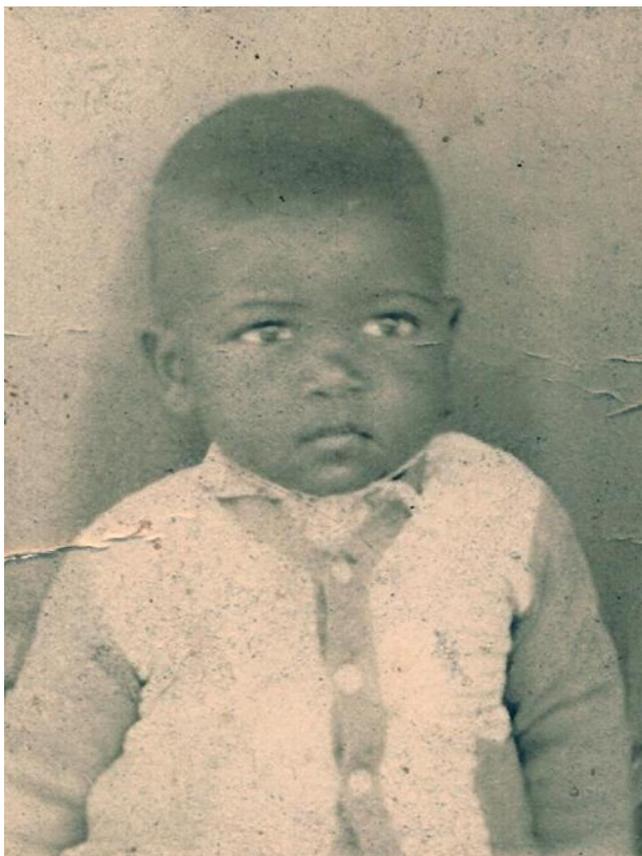
Um detalhe conquista toda minha leitura; trata-se de uma mutação viva de meu interesse, de uma fulguração. Pela marca de alguma coisa, a foto não é mais qualquer. Esse alguma coisa deu um estalo, provocou em mim um pequeno abalo, um Satori, a passagem de um vazio (pouco importa que o referente seja irrisório). (BARTHES, 1984, p.77).

No cruzamento entre o poema e o registro imagético pode-se perceber uma escritura em aberto, um lugar específico de novas posturas diante da legibilidade pulsante das coisas,

em que o rebatimento texto/imagem se torna um território habitável pelo leitor. Imbuídos de um pensar associativo, propomos um livre desdobramento do conceito de “entre-lugar” que Silviano Santiago (2000) configurou quando falou do que poderia ser gerado do confronto entre as culturas latino-americanas e a hegemonia europeia, como “operador de leitura ou resposta estratégica ao pensamento colonizador” (SANTIAGO, 2000, p.23). A compreensão deste termo perpassa por um esforço interpretativo que procura colocar as ideias no devido lugar, e é este esforço que queremos (e propomos) alargar, o de nos vermos perante dois códigos artísticos e seus conceitos – o que é texto? O que é fotografia? – para em seguida deslindá-lo, rasurá-lo, deslocá-lo, transformá-lo em provocação quando falamos do “entre” que se estabelece no confronto gerado entre o espectador e a obra poética. É desta forma que podemos responder aos estímulos artísticos: sermos conduintes de sinapses. A autora Rosalind Krauss, no seu livro *O fotográfico* fala do papel do fotógrafo e, seguindo nosso desdobramento interpretativo, o aplicamos ao papel do poeta quando se apropria dos seus meios de depósito de sensibilidades: “ele [o fotógrafo] escolhe mostrar uma ação que não implica em movimento nem em gesto visível. Ao contrário, trata-se de um ‘olhar’, de uma fixação dos olhos que lhe permite simbolizar a si mesmo como inteligência mediadora, como agente constituinte da obra”. (KRAUSS, 2002, p.94).

O poeta Aleixo se torna “inteligência mediadora” que estabelece um terreno fértil a ser cultivado por seus interlocutores. Os frutos deste cultivo podem ser indetectáveis, pois nascerão de diferentes solos, com diferentes formatos, com diferentes sabores.

Fotografia de Ricardo Aleixo



Fonte: Facebook, postada em 10 de abril de 2012.

A imagem acima foi postada na página do poeta no Facebook – site da rede social em que o autor mantém atualizações diárias, usando-o, assim como seu blog, como uma extensão de seus pensamentos – no dia 10 de abril de 2012. Não temos aqui um “poema” a acompanhá-la, mas estamos de posse de um texto literário no qual podemos perceber, na verdade, um quase “mea culpa”, dado o caráter confessional. Leiamos, para podermos dar sequência às nossas considerações:

Se vê pelo jeito como olha: terá bem poucos amigos. A estes se dedicará com amor, respeito e lealdade. Permanecerá a maior parte do tempo em silêncio, se ninguém nem nada o provocar, sem que isso contudo o impeça de se tornar um daqueles que quando começam a falar não há quem ouse interromper, tamanha é a sua fúria. Se valerá, por vezes, da fama de bravo para garantir seu quinhão de sossego. Às mulheres destinará o seu melhor – e só elas terão o poder de pacificá-lo quando for preciso. A poesia, caminho da perda, será para ele o que é para todos os poetas: uma forma de – o mais lentamente possível – aprender a morrer. (ALEIXO, 2012)⁵⁵.

Depois de vermos que a foto apresenta um rosto infantil e deduzirmos que se trata do poeta quando criança, constatamos que a imagem possui uma temporalidade particular que ultrapassa a questão do registro etário do retratado, tendo ela mesma sinais de degradação física advindos de sua cronologia. Percebemos que determinadas marcas do tempo são

⁵⁵ Texto disponível em: <www.facebook.com/ricardoaleixo>. Acesso em 12 de jul. 2012.

perceptíveis no suporte fotográfico como se confirmassem sua antiguidade técnica, aparentes nas alterações sofridas pela veladura química e nos desgastes do papel. Acrescente-se a isto as alterações causadas pela manipulação física, detectável pelo corte seletivo feito por tesoura ou estilete, que alterou a espacialidade do enquadramento original, processo comum tanto nos fazedores como nos proprietários de fotografias. Sontag trata disso da seguinte maneira:

A fotografia, que brinca com a escala do mundo, pode ser reduzida, ampliada, cortada, retocada, consertada e distorcida. Envelhece ao ser infestada pelas doenças comuns aos objetos feitos de papel; desaparece; valoriza-se, é comprada e vendida; é reproduzida. Abarrotando o mundo, a fotografia convida ao acúmulo. (SONTAG, 1981, p.4).

O conceito de acúmulo fotográfico contido nestas colocações vai ao encontro não só do colecionismo, mas também podemos estendê-lo ao acúmulo do tempo, assunto inerente ao ato do registro imagético. Seguindo com o raciocínio da autora, “toda fotografia é um momento morri. Tomar uma fotografia é como participar da mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade de uma pessoa (ou objeto). Precisamente por lapidar e cristalizar determinado instante, toda fotografia testemunha a dissolução inexorável do tempo”. (SONTAG, 1981, p.15).

Se o depoimento do tempo fugidio surge nos registros da pessoa – funcionando como revés do que acontece na saga literária *O retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde –, o definhamento físico do fotografado transforma-se em destino inexorável, surgindo eloquentemente como depoimento de decrepitude perante seus retratos de infância ou juventude, por exemplo, vistos em comparação com o lugar etário em que se encontra no presente, levando em conta a distância temporal entre o presente e o momento em que a foto foi tirada. Susan Sontag comenta esta questão da seguinte forma:

Através da fotografia, acompanhamos de modo mais íntimo e perturbador a realidade do que significa para uma pessoa o envelhecer. Ver uma velha fotografia nossa, de alguém que conhecemos ou de uma pessoa célebre e muito fotografada é perceber sobretudo como eu (ou ela, ele) era mais jovem naquele tempo. A fotografia é o inventário da mortalidade. Um acionar dos dedos já é agora suficiente para adotar um momento de ironia póstuma(...) a fotografia afirma a inocência, a vulnerabilidade de vidas que se orientam no sentido de sua própria destruição, e esse vínculo entre a fotografia e a morte persegue todas as fotografias de pessoas. (SONTAG, 1981, p.69-70)

O fotógrafo, querendo ou não, está engajado na tarefa de transformar a realidade em antiquário e a fotografia é por si mesma a instalação de uma antiguidade instantânea: a partir do momento em que a imagem é feita, declara-se sua temporalidade. O minuto precedente da revelação imagética já é passado, concentra um valor datado, depõe contra a eternidade

através de uma mutabilidade em progresso. O texto de Aleixo trata disso no seu conteúdo premonitório, olhando criticamente para si mesmo e projetando, em tom de vaticínio, aquele que um dia será (ou que realmente é ou se tornou), percebendo o estado de advento contido no seu rosto infantil.

O rosto humano é palco dos registros temporais, e não só ele, todo nosso corpo acumula dados, vivências e desgastes que possuem o poder de nos preparar para o inevitável: a finitude física. Rudolf Steiner (1861-1925) diz que nosso embate cotidiano com o espelho é de fundamental importância para nos conscientizarmos de que existe um processo transformador em curso, cujo rosto é território de depósito dos registros emocionais. Walter Benjamin, no seu clássico “A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica”, coloca a fotografia e o rosto da seguinte forma:

Com a fotografia, o valor de exposição começa a empurrar para segundo plano, em todas as ordens, o valor de culto. O último contido não cede sem resistência. Sua última trincheira: o rosto humano. Não é de modo algum um acaso, o retrato ter desempenhado um papel central nos primeiros tempos da fotografia. Num culto da lembrança dedicada aos seres queridos, afastados ou desaparecidos, o valor cultural da imagem encontra seu último refúgio. Na expressão fugidia de um rosto de homem, as antigas fotografias cedem lugar à aura, uma última vez. É o que lhes proporciona essa beleza melancólica que não é possível comparar com mais nada. (BENJAMIM, 1985, p 36).

Podemos afirmar agora – não sem antes deixar claro que esteve implícito todo o tempo da nossa redação – os aspectos da retenção da memória viabilizados no registro fotográfico. Em tempos de redefinições dos arquivamentos das lembranças – com a chegada dos *softwares* de informática – a fotografia continua mantendo sua potência testemunhal e arquivística, ainda que seja vista como um “instrumento da memória”, como comentou Proust, mas muito mais como “uma invenção ou substituto dela”, como dito por Barthes. Philippe Dubois, no seu livro *O ato fotográfico*, estende estas reflexões ao convocar Baudelaire e suas considerações sobre a fotografia como auxiliar da memória:

O papel da fotografia é conservar o traço do passado ou auxiliar as ciências em seu esforço para uma melhor apreensão da realidade do mundo. Em outras palavras, na ideologia estética de sua época, Baudelaire recoloca com clareza a fotografia em seu lugar: ela é um auxiliar (um “servidor”) da memória, uma simples testemunha do que foi. Não deve principalmente pretender “invadir” o campo reservado da criação artística. O que sustenta tal afirmação é evidentemente uma concepção elitista e idealista da arte como finalidade sem fim, livre de qualquer função social e de qualquer arraigamento na realidade. Para Baudelaire, uma obra não pode ser ao mesmo tempo artística e documental, pois a arte é definida como aquilo mesmo que permite escapar do real. (DUBOIS, 1993, p.30).

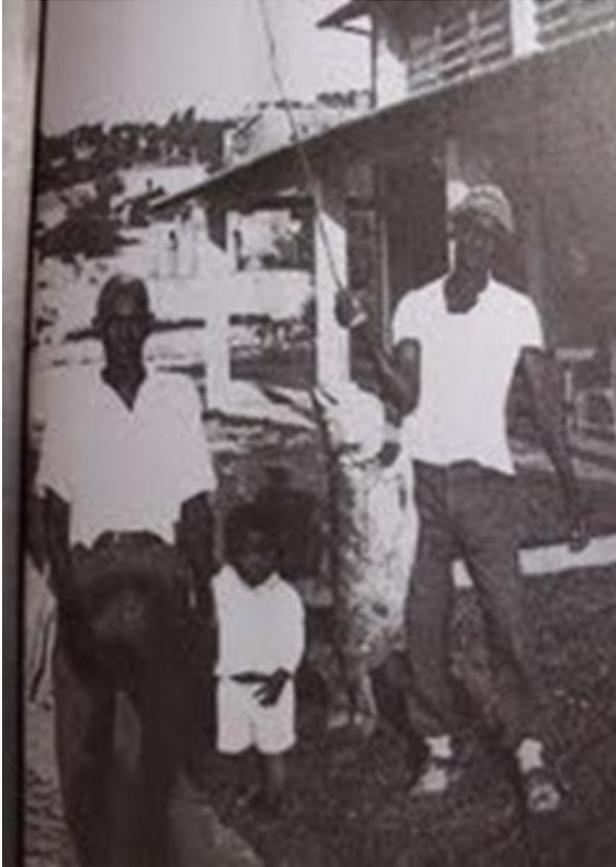
Fiéis ao nosso caráter investigativo, tratamos a leitura em conjunto de ambos os textos colocados em paralelo por Aleixo, como “depoimentos do tempo” e, como tal, sujeitos a

serem interpretados desta forma. Se a imagem da criança porta uma mensagem cronológica sobre a futura passagem dos anos do autor, “congelando-o” num aspecto que ele não é mais, seu texto coloca-o inserido naquilo que ele futuramente será. Os aspectos sincrônicos, proporcionados pela leitura em paralelo da imagem e do texto, demonstram a ampliação de significados que Aleixo provoca em nós, seus leitores/intérpretes. Há uma corrupção do tempo, uma distorção perceptiva que, ao invés de ser contraditória (uma fala do passado e a outra do futuro), cria um lugar de coerência ao ser fato atual, instalado pelo tempo presente da leitura.

Roland Barthes diz que a fotografia não fala (forçosamente) daquilo que não é mais, mas apenas e com certeza daquilo que foi. Essa sutileza é decisiva. Diante de uma foto, a consciência não toma necessariamente a via nostálgica da lembrança (quando fotografias estão fora do tempo individual), mas, sem relação a qualquer foto existente no mundo, a via da certeza: “a essência da Fotografia consiste em ratificar o que ela representa”. (BARTHES, 1984, p.127-128). Existe nesta reflexão a constatação de que a fotografia realmente escapa das malhas de ser “só” depoimento de temporalidades. O que interessa para nós é a sua potência como representação e é desta forma que este trabalho está tratando-a.

A foto de Aleixo que passamos a comentar agora é um registro de sua infância na qual, além dele, figuram seu pai e outros personagens que estão no campo e no extracampo fotográfico, incluindo aí o peixe pescado, destacado no texto do autor que acompanha a imagem. Esta fotografia é fragmentada e aplicada pela diagramação em diferentes lugares do livro *Modelos Vivos* (2010), no qual ela surge nos seguintes momentos: nas páginas iniciais, onde constam as introduções (títulos, dedicatórias, sumário, epígrafe e a apresentação do autor); nas reproduções dos poemas “Céu inteiro” e, em especial, no texto “O peixe não segura a mão de ninguém”, nosso foco.

Sobre a fragmentação e manipulação do registro técnico da fotografia já falamos em considerações anteriores quando citamos Susan Sontag (1981) – “a fotografia, que brinca com a escala do mundo, pode ser reduzida, ampliada, cortada, retocada, consertada e distorcida” (SONTAG, 1981, p.4) – portanto concentraremos nossas reflexões neste momento no esforço de Aleixo em tecer um poema labiríntico, também fragmentado, no qual sugere um quebra-cabeças cuja decifração se torna o mote da sua escrita. Vejamos:



O peixe não segura a mão de ninguém

O quarto é um peixe. Três não são peixes. São homens. 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 filhos de pais fora da fotografia. O que segura o peixe era o 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 abe 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. 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 se 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 e 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 que seu olhar morto já não é capaz de ver. Peixes não escre-
vem. 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 pai de algum
menino ou de alguma menina. Um dos quatro na fotografia talvez
seja eu. Eu não dou o/um peixe. Ele, o peixe, já tinha 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.
(ALEIXO, 2010, p.147)

A construção do poema parte do que é provocado pelo processo de anamnese desencadeado pela foto, pelo que foi retido por Aleixo nas reminiscências contidas na sua lembrança, quando se recorda do toque da sua mão, dos participantes presentes na imagem e de questões relacionadas à sua educação e/ou compreensão do mundo. Desde o título até o conteúdo do texto, o peixe surge como mote que ressoa como um elemento de alinhavo das ideias do poeta. A foto da pescaria, na verdade, é uma foto do peixe, que figura como assunto e troféu, depoimento do momento e da empreitada bem-sucedida, o punctum. Voltamos ao

conceito de Barthes: “o punctum é, portanto, uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver: não somente para o ‘resto’ (...), não somente para o fantasma de uma prática, mas para a excelência absoluta (...)”. (BARTHES, 1984, p.89).

Aleixo nos encaminha nesta obra para mais um compartilhamento de suas memórias, aqui presentificado por mais um registro visual do seu histórico afetivo, via câmera fotográfica, objeto que, segundo Sontag,

(...) acompanha a vida familiar (...) quase todas as famílias possuem uma câmera, mas a probabilidade de uma família com crianças ter pelo menos uma câmera é duas vezes maior do que a de uma que não as tenha. O fato de não tirar fotografia dos filhos, principalmente quando pequenos, é sinal de indiferença por parte dos pais, do mesmo modo que não se apresentar para a fotografia de formatura é um gesto de revolta do adolescente. (...) Através da fotografia, cada família constrói uma crônica – retrato de si mesma – uma coleção portátil de imagens que testemunha sua coesão. Pouca importância tem as atividades que são fotografadas, contando que se tirem fotografias e que essas sirvam de lembranças. (...) Rastro fantasmagórico, a fotografia nos traz à lembrança a presença simbólica da família dispersa. Um álbum de família inclui geralmente fotografias de toda uma família e, muitas vezes, é tudo que dela nos resta. (SONTAG, 1981, p.8-9).

O acolhimento familiar de Aleixo torna-se documento de constatação, atestado de pertença, ao figurar numa mesma foto ele e seu pai, pelo menos como os identificáveis no texto. Há ainda um lugar gerado pela escrita que foge ao representado na imagem, que é a projeção futura dos desdobramentos familiares: os filhos que ainda virão.

O processo de instauração da família, porém, não se restringe ao registro dela mesma: pode-se abrir aos membros escolhidos, aquele grupo que é formado por pessoas que elegemos como constituintes da família afetiva, não necessariamente composta por compartilhamentos genéticos. Mais uma vez o acesso a estas pessoas que incluímos no conceito familiar nos compõe pela aquisição de suas imagens. A fala de Genet, destacada por Susan Sontag, no seu livro *Ensaio sobre a Fotografia*, é exemplar neste sentido:

Numa das paredes da cela nº 426 da prisão de Fresnes, no início dos anos 40, Jean Genet colou fotografias de 20 criminosos que ele recortara de jornais, 20 rostos nos quais discernia “o signo agrado dos monstros”, e em homenagem a eles escreveu Notre Dame des Fleurs; para Genet eram musas, modelos, talismãs eróticos. “Eles vigiam meus pequenos afazeres cotidianos”, escreve Genet – sonhos, masturbação e literatura que se fundem entre si – e “são toda a família que tenho e meus únicos amigos”. (GENET apud SONTAG, 1981, p.156).

O registro da imagem e o texto de Aleixo giram em torno do peixe pescado. O próprio autor se desloca – mas sem perder o centro – para, através deste “personagem”, elaborar toda

uma questão sobre a sua vida. O peixe, mais uma vez, nos pede uma reafirmação do conceito do *punctum*, assim colocado por Barthes, que disse:

Com muita frequência, o *punctum* é um “detalhe” ou seja, um objeto parcial. Assim, dar exemplos de *punctum* é, de certo modo, entregar-me. (...) O *punctum* punge. O *punctum* tem conotações proustianas. Como paradoxo, como detalhe, preenche toda a fotografia. Não tenho vontade de comentar a imagem intelectualmente: me entrego à matéria. (BARTHES, 1984, p.69).

O peixe é o detalhe da fotografia a quem Aleixo “se entrega” e faz toda uma tessitura poética permeada de nostalgia proustiana. Se a referência constante ao peixe preenche (e norteia) nossa leitura do poema, da mesma forma a sua imagem vai tomando lugar como o assunto principal daquele momento no qual o poeta se insere, mesmo porque não há nomeação objetiva de nenhum dos presentes, estão todos fadados a um anonimato existencial, cuja decifração depende da compreensão do texto. Porém este estado de “apagamento” a que nosso autor nos submete possui sua sedução, que reforçamos com as palavras de Diane Arbus:

Atrai-me muito pouco fotografar gente conhecida ou mesmo temas já conhecidos”, escreveu Diane Arbus. “Fascinam-me, sim, quando pouco sei a seu respeito”. (...) Escolhia personagens que acreditava poderia encontrar soltas por aí, livres de conotações de valor. São necessariamente personagens a-históricos, vidas secretas antes que abertas. (SONTAG, 1981, p.42).

A potência que se instala na imagem da pescaria que Aleixo abre a seus leitores (em associação com seu texto) muito se deve a este distanciamento para com os modelos que seduzia Arbus, até mesmo a constatação de que a Morte, como conceito dentro do espectro fotográfico, é a presença mais constante.

Nada a estranhar: se deduzirmos que daquela imagem o único sobrevivente hoje é possivelmente o poeta, o ato de fixar o momento nos haletos de prata do suporte pelo autor/fotógrafo – que figura ele mesmo como espectro, como uma sombra projetada no campo de enquadramento – nos faz ser solidários com sua luta contra a desapareição, quando nos abre este registro para que o insuflemos com nossas falas, nossas trucagens, nossas significações e, desta forma, nos perfilamos com Aleixo na sua função de retirar dela sua imanência poética:

Seria possível dizer que, terrificado, o Fotógrafo tem de lutar muito para que a Fotografia não seja a Morte. Mas eu, já abjeto, não luto. Pressinto que desse mau sonho será preciso que eu desperte de maneira ainda mais dura; pois não sei o que a sociedade faz de minha foto, o que ela lê nela (de qualquer modo, há tantas leituras de uma mesma face); mas quando me descubro no produto dessa operação, o que vejo é que me tornei Todo-Imagem, isto é, a Morte em pessoa; os outros – o Outro – desapropriam-me de mim mesmo, fazem de mim, com ferocidade, um objeto, mantêm-me à mercê, à disposição, arrumado num fichário, preparado para todas as trucagens sutis. (BARTHES, 1984, p.28-29)

Somos convocados, na verdade, a interferir. Aleixo interfere ao lançar mão destas duas formas de escritura. É sempre importante nos lembrarmos de que as tecnologias da imagem compreendem agentes, meios técnicos de inscrição – suportes, equipamentos e materiais – e condições histórico-sociais de produção, difusão e consumo da imagem e da cultura. Rogério Luz ainda afirma que “elas supõem que uma força se exprima e apareça configurada, de modo mais ou menos permanente, em algum tipo de registro, em um panorama historicamente determinado e integrado em um patrimônio transmissível de produção cultural.” (LUZ, 2002, p.23). A preocupação do manuseio das diferentes formas de inscrição reside na perpetuação do registro, mas não da fixação de seus significados. O espectador/leitor/ intérprete é um mediador, um interventor que interage com os apelos imagéticos e textuais pelo “olhar”, mas trata-se de um “olhar, de uma fixação dos olhos que lhe permite simbolizar a si mesmo como inteligência mediadora, como agente constituinte da obra.” (KRAUSS, 2002, p.94).

Barthes também assinala um aprisionamento do “personagem/assunto” da foto pelo fotógrafo. Não é atoa que ele denomina o ser fotografado como “Spectrum”, ou seja, superfície de espelhamento. Somos nós a nos vermos como constituintes da fotografia. Mas há também, em Barthes, a nomeação do “Spectator” e, como tal, podemos tomar o lugar de Ricardo Aleixo e nos interessarmos pela fotografia por “sentimento”. A esse respeito, o escritor francês disse que

queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto noto, olho e penso. Subjetividade absoluta, só atingível em um estado, um esforço de silêncio (fechar os olhos é fazer a imagem falar no silêncio). “A foto me toca se a retiro do seu blábláblá costumeiro: ‘Técnica’, ‘Realidade’, ‘Reportagem’, ‘Arte’, etc.: nada dizer, fechar os olhos, deixar o detalhe remontar sozinho à consciência afetiva. (BARTHES, 1984, p.84-85)

O sentir é a mola mestra desta parceria literário/imagética que o artista Aleixo sugere e, ao mesmo tempo, viabiliza para que nós, seus leitores/observadores possamos fazer um pacto estético e ético com ele, porém, como disse o fotógrafo Bruce Davidson ao se referir ao seu trabalho, “minhas fotografias, na maior parte, revelam compaixão, são moderadas e muito pessoais. Tendem a permitir que o espectador veja a si próprio. (DAVIDSON, 1981, p.181).

Em outras considerações sobre a fotografia em Aleixo percebemos que nosso poeta não se restringe ao uso das imagens fotográficas somente nos âmbitos destacado por nós. Também é de sua preocupação o uso da palavra para falar delas ou usá-las em outras situações. Citaremos dois outros enquadramentos deste tipo de registro e seu desdobramento na obra do poeta.

No poema “Estilo: jângal”, publicado no livro *Trívio* (2002), Aleixo fala de uma foto recortada de uma mídia impressa e guardada no seu acervo imagético, da qual trata da forma como se segue:

Estilo: jângal

I

Guardei a foto anos a fio.

Enquadramento preciso:

na metade inferior, cenho franzido,
absorto, pulôver branco

sobre a 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 o blues.

Estilo: jângal. Às costas do homem,
uma janela (também azul, entre-

aberta) recorta a noite. Mas é estranho:
não se vêem seus dedos.

(ALEIXO, 2002, p.38-40)

O poema, dividido em três partes, fala de uma imagem de Duke Ellington, uma das referências/afinidades eletivas às quais Aleixo se refere, e percebemos que o exercício poético é uma construção, pelo texto literário, daquilo que a imagem é. No livro (e aqui) esta imagem não é mostrada, como se o artista quisesse dar à forma literária a autonomia e a posse da construção imagética. Quando o lemos percebemos que o texto do poema vai tomando o lugar descritivo contido no texto da imagem, mas não nos livrando dela: a precisão da descrição encaminha nossa mente para uma construção fidedigna daquilo que a câmera registrou ao fazer a foto de Ellington. Não sabemos se esta imagem guardada pelo poeta saiu de uma

publicação gráfica (revista, jornal, cartão etc.) ou é a capa de um de seus discos: isso parece não importar. O que importa neste momento é como os dois discursos se “escrevem” mutuamente:

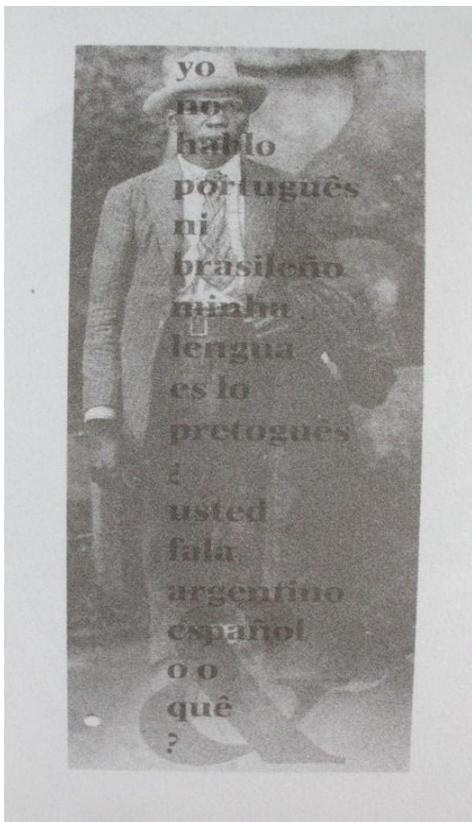
Escritas da imagem, mas também imagens da escrita. A partir aí, a imagem pode ser entendida de um novo modo: ela se diferencia da imagem percebida, pensada seja nos registros ótico e acústico, que interessam à fisiologia e à psicologia da percepção, seja como o aparecer das coisas em seu movimento de presença, anterior a qualquer superfície de registro e mediação decodificadora. Não se trata, tampouco, da insistência da imagem na mente de um sujeito, representação imaginária ou rememorativa, consciente ou inconsciente. Tais abordagens da imagem não devem ser excluídas, nem necessariamente contestadas, mas submetidas a um outro enfoque, segundo o qual a imagem é imagem inscrita por um gesto histórico em massivos círculos de troca, nas condições de produção social característica – ao menos a partir da invenção da imprensa – da modernidade ocidental. Inscrição essa que a arte vem complicar. (LUZ, 2002, p.18).

Outra imagem fotográfica utilizada por Aleixo é a que suporta (no sentido de suporte/superfície) seu poema “Lingua lengua”, que está no seu livro *Modelos Vivos* (2010), que reproduzimos abaixo:

Língua lengua

yo
no
hablo
português
ni brasileiro
minha
lengua
es lo
pretoguês
?
usted
fala
argentino
español
o o
quê
?
(ALEIXO, 2010, p.119)

Língua lengua



Fonte: Modelos Vivos, 2010, p.119.

Como dissemos, este poema é impresso sobre uma fotografia retirada do arquivo do autor, cuja identificação precisa não nos dá a conhecer, ou parece que isso não deva importar. Deduzimos que Aleixo conta com esta imprecisão, liberando assim o diálogo entre a aquisição do texto e da imagem em igual contexto. Isto se dá através da superposição das duas escrituras, o que configura um palimpsesto, fato ao qual já nos referimos no início das nossas reflexões sobre a fotografia no trabalho do poeta na análise da utilização da foto de sua primeira comunhão, porém, lá víamos esta escrita superposta como um indicativo de leitura, já que, tecnicamente, Aleixo interferia sobre as imagens através de tarjas, que enquadrámos como registros, inscrições gráficas. Reforcemos nosso pensamento citando Luz:

Nesse enquadre, a afirmação de que hoje a civilização da escrita estaria a ponto de ser substituída pela civilização da imagem não é pertinente. O importante é que se

modificam as superfícies de inscrição e os modos de inscrever e veicular a imagem, o que afeta as próprias operações de conhecimento solicitadas por essas escritas. (LUZ, 2002, p.24).

O autor estabelece uma necessidade de nos abirmos aos novos modos de escrever, conceito que vimos tratando neste capítulo. Se a interferência gráfica de que Aleixo lança mão figurou como uma escrita em superposição e, implicitamente, era superposta pelo poema, desta vez o poeta torna este imbricamento de escrituras um fato. Vejamos:

Temos aqui um real palimpsesto. O texto e a imagem, mesmo podendo ser lidos separadamente, se fundem como um mesmo objeto literário. O autor é consciente de que escreve dois códigos diferenciados no intuito de gerar uma terceira possibilidade de tessitura poética. Sem riscos ou extrapolações permitidas pela aquisição dos desdobramentos interpretativos, podemos expandir para a questão gráfica outras duas situações também presentes no trabalho: a introdução de um “&” entre a fotografia e o poema e a própria página do livro como um plano de fundo delimitado pela impressão do título, no alto da página, e da numeração na parte inferior. Temos, portanto, “camadas” de inscrições.

Centraremos, contudo, nossa consideração no retângulo propiciado pela imagem fotográfica, onde se concentra o corpo da obra. Se a fotografia suporta o texto e este a sobrepõe, a leitura de ambos é indicada – viabilizada, direcionada, sugerida – pelo “&” que serve, às vezes, de união interpretativa: um não faz sentido sem o outro. Confirmamos, desta forma, que nossas interpretações passam ao largo da digressão. É explícita a preocupação de Aleixo em que a fotografia seja parte integrante de seu processo/discurso artístico.

Terminamos nossa interpretação dos códigos cruzados de escrituras que permearam este capítulo analisando mais uma indicação de que o trâmite entre as linguagens é da ordem estética do poeta: o presente poema por ele engendrado é estruturado numa língua mista, numa língua nascida do espontâneo cruzamento e das necessidades pragmáticas de comunicação entre as nações da América Latina: o portunhol. Nada mais saudável do que a instalação desta nova forma de falar que supre as necessidades dos povos latino-americanos de interatividade linguística, depondo, de modo claro, que as línguas são vivas, mutáveis e que absorvem novas possibilidades de falares. Conforme disse Eliana Rosa Sturza, em seu artigo “Fronteiras e práticas linguísticas: um olhar sobre o portunhol”,

nessa fronteira, do Rio Grande do Sul com os países da bacia do rio da Prata, sobretudo na zona fronteira do Brasil com o Uruguai, há ainda uma terceira “língua”, que não é nativa, não é a do imigrante, não é a do Estado. É a que funciona como mais uma nas práticas linguísticas de grande parte da população fronteira e que resulta do cruzamento das línguas portuguesa e espanhola, da extensão ou do

influxo de uma língua em território lingüístico da outra. (STURZA, 2004, p. 151-160)

Creemos que nossa passagem pela fotografia nos habilita a fazermos agora uma imersão no processo performático de Ricardo Aleixo, no qual os aspectos da temporalidade e da representação através do corpo geram outros terrenos para o fluxo de sua poesia.

2.6 Performance

A abordagem de Aleixo como artista performático – ou como performador – possui um amplo espectro a ser considerado, pois esta denominação se encaixa perfeitamente em alguns de seus trabalhos poéticos, porém em outros pede uma consideração conjunta ao seu perfil de artista multimidiático. Consideraremos ambos os enquadramentos, também em instâncias separadas, no intuito de podermos ampliar nossos comentários. Iniciaremos nossa análise pelo artista que vai ao encontro dos conceitos da performance e, para tal, faremos uma abordagem histórica, acreditando que nela também apresentaremos as definições do que seja a performance e como Ricardo Aleixo lança mão desses conceitos.

Numa manhã de 1962, na cidade de Nice, na França, o artista Yves Klein realizou seu trabalho intitulado “Salto no Vazio”, quando pulou de um edifício para a rua e fez dele mesmo o protagonista e a obra em si. Este trabalho, um dos seus mais conhecidos, segundo Ernst Gombrich (1999), foi registrado em fotografia e podemos colocá-lo como o início do que se tem denominado arte da performance.

De origem latina – *per-formare* significa realizar – a palavra performance possui as seguintes conotações: a de presença física e a de espetáculo, como algo para ser visto (*spetaculum*). Estes requisitos podem ser encontrados em outras artes: na dança, no teatro ou na música, se considerarmos a execução do músico num concerto, mas ocorre que, na tradição destas artes, os autores eram precedidos pelos intérpretes, como um ato de delegação, o que reduzia e atenuava os dados que compunham seu trabalho, supondo aí um filtro de ilusionismo, algo como uma farsa consentida, onde o dramaturgo é representado por atores, o coreógrafo por bailarinos, em um espaço e um tempo igualmente virtuais, fictícios. Visto assim, a performance é uma liberação das artes do ilusionismo, potencializada pela aquisição de duas novas mídias: as de gravação de som e imagem, que possibilitaram um registro mais completo das informações perceptivas emitidas pelo artista.

Porém, podemos nos perguntar: a performance não pode ser enquadrada numa espécie de “encenação teatral”? Por certo que sim, mas num recorte maior, como uma ampliação do conceito teatral que se ancora na interpretação de um texto literário. Paul Zumthor pode colocar nossa consideração num lugar mais seguro: “O termo e a ideia de performance tendem (em todo caso, no uso anglo-saxão) a cobrir toda uma espécie de teatralidade: aí está um sinal. Toda ‘literatura’ não é fundamentalmente teatro?” (ZUMTHOR, 2007, p.18).

Na verdade o que importa numa performance é o processo de trabalho, sua sequência, seus fatores constitutivos e sua relação com o produto artístico, tudo fundido numa manifestação final. O corpo do artista e dos demais agregados ao ato performático nos apresentam uma decodificação de movimentos, gestos, comportamentos, ocupações espaciais para simultaneamente colocar o espectador no tempo próprio do ato artístico. Glusberg (2009, p.56) amplia esta ação quando diz: “independentemente do fato da atenção estar focada sobre certos aspectos do corpo, existe uma infraestrutura totalizante que os origina e os articula; isto pode ser chamado de uma unidade biofisiológica corporal.” Por termos o corpo como centro material da encenação performática, façamos considerações sobre ele.

Remontando à antiguidade, perceberemos que o corpo foi usado como sujeito e força motriz do ritual: podemos localizar este uso nos ritos tribais, observá-lo nos mistérios medievais e vê-lo chegando aos espetáculos organizados por Leonardo da Vinci, no século XV, e por Giovanni Bernini, duzentos anos mais tarde. Mais próximo ao nosso tempo, podemos vê-lo sendo usado por artistas que tiveram uma relação com os movimentos Futurista, Dadaísta, Surrealista e a escola Bauhaus. A performance, porém, como a forma artística que conhecemos, emerge como gênero independente somente a partir do início dos anos 70 do século XX, desenvolvendo-se como uma modalidade que pode ser enquadrada como uma mistura entre determinadas formas de expressão do mesmo período, como o *happening* e a *body-art*, sem descartarmos outras contribuições oriundas da *funk art* e da *arte povera*⁵⁶. A performance como conceito se estabelece como um discurso artístico que, nas palavras de Jorge Glusberg (2009, p.43) “incorpora aspectos tanto individuais quanto sociais, vinculados com o princípio básico de transformar o artista na sua própria obra, ou, melhor ainda, em sujeito e objeto de sua arte.” Numa postura que o separa dos cânones e figuras do teatro ou da dança, o artista performático vai buscar novas vias de acesso à comunicação artística, que o colocam em contato com seu próprio corpo e o espaço por ele circundado, em condições diversas das experimentadas pelas citadas artes. Para tal, vai usar de sua

⁵⁶ As definições destes movimentos da arte podem ser conferidas nos anexos 2, 3, 4 e 5 desta tese.

corporalidade como veículo de seus discursos artísticos, ciente de que ela responde emocionalmente aos seus apelos internos, exatamente como faz Ricardo Aleixo, que é autor de textos literários e performador destes mesmos textos. Citemos Paul Zumthor, que fala desta relação:

(...) é ele que eu sinto reagir, ao contato saboroso dos textos que amo; ele que vibra em mim, uma presença que chega à opressão. O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina a minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à margem do meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor ou para o pior. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida, pervertem nele seu impulso primeiro. Eu me esforço, menos para apreendê-lo do que para escutá-lo, no nível do texto, da percepção cotidiana, ao som dos seus apetites, de suas penas e alegrias: contração e descontração dos músculos; tensões e relaxamentos internos, sensação de vazio, de pleno, de turgescência, mas também um ardor ou sua queda, o sentimento de uma ameaça ou, ao contrário, de segurança íntima, abertura ou dobra afetiva, opacidade ou transparência, alegria ou pena providas de uma difusa representação de si próprio. (ZUMTHOR, 2007, p.23-24).

Tendo, pois, como elementos-chave deste corpo no espaço, o tempo e o movimento, mesmo com a proeminência relativa do primeiro sobre o segundo, podemos dizer que uma performance pode ser estática, mas nunca atemporal. Mesmo assim, o tempo na performance não se subjeta à duração real da obra, indo para além dela, no sentido da temporalidade que se repetirá no interior do espectador (pela memória) ou nas diferentes formas de registros temporais através da fotografia ou filmagens, que podem repetir o ato. Esta percepção, vinculada ao tempo, é fundamental nas performances, mas é importante dizer da impossibilidade de uma repetição tal qual de uma performance, em primeiro lugar, porque as condições psicológicas vinculadas com as representações subjetivas do performer são passíveis de variações, não sendo imutáveis; e, em segundo lugar, porque o tempo real que separa uma atuação de outras, vai influenciar sobre a produção concreta, como elemento de determinação do tempo psicológico da execução, o tempo de colocação em cena. Porém Glusberg coloca:

(...) o aspecto fundamental é que a performance é um ato de comunicação e, assim, está sujeita às circunstâncias e à situação em que o trabalho se dá: se as condições de recepção variam, também vão variar as da própria exibição. Além do mais, o inconsciente do performer estará unido aos dos espectadores que estarão dando parâmetros para a sua performance. (GLUSBERG, 2009, p.68).

Deixemos explicitado que o fator temporal que nos é interessante é aquele relativo à dinâmica estrutural das experiências tomadas como uma totalidade sistemática e não em seus

aspectos aleatórios e circunstanciais. Voltemos a Paul Zumthor, que faz uma colocação que nos é interessante para situarmos as performances de Aleixo:

As regras da performance – com efeito, regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público – importam para comunicação tanto ou ainda mais do que as regras textuais postas na obra na sequência das frases: destas, elas engendram o contexto real e determinam finalmente o alcance. Habitados que 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. A noção de performance e o exemplo dos folcloristas nos obrigam a reintegrar o texto no conjunto dos elementos formais, para cuja finalidade ela contribui, sem ser enquanto tal e em princípio privilegiada. (ZUMTHOR, 2007, p.30).

No que diz respeito à convocação perceptiva causada pelo ato performático, podemos afirmar que existe um trabalho que termina por atingir todos os canais de percepção, que pode acontecer de forma alternada ou mesmo simultânea e, quando o performer põe em ação todos os sentidos, ele também produz significados, daí uma necessidade de enfocarmos os elementos que vão dar vida à ação transgressora do ator no nível da representação.

Qual a maior fonte de elementos para a performance? Majoritariamente a vida da sociedade, não nos aspectos rotineiros, mas nos eventos inesperados que obrigam a uma mudança de comportamento e reavaliações de padrões prévios com vistas a enfrentar circunstâncias imprevistas. Assim, segundo Glusberg (2009), a performance realiza uma crítica às situações de vida: a impostura dos dramas convencionais, o jogo de espelhos que envolve nossas atitudes e a natureza estereotipada de nossos atos e ações. Para tal o performer atua como um observador. Na realidade, ele observa sua própria produção, ocupando o duplo papel de protagonista e receptor do enunciado (a performance) provocando o espectador, recodificando-o quando o mimetiza, daí os performers não poderem ser considerados de forma isolada das condições sóciocontextuais: cada um dos elementos da sociedade pode desempenhar um papel na arte da performance.

Visto isto, o autor Jorge Glusberg coloca as seguintes considerações:

(...) o performer trabalha sob muitas contradições sociais: ele atua numa espécie de microclima que é inconsistente com as convenções e com nossos rituais cotidianos. Portanto, do ponto de vista semiótico, a performance vincula uma purificação em vários sentidos:

- Ritual: purificação e sacralização de uma prática.
- Histórico: purificação através de um pacto com a divindade (amputações, incisões, ferimentos); paródia das cerimônias ancestrais e primitivas.
- Semiológico: purificação do signo com base na mutabilidade dos códigos e mobilidade dos significados.
- Artístico: purificação da arte através do corpo com base numa re-codificação de atitudes, comportamentos e gestos. (GLUSBERG, 2009. p.79).

A arte da performance se afirma na mesma medida em que se afirmam todos os movimentos da arte experimental ou da arte de sistemas, lembrando que todas essas formas de arte devem se integrar numa estrutura de conjunto que se sintetiza na arte da performance em que o corpo, verdadeiro foco da encenação, é modelado e ritualizado, ainda que de forma integrada, não fragmentada. Desta forma o corpo humano surge como uma metáfora para o conjunto de todas as manifestações da arte contemporânea, num processo incessante que tende a uma consolidação de uma arte completa. Percebemos, portanto, que a performance gera seu próprio corpo gravitacional: um corpo portador de sentidos, de formas, não de conteúdos. O corpo é uma unidade autosuficiente e na arte da performance essa unidade é empregada como um instrumento de comunicação.

Estou particularmente convencido de que a ideia de performance deveria ser amplamente estendida; ela deveria englobar o conjunto de fatos que compreende, hoje em dia, a palavra recepção, mas relaciono-a ao momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial – um engajamento do corpo. (ZUMTHOR, 2007, p.18).

Dell Hymes, no texto “Break through into performance”, nos Cadernos de Trabalho do Centro de Semiótica de Urbino, determinou quatro traços na performance:

- 1- A performance, diz ele, refere à realização de um material tradicional conhecido como tal. Eu traduzo: performance é reconhecimento. A performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade.
- 2- A performance se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: nesse contexto ela aparece como uma “emergência”, um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo que nele encontra lugar. Algo se criou, atingiu a plenitude e, assim, ultrapassa o curso comum dos acontecimentos.
- 3- Para Hymes, pode-se classificar em três tipos a atividade de um homem, no bojo do seu grupo cultural: behavior, comportamento, tudo que é produzido por uma ação qualquer; depois conduta, que é o comportamento relativo às normas socioculturais, sejam elas aceitas ou rejeitadas; enfim performance, que é uma conduta na qual o sujeito assume aberta funcionalmente a responsabilidade. (...)
- 4- A performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados naquilo que a natureza da performance afeta o que é conhecido. A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando ela o marca. (HYMES apud ZUMTHOR, 2007, p.31-32).

Munidos destes conceitos, passemos a análise de um ato performático perpetrado por Aleixo intitulado “poemanto”⁵⁷. Esta performance acontece de forma aberta, ou seja, existem elementos que podem variar, porém mantendo um esquema a ser cumprido. Nela o poeta se coloca sob um manto negro onde estão escritos, em branco, todos os substantivos do seu

⁵⁷ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=O5qinkqcr9U&feature=player_embedded#!>. Acesso em: 28 dez.2012

poema “Para uma eventual conversa sobre poesia com o fiscal de rendas”, que reproduzimos a seguir:

**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
melasmo 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

meus próprios artelhos
 meus próprios pentelhos
 meu próprio maxilas minhas
 próprias axilas minha própria
 boca minha própria baba minha
 própria derma minha própria
 merda minha própria destra
 minha própria sinistra meus
 próprios lóbulos meus próprios
 glóbulos meus próprios
 cotovelos meus próprios
 tornozelos meu próprio fêmur
 minha própria fêmea meu
 próprio intestino minha própria
 testa meus próprios tendões
 meus próprios dentes meu
 próprio peso meus próprios
 pés minhas próprias orelhas
 minhas próprias sobrancelhas
 meus próprios braços meus
 próprios traços meu próprio
 úmero meu próprio número
 meus próprios hormônios:
 meu patrimônio

meu próprio amor próprio meu
 próprio humor vítreo minhas
 próprias córneas minha
 própria carne meus próprios
 dedos dos pés minhas
 próprias dobras da pele meus
 próprios calos meu próprio
 cólon minhas próprias cordas
 vocais meus próprios cálculos
 renais minhas próprias
 obturações minhas próprias
 secreções meu próprio rabo
 meu próprio barro meu
 próprio pomo de adão meus
 próprios dedos das mãos
 minhas próprias têmporas
 meus próprios tímpanos meu
 próprio esperma minhas
 próprias pernas meu próprio
 sinal de nascença minha
 própria calva meu próprio
 cavalo minha própria idade:
 minhas propriedades
 (ALEIXO, 2002, p.73-77)

Este manto é chamado de “poemanto”, dado ao seu duplo uso: capa/cobertura e suporte de texto poético e é usado pelo artista para ocultá-lo da plateia, minimizando seu corpo como estrutura e destacando a oralidade, pois, debaixo dele, serão lidos (e amplificados) determinados poemas, acrescido de uma coreografia. Ressaltamos mais uma vez que existem aspectos do discurso biográfico contidos na obra: o caráter afirmativo sobre a

percepção de si mesmo que permeia o poema recitado e o uso de uma “segunda pele” fazem um forte elo que reforça a performance de Aleixo como um caráter de depoimento.

Performance “poemanto”



Fonte: Acervo do artista.

Às vezes o poeta adentra o local onde será realizada a ação já usando o manto, outras vezes se instala sob ele no palco antecedendo a chegada do público e daí parte para a atuação, em outras vezes a peça é deixada sobre o espaço cênico e o artista a veste sob o olhar das pessoas, iniciando então sua atuação.

Performance “poemanto”



Fonte: Acervo do artista.

Com um sistema de iluminação mínimo, que impede uma visão clara do objeto criado pela hibridização do corpo do poeta com o manto, Aleixo vai dando vida a esta forma plástica através dos seus movimentos que dão organicidade à estrutura na medida em que, sob ela, vai lendo, com a ajuda de uma lanterna, trechos do poema de onde retirou os substantivos que estão reproduzidos na peça ou trechos de vários outros poemas de sua autoria e de outros autores, como Edimilson de Almeida Pereira e Sebastião Nunes. A autora Prisca Agustoni nos esclarece este procedimento:

A opção fica em função da estrutura física do lugar ou do grau de empatia com a plateia. Não há uma roteirização. Esclarecer que a vocalização dos poemas durante o ato não é uma transposição da escrita para a oralidade, pois o livro está presente com sua materialidade. O microfone capta e emite o som das folhas sendo viradas. Outras vezes o poeta, antes ou depois de vestir o manto, manuseia o livro, cheira-o e mostra-o à plateia transformando-o dessa forma num objeto significativo, que vai além dos poemas nele impressos. O transito da escrita para a voz, nesse caso, não prescinde e não abre mão do livro, ao contrário, convoca para a performance as várias instâncias despertadas por ela, ou seja, a vocalização, a escrita e o objeto livro. (AGUSTONI, 2012, p.475).

Em recitação simultânea, amplificados pelo uso de microfones que captam as variações na sua voz – desde as inflexões da declamação até mesmo o som das páginas dos

livros sendo manipuladas – a percepção do público transita entre a compreensão nítida do texto até uma confusa verbalização causada por interferências de vozes em *off* gravadas previamente e reproduzidas por um DJ. Como é possível perceber, esta atuação performática pode, eventualmente, acontecer em parceria com outros artistas, com a exibição simultânea de vídeos, coreografias e atuação de disc jockeys, como no exemplo que colocamos no CD em anexo que acompanha esta tese. No caso trata-se da performance no Festival Internacional de Dança, em Belo Horizonte, no ano de 2010, onde Aleixo inclui o “poemanto” como parte de um espetáculo coreográfico compartilhado com outros artistas. A opção do “poemanto” se transformar num espetáculo multimídia é uma ampliação possível e trataremos disso à parte.

O que é importante complementar é que o texto inscrito através de tinta ou bordado na superfície do manto é quase impossível de ser lido pelo público em função da iluminação sutil e, principalmente, pelo movimento incessante do performer. No caso, o texto funciona como um indicador da literalidade da performance, apontando para a origem da ação no texto e seu desdobramento para um corpo-objeto.

Performance “poemanto”



Fonte: Acervo do artista.

A atuação de Aleixo, estruturada por uma coreografia aleatória – já que não é programada e segue um sistema espontâneo de ação – revela uma organicidade que gera desde movimentos histriônicos até uma sugestão de “possessão” mística. Existe, sim, uma relação da ordem do rito sagrado que permeia a atuação do artista, o que o remete às tradições africanas, relação esta indissociável do conceito do ato performático, como já vimos anteriormente, que vai acontecendo num crescendo até o esgotamento físico do performer.

Adicionamos a seguir, no intuito de melhor esclarecermos as nossas reflexões sobre a performance do “poemanto”, o texto de Aleixo publicado no seu livro *Modelos Vivos* (2010), no qual a obra nos é apresentada da seguinte forma:

O poemanto

Ensaio para escrever (com) o corpo

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 semelhante 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” (Octávio Paz)
 que é o da vida
 em forma de arte.

6

As palavras escritas no poemanto
 foram extraídas do meu poema
 “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 a 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 (e 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 um 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 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 inter-relacionam 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 meados 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,

peçoas 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,
 num vôo zozzo 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 noutra 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 contestação
 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 eu 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 da Black Atlantic).
 27
 O poemanto não é
 um mapa genômico:
 um mapa genômico
 pode ser um poemanto.
 (ALEIXO, 2010, p.83-96)

Dessa forma observamos que o texto e a performance de Aleixo nos abrem à reflexão relacionada a alguns aspectos que abordaremos como, inicialmente, o fato do uso da vocalização como elemento constituinte do trabalho. Estamos cientes, ancorados em Paul Zumthor, de que “um poema composto por escrito, mas ‘performatizado’ oralmente, muda por isso de natureza e função.” (ZUMTHOR, 1997, p.40).

Seria difícil não perceber que, para além da exuberância coreográfico-imagética do ato performático, existe a voz como um elemento composicional a conduzir a ação, que faz com que a página impressa dos livros lidos se transforme em partitura. A fruição do texto nos encaminha para as sonoridades das palavras e para a caracterização da literatura como “arte auditiva”, conforme nos informa Rosenfeld: “o que de fato ‘funda’ a literatura são as sonoridades das palavras e orações que, quando a obra é lida, são ‘codadas’ (apreendidas com o ‘ouvido interior’), e diretamente dadas quando ela é recitada. Por isto a literatura costuma ser classificada como ‘arte auditiva’”. (ROSENFELD, 2005, p.83).

Podemos entender que uma das chaves para a elucidação de seu processo composicional é a sua vinculação à oralidade ou, mais precisamente, à vocalidade, àquilo que, no texto, aponta, como devir e já no limiar da dispersão, para a realização da performance, que, em seu todo, nas palavras de Zumthor (1997) constitui o locus emocional em que o texto vocalizado se torna arte e donde procede e se mantém a totalidade das energias que constituem a obra viva.

A recitação e a atuação corporal de Aleixo geram um tempo poético e este é um tempo fundador. Como todo ritual, o performador possui um tempo para sua obra fluir e cumprir sua finalidade. Manipulando-o, ele instala o culto, porta a temporalização do seu ritual sagrado. A experiência de uma apresentação performática é significativa no seu caráter religioso (de re-

ligar), pois é inclusiva, apelando sempre a uma coparticipação da plateia, seja em que nível for.

O discurso do poeta e o texto poético são dialógicos. O dialogismo torna o discurso ação que coloca em movimento os significados dinâmicos e heterogêneos nele criados. Ao criar o ambiente da interação entre ouvinte e falante, o diálogo cria, conseqüentemente, o ambiente da enunciação. Cada texto torna-se, então, um espaço onde a palavra enunciada adquire o valor de coisa dita. A locução dos versos provoca o aparecimento de uma relação definida entre o pronunciamento das palavras e a natureza dos sons que a acompanham. Nesse sentido, Terezinha Taborda Moreira (2005, p.69) propõe uma reflexão que nos parece interessante citar: “Eles (os poetas) exploram a forma de trabalho da voz e identificam-se com esse trabalho ao torná-lo matéria significante. Tornam-se, eles próprios, dicção. E é como dicção que esses textos se transformam em espaço de fruição.”

A emissão vocal da palavra a coloca “em trânsito”, que vai da audição para a memória, da memória para o registro que a perpetua, do registro para o exercício da escrita que, segundo Michel Foucault, constitui-se como o próprio corpo daquele que escreve suas leituras do mundo:

O papel da escrita é constituir, com tudo que a leitura constituiu, um ‘corpo’. E é preciso compreender esse corpo não como um corpo de doutrina, mas sim – segundo a metáfora da digestão, tão frequentemente evocada – como o próprio corpo daquele que, transcrevendo as suas leituras, delas se apropriou e fez sua a verdade delas: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida em forças e em sangue. (FOUCAULT, 2004, p.152).

Este corpo acrescido do processo da escritura se expande para ato performático através da leitura pública associada ao espaço e ao movimento e neste trânsito atua o performer. Para Zumthor, a performance constitui o “modelo absoluto de toda poesia oral” e se posiciona sobre esta transmissão da literatura da seguinte forma:

Por isso, tratando-se da presença corporal do leitor de “literatura”, interrogo-me sobre o funcionamento, as modalidades e o efeito (em nível individual) das transmissões orais da poesia. Considero com efeito a voz, não somente nela mesma, mas (ainda mais) em sua qualidade de emanção do corpo e que, sonoramente, o representa de forma plena. (ZUMTHOR, 2007, p.27).

Aleixo, de posse de um arquivo de textos poéticos, os emite para seu público pela voz, instalando uma relação que envolve a audição, a espacialidade e a comunicação oral, aspectos implícitos à ação performática. Paul Zumthor cita a importância da relação da pessoa com a audição e desta com o texto poético escrito:

Voz implica ouvido. Mas há dois ouvidos, simultâneos, uma vez que dois pares de ouvidos estão em presença um do outro, o daquele que fala e o do ouvinte. Ora, a audição (mais que a visão) é um sentido privilegiado, o primeiro a despertar no feto; e Tomatis mostrou a que ponto ele está marcado por essa experiência sensorial intrauterina. Uma vez lançada ao mundo, no turbilhão das sensações que a agridem, a criança exhibe o prazer que experimenta com a maravilhosa abertura de seu ouvido. O ouvido, com efeito, capta diretamente o espaço ao seu redor, o que vem de trás quanto o que está na frente. A visão também capta, certamente, um espaço; mas um espaço orientado e cuja orientação exige movimentos particulares do corpo. É por isso que o corpo, pela audição, está presente em si mesmo, uma presença não somente espacial, mais íntima. Ouvindo-me, eu me autocomunico. Minha voz ouvida revela-me a mim mesmo, não menos – embora de uma maneira diferente – que ao outro. Ora, a leitura do texto poético é escuta de uma voz. O leitor, nessa e por essa escuta, refaz em corpo e em espírito o percurso traçado pela voz do poeta: do silêncio anterior até o objeto que lhe é dado, aqui, sobre a página. J.Trabant lembrava recentemente a que ponto a escuta, como fenômeno, reteve no século XIX a atenção dos pensadores alemães. Os historiadores, da filosofia deixam em geral de se interrogar sobre esse ponto, no entanto revelador... (ZUMTHOR, 2007, p.75)

A passagem da leitura ao ato performático muda a estrutura do sentido. A performance não pode ser reduzida ao estatuto do objeto semiótico; sempre alguma coisa dela transborda, recusa-se a funcionar como signo e, todavia, exige interpretação: elementos marginais, que se relacionam à linguagem e raramente codificados (o gesto, a entonação), ou situacionais, que se referem à enunciação (tempo, lugar, cenário). Salvo em caso de ritualização forte, nada disso pode ser considerado como signo propriamente dito – no entanto tudo aí faz sentido.

Ao atuar vocalizando textos, num espaço físico, o poeta, munido de seu manto escrito, se infla de significâncias e se abre à pluralidade de sentidos que, como descritos por ele mesmo no seu texto “o poemanto”, nos faz vê-lo inserido numa poética expandida, provendo-nos, inclusive, de dados para que o analisemos inserido nas suas referências culturais africanas, por exemplo, naquilo que implica o ritual. Uma das relações fortemente implícitas na narração de um texto para uma plateia está representada na figura do griot. Este personagem (e suas diferentes denominações) encontra-se em todas as formas culturais nascidas um pouco por todo lado, em locais onde a presença africana se faz notar, fruto do comércio de homens e de almas que tornaria diferente a paisagem humana e cultural de territórios como a América do Norte, Caribe e Brasil. Esta figura mítica é notada em parte da produção cultural que tem por base a oralidade, a palavra. No seu livro *Savannah Syncopators*, o autor inglês Paul Oliver descreve o griot como

figura comum nas tradições orais de vários povos africanos e sendo um dos símbolos representativos de todos os narradores, dos que contam contos, cantam décimas, sábios, avós, mães e todos estes personagens cênicos ou não, que, em muitas sociedades são depositários de histórias, de testemunhos ou de tradições que eles contam. (OLIVER, 1970, p.78).

O modo como Aleixo lida com seus recursos de atuação nos habilita a vê-lo inserido neste conceito narrativo/perfomático do griot. Prisca Agustoni nos dá importantes interpretações do poemanto inserido no aspecto de griotização:

O griot tem a habilidade de manipular e dominar diferentes instrumentos, tanto técnicos como simbólicos, e a reputação e a consideração das quais desfruta na sociedade decorrem de sua habilidade em desempenhar funções múltiplas. Para os gritos tradicionais, a voz, a Kora, os gestos, os silêncios significantes, o repertório de informações e histórias que eles conhecem e relatam são todos instrumentos com os quais aprenderam a lidar e para os quais desenvolveram técnicas específicas, que compõem a arte e a profissão do griot. (AGUSTONI, 2010, p.470)

E segue:

A performance de Ricardo Aleixo na série poemanto, constitui um exemplo de griotização contemporânea e urbana, por reapresentar num contexto urbano, saturado de estímulos sensoriais, a prática tradicional da poesia oral e a estrutura típica de uma performance, que exige a presença de um performer (que Ricardo Aleixo chama de “performador”), de uma plateia (o público) e dos instrumentos, sejam eles: o corpo do performer, o texto proferido pela voz e a “interferência” da tecnologia.(AGUSTONI, 2010, p. 472).

Percebemos, desta forma, a pertinência desta relação do poeta com o griot na ação que envolve o “poemanto” como um todo, ou seja, função narrativa, ação corporal, trânsito de significados e resultados poético-culturais. Aleixo mostra-se consciente da importância da ação performática do griot e de seu papel fundamental nas culturas negras do mundo, e a ele dedicou o poema que reproduzimos a seguir:

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 o 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 de sua boca a mesma
língua linguagem estranha do começo.

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 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 cabaça 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.
 (ALEIXO, 2010, p.64-65)

A reverência contida nesta obra de Aleixo é identitária. Percebemos, além das questões explicitadas no poema, a pertença cultural do negro no mundo. Este aspecto também pode ser constatado na performance do poemante, mesmo com os aspectos destacados por Prisca Agustoni, conforme citamos:

Embora a performance de Ricardo Aleixo tangencie, muitas vezes, questões sociais e referências culturais ligadas, por exemplo, aos afrodescendentes, em nenhum momento o performer, em seu discurso e em suas atividades, se apresenta como “a voz” iniciada que pode falar sobre e por este segmento étnico-social. (...) O percurso de Ricardo Aleixo não deixa indicadores de que sua performance se faça para reafirmar os valores de um grupo étnico-social ou de uma tendência literária e intelectual. Diferentemente do griot, a atuação de Aleixo costuma soar de maneira dissonante em relação às expectativas da plateia. (AGUSTONI, 2010, p.471).

Claro que, de posse das informações contidas na ação de Aleixo, temos a possibilidade de expandir nossas leituras para esta questão da situação do afrodescendente na sociedade e/ou cultura contemporânea brasileira. Elementos importantes emergem no ato do artista como o apagamento da pessoa negra pela sua ocultação sob o manto, mas também sua imposição a esta mesma sociedade/cultura como ator que se impõe pela palavra, dita ou escrita. Mais uma vez o texto escrito em branco sobre a superfície negra do manto funciona como demarcação de um território discursivo simbólico, ou seja, pela poética flui a pertença.

Também a oralidade desponta como dado de importância crucial no nosso enquadramento deste ato performático em relação às questões culturais da diáspora afro-brasileira. Édouard Glissant se refere a uma “nova oralidade”, ou seja, uma oralidade que absorve elementos da diáspora africana tradicional paralelamente ao aproveitamento da “tecnologia que leva à oralidade”:

Existe a oralidade difundida pela mídia, que é a oralidade da banalização. E há também uma outra forma de oralidade, fremente e criativa, e que corresponde àquelas dessas culturas que surgem atualmente na “grande cena do mundo” e que, por outro lado, não adotam, preferencialmente, o caminho da utilização do instrumento da escrita, mas que se utilizam também dis meios oferecidos pelo cinema, pela criação plástica, etc. (GLISSANT, 2005, p.48).

Se já relacionamos Aleixo como um poeta afrodescendente, quando tratamos do seu fazer poético autobiográfico, aqui o reencontramos mais uma vez neste mesmo enfoque. Citando mais uma vez a pesquisadora Prisca Agustoni:

Vale lembrar que isso também remete às problemáticas da diáspora negra, cujas linguagens atribuem ao corpo, outrora motivo de dor e de aflição, um papel preponderante, tanto em termos de valorização da beleza do corpo negro, quanto em termos de incorporação de questões relacionadas à sua plasticidade, à sua ocupação de determinado espaço público ou imaginário, à sua expressividade conseguida através de diversas formas, como a dança, o teatro, etc. (AGUSTONI, 2010, p.473).

Visto isso, podemos tratar, então, dos aspectos plásticos desta ação artística, analisando o poemato dentro do campo das artes visuais.

Aleixo, dentro de seu aspecto de “fazedor” plural, possui uma inseparável abordagem dos recursos plásticos em relação ao que podem agregar como valor à sua construção poética. No poemato não é diferente. A própria peça possui elementos visuais que lhe dão uma autonomia expressiva. Na introdução a este segundo capítulo, fizemos um percurso histórico de como a palavra se tornou elemento integrante do fazer das artes plásticas e alcançou o status de “matéria” visual. Mas não só isso: mesmo funcionando como recurso gráfico, a presença da palavra (e da escrita) sobre o suporte das artes visuais viabilizou o enquadramento destas como dispositivo de leitura. Aleixo não faz diferente. Ao delimitar um espaço/superfície e sobre ele interferir com um pincel e tinta branca, escrevendo/pintando palavras, não está fazendo outra coisa senão uma obra visual. Cremos que o nível de consciência do artista sobre este fazer é pleno e o explicita no texto “o poemato” com as referências que faz ao trabalho de Arthur Bispo do Rosário e aos parabolés, de Hélio Oiticica, dois artistas plásticos criadores de obras paradigmáticas da arte brasileira no que diz respeito a “obras vestíveis”. Sigamos suas trilhas:

Aleixo escreveu um poema reverência ao Bispo do Rosário, o que denota sua admiração pelo artista e por seu processo de criação plástica no qual a palavra era indissociável de seus objetos bi ou tridimensionais. No todo da obra de Bispo, destacamos o Manto da apresentação, peça emblemática que Aleixo cita na obra que reproduzimos a seguir:

Bispo do Rosário
quem fez e refez
cem vezes o

caminho do mundo
até antes

cem vezes na
cabeça o longo

trecho entre o
mar e o

céu
quem re fez o

caminho da perda
com seu manto

de
ver deusfilho
(ALEIXO, 2002. p.52)

Para melhor entendermos as reverberações deste “manto” na obra de Aleixo, façamos um breve relato sobre o Bispo do Rosário⁵⁸: na véspera do Natal de 1938, Arthur Bispo do Rosário se apresentou no Mosteiro de São Bento, no Rio de Janeiro, como Jesus Cristo. Dizia-se escoltado por sete anjos, tendo como missão julgar os vivos e os mortos, além da função de catalogar o mundo em miniaturas para entregá-las ao Pai no dia do Juízo Final. Após esse encontro com os monges, Bispo foi encaminhado para o Hospital Nacional dos Alienados, onde permaneceu até o fim de sua vida. A trajetória de vida pacata do homem comum, negro, pobre e imigrante nordestino tomara ali outra direção em função de sua missão sagrada: estava aberta a porta do seu labirinto, porta que ele adentrou como homem ungido e como artífice do mundo. Sobre o que aconteceu com este personagem e sua missão, recorreremos à autora Alda de Moura Macedo Figueiredo:

O fazer artístico de Bispo do Rosário foi aqui entendido como uma experiência vivida em um tempo descontínuo a partir do instante definido pela hierofania por ele vivenciada, fazendo de suas 802 obras uma única, ao passo que todas foram costuradas pelo mesmo fio condutor do objetivo da produção. Dentre a grande obra de Arthur Bispo do Rosário uma merecerá destaque – o Manto da Apresentação. Devido à sua grandiosidade simbólica (...) identificamos essa obra como o Centro móvel do Mundo. Trata-se de uma vestimenta bordada interna e externamente durante trinta anos para ser usada no momento do grande encontro entre Pai e Filho, momento que o mundo seria entregue ao Todo Poderoso pelas mãos de seu inventariante. No Manto é possível perceber a manifestação do sagrado que norteou a labuta artística desse operário da fé. (FIGUEIREDO, 2010, p.5).

A criação de Arthur Bispo do Rosário é arte gerada no surto, no delírio, na alucinação, na profecia, mas uma arte comprometida com a hierofania vivenciada por seu artista. Para ele, seu fazer era um modo de reencantar o mundo através da fruição do sagrado: algumas de suas obras aproximam-no das imagens desenvolvidas pelas sociedades arcaicas e neste aspecto destacamos a peça que o liga a Aleixo: o seu Manto da Apresentação, que nos encanta pela suntuosidade digna da nobreza representada pelas cores e pela composição das formas, pelo

⁵⁸ Tratado na tese de doutorado (PPG Letras/UFJF) de Rejane Granato Santos, trabalho intitulado “Eu preciso destas palavras...: alteridade e enunciação verbal na obra de Arthur Bispo do Rosário”

acabamento e pela riqueza de detalhes, pelo tamanho e pelo tempo gasto em sua elaboração.

Segundo Figueiredo:

O cobertor metamorfoseado em Manto foi elaborado com afinco por Bispo do Rosário para o dia de sua morte. Uma vez compreendida a ligação desse homem com o transcendente, uma vez entendido que o rigor da elaboração da vestimenta se deve à sua finalidade – grande encontro com o Pai no dia de sua morte – todo o encantamento que emana do Manto da Apresentação torna-se compreensível. Arthur Bispo do Rosário conheceu a si mesmo durante os anos de sua reclusão, sendo o individualismo imposto pela sociedade substituído pela individualização, ou seja, inserido em um todo social o homem tem consciência de si mesmo e do momento final de sua existência. Bispo do Rosário trouxe de volta ao século XX a ideia da morte, de sua presença inevitável e do mistério que ela carrega para cada homem. Com a ideia da morte, Bispo do Rosário trouxe a ligação com a transcendência que impregna sua arte. (FIGUEIREDO, 2010, p.120-121).

Numa análise de funções entre o poemanto aleixeano e o O Manto da Apresentação do Bispo, este é mais que uma excepcional obra de arte: é o “ponto fixo” do sagrado, lugar onde o profano é transcendido para que o diálogo entre os níveis – céu e terra – aconteça.

Esse traje era nobre para Arthur Bispo do Rosário, pois o artista o produziu especialmente para o encontro com o Pai, naquela que seria uma cerimônia solene. A magnitude dessa vestimenta está impregnada na riqueza de detalhes da reconstituição do mundo de Bispo do Rosário, em bordados e nas cores vibrantes, nas cordas direcionadas para um fim único e pela mão que as acolhe, pela representação do Juízo Final e por toda a importância desse evento, pela rosa dos ventos e a orientação do sagrado como ponto de apoio e equilíbrio. Além de todos esses indícios da grandeza do Manto da Apresentação, ainda é possível identificar simbolicamente a nobreza de quem com ele se paramentava. (FIGUEIREDO, 2010, p.115).

Ora, é perceptível, através de uma associação conceitual, que os dois objetos se entrecruzam em funções plásticas, mágicas e místicas, nos seus aspectos de reestruturações espaciais, suas portabilidades físicas e como objetos de “reencantamento” do mundo. Cada um a seu modo se apropriou de uma “segunda pele” para tatuá-la com diferentes códigos da escrita e, no ato de vesti-la, (re)significarem-se e (re)significarem o mundo. Segundo Luciana Hidalgo,

o Manto da Apresentação aglomerou décadas de bordados e foi mais um dos labirintos engendrados por Arthur Bispo do Rosário. Ele se esforçou para bordar miniaturas da existência na Terra em coloridas e delicadas imagens. O pano de fundo era um cobertor avermelhado usado como tela para que ali pudesse rastrear réplicas do universo. (...) Bispo inscreveu minúsculos registros que tomariam as formas dos mais variados objetos: tabuleiro de xadrez, peça de dominó, dado, mesa de sinuca, mesa de pingue-pongue, cesta de basquete, bicicleta, avião, trilho de trem, um objeto circular feito mandala, fogão, lambreta, escada, tesoura, ringue de box, números, palavras e muito mais. (HIDALGO, 1996, p.149).

Aleixo trabalha seu “poemanto” há um bom tempo, criando-o e recriando-o com a função de torná-lo portador de uma autonomia discursiva, conforme já dissemos ao observá-lo

como um artefato artístico. Mesmo sendo intrinsecamente associado à vestimenta e ao movimento, ao término de cada performance Aleixo o despe e o abandona no palco, como se esfolado de sua própria pele. A partir daí o manto se torna autônomo, objeto plástico/poético a ser lido, decifrado, usufruído em seus códigos particulares. Esta competência dada ao objeto faz uma interface com o manto do Bispo, pois ambos são capazes de promover no espectador o mesmo desencadear de ideias. Existem registros fotográficos de Arthur Bispo do Rosário vestindo silenciosamente o seu manto sagrado. Neles o percebemos numa pose estática, como se a portabilidade da sua peça não envolvesse o movimento nem a voz, porém acreditamos que esta atitude do artista apresenta, sim, um comportamento coreográfico, composto de um minimalismo respeitoso que seria por ele adotado diante do Deus criador. Aleixo, por sua vez, porta seu “poemanto” fazendo uso de gestos alargados, expandindo seu discurso oral através de ampliações tecnológicas, como se a sua presença necessitasse de uma magnificação para se fazer sentida. Nesse contraponto podemos sentir que as referências do nosso poeta vão ao encontro de outro “fazedor” das artes brasileiras, o artista plástico Hélio Oiticica.

Tal qual em sua relação com Bispo do Rosário, Aleixo também reverencia Oiticica através de um poema, que reproduzimos a seguir:

Estação Primeira de Manhattan

Curto-circuito agonia
ganindo na boca do dia
Jimi Hendrix diz
triste:
“Eu queria ter hélio
o gás mais leve que existe”

Num segundo
tudo voa
a névoa púrpura
o nada que soa

Corpo elétrico alegria
à solta lambendo a cria
Hélio Oiticica diz
no pé
de Mangueira a Manhattan:
“eis o meu parangolé”

Num segundo
o mundo gira
verde-rosa
é a razão que delira

Gaia ciência
é isso:
um pensamento
que dança
feliz
no meio do povo

seu samba
metaesquema novo
(ALEIXO, 2010, p.35)

Neste poema estão presentes as citações sobre a importância de Hélio Oiticica (1937-1980) como um artista que expandiu seu fazer das artes visuais para o terreno da performance usando objetos vestíveis por ele criados, intitulados parangolés. No ensaio “Anotações sobre o Parangolé”, o artista descreveu seu trabalho mais conhecido, referindo-se à versão mais característica da proposição, dizendo que

o espectador “veste” a capa, que se constitui de camadas de panos de cor que se revelam à medida que este se movimenta correndo ou dançando. A obra requer aí a participação corporal direta; além de revestir o corpo, pede que este se movimente, que dance, em última análise. O próprio ‘ato de vestir’ a obra já implica uma transmutação expressivo-corporal do espectador, característica da dança, sua primeira condição. (OITICICA, 1986, p.70).

Podemos perceber que Oiticica faz uma proposta artística que extravasa o status estático da obra de arte perpetrada por ele adicionando uma plasticidade em movimento, este proporcionado pelo corpo de quem vestisse suas peças. O crítico Ferreira Gullar nos recorda que à época houve uma assimilação dos atos performáticos fundados na renúncia à obra de arte, que foi substituída pelos happenings e pelas performances, ou seja, “por gestos e atitudes que se bastam a si mesmos, da pura e simples contestação fundada, ou no niilismo ou no sarcasmo, mas que refletem, por parte de seus autores, a falta de objetivos e de valores” (GULLAR, 2007, p.71) e se refere aos parangolés como um artefato “que mobiliza o outro para vesti-lo e dançar – assinala a superação do impasse e, ao mesmo tempo, a desistência de manter-se fiel à experiência neoconcreta. É o ato de liberação de Oiticica que então passa para o campo da não-arte.” (GULLAR, 2007, p.70). A passagem de Hélio das suas obras estáticas para o dinamismo dos parangolés não foi um corte abrupto na sua metodologia artística: o artista já explorava desdobramentos na concepção de seu trabalho que rompiam com a espacialidade e Mário Pedrosa destacou em artigo intitulado “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”, publicado no jornal *Correio da Manhã*, em 26/06/1966, essa mudança no caminho estético de Oiticica da seguinte forma: “foi durante a iniciação ao samba que o artista passou da experiência visual, em sua pureza, para uma experiência do tato, do movimento, da fruição sensual dos materiais, em que o corpo inteiro (...) entra como fonte total da sensorialidade.”

Toda esta experimentação que se iniciou com os parangolés integrava o distanciamento do puramente visual e integrava o planejamento e a racionalidade ao processo de composição relacionados ao movimento neoconcreto, mas, segundo Aguilar,

a insistência dos corpos, nos restos e no aleatório fazia com que esses componentes modernistas se relativizassem em sua convivência com o predomínio das relações de contato. Nesse resgate do corporal e dos restos foi fundamental, como já vimos no caso de Haroldo de Campos, o resgate que os artistas brasileiros fizeram do vanguardista Kurt Schwitters. (AGUILAR, 2005, p.129).

Ora, se destacamos os parangolés como decorrente do pensamento trazido à tona pelo neoconcretismo, a relação destes com as plasticidades destacadas por nós no relato do importante território discursivo estabelecido por Kurt Schwitters e pelos poetas concretos brasileiros, associá-lo ao trabalho de Ricardo Aleixo é inevitável.

A performance do poemanto pode ser vista como uma releitura dos parangolés: ambos possuem uma intrínseca relação com o movimento coreográfico, com a plasticidade da forma, a portabilidade no seu vestir e no potencial expresso na experimentação relacionada ao conceito de “construir – incorporar – trocar de corpo (...) para outro, como um casulo vazio, extensão solta que se incorpora a cada vestir”, nas palavras do próprio Hélio (OITICICA, 1972, p.3). Neste cruzamento de duas propostas de integração corpo/vestuário podemos encontrar suporte para nossa reflexão sobre o ato performático poemanto.

A situação de expectativa frente a uma performance supõe já um vínculo fortemente consolidado entre emissor e receptor, vínculo que modifica as relações entre os espectadores ou receptores. Quando este vínculo é reforçado por um elo potente, como a aquisição de um objeto cenográfico – o manto – as relações se estendem para além dos limites do corpo, conforme destaca Glusberg: “as performances, como verdadeiras emergências estéticas, são transgressões dentro de uma cultura em que o corpo, a partir das convenções vigentes, é alienado de si próprio.” (GLUSBERG, 2009, p.100). Esta alienação corporal, pertinente à ação, encarna-se no objeto parangolé/poemanto/manto da apresentação que nos abre à reflexão dos limites possíveis entre performance e artes plásticas.

Aleixo, por sua vez, agrega mais elementos às suas propostas performáticas. Trataremos a partir de agora deste aspecto, enquadrando o poemanto como espetáculo multimidiático.

2.7 Multimídia

Os projetos performáticos de Ricardo Aleixo são pensados como atividades solo ou em diálogo com outras parcerias, parcerias estas que se formatam quando é agregada ao seu discurso artístico a participação de discjockeys, vídeojockeys, videomakers, dançarinos, breakdancers, músicos e/ou cantores. A este procedimento conjunto chamaremos de multimidiático. Esta denominação é usual quando uma apresentação se encaixa neste recorte que agora tratamos e Aleixo possui projetos suficientes para que se defina como tal, como “medieval”, ou seja, um manipulador de medias. Analisaremos alguns aspectos destes espetáculos multiartes do poeta, mas não sem antes teorizar sobre como o uso de vários fazeres artísticos se transformou numa forma específica de discurso poético. Para tal citaremos Menezes que diz:

Há quem diga que, quando um historiador do século XXI olhar todo o emaranhado de movimentos e estéticas do século XX, talvez reduza tudo a uma só matriz com diversas variações: o Futurismo. Este foi o primeiro movimento artístico organizado, surgido na Itália nos primeiros anos do século XX, num manifesto polêmico publicado no jornal francês *Le Figaro*, assinado por Filippo Tommaso Marinetti. (...) Pregando a destruição dos museus e da tradição, o Futurismo procura estabelecer novas normas para o poema, a pintura, a escultura, a música, o teatro, o rádio, o cinema, o comportamento, a política, a industrialização, num mundo marcado pela ascensão das máquinas, que aponta para o surgimento de um novo homem. Ao desmontar os diques que separam as formas tradicionais de arte, o Futurismo italiano acaba por propor também um novo panorama das formas artísticas em que elas se entrecruzam continuamente. Daí a ideia de se fundirem a poesia, a pintura e a música num único objeto artístico. (MENEZES, 1998, p.17-18).

Esse procedimento, oriundo do Movimento Futurista, tornou-se frequente no decorrer das décadas que se seguiram no século XX quando, em alguns momentos, o uso em conjunto de variados recursos artísticos foi exercido, cada um deles com determinadas significações, conforme o enfoque da ação. Na atual conjuntura, o mesmo se passa e os artistas usam estes recursos de modo a ampliar o agenciamento dos sentidos e potencializar seu desempenho como discursantes. Aleixo é ciente de que as variadas parcerias possíveis são eleitas para que sua atuação performática seja usufruída como um diálogo entre os artistas que a compõem e o público. Para ilustrar os comentários que faremos, reproduzimos três apresentações que se encaixam neste recorte multimídia: “Bananeira Diamantina”⁵⁹.

No vídeo “Bananeira Diamantina” (Anexo CD) assistimos o artista em atuação conjunta com Gabriela Pilati, Chico de Paula, o Grupo Bananeira Ciência, Tadeu Guerra

⁵⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_eX1c1QmkcY>. Acesso em: 30 dez. 2012

e o DJ Rato, onde o crossover de performances transita entre a declamação, o canto, a música experimental, a edição de imagens (via VJs), a poesia eletrônica e a atuação de break dancers.

No vídeo “Cine-Olho-Labirinto⁶⁰”(Anexo CD) podemos ver uma atuação semelhante em que Aleixo faz a récita de seus poemas em sincronia com a música de Benedikt Wiertz e a coreografia do dançarino Alexandre Tripiciano, com projeção de imagens produzidas por VJs⁶¹.

No vídeo “Dois no Escuro⁶²” Aleixo e o músico Chico de Paula se alternam na execução da música, na declamação, no canto e na performance e interagem com as imagens criadas por vídeo artistas. Podemos assistir neste registro ao trabalho já comentado por nós intitulado “poemanto”, uma abordagem poética que combina o texto escrito sobre uma superfície bidimensional e sua posterior assimilação no espaço tridimensional ao ser vestido pelo artista, dando uma outra possibilidade de espacialidade ao texto escrito, neste caso assimilado como parte de um espetáculo multimídia.

Percebemos que, através do uso de uma imageria visual como parte integrante de suas performances, Aleixo se mostra como um performer multimidiático ao usar seu corpo e voz na emissão dos textos poéticos e lançar mão de projeções de vídeos, computação gráfica e outros recursos para criar a animação de imagens que, por vezes, são narrativas coerentes com o ato que transcorre no palco – que pode ser uma atuação de um músico, uma bailarina, um breakdancer – e, por outras, uma extensão plástico-visual do seu texto. Podemos inferir que suas ações de plasticidade múltipla se propõem a desencadear um pensamento sobre as possíveis relações entre os fazeres culturais e as mídias na atualidade e correspondem a experimentações de linguagem na arte através de elementos das artes tradicionais, da comunicação de massa e das novas tecnologias.

⁶⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=U-WnR-aNRnM>>. Acesso em: 30 dez. 2012

⁶¹ Reforçamos com este novo exemplo que a parceria do artista com outras tecnologias é ferramenta constante no seu processo poético, coerente com o que Augusto de Campos, em entrevista ao Caderno Mais!, da *Folha de São Paulo*, fala do espaço aberto pela poesia concreta às outras poéticas visuais: “Posteriormente, ela (a poesia concreta) abriu espaço para outras modalidades de poesia visual, que passaram a incluir elementos não-verbais (desenhos, fotos, grafismos). A poesia concreta brasileira, que consubstanciou uma das práticas mais ortodoxas e construtivistas, aventurou-se também por estas sendas (ex: os poemas sem palavras – os semióticos de Pignatari ou o meu ‘olho por olho’, experiências dos anos 60)”. (CAMPOS, Caderno Mais! – Folha de São Paulo, 08/12/98).

⁶² Disponível em: <<http://jaguadarte.blogspot.com.br/2009/11/dois-no-escuro.html>>. Acesso em: 30 dez. 2012

Porém, os trabalhos performáticos do artista não se resumem a isto, ou seja, ao uso de dispositivos high-tech associados a desempenhos musicais e/ou coreográficos em performances. Tampouco é nestes usos tecnológicos e nos efeitos visuais e sonoros propiciados por esses dispositivos e pelos demais componentes em atuação que reside a força de suas criações. Seu trabalho se coloca muito além de uma proposta ancorada num espetáculo tecnológico – seja visual ou sonoro – mesmo que isto seja efetivamente uma das faces de suas apresentações. No caso, as apropriações da tecnologia e dos discursos midiáticos (reproduções de imagens cinematográficas, de registros de outras performances suas – como o poemato –, concepções ligadas à poesia eletrônica e o uso de aparelhos para distorcer a voz, por exemplo) parecem exatamente caracterizar um processo de criação capaz de experimentar novas linguagens na música, no teatro e nas artes multimidiáticas.

Simultaneamente ao uso de dispositivos técnicos, Aleixo privilegia aquilo que é a base matricial de seu trabalho: o uso da comunicação oral, da narrativa e da vocalização de seus poemas. Para ele, as declamações “em parceria” funcionam como um modo de ampliar os valores dominantes de sua própria cultura. O poeta surge como um ator e como um observador do sistema cultural e de sua viabilização por diferentes meios de tradução do seu fazer. Podemos recorrer a Walter Benjamin, para afirmar que a experiência narrativa poética de Aleixo parece ocorrer numa temporalidade necessariamente incompleta, em que o ato de narrar existe para ser reverberado nos demais discursos de seus parceiros de cena. Se para o pensador alemão, contar histórias é “a arte de contá-las de novo” (Benjamin,1993, p.205), então o poeta vai fazer do ato narrativo um modo de potencialização do que está vocalizando, inserindo o seu texto no processo narrativo dos músicos, dos manipuladores de imagens e dançarinos. Desta forma, Aleixo transforma a formalidade de seus poemas impressos em algo deslocado para o extraordinário, como uma desnaturalização dos diferentes tipos de discurso e de situações artísticas que isoladamente possuem apelos específicos, transformando-os num fluxo uníssono.

Porém, um dos aspectos mais marcantes dos trabalhos do nosso artista é que a narrativa é eventualmente acompanhada por uma mediação tecnológica, que a dota de um caráter fragmentado, não linear e, paradoxalmente, unificado. Esta tecnologia viabiliza – estética e formalmente – a apresentação das questões que deseja discutir: é por meio desta mediação tecnológica – distorção eletrônica da voz, tratamento de imagens

digitalmente que criam ambiências especiais para suas performances, associada ao uso de instrumentos sonoros que produzem sons inusitados – que ele retratará o processo de mediação da cultura contemporânea e das sociedades eletrônicas, bem como a espetacularização da mídia e a banalização da comunicação e da própria tecnologia. Em suma, é por meio da técnica que Aleixo investiga, constrói e desconstrói os sistemas de representação de sua própria cultura.

O que destacamos nesse processo de mediação plural é que as narrativas encontram na fragmentação dos processos artísticos uma unidade própria, constituindo uma espécie de “fabulação plural”, que só pode ser contada pela conjunção dos seus distintos fracionamentos. Essa forma narrativa parece remeter, de alguma forma, ao tipo de linguagem fragmentada, presente sobretudo em meios de comunicação como a moderna transmissão televisiva, os canais de acesso a vídeos e textos na internet, em que o desdobramento do acesso ao conhecimento se compõe de janelas interativas.

Estas performances multimídias resultam numa forma artística que fala aos sentidos sem deixar de falar à razão e onde esses dois elementos – o sentir e o pensar – não se opõem ou competem entre si, antes se complementam. O que caracterizaria então a tecnologia visual e auditiva nesse contexto seria não a materialidade dos dispositivos – que diz respeito à concretização de um objeto técnico –, mas uma relação na qual a tecnologia constitui ela própria uma engrenagem ou parte de uma engrenagem. Isso corrobora o pensamento de Rogério Luz (1993, p.191), quando este afirma que “um novo meio exige do artista uma nova prática e a uma nova prática deve corresponder a uma nova linguagem”. Luz reconhece exatamente que não é no meio em si que se encontrarão as respostas para os desafios colocados pelos próprios processos de criação. Antes, será a concepção diferenciada de como um novo meio pode organizar ações que viabilizará uma prática efetivamente nova.

Creemos que são esses modos de arranjo de sentido que se organizam segundo determinados pressupostos – pelos quais somos atravessados e que nos constituem – que Deleuze e Guattari (1980) chamaram de “agenciamentos coletivos de enunciação”. São os agenciamentos ou modos de arranjo de sentido que compõem a performance multimídia de Aleixo que denotam o “caráter essencialmente social da produção de discursos e das práticas vividas em escala individual ou coletiva, produção esta que vai se tornar o alvo preferido dos questionamentos do artista”, conforme se refere Fernando Nascimento Gonçalves (2012, s/p).

A presença nas atuações de Aleixo dos recursos múltiplos e a noção de uma cultura mediatizada se associam àquilo que Baudrillard chamou de “êxtase da comunicação”, ou seja, de uma experiência social de hiperpresença de um sistema relacional que se expressa pela “condição de se fazer parte de uma cultura que parece operar como um único e gigantesco sistema de informação.” (Baudrillard, 1988, p.24). Talvez por isso Deleuze afirme que hoje “não sofremos da falta de comunicação, mas de seu excesso”. (DELEUZE, 1992, p.172). Porque também é feita de hiatos – e não apenas de redundâncias –, a comunicação deverá ser vista como modo de tornar possível o questionamento do que está dado e de instaurar novas formas de viver, sentir e pensar. O lugar onde comunicação e arte se encontram é o território onde o poeta se instala. Perceber o funcionamento da comunicação no campo criador da arte pode e deve fazer-nos refletir sobre as demais modalidades de comunicação, sobretudo a midiática, na qual a linguagem frequentemente se inscreve nos limites de uma comunicação estandarizada.

Ao lançar mão da hibridização de linguagens e mídias, Aleixo atualiza os princípios da apropriação e da colagem em suas apresentações para tentar exercer sua poética no momento atual. O que resulta não é nem música, nem teatro, nem (quase contraditoriamente) multimídia: é uma arte de intervenção, de potencialização de atos da fala, da língua, dos movimentos e das imagens, que se apoia num rearranjo particular de elementos do cotidiano e da cultura contemporânea. Assim, partindo da arte conceitual, passando pela poesia, pela arte narrativa, pela música, pela dança até chegar à performance, ao vídeo e à hipermídia interativa, Aleixo busca sempre justapor e conectar distintas referências, resignificando objetos, práticas e discursos. Reconhecendo a condição simbólica da cultura e da linguagem, o poeta produz um corpo de obra que articula diferentes códigos, criando uma verdadeira rede sígnica, que ele, então, vai manipular e colocar a serviço da criação e da comunicabilidade.

Afirmamos que nos parece que o importante para Aleixo é narrar, criar, transformar, imprimir à tecnologia e à mediação outros funcionamentos, atravessá-los com outro desejo que não o de representar ou fazer com que se encaixem harmoniosamente, mas de experimentar, inventar, torná-los ferramentas para a criação. Seus trabalhos demonstram como as formas artísticas, a mídia e a tecnologia podem constituir vetores de singularização que ajudem a nos esquivar tanto quanto possível da lógica que rege a padronização cultural, bem como de suas instâncias de modelização. Talvez possamos considerar suas produções como indício provável daquilo que Guattari

chamou de “era pós-mídia” (Guattari, 1993, p.16), caracterizada pela “reapropriação e uma resingularização do uso da mídia”. Nessa era, a mídia e suas modelizações subjetivas, não teriam mais pretensões de sobrecodificarem a realidade. Ao contrário, teriam como objetivo serem uma fonte de heterogeneidade e polifonia, de novas formas de viver em sociedade.

Essa é, acreditamos, a maior contribuição do trabalho de Aleixo para os estudos da arte performática multímídia: prover-nos, como sugere Suely Rolnik (1997, p.33), de recursos cartográficos que nos permitam inventar novas formas de sentir, de viver e de comunicar que estejam mais de acordo com os desafios do momento atual.

Ao tratar das estratégias estéticas de Aleixo, buscamos justamente evidenciar como é possível singularizar usando e negociando com os recursos presentes na própria cultura contemporânea e com eles revisitar o que já está dado para fazer emergir daí o diferente.

Realizamos estas considerações sobre o que perpassa as ações multimídias do poeta para fazermos uma referência do que é esta transferência da poética de Aleixo para os caminhos abertos pela interface das artes e da tecnologia com o texto. Este (escrito ou vocalizado) continua sendo a coluna vertebral de onde partem as “ramificações nervosas” que vão fazer as interações artísticas que convocarão nossa percepção para o que, a partir daí, (con)funde o espectador a uma não especificidade discursiva, tornando-o apto a ter uma consciência aguda do difuso, fluxo no qual os diferentes momentos da poesia se integram (excentram, descentram, supercentram) não numa unidade, mas numa multiplicidade aberta pela interpenetração de linguagens.

A atuação multimídia de Aleixo é uma ação que pode ser considerada paradigmática para a compreensão dele como o artista interartes que queremos demonstrar nesta tese. Sua atuação nos demais focos que fizemos até agora se encontram, de certa maneira, neste momento, quando sua poesia salta das folhas do livro e se mostra como um discurso em processo plural: nascida na palavra, ela se transforma em ato multidisciplinar ou mesmo transdisciplinar.

2.8 Artes plásticas

Nesta última abordagem nossa sobre a palavra e a visualidade no largo espectro de fazeres de Ricardo Aleixo, nos deteremos em suas obras que poderíamos enquadrar na categoria das artes plásticas. Se o situamos nesta tese como um artista/poeta visual e analisamos sua produção na poesia concreta, na fotografia, na performance e nas demais abordagens, agora o veremos como um manipulador de conceitos aplicáveis à construção de obras cabíveis e coerentes com a produção da arte contemporânea. Ao iniciarmos este segundo capítulo, fizemos uma introdução na qual relatamos o histórico das abordagens dos artistas e poetas que fizeram uma interface entre a visualidade e a escrita, gerando um campo que propiciou um olhar específico para as possibilidades da palavra – ou do texto – ser um elemento constituinte dos discursos plásticos. Cremos que Aleixo se enquadra com conforto neste nicho de artistas – assim, num sentido amplo – que se veem aptos a usar os recursos das plasticidades incluindo neles os diferentes perfis que a escrita proporciona.

A partir da assimilação de imagem e texto desde o século XIX pode-se detectar o nascimento de uma poesia visual que não é mais um produto esporádico ou criação isolada de dois ou três autores: ela passará a ser uma forma central da poesia de todas as vanguardas desde o século XX. Por isso, a referência à “poesia visual” reporta a esse conjunto plural de manifestações ligadas à cultura moderna e contemporânea, um enquadramento teórico e conceitual que extrapola as fronteiras da folha de papel, do livro e vai aos suportes diversos das artes plásticas.

No princípio do século XX, a sublevação vanguardista constituiu uma mudança de paradigma, já que sua contribuição não consistiu em inverter os termos, e sim em eliminar uma oposição que era estruturante. A simultaneidade e o estatuto do visual em poesia, a sucessividade nas imagens (tanto em escultura e pintura como na arte do cinema) e o uso das palavras nas obras pictóricas, entre outros elementos, exigem um aparato conceitual que não pode manter suas raízes exclusivamente nas considerações tradicionais. Esta retirada do pensamento artístico de sua área de conforto gerou um território habitável que só se amplia até hoje e não é visto mais com o estranhamento dos primeiros tempos, das primeiras obras e dos primeiros artistas. Associado a isso, o estatuto da arte estabelecido por Marcel Duchamp consolidou o papel do artista como o verdadeiro instalador do que é a “obra de arte”, o que foi reforçado através dos diversos

caminhos e plasticidades que o sucederam: o século XX, aceitando a fusão das linguagens, trouxe à cena interferências possíveis deste cruzamento oferecidas por trabalhos de artistas visuais, músicos, bailarinos ou poetas que geraram a experiência de uma feitura plástica multidirecional. A não conciliação e o ato deslocador combinaram-se com uma terceira operação que consistiu em ampliar as fronteiras do campo artístico.

Dois momentos da poesia brasileira foram importantes para que os elementos visuais e pictóricos se instalassem como constituintes deste novo formato de uma poesia estendida: o concretismo e o neo-concretismo. Sobre isso, Aguilar cita Wendy Steiner, que fez a seguinte observação:

(...) a aliança da poesia concreta com a música, as artes plásticas e o design levou muitos críticos a considerar esse tipo de poesia como uma busca da “obra de arte total”. Nessa linha de leituras, encontra-se Wendy Steiner, que considera a poesia visual e concreta como uma “poesia pictórica” e como um capítulo da “redação interartística”. (STEINER apud AGUILLAR, 2005, p.210)

O abandono do lugar tradicional pelo poeta e a busca de um novo lugar para si na sociedade do design e da vida artificial, gerada pela informática, explicam a oscilação ou polifuncionalidade – “objeto de puro gozo”, “veículo” ou “campo de possibilidades”, segundo Haroldo de Campos (1977) – atribuída à poesia. Desta forma, prefigurou-se para o poema uma reintegração na vida cotidiana semelhante àquele que a Bauhaus propiciou às artes visuais: quer como veículo de propaganda comercial (jornais, cartazes, televisão, cinema etc.), quer como objeto de pura fruição (funcionando na arquitetura, por exemplo), com campo de possibilidades análogo ao do objeto plástico.

Kurt Schwitters se impõe como o centro onde gravitam as direções do trato da arte visual e o texto e, conforme Haroldo de Campos, a importância dele reside no fato de que

(...) o despejo linguístico – esse amontoado residual de frases feitas, locuções dessoradas, ecos memorizados de anúncios, citações, convenções sentimentais, expressões de etiquetas, lugares comuns coloquiais, etc. – também assumia o aspecto de um material a ser reencontrado e devolvido ao mundo novo do poema”. (CAMPOS, 1977, p.47).

É com esse material que a “vontade concreta” desses poemas se confronta, embora em tal processo essa vontade resulte transfigurada: o postulado da hegemonia é abandonado para,

nas palavras de Aguilar: “enfrentar os ‘detalhes-detritos da realidade’.(...) o detrito não é semântico, mas sim objetual, um “júbilo do objeto” – para usar a expressão de Haroldo de Campos – que desestabiliza os limites do poema e sua autonomia, mas principalmente o critério de homogeneidade”. (AGUILAR, 2005, p.109).

Nesta desestabilização dos limites do poema entra, entre outros, as possibilidades de seu deslocamento para um plano de discurso próximo – ou em parceria – com as artes plásticas.

Aleixo, artista plástico, é também um poeta preocupado com determinados referenciais na concepção de suas obras, como a tipografia, a desarticulação da palavra, o aspecto visual dos vocábulos, suas possíveis disposições no horizonte espacial e suas reações e transformações recíprocas quando postos em presença simultânea. Seus trabalhos resultantes destas questões articulam pontos de contato que possibilitam alargar os limites do poema e, do ponto de vista das artes visuais, essa pesquisa de materiais nos remete a um testemunho da obra de Schwitters, tornando-se elemento de interesse para o artista dentro do modo contemporâneo de abordar suportes, material e espacialidade. Os materiais nobres, por exemplo, que confinavam a expressão plástica, são substituídos por outros (ou melhor, são ampliados), eleitos através de acurado sentido de textura, de cor, de inter-relações formais, de valores táteis e óticos.

Iniciemos, portanto, nossa análise das obras em artes plásticas de Aleixo através de seus trabalhos “Caixas”, “Scriptura Continua”, “Desvio” e “Isso que não se cansa de ter chegado”. Cremos que nossa abordagem dessas obras fará um significativo quadro dos conceitos trabalhados por ele e sua lida com a visualidade na poesia.

Cx Godard



Fonte: Acervo do artista

Cx Godard



Fonte: Acervo do artista

Cx Godard



Fonte: Acervo do artista

Cx Dada



Fonte: Acervo do artista

Estes trabalhos de Aleixo, intitulados “Cx Godard” e “Cx Dada” são obras – subintituladas “livr(h)homenagens” – que foram preparadas para uma exposição chamada “Olhares como metades de silêncios habitáveis” (2011). Desde a década de 1990 o artista se ocupa em fazer estas “transformações de objetos”, quando montou a individual “Objetos suspeitos”, e as classifica como objetos “que ficam entre o livro-objeto, o livro de artista, o poema-objeto e o utilitário. Artesanato? Quanto às técnicas utilizadas, sim. E não. Design de linguagem. (Décio Pignatari dixit)” (ALEIXO, 2011)⁶³. Estes trabalhos nos remetem, de alguma forma, ao conceito do não-objeto, proposto pelo crítico Ferreira Gullar no ensaio “Teoria do Não-Objeto” (1959) e é tido como a base teórica do movimento neoconcreto. Gullar assinala a criação ou a teorização de um novo conceito, cujo significado visa compreender a especificidade da obra de arte neoconcreta. Caráter especial que envolveria a necessidade de um significado experimental/sensorial do público pela ação mediada pelo não-objeto:

Um não-objeto, seja um poema espacial (...), está imóvel diante de você, mas à espera de que o manuseie e assim revele o que traz oculto em si. Depois de manuseá-lo, você o devolve à situação anterior (...) Por isso, defini assim naquela época: o não-objeto é uma imobilidade aberta a uma mobilidade aberta a uma imobilidade aberta. (GULLAR, 2007, p.59).

O poema neoconcreto, segundo a concepção do seu fundador (Ferreira Gullar), é um poema que existe somente a partir do momento em que o leitor passa a lê-lo. Por isso, ele é um não-objeto, um projeto de existência que só vem a se realizar quando lido. Aliás, mais do que lê-lo, é preciso tocá-lo, mexer nele, modificá-lo, se possível. Com isto, o poema neoconcreto se abre para as ricas possibilidades do uso da forma e de cores variadas das letras. Como diz Ferreira Gullar, em citação de Menezes: “(...) o poeta neoconcreto convoca, além das palavras, formas, cores, movimento, num nível em que a linguagem verbal e a linguagem plástica se interpenetram. Assim, tudo serve para explicitar, intensificar, concretizar a multivocacidade que a palavra encerra”. (MENEZES, 1998, p.52-53). Gullar ainda completa: “a ação real não cria uma metáfora, um espaço imaginário, cria um objeto que nada significa mas que tampouco é um ser do mundo natural; cria um não-objeto, um ser do mundo cultural que, por nada representar, é a sua própria representação e, portanto, apenas significação”. (GULLAR, 2007, p.58)

⁶³ Disponível em:

<<http://www.facebook.com/ricardo.aleixo.5#!/media/set/?set=a.402983149730567.107829.100000566571884&type=3>>. Acesso em: 02 jan. 2013

Mesmo que não denotemos um exato encaixe com o neoconcretismo – hoje um período histórico da arte brasileira e com nomes referencias como Lygia Clark e Hélio Oiticica – conceitualmente a obra de Aleixo perpassa as propostas de mobilidade/imobilidade inerentes à definição de Gullar.

O uso de materiais agregados à obra é um procedimento oriundo da influência do movimento da poesia visiva italiana, no início dos anos 60, que fundou sua poética na técnica das colagens de materiais diversos vinda do Futurismo. Este método originalmente foi uma técnica usada pela pintura cubista do início do século XX, que visava trazer para o quadro pedaços de coisas da vida cotidiana (recortes de jornal, madeira, pregos). Com o tempo, a técnica se difundiu de tal maneira que se transformou num processo de ajuntamento quase ao acaso, empiricamente, de elementos de diversas espécies. Esse processo foi utilizado por diversas linguagens da arte contemporânea (literatura, cinema, música) e, na poesia visual, ela se dá na junção de elementos de variadas origens (pedaços de texto, palavras, letras, recortes de jornal, fotos, desenhos, gráficos) no espaço de um mesmo poema, aparentemente sem um planejamento preciso e prévio do resultado final. A intenção parece ser, antes, produzir trabalhos visualmente variados. O uso de pedaços de palavras recortados são utilizados numa forma difusa, a demonstrar o caos do ruído, que se transforma em anti-ruído, na intenção do poeta, quando vira um poema.

Podemos olhar para as caixas de Aleixo e vê-las exatamente sob este enquadramento: objetos visuais que são constituídos de elementos que formam este discurso visual em camadas diferenciadas de associações com a arte visiva e, pelo seu formato, com a arte neoconcreta, já que sua funcionalidade nos leva, além de lê-la, a interagir com o objeto no seu desvelamento. A homenagem a Godard e ao Dada nos soam coerentes com a identidade artística de Aleixo, afinado com os pensamentos de ruptura gerados tanto pelo cineasta francês, quanto ao movimento Dadaísta, que já citamos como matricial na instituição do diálogo entre palavra e imagem que permeia nosso enfoque na análise do nosso objeto de estudo. Dessa forma, podemos entender que o poeta estende sua poética de modo potente ao território das manifestações plásticas, desarticulando as formas e as palavras de seus contextos originais, deslocando-as para um novo processo de usufruto através da superposição de significados e pelos trâmites de leituras diversas possibilitadas pelas associações culturais do espectador.

Desvio



Fonte: *Modelos Vivos*, 2010, p.120-121.

No objeto “Desvio” (A vitória da lógica do belo sobre a do desempenho. Poema-objeto. Acrílico e papel. 1993/1998) temos uma passagem do suporte tradicional do texto para uma concepção tridimensional, na intenção de reforçar o próprio assunto da obra que é um lance futebolístico⁶⁴ que afetou sobremaneira o nosso poeta, que, conforme sabemos, teve sua carreira no esporte interrompida. No catálogo da mostra Poética Expositiva, que aconteceu no Parque Lage, no Rio de Janeiro, em 2011, Aleixo assim fala de sua obra:

O mote para a confecção deste trabalho é aquele maravilhoso lance da Copa de 70, no México, em que Pelé, depois de aplicar um drible de corpo no arqueiro uruguaio, toca para o gol vazio e a bola, caprichosa, toma o rumo da linha de fundo. Trata-se do “não-gol” mais bonito que já vi: ainda hoje, ao rever esta jogada na internet, sou, por um milionésimo de segundo, tomado pela ilusão de que ela, enfim, resultará em gol. (ALEIXO, 2011)

A concepção do objeto é centrada na circularidade do texto, onde se lê “pelé encontra mazurkiewcs. num átimo, o gol feito que, ainda hoje, o demo desfaz, ou melhor, desvia para o círculo dos erros perfeitos”, como se a repetição do lance citado pelo artista ao revê-lo na internet gerasse uma continuidade. A disposição em camadas da escrita do poeta gera uma espiral que gera, por sua vez, um movimento hipnótico que vai direcionando o leitor a um ponto vazio no fundo da peça. A ideia de circularidade é reforçada pelo fato de que não há início ou fim do texto, já que a concepção do artista plástico faz uma construção “em

⁶⁴ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=VQ48a0u-Xn4>>. Acesso em: 03 jan. 2013

abismo”, como se tudo se perpetuasse pela repetição da leitura. Menezes fala sobre a visualidade do poema concreto numa citação que cremos ser pertinente fazermos:

Num segundo momento da poesia concreta, em que ela se torna explicitamente visual, a permutação matemática cede lugar à geometria da disposição das palavras no espaço. A ideia da circularidade do poema, que se fecha sobre si mesmo (...) O poema visualmente gira sobre si próprio, numa regra de espelhamento dado pela estrutura simétrica. (MENEZES, 1998, p.35).

O alinhamento de Aleixo com a poesia concreta permite que possamos, sempre que possível, o enquadrarmos como um autor que lança mão do arsenal de recursos que possui gerado por este momento da poesia brasileira.

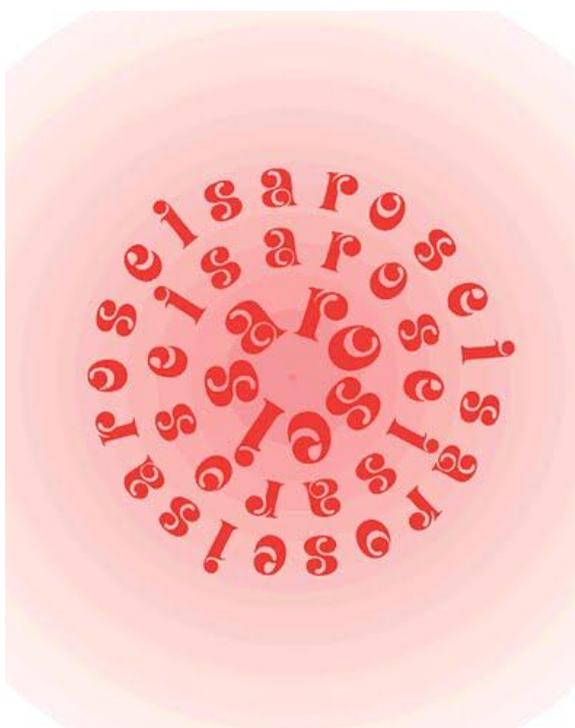
Outra relação que devemos ressaltar nesta obra é a sua parceria com o espectador/leitor. Se as referências à “morte do autor” barthesiana e à “obra aberta” de Eco são eventualmente citadas no nosso trabalho, agregamos a elas a fala de Marcel Duchamp que diz: “O ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador.” (DUCHAMP, 2008, p.74). A coparticipação do espectador no usufruto da obra dá a ela uma dimensionalidade física, espacial e conceitual. Esta coparticipação é inerente às obras tridimensionais devido ao seu chamamento à interação pelo tato, pelo redesenho espacial (pois necessita que o observador gire em torno dela) e pelas semioses desencadeadas.

No conjunto texto/objeto, na obra “Desvio”, as palavras fazem o que dizem. Há uma enorme coerência na concepção espacial da forma circular escolhida pelo poeta e a trajetória da bola no lance esportivo que gerou todo o trabalho: o hibridismo formal e conceitual termina por gerar o poema figurativo. Cremos ser interessante fazer uma relação expandida desta abordagem das “palavras fazem o que dizem” no que diz respeito ao texto e à forma na consideração que se segue.

Esta circularidade textual e espacial nos remete a Gertrude Stein (1874-1946) e a Augusto de Campos (1931 -). Stein por sua contribuição para o Modernismo na poesia e prosa, quando, ao romper com as tradições anteriores, fez versos de difícil interpretação, devido à sua preocupação em eliminar ao máximo o que fosse subjetivo. Para Stein, a poesia deveria ser clara, pois a adjetivação seria uma visão do artista sobre algo, e não aquilo em essência. Essa essência, entretanto, seria evidenciada pela mera escrita da palavra que se refere ao objeto, como pode ser visto no seu mais famoso fragmento de verso: “A rose is a rose is a rose”, do poema “Sacred Emily”. A repetição do substantivo reforça o nome e tudo

que ele evoca, sem nenhum tipo de caracterização colocado pela poeta. Já Augusto de Campos, por usar a teoria da multimodalidade na relação palavra e imagem em justaposição nos poemas concretos para construir seu sentido global e por ser autor do poema “Rosa para Gertrude”, detentor de uma linguagem que foge ao cotidiano, que causa à primeira vista um estranhamento no leitor, mas que é alicerçado pela forma e disposição, fazendo com que o sentido se materialize no poema. Campos conta também com outros recursos como a forma circular dos anéis cor de rosa ao fundo do texto e formatação das letras que suscitam o desabrochar da rosa, representando a entrega da mesma à poetisa Gertrude Stein, “deslinearizando” a leitura do poema e fazendo com que o leitor percorra outros caminhos, nesse caso, uma leitura circular.

Rosa para Gertrude



Fonte: <http://revistamododeusar/augusto-de-campos-80-anos>

Ao fazermos esta referência a Gertrude Stein e a Augusto de Campos intencionamos realçar a própria circularidade cultural de Aleixo, um poeta contemporâneo repleto de heranças literárias e visuais que constroem seu arquivo onde ele vai buscar elementos poéticos – e por que não críticos – para perpetrar seu trabalho interdisciplinar. Para exemplificar, no livro *Modelos Vivos* podemos ler o poema “Gertrude Start”, no qual é visível a confluência das questões que o permeiam como um fazedor interartes, estabelecendo um jogo de

perguntas e respostas que geram uma circularidade de questões existenciais, conceituais e visuais. Leiamos:

Gertrude start

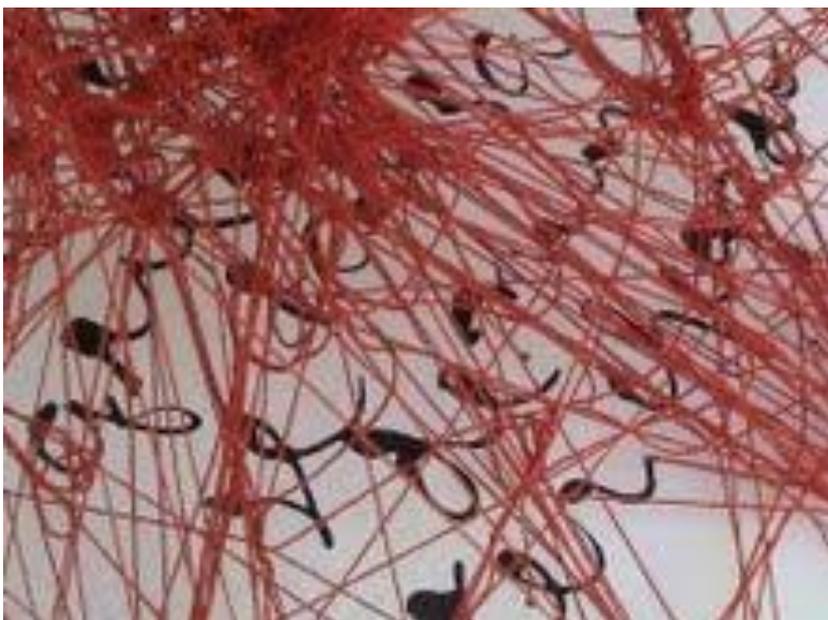
“And Gertrude start (...)”

Shakespeare

o q é som? e se você sabe o q é som o q não é som? **o q é ruído?** e se você sabe o q é ruído o q não é ruído? **o q é palavra?** e se você sabe o q é palavra o q não é palavra? **o q é poesia?** e se você sabe o q é poesia o q não é poesia? **o q é música?** e se você sabe o q é música o q não é música? **o q é corpo?** e se você sabe o q é corpo o q não é corpo? **o q é dança?** e se você sabe o q é dança o q não é dança? **o q é movimento?** e se você sabe o q é movimento o q não é movimento? **o q é imagem?** e se você sabe o q é imagem o q não é imagem? **o q é real?** e se você sabe o q é real o q não é real? **o q é sonho?** e se você sabe o q é sonho o q não é sonho? **o q é rito?** e se você sabe o q é rito o q não é rito? **o q é teatro?** e se você sabe o q é retrato o q não é teatro? **o q é cinema?** e se você sabe o q é cinema o q não é cinema? **o q é razão?** e se você sabe o q é razão o q não é razão? **o q é intuição?** e se você sabe o q é intuição o q não é intuição? **o q é espaço?** e se você sabe o q é espaço o q não é espaço? **o q é tempo?** e se você sabe o q é tempo o q não é tempo? **o q é arte?** e se você sabe o q é arte o q não é arte? **o q é vida?** e se você sabe o q é vida o q não é vida? **o q é começo?** q fim levam os começos depois q começam?
(ALEIXO, 2010, p.68).

Visto isso, passemos à análise da obra “Isso que não se cansa de ter chegado” (Técnica mista, 2012), uma apropriação de um objeto do cotidiano com interferências visuais e textuais realizadas pelo artista, feita para a mostra “1 pessoa 10 cadeiras”, na Bienal Brasil de Design, em 2012.

Isso que não se cansa de ter chegado



Fonte: Acervo do artista

Isso que não se cansa de ter chegado



Fonte: Acervo do artista

Nossa imediata relação com esta obra é o estranhamento gerado pelas interferências na cadeira. Esta é, na sua forma/função, um código visual e cultural reconhecível, porém, de modo incisivo, sujeita ao pensamento do poeta que faz da superfície do assento o suporte para inscrever o texto que é o título do trabalho, gerando uma primeira interdição ao uso para o qual foi criada. Em adição ao argumento da interdição, inúmeros fios são entrelaçados na estrutura reforçando a quebra do conceito original do objeto e o lançando a uma outra interpretação por parte do observador.

Concebido como um objeto plástico, este trabalho possui a potência dos códigos visuais – contida na forma e no texto – mas extrapola as interpretações ao ser confrontado com o espectador. Revelar o objeto através do deslocamento de sua função ordinária com o propósito de estabelecer novas relações é uma questão que ocupa a produção da arte contemporânea. Mas, ainda que isso seja especialmente verdadeiro na obra de Aleixo, não é suficiente para atender às questões que ele aponta. Seu trabalho é mais complexo e incisivo. O objeto que nos apresenta é um conjunto de elementos retirados de seu confinamento, ativados e envolvidos por palavras que, isolados, perdem seus nexos e hierarquias. Não é apenas um objeto que ocupa outros lugares: é também um salto de um conceito dado (pretensamente fixo) para a insubordinação. Juntos, palavras, fios e cadeira, suspensos e desacomodados, portam algo indizível (ou ainda sem nome ou classificação) que habita o espectador.

O trabalho “Scriptura Continua”, de Aleixo, que figura na capa de seu livro *Máquina Zero* (2004), é um objeto composto por um globo terrestre e várias peças de suporte tipográfico de antiga máquina de escrever. A conjugação entre estes dois elementos reinstala uma nova leitura de formas, conforme a preconização de Marcel Duchamp em relação aos seus ready-mades⁶⁵.

Scriptura Continua



Fonte: Acervo do artista.

⁶⁵ O termo é criado por Marcel Duchamp (1887 - 1968) para designar um tipo de objeto, por ele inventado, que consiste em um ou mais artigos de uso cotidiano, produzidos em massa, selecionados sem critérios estéticos e expostos como obras de arte em espaços especializados (museus e galerias). Seu primeiro ready-made, de 1912, é uma roda de bicicleta montada sobre um banquinho (Roda de Bicicleta). Duchamp chama esses ready-mades compostos de mais de um objeto de ready-mades retificados. Posteriormente, expõe um escorredor de garrafas e, em seguida, um urinol invertido, assinado por R. Mutt, a que dá o título de *Fonte*, 1917. Outro de seus célebres ready-mades retificados é aquele em que toma uma reprodução da *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci (1452 - 1519), e acrescenta à imagem um bigode, um cavanhaque e letras que permitem, quando lidas em francês, a formação de uma frase obscena L.H.O.O.Q., 1919. Os ready-mades de Duchamp constituem manifestação cabal de certo espírito que caracteriza o dadaísmo. Ao transformar qualquer objeto em obra de arte, o artista realiza uma crítica radical ao sistema da arte. Assim, objetos utilitários sem nenhum valor estético em si são retirados de seus contextos originais e elevados à condição de obra de arte simplesmente ao ganhar uma assinatura e um espaço em exposições. Os princípios de subversão mobilizados pelos ready-mades podem ser também observados nas máquinas antifuncionais de Francis Picabia (1879-1953) e em algumas imagens fotográficas de Man Ray (1890 - 1976). Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=5370>. Acesso em: 04 jan. 2013

Aleixo vai às representações que elegeram de “mundo” e “escritura” e refaz seus significados ao justapor os dois “objets trouvés” imbuindo-os da função sêmica de uma escritura continuada do mundo, ou como se o mundo fosse, na verdade, definido por discursos literários: o que se fala/escreve do mundo torna o mundo “mundo”. Podemos ampliar esta nossa interpretação para outros desdobramentos, seguindo aquilo que os ready-mades possibilitam, mas não sem antes ressaltar que o agenciamento do potencial de cada objeto incluído neste conceito duchampiano não é gratuito: este tipo particular de arte não surgiu nem da crença, nem da esperança de que todos podem ou deveriam poder ser artistas. Em vez disso, Duchamp reconheceu, razoavelmente, o fato de que todos já tinham se tornado artistas. Diante de um ready-made, não existe mais qualquer diferença técnica entre fazer e apreciar arte. Segundo Thierry Duve,

a ideia de que todos poderiam ser artistas estaria ultrapassada, porque de fato todos de algum modo participariam da criação de uma obra sendo co-autores dela. Para ele (Duchamp), o trabalho só estava completo quando interpretado pelo olhar do outro, adicionando assim sua contribuição ao ato criador. O fato é que em ambos os artistas, o espectador deixou de ser um apreciador da obra, tornando-se também co-autor. (DUVE, 1998. p. 128).

Ora, já podemos perceber a constância nas obras plásticas de Aleixo do uso de objetos/elementos cotidianos, como um recurso originário tanto em Marcel Duchamp como em Kurt Schwitters. O poeta, no seu texto “Objetos Suspeitos”, presente em *Modelos Vivos* (2010), esgarça de modo radical sua própria percepção da relação que possui com os objetos – ou com a objetividade do mundo – ao fazer um texto no qual os termos empregados, os autores citados, as reflexões estabelecidas, a compreensão embaralhada, tudo converge para o que insistimos em afirmar sobre ele como possuidor do olho armado muriliano como fundamental ferramenta de intervenção no mundo. Leiamos:

Objetos suspeitos

Exemplos de objetos comprovadamente suspeitos: títulos emitidos por Marcel Duchamp e endossado por Rose Sélavy, um poema em língua africana inventada por Hugo Ball, palavras em zaúm projetadas no céu do sonho 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 sobre 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, uma 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. (ALEIXO, 2010, p.66).

Existem algumas observações a serem feitas em relação a este trato de Aleixo com os elementos que manipula em suas obras: há uma preocupação minuciosa e uma relação de humildade tanto com o objeto físico, como com o objeto verbal, despindo-os das categorias previamente convencionadas e conduzindo-os, pela pesquisa dos próprios elementos fundamentais da expressão poética, a uma nova significação expressiva.

Haroldo de Campos, no seu texto “A arte no horizonte do provável”, apresenta-nos um importante comentário sobre a reinscrição daquilo que foi estigmatizado na construção do conceito da *high art* através das novas abordagens plásticas e poéticas:

Heisenberg, escrevendo em 1948 sobre o “conceito de teoria conclusa”, observa: “O que estabelecemos matematicamente só em pequena parte é um fato objetivo; em sua maior parte, é uma visão de conjunto sobre possibilidades”. De outro lado, explicariam, por exemplo, no âmbito da arte de nosso tempo, a derrocada do primado inconstatável dos materiais nobres – o mármore, o bronze, perene – em escultura (...); a elevação do ruído (...) ao plano antes reservado exclusivamente ao som (...); a destruição, na poesia, da hierarquia das palavras ditas poéticas, sob o impacto de uma incorporação sistemática do coloquial, do jargão, do fraseado diário e de consumo imediato. Explicariam ainda a dialética dos movimentos e tendências que se geram, se sucedem e se confrontam no campo da arte moderna. Particularmente relevante, porém, para o tema deste trabalho, é o fato de que estas características, abordáveis, de um ponto de vista lato e periférico, venham a informar, específica e localizadamente, certo caminho dos mais sedutores e problemáticos da criação artística de nossos dias: o do probabilismo integrado na fatura mesma da obra de arte, como elemento de sua composição. (CAMPOS, 1977, p.16-17).

Percebemos que os conceitos de forma, espaço, tempo e estrutura – que na linguagem das artes estão ligados a uma significação existencial, emotiva e afetiva – são confundidos com a aplicação técnica que deles se faz, como diz Ferreira Gullar:

a obra de arte não é uma máquina mas um quase-corpus, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos, conforme a visão de Merleau-Ponty, Susan Langer e Vladimir Weidlé, para os quais a obra de arte se assemelha não a máquinas mas a organismos vivos. (GULLAR, 2007, p.42-43).

É exatamente esse levar da arte à sua sombra, esse fazer da não-arte o conteúdo da arte para distingui-las, que dá consistência à nossa ideia estética da arte: o fundamento da arte não mais se encontra na união entre a subjetividade do artista e seu conteúdo. A verdade suprema da obra de arte é o princípio criativo-formal puro que desenvolve sua potência nela, independentemente de qualquer conteúdo. O fundamento de nossa apreensão estética da arte é, para Agamben, esse “inquietante abismo”, cujo “valor positivo” apreende não sem ironia: “su valor positivo em nuestra sociedade y su consistência metafísica em el cielo de la

esteticidad reposan sobre el esfuerzo de negación de esta nada, que fatigosamente gira alrededor de su própria aniquilación.” (AGAMBEN apud CAMARGO, 2008, p.237).

A teórica da arte, Rosalind Krauss, faz observações também inerentes à nossa abordagem da obra de Aleixo enquanto artista plástico. Ela demonstra, por diversos exemplos, que a prática do artista não se inscreve mais em uma relação a um suporte dado, implicando um know how e material preciso:

O que o artista explora não são mais as possibilidades de um material a representar o mundo ou a manifestar um objeto enquanto tal. O que o artista explora é um espaço, ele próprio estruturado por dados culturais. Sua criatividade, sua invenção não se exercem mais a partir da percepção sensorial de um material específico, mas a partir de percepções “culturais”. (KRAUSS, 2000, p.111-127).

Entre todas estas reflexões sobre o uso discursivo estético dos materiais por Ricardo Aleixo, não podemos colocar num segundo plano que, para o artista, é exatamente no processo de organização do pensamento, bem como no processo de criação, que está a base primeira da ideia de seus objetos. As ideias deveriam ser consideradas potencialmente pelas pessoas como forma, uma forma criada através do pensamento, que poderia ser direcionada para atitudes políticas e sociais. A formação de um pensamento já é estrutural na construção da obra. Joseph Beuys (1921-1986) disse: “Assim, o artista tem no pensamento uma de suas matérias primas, até porque deste modo ele poderia trabalhar diretamente com o homem, reforçando a ideia de ampliação da arte proposta por ele”. (BEUYS, 1993, p.91).

Creemos que, com esta última abordagem relativa às artes plásticas, fizemos um trajeto analítico que perpassou os diferentes campos de atuação de Ricardo Aleixo pelos fazeres plurais que são característicos da sua obra, restando-nos concluir nossa proposta, o que faremos a seguir.

CONCLUSÃO

Mais que um, desculpe, é preciso sempre ser mais que um para falar, é preciso que haja várias vozes.

Jacques Derrida

Ao iniciarmos este trabalho que agora concluímos nos propomos a fazer um estudo sobre a produção de uma literatura em parceria com a visualidade que abarcasse diferentes soluções oriundas da própria aquisição do discurso visual que a poesia vem assimilando no decorrer de sua história, até as tecnologias contemporâneas que surgiram como uma ferramenta que agregou ao seu fazer poético mais um recurso discursivo. Foi este recorte que nos direcionou na tessitura deste texto acadêmico que, justificamos, foi coerente com o cruzamento de duas áreas que são constituintes da nossa formação: as artes plásticas e a literatura, surgindo daí a opção de imersão neste assunto onde ambas se encontram em mútua cooperação e, para tornarmos visível esta parceria, escolhemos o trabalho do poeta Ricardo Aleixo.

Numa abordagem ampla, partimos da análise de seu trabalho poético exercido através da forma clássica da escrita e, a partir da produção de seus textos, fomos fazendo um trajeto que, a cada passo, ampliava a manipulação da imagem em sua obra: o uso do livro como um objeto de arte, a estrutura visual da poesia concreta, os recursos tecnológicos da poesia visual, a fotografia, a performance e os recursos multimídias, terminando na análise de sua obra como artista plástico. O que alinhavou todo este percurso foi o fazer poético de Aleixo “em processo”, ou seja, a sua poética, elemento matricial que originou todo este espectro de recursos discursivos, mas não deixando de esclarecer que eram ferramentas à sua disposição para a construção de sua “obra em obra”.

Numa abordagem extensa, o que foi predominante nesta nossa proposta foi que a “forma poética” não é o essencial na poesia de Aleixo, acreditando que esta, usando as palavras de Marcos Siscar:

não está apenas no caráter verbal ou visual, no uso de relíquias da tradição ou de transferências de suportes: a forma está, antes, no acontecimento da crise, na irritação do entrelugar, ou, para dizer com uma figura própria da versificação: na experiência da “diérese” (hesitação entre corte e prolongamento, figura estudada por Michel Deguy). (SISCAR, 2005, p.217).

Na nossa epígrafe citamos uma frase de Jacques Derrida (1995, p.7) pois acreditamos que ela poderia ser um resumo de tudo que colocamos no decorrer da redação desta tese. O

artista e o processo que escolhemos para fazermos esta pesquisa é multifacetado e por isto autor de um discurso plural – mas não fragmentado – que possui uma unicidade que é instalada pelo texto. Esta unicidade aponta para o conceito do devir deleuziano, ao qual nos reportamos a seguir.

Podemos considerar Aleixo um artista que tem sua subjetividade em devir: nada na sua obra é definitivo ou concluído, mas em processo. As diferentes vertentes do exercício de sua poética não são um fim em si, mas estão em diálogo constante umas com as outras tecendo uma trama de leitura interdisciplinar que não se esgota: o poeta porta as diferentes heranças oral, escrita e tecnológica que se constelam no seu fazer. Encontramos aí correspondência com o que Deleuze diz:

(...) o movimento não se faz mais apenas ou sobretudo por produções filiativas, mas por comunicações transversais (...) Devir é um rizoma, não é uma árvore classificatória nem genealógica. Devir não é certamente imitar, nem identificar-se; nem regredir-progredir; nem corresponder, instaurar relações correspondentes; nem produzir, produzir uma filiação, produzir por filiação. Devir é um verbo tendo toda sua consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz a “parecer”, nem “ser”, nem “equivaler”, nem “produzir”. (DELEUZE, 1997, p.19).

A obra de Aleixo não denota “estágios evolutivos”: ela se compartimenta em discursos que poderíamos colocar como “em aliança”, tal qual também Deleuze observa. A percepção e a fruição da obra desse artista permitem continuidades/contágios diversos, nos quais a poesia escrita se estende para as performances de palco (que ressoam nas plasticidades materiais das suas obras tridimensionais) que, por sua vez, permitem leituras complementares na manipulação de imagens virtuais (que se dispõe como poesia eletrônica) e assim se vai tecendo esta leitura rizomática na qual nada se aprofunda no solo poético, mas se organiza em parcerias através da teia de relações que o rizoma cria. Fazendo esta consideração, voltemos a Deleuze, que considera que

(...) devir não é uma evolução, ao menos uma evolução por dependência e filiação. O devir nada produz por filiação; toda filiação seria imaginária. O devir é sempre de uma ordem outra que a da filiação. Ele é da ordem da aliança. Se a evolução comporta verdadeiros devires, é no vasto domínio das simbioses que coloca em jogo seres de escalas e reinos inteiramente diferentes, sem qualquer filiação. (DELEUZE, 1997, p.18).

Se lançarmos mão de uma licença literária, metafórica, podemos dizer que as criações de Aleixo são “reinos” individuais da sua concepção como poeta múltiplo e acreditamos que as simbioses são detectáveis no usufruto compartilhado que, assim como o devir, não produz outra coisa senão ele próprio, não produz nada que não seja poesia.

Nossa passagem pela poética de Aleixo se iniciou por causa de um argumento: a sua pluralidade, seus caminhos e suas bifurcações. Através de um protocolo de leitura não formalizado de mergulho no seu trabalho – que, se estabelecido se mostraria superficial, já que a obra do poeta se abre a profundezas maiores – instalamos o rompimento de sua poética com as ortodoxias e solicitamos do leitor uma postura de amplitude necessária: o poeta nos propõe a liberdade e nós a reafirmamos.

A poesia contemporânea (impressa, eletrônica ou outras) se configura mais como uma arte híbrida do que prisioneira dos cânones da literatura tradicional. Fazendo um paralelo, algumas soluções dos artistas/poetas visuais que transitam nesta área nos lembra o impacto que foi causado pela poesia concreta quando de sua concepção que, vale ressaltar, ainda hoje (meio século depois) desperta sentimentos de rejeição por parte dos ortodoxos de plantão. Citando Barthes, “é preciso diferenciar o trabalho (the work) do texto. O trabalho é concreto, ocupa um espaço, enquanto o texto é um caminho, uma travessia, que abole a distância entre a escrita e a leitura.” (BARTHES, 1991, p.161). O que conota a literatura e a poesia no espaço da modernidade é esta quebra entre o estático do texto e a dinâmica do leitor. A preocupação do autor com a hipertextualidade é a sugestão de ruptura da linearidade narrativa, entre os interstícios de suas obras, convidando os leitores de todos os tempos a realizá-las em uma nova montagem, no ato das diferentes possibilidades de leituras que suscitam. O texto e/ou o poema são abstrações, são conceitos, e desta forma abrem-se a novos caminhos para outras interpretações, onde os vazios e as lacunas podem ser preenchidos por suas próprias representações.

Para tal, o interator imerge num mundo possibilitado pelas novas interfaces nas quais o texto em viés expandido torna visível o que antes ficava oculto na página impressa. O texto deixa de consistir apenas nas palavras escritas pelo escritor, para existir também nas decisões da construção da estrutura que o leitor poderá explorar, por meio dele, nos diferentes espaços de discurso. A literatura e a poesia que vai ao encontro dessas possibilidades tornam mais explícita a participação da pessoa que lê no ato da leitura. O que temos hoje é uma sequência de quebras de paradigmas onde as linguagens se misturam na interatividade narrativa, como podemos constatar nos trabalhos dos artistas Maurice Benayoun, Lúcio Agra, Arnaldo Antunes, Tom Phillips, Joseph Kosuth, Jenny Holzer, Bárbara Kruger⁶⁶ e todo um séquito de libertadores da linguagem.

⁶⁶ Ver anexos 8, 9, 10, 11, 12, 13 e 14.

Usando seu arquivo literário e plástico, Aleixo estabelece um campo epistemológico sobre o fazer poético: sua inquietação desorganiza o lugar do leitor/espectador e o retira do seu conforto clássico. Exibe, de forma incandescente, as entranhas da sua poesia, adotando uma anatomia particular e desafiadora do tête-a-tête artístico. Faz do poema abismo literário, e faz da sua poesia plural regato restaurador de sedes maiores e, para tal, usa de seu arsenal técnico disponível. Julio Plaza diz que todo fato cultural está apoiado em uma técnica: “a Cultura (produção simbólica) precisa de suportes e linguagens que permitam socializar pensamento e sensibilidade, para estabelecer uma ação no ambiente humano.” (PLAZA; TAVARES, 1998, p.13). E segue:

Walter Benjamin, em seu ensaio “A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica”, de 1936, observou no pensamento de André Breton como toda arte está situada no cruzamento de “três linhas evolutivas”: a elaboração das formas da tradição, do presente e da recepção (Benjamin (1980, p. 23), surgindo assim vários vetores : “1) A arte na sua forma tecnológica está elaborando as técnicas de produção que lhe convém; 2) ela reelabora, descobre e conserva as formas de arte tradicionais; 3) prepara, de maneira invisível, as modificações na recepção e os métodos de acolhida”. Assim, fica evidente que a tecnologia dilata as fronteiras do passado, abre perspectivas para o futuro e coloca em crise o presente, abrindo novos potenciais para a invenção. (PLAZA; TAVARES, 1998, p.14).

A (in)completude e a interdependência dos poemas reflexas nas obras por nós pinçadas nos livros *Festim* (1992), *Trívio* (2002), *Máquina Zero* (2004) e *Modelos Vivos* (2010) contém um comentário maior sobre a obra artística geral de Aleixo: que ela é não-hierarquizante no seu todo. Como é impossível ignorarmos o terreno onde ele pisa, sabemos que a performance, as artes visuais, a poesia, a récita, todas os discursos expressivos são igualmente importantes na construção das reflexões deste interartista. Se nestes poemas em questão observamos a amplitude de seu exercício usando os recursos implícitos ao seu arsenal poético, expandimos nossas considerações para o todo de sua contribuição ao universo artístico, como colocado por Ricardo Domeneck na apresentação do artista no blog Modos de Usar:

(...) Seu trabalho vem crescendo e fertilizando-se nas fendas entre a disciplinas da nossa ainda engessada taxionomia de gêneros, aumentando as fissuras na superfície do fixo, já que logo abaixo o campo que une as atividades artísticas do poeta é um campo comunitário, compartilhável. Assim podemos chamá-lo de poeta, artista visual e sonoro, compositor, locutor, performer, ensaísta, curador. No entanto, acredito no fluir poético de seu trabalho que une perspectivas diversas, que acabam muitas vezes separadas no discurso crítico monológico, e ele está entre os poetas que se formaram nas décadas de 80/90 e iniciaram um processo de renovação do conceito Joyce /Noigandres do verbivocovisual, renovação que se manifesta em uma multiplicidade de ênfases, fazendo de seus poemas (escritos, sonoros, corporais) “quinas”, ângulos dos quais se pode observar o território poético das linguagens do poeta contemporâneo, daquele que gosto de chamar multimedieval. O próprio poeta mineiro chama seu trabalho de “revervivocovisual”. (DOMENECK, 2011, s/p)

Após o colocado, comentamos, como extensão, a coerência do autor com o exercício artístico contemporâneo, que promove o experimentalismo. Percebemos claramente que o poeta não se exime das influências claras das decorrentes continuidades do concretismo visual do qual é partidário. Ressaltamos também o compromisso de ressituar a poesia em campos que abrangem os limites do corpo, as novas tecnologias e o espaço virtual, produzindo uma poética de implicações, onde não se furta de explorar todas as possibilidades que o poema permite, lembrando o nosso comentário sobre as “alianças” de Aleixo com outras mídias como potencializadoras de seu texto. Porém, reafirmando o caráter de interpenetração que estas diferentes formas de fazer poesia possui, citando Deleuze:

Existe extensão desde que um elemento se estende sobre os seguintes, de tal maneira que ele é um todo, e os seguintes, as suas partes. Uma tal conexão todopartes forma uma série infinita que não possui último termo nem limite (se se negligenciar os limites dos nossos sentidos). O acontecimento é uma vibração, com uma infinidade de harmônicos ou de sub-múltiplos. (DELEUZE, 2009, p.105).

A poesia, no sentido que lhe dá a melhor modernidade poética é lugar de desconforto, de dúvidas profundas e de perguntas sem respostas, uma quase distopia perfeita, pois se mostra como lugar da crise, onde as convicções se reconhecem em crise. Nas palavras de Siscar:

É por instilar o veneno da suspeita (para usar figuras de Sebastião Uchoa Leite), é por instigar o “mal-entendido” (Baudelaire), e não por definir caminhos, que a poesia faz alguma diferença. Não é por antever ou por apontar aquilo que falta, mas por transformar-se no terreno ou no interregno dessa falta. A poesia é aquilo que falta. (SISCAR, 2005, p.217).

A pluralidade dos fazeres poéticos que analisamos no nosso trabalho mostra que Aleixo está em estado de errância, que é “(...) estar sempre deslocado em relação a si mesmo, de ‘estar fora do seu próprio lugar’, de sua própria identidade, de sua própria semelhança, de seu próprio equilíbrio” (DELEUZE, 1974, p.54), e daí ser o manipulador de possibilidades que é. Justificamos, portanto, o título em latim desta nossa tese – *E pluribus unum* – retirado do poema “Moretum”, de Virgílio (Anexo 6), que significa “De todos, um”, ressaltando que a diversidade de seus discursos artísticos é unificada pelo exercício de sua poética.

Do livro *Literatura e Poder*, de Lúcia Helena, pinçamos esta citação entre suas reflexões sobre a dimensão humana e histórica do exercício poético, em que ela diz:

Resta verificar se a literatura, com a energia que transporta e com tudo que a cerca, conseguirá, como já o fez em outras vezes, impulsionar o pensamento crítico e, quem sabe, enriquecê-lo, colaborando para mudar e mobilizar leitores. Essa é uma

hipótese que permanece viva e capaz de gerar dividendos, ainda que a sua moeda não se confunda com o dinheiro. (HELENA, 2006,p.14).

Diante desta forma de geração de dividendos, e abertos aos caminhos da poesia expandida contemporânea, só nos resta dizer que esta nova postura frente ao fazer poético permite que enriqueçamo-nos, poeticamente.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Barcelona: Orbis, 1983
- AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: EDUSP, 2005.
- ALEIXO, Ricardo. *Céu inteiro*. Belo Horizonte: Impressão do autor, 2008.
- ALEIXO, Ricardo. *Festim*. Belo Horizonte: ed. Orikis, 1992.
- ALEIXO, Ricardo. *Máquina Zero*. Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2004.
- ALEIXO, Ricardo. *Modelos Vivos*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.
- ALEIXO, Ricardo. *Trívio*. Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2002.
- ALVES, Ida; PEDROSA, Celia (org.). *Subjetividades em Devir*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- AGUSTONI, Prisca. *Um corpo que oscila: performance, tradição e contemporaneidade na poética de Ricardo Aleixo* in PEREIRA, Edmilson de Almeida (org.). *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2008.
- ARISTOTELES. *Poética*. Coleção Os Pensadores. Vol. IV. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1973.
- AURÉLIO Buarque de Holanda Ferreira. *Novo Dicionário Aurélio*. Curitiba: Positivo Informática, 2007. 1 CD-Rom, versão 5.0.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Lisboa: Edições 70, 1964.
- BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Coleção ELOS. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BARTHES, Roland. *S/Z: uma análise da novela Sarrasine, de Honoré de Balzac*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BARZUN, Jacques. *Da alvorada à decadência: a história da cultura ocidental de 1500 aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

- BATTCOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BAUDELAIRE, Charles. *O Spleen de Paris*. Pequenos poemas em prosa. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- BAUDELAIRE, Charles. *Gautier: as vie et son oeuvre, in L'Art romantique*. Paris: Nouvelle Revue Française, 1923.
- BAUDRILLARD, Jean. *The ecstasy of communication*. Nova York: Autonomedia, 1988.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas: magia, técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras escolhidas, vol.1. 6ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BEUYS, Joseph. *Joseph Beuys in America: energy plan for the western man*. New York: Four Walls Eight Window, 1993.
- BOILEAU, Nicholas. *L'Art Poétique*. Paris: Bordas, 1966.
- BOLTER, Jay David. *Writing space: The computer, hypertext, and the history of writing*. Hillsdale, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates, Inc., 1991.
- BORGES, Jorge Luis. *O enigma da poesia*. In: BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BUFFON, Georges-Louis de. *Discours sur le style: prononce à la Académie française*. (Kindle Edition). Amazon Digital Services. Download: september, 29, 2011.
- BUYSSSENS, Eric. *Semiologia e comunicação linguística*. São Paulo: Editora Cultrix, 3ed. s/d.
- CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. *Dos poetas e/em suas revistas* in ALVES, Ida; PEDROSA, Celia (org.). *Subjetividades em Devir*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- CAMPOS, Augusto, PLAZA, Júlio. *Reduchamp*. São Paulo: Annablume, 2009.
- CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1975.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CANDIDO, Antônio. A dialética da malandragem. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo*. São Paulo, 8, 1970.
- CANDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Ouro sobre Azul, 2012.

- CARRION, Ulises. *A nova arte de fazer livros*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.
- CARRION, Ulises. *El arte nuevo de hacer libros*. Mexico: Plural, 1975
- CARRION, Ulises. *On books*. Genève: Heroes-Limite, 1997.
- CARROL, David. *Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida*. New York/ London: Routledge, 1987.
- CARVALHO, Marília; COUTINHO, Fernanda; MOREIRA, Renata (org.). *A Vida ao Rés-do-Chão: artes de Bispo do Rosário*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- CARVALHO, Ana Cecília. *O processo de criação na produção literária: um depoimento*. Revista Psicologia: ciência e profissão versão impressa ISSN 1414-9893 - Psicol. cienc. prof. v.14 n.1-3 Brasília: 1994.
- CASTILLO, Sonia Salcedo del. *Poética Expositiva*. Rio de Janeiro: Secretaria de Cultura, 2011.
- CELAN, Paul. *Cristal*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- CHAMIE, Mário. *A linguagem virtual*. São Paulo: Quiron, 1976.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Robert Laffont, 1990.
- CÍCERO, Antonio. A ideia e a Lira. In: *Folha de São Paulo*. Caderno Ilustríssima, p.6. Em 20 de maio de 2012.
- DEGUY, Michel. *Reouverte après travaux*. Paris: Galilée, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Le Pli, Leibniz et le Baroque*, (1988). Paris: Les Éditions de Minuit, 2009. (col. Critique).
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974. (col. Estudos).
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux*. Paris: Éditions de Minuit, 1980.
- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. São Paulo: UNESP, 2002.
- DERRIDA, Jacques. *Salvo o nome*. Campinas, SP: Papyrus, 1995.
- DINESEN, Isak. *A festa de Babette e outras anedotas do destino*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

DOCTORS, Marcio. Livro objeto. In: *Brasil: sinais de arte: livros e vídeos 1950-93*. Milão: Consulado Geral do Brasil em Milão, 1993.

DOLHNIKOFF, Luis. Poesia média e grandes questões. In: *Cronópios: literatura e arte no plural*. 12/04/2006. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=1236>>. Acesso em: 12 out. 2012.

DORIGATTI, Bruno. *Ascensão e Declínio do Autor*. Disponível em: <<http://www.livroehistoriaeditorial.pro.br/pdf/brunodorigatti.pdf>>. Acesso em: 05 out. 2012.

DRUCKNER, Johana. *The century of artists' book*. New York: Granary Books, 2004.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papirus, 1993.

DUFRENNE, Mikel. *La poétique*. Paris:PUF, 1973.

DUVE, Thierry De. Kant depois de Duchamp. In: *Revista de Mestrado de História da Arte*. nº 5, EBA/UFRJ, 1998.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo : Editora Perspectiva, 1968.

FALEIROS, Álvaro. *Caligramas: Guillaume Apollinaire*. Brasília: UnB, 2008.

FIGUEIREDO, Alda de Moura Macedo. Manto da Apresentação: Arthur Bispo do Rosário em diálogo com Deus. Disponível em: <http://www.uff.br/cienciadaarte/dissertacoes/2010_alda_figueiredo.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2012.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos*. Vol. 5. Ética, Sexualidade e Política. Rio de Janeiro: Forense, 2004.

FUKELMAN, Clarisse. Escrever estrelas (ora, direis). In: LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Prefácio Clarisse Fukelman. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. São Paulo: Editora 34, 2001.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo : Perspectiva, 2009.

GOMBRICH, E.H. *A história da Arte*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999.

GOMES, Núbia Pereira de M. & PEREIRA, Edmilson de A. *Ardis da imagem: exclusão étnica e violência nos discursos da cultura brasileira*. Belo Horizonte: PUC Minas/ Mazza Edições, 2001.

GONÇALVES, Fernando do Nascimento. *Performance multimídia: Laurie Anderson e arte feita de palavras e bits*. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/goncalves-fernando-nascimento-performance-multimidia.pdf>>. Acesso em: 17 dez. 2012.

GRAHAM-DIXON, Andrew. *Caravaggio: a life sacred and profane*. Kindle Edition. Disponível em: <www.amazon.com>. Acesso em: 15 jun. 2012.

GREIMAS, A.J. *Ensaio de semiótica poética*. São Paulo: Editora Cultrix, s/data.

GUATTARI, Félix. *Caosmose*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

GUIMARÃES, Júlio, SUSSEKIND, Flora. *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7 Letras/ Fundação Casa de Ruy Barbosa, 2004.

GULLAR, Ferreira. *Experiência Neo-Concreta: momento limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GYSIN, Brian, BURROUGHS, Willian. *The third mind*. New York: Viking, 1978.

HADDAD, Gerard. *Comer o livro*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

HAMBURGER, Michael. *A Verdade da Poesia*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HAYLES, N. Katherine. *Literatura eletrônica: novos horizontes para o literário*. São Paulo: Global: Fundação Universidade de Passo Fundo, 2009.

HELENA, Lúcia; PIETRANI, Anélia (org.). *Literatura e poder*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2006.

HELLER, Erich. *The Disinherited Mind*. Cambridge: Bowes & Bowes, 1952; Nova York: Farrar, Straus & Cudahy, 1957.

HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

HILL, Will. *Art and Text*. London: Black Dog Publishing, 2009.

HOUEDARD, Dom Sylvester. *Concrete Poetry in Ian Hamilton Finlay*. New York: Typographica nº 8, 1963.

HOUSMAN, A. E. *The name and nature of poetry*. Cambridge/New York: Macmillan, 1933.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumento e mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

IURA, Edson Kenji. *Pétalas ao Vento: O que é Haikai*. São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.nippo.com.br/zashi/haikai.html>>. Acesso em: 15 jan. 2010.

JOBIM, José Luís. *Literatura e informática*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005.

- JOUSSE, Marcel . *Anthopologie du geste*. Vol 2. Paris: Grasset, 1975.
- KOTHE, Flávio R. *Literatura e sistemas intersemióticos*. São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1981.
- KRAUSS, Rosalind. *La Sculpture dans le champ élargi*, in , L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes. Paris: Macula Eds, 2000.
- KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2002.
- LACAN, Jacques. *Écrits I*. Paris: Seuil, 1966
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LEVY, Pierre. *A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço*. São Paulo: Loyola, 1998.
- LEVY, Pierre. *O que é o virtual?* São Paulo: Editora 34, 1996.
- LIMA, José Lezama. *A expressão americana*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- LIMA, Marisa Alvarez. *Marginalia, Arte e Cultura na Idade da Pedrada*. Ed. Aeroplano. Rio de Janeiro, 2002.
- LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. São Paulo: Editora Rocco, 1980.
- LOPES, Ruth Silviano Brandão. O texto literário como possível do desejo. In: *Revista Cadernos de Psicologia da UFMG*. Vol. 4, nº 2, junho de 1987.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *A condição do poético na época do hipertexto*. Disponível em: <<http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/eng/htexttheory.htm>>. Acesso em: 10 mar. 2012
- LORENZO, Silvia. *Abelardo Rodrigues and Ricardo Aleixo: The Black Enunciation in Afro-Brazilian Literature*. Disponível em: <<http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/ilassa/2007/castro.pdf> >. Acesso em: 20 jul. 2012
- LOTMAN, Iuri. *Semiótica Soviética*. Lisboa: Horizonte Universitário, 1981.
- LUZ, Rogério. *Cinema e Subjetividade*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2002.
- LUZ, Rogério. Multimídia e linguagens contemporâneas. In: *Comunicação e Cultura Contemporâneas*. Compós. Rio de Janeiro: Notrya, 1993.
- LUPTON, Hellen; MILLER, J.Abbot. *A natural history of typography looking closer: critical writings on graphic design*. New York: Allworth Press, 1994.
- MACHADO, José Pedro. *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*. (6vols.). Lisboa: Círculo de Leitores, 1991.
- MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes, 1996.

MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

MENDES, André Melo. *Mapas de Arlindo Daibert*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

MENDES, Murilo. *A Idade do Serrote*. In: *Poesia Completa e Prosa*. Org. Luciana Stegano Picchio. São Paulo: Aguilar, 1994.

MENDONÇA, Marcos.(org.). *Por que Duchamp?* São Paulo: Ed. Paço das Artes, 1999.

MENEZES, Philadelpho. *Roteiro de Leitura: Poesia Concreta e Visual*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

MINK, Janis. *Marcel Duchamp*. Koln: Taschen, 1996.

MIRANDA, Antonio. *Poesia Mineira: Ricardo Aleixo*. Disponível em: <http://www.antonimiranda.com.br/poesia_brasis/minas_gerais/ricardo_aleixo.html>. Acesso em: 23 dez. 2012.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *Esthétique du livre d'artiste 1960/1980*. Paris: Éditions Jean-Michel Place/ Bibliothèque Nationale de France, 1997.

MOEGLIN-DELCROIX, in: SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001.

MOREIRA, Terezinha Taborda. *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; Belo Horizonte: Edições Horta Grande Ltda., 2005.

NASCIMENTO, Evando. *Retrato desnatural (diários - 2004 a 2007)*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a Literatura: "notas" de literatura e filosofia nos textos de desconstrução*. Niterói: EdUFF, 1999.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OITICICA, Hélio. *Oiticica arquivo HO, Parangolé Síntese* in OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Artes Plásticas*. UFOP. Ouro Preto, 1993.

OLIVER, Paul. *Savannah Syncopators*. New York: Paperback, 1970.

PASSERON, René. *Por uma Poïanalise; Poïética e Patologia*. In SOUSA, E. L. A; TESSLER, Elida; SLAVUTZKY, A. (Orgs.). *A Invenção da Vida: arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.

PAIVA, Ana Paula Mathias de. *A aventura do livro experimental*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

PAZ, Octavio. *El signo e el garabato*. México: Joaquim Mortiz, 1973

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

PEDROSA, Celia; CAMARGO, Maria Lucia de Barros. (org.) *Poéticas do olhar e outras leituras*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio oitica. In: *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 26/06/1966

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*, São Paulo: Ed. Iluminuras, 1994.

PIGNATARI, Décio. *Os nervos da nova anatomia*, São Paulo: Caderno Mais! - Folha de São Paulo, 08/12/1996.

PIGNATARI, Décio. *Poesia pois é poesia 1950-1975*. São Paulo: ias cidades, 1977.

PIRES, Julie de Araújo. *Recepção na literatura eletrônica: leitura e interatividade*. Disponível em: <<http://wwwusers.rdc.puc-rio.br/imago/site/recepcao/textos/julie.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2012.

PLAZA, Julio. *Arte e Interatividade: Autor-Obra-Recepção*. In: *Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da UERJ*, Ano4, n.4, março, 2003, p.7-34.

PLAZA, Júlio; TAVARES, Monica. *Processos criativos com meios eletrônicos: poéticas digitais*. São Paulo: Hucitec, 1998.

PLAZA, Júlio; TAVARES, Monica. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

POUND, Erza. *Guide to Kulchur*. New York: New Direction Paper Book, 1970. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=N6JB7yMUoHMC&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 17 nov. 2012.

RAMALHO e OLIVEIRA, Sandra. *Imagem também se lê*. São Paulo: Edições Rosari, 2005.

RISÉRIO, Antônio. De quem é essa decadência. In: *Folha de São Paulo*, Caderno Mais, São Paulo, 10 de abril 1994.

ROCHA, Enilce Albergaria. XXX in GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

ROLNIK, Suely. *Cultura e Subjetividade*. São Paulo: Papyrus, 1997.

RUNES, Dagobert D. *Dicionário de Filosofia*. Lisboa, Editorial Presença, 1990.

SACRAMENTO, Ozana Aparecida do. *As cidades de Rimbaud e Murilo Mendes*. Disponível em:

<http://intranet.ufsj.edu.br/rep_sysweb/File/vertentes/Vertentes_30/ozana_sacramento.pdf>. Acesso em: 23 mai. 2012

SALGADO, Renata. *Imagem escrita*. São Paulo: Graal, 1999.

SANTAELLA, Lucia; PINHEIRO, Amálio; IAZETTA, Fernando (org.). *Caos e ordem na linguagem e na arte*. São Paulo: EDUC, 1988.

SANSONE, Lívio. *Apresentação* in GILROY, Paul. O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Ed 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

SANTAYANA, George. *The sense of beauty: being outline os Aesthetic theory*. New York, Chicago, Boston, 1896. Disponível em: <<http://manybooks.net/titles/santayanag2684226842-8.html>>. Acesso em: 31 jul. 2012.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino americano. In: *Uma Literatura nos Trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Alcides Cardoso dos. *O Mal como gênio poético nas ilustrações do Livro de Jó, de William Blake*. Terra Roxa e outras terras Revista Literária. Vol 6. Universidade Estadual de Londrina, Paraná, 2005.

SARTRE, Jean Paul. *Reflexões sobre o racismo*. Lisboa: Editora Difel, 1968.

SARTRE, Jean Paul. *What is literature?* New York: Philosophical Library, 1949.

SESMA, Manuel. *Tipografismo: aproximación a uma estética de la letra*. Barcelona: Paidós, 2004

SHELLEY, Percy Bysshe. *Em defesa da Poesia*. Lisboa: Guimarães Editora, 1972.

SILVA, Fernando Machado. *A poética do acontecimento: Deleuze e Serres*. Disponível em: <http://www.lusosofia.net/textos/silva_fernando_machado_poietica_do_acontecimento_deleuze_e_serres.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2011.

SILVA, Gilberto Tadeu Reis da. *Buscando sentidos: a obra de arte como um texto vivo*. São Paulo: Martinari, 2007.

SISCAR, Marcos. A cisma da poesia brasileira. In: *Revista de poesia e cultura*. São Paulo: Sibila, v. 8-9, 2005.

SISCAR, Marcos. *Poetas à beira de uma crise de versos*. Disponível em: <<http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2009/04/poetas-beira-de-uma-crise-de-versos-por.html>>. Acesso em: 17 de nov. 2012.

SOBIESZEK, Robert. *Ports of Entry: Willian Burroughs and the Arts*. Los Angeles, 1996.

SONTAG, Susan. *Ensaaios sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Arbor, 1981.

- SONTAG, Susan. *Ensaaios sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Arbor, 2004.
- SOUZA, Eneida Maria. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- SOUZA, Marcia Regina Pereira de. *O livro de artista como lugar tátil*. Florianópolis: Editora da UDESC, 2011.
- SPITZ, René Arpard. *De la naissance à la parole*. Paris: PUF, 1968.
- STILES, Kristine; SELZ, Peter. *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artist's writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- STURZA, E. R. Fronteiras e práticas linguísticas: um olhar sobre oportunhol. In: *Revista Internacional de Linguística Iberoamericana*. RILI, volume I (3) Madri: editorial Vervuert, 2004.
- SUHAMY, Henry. *A Poética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1988
- SUPERVIELLE, Jules. *Em songeant à um art poétique*. Paris: Gallimard, 1951.
- SUZUKI, Eiko. *O haikai pós-Bashô*. Literatura Japonesa 712-1868. São Paulo: Ed. do escritor, 1977.
- TASSINARI, Alberto. *O Espaço Moderno*. Cosac & Naify. São Paulo, 2001.
- TEIXEIRA, JoãoGabriel L. C. *Performático, Performance e sociedade*. Brasília: Ed. UnB, 1996.
- THEMERSON, Stefan. Ideogrammes lyriques. In: *Typographica New Series*. December, 1966.
- TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.
- VALÉRY, Paul. *Introduction a la poétique*. Paris: Gallimard, 1938.
- VAZ, Paulo. Internet e a propriedade intelectual. In: PERUZZO, Cicilia F.A.; ALMEIDA, Fernando F. (org.). *A mídia impressa, o livro e as novas tecnologias*. Campo Grande: Uniderp/ Intercom, 2002.
- VIEGAS, Ana Cláudia. *Quando a técnica se faz texto ou a literatura na superfície das redes* in JOBIM, José Luís. Literatura e informática. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005.
- VONO, Caio. *Introdução ao Jazz e seus estilos*. Brasília : Musimed, 1982.
- WILLIAMS, Williams Carlos. *I wanted to write a poem : the autobiography of the works of a poet*. (A new direction books, 2012). New York : Penguin : 1978.
- WITTGENSTEIN, L. *Tratado Lógico-Filosófico e Investigações Filosóficas*, 4ed. (s.d.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008. (Serviço de Educação e Bolsas).

WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZÉ, T.; MEDEIROS, E. Tô. *Intérprete: Tom Zé*. In: Tom Zé. Estudando o samba. Rio de Janeiro: Gel Continental, 1976. Lado A, faixa 4.

ZILBERMAN, Regina. Barthes decretou a morte do autor. In: *Jornal do Brasil*, Caderno Ideias, 28/10/2000.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

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

ANEXOS

Anexo 1 – Plano piloto para a poesia concreta

Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos / 1958

Poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas. dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporalístico-linear. daí a importância da ideia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico (fenollosa/pound) de método de compor baseado na justaposição indireta – analógica, não lógico-discursiva – dos elementos. “il faut que notre intelligence s’habitue à comprendre sythético-idéographiquement au lieu de analytico-discursivement”(apollinaire). eisensteiun: ideograma e montagem.

Poesia concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo. estrutura dinâmica: multiplicidade de movimentos concomitantes. também na música – por definição, uma arte do tempo – intervém o espaço (webern e seus seguidores: boulez e stockhausen: música concreta e eletrônica); nas artes visuais – espaciais, por definição – intervém o tempo (mondrian e a série boogie-wogie; max bill; albers e a ambivalência perceptiva; arte concreta, em geral).

Ideograma: apelo à comunicação não verbal. o poema concreto comunica a sua própria estrutura: estrutura-conteúdo. o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas. seu material: a palavra (som, forma visual, carga semântica). seu problema: um problema de funções-relações desse material. fatores de proximidade e semelhança, psicologia da Gestalt. Ritmo: força relacional. o poema concreto, quando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área linguística específica – “verbivocovisual” – que participa das vantagens da comunicação não-verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra. com o poema concreto ocorre o fenômeno da metacomunicação: coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não-verbal, com a nota de que se trata de uma comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo, não da usual comunicação de mensagens.

A poesia concreta visa ao mínimo múltiplo comum da linguagem, daí a sua tendência à substantivação e verbificação: “a moeda concreta da fala” (sapir). daí suas afinidades com as chamadas “línguas isolantes” (chinês): “quanto menos gramática exterior possui a língua chinesa, tanto mais gramática interior lhe é inerente” (humboldt via cassirer). O chinês oferece um exemplo de sintaxe relacional baseada exclusivamente na ordem das palavras.

Poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem. realismo total. contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística. criar problemas exatos e resolve-los em termos de linguagem sensível. uma arte geral da palavra. o poema-produto: objeto útil.

Anexo 2 – Arte Povera

Arte Povera (significando Arte Pobre) foi um movimento artístico italiano que se desenvolveu na segunda metade da década de 60. Seus adeptos usavam materiais de pintura não convencionais (ex.: terra, madeira e trapos) com o intuito de empobrecer a pintura e eliminar quaisquer barreiras entre a arte e o dia-a-dia das pessoas.

As principais figuras desse movimento foram Michelangelo Pistoletto, Jannis Kounellis, Giovanni Anselmo, Giuseppe Penone, Giulio Paolini, Mario Merz, Luciano Fabro, and Gilberto Zorio. Um importante papel foi também desenvolvido pelo crítico Germano Celant, que inventou o termo Arte Povera em 1967 e tentou, todo o tempo, buscar uma definição para ele.

Os artistas da Arte Povera tiveram o mérito de desafiar os padrões da arte vigente, ocupando o espaço com seu transcendental e intemporal nível de realidade. Por exemplo, a obra *Structure that Eates* (1968, Sonnabend Collection, New York), de Giovanni Anselmo, foi deliberadamente transitória, consistindo de duas pedras, entre as quais o artista inseriu vegetais, cujo apodrecimento provocou o colapso da estrutura.

O uso de matéria viva foi visto de forma ainda mais espetacular na instalação de Kounellis, em que uma arara foi posta em frente a uma tela pintada, demonstrando que a natureza contém cores ainda mais vívidas que qualquer pintura.

A singularidade do trabalho de arte foi outro desafio posto pela Arte Povera, como em *Mimesis*, de Paolini, que foi feita simplesmente de dois pedaços de gesso de uma mesma escultura, colocados um diante do outro, como se estivessem dialogando entre si.

Percebe-se, pois, tratar-se de um movimento subversivo, que tem sua origem no clima político dos anos 60, em particular a revolta de estudantes no Quartier Latin, em 1968 e a oposição mundial à guerra do Vietnã (o Brasil viveu esse clima com a mesma intensidade, de 1964 a 1968, culminando com a edição do AI-5 pelo governo militar, em dezembro de 1968).

Havia outra preocupação dos artistas, que era criar uma forma de interação entre o trabalho e o espectador. Na obra *Vietnã*, de Pistoletto, as imagens estavam coladas a um espelho que refletia os visitantes da galeria que, assim, tornavam-se também figuras transitórias do quadro.

Ainda que o conteúdo político de Vietnã estava bem definido, Kounellis fez um comentário mais enigmático da civilização ocidental, criando acontecimentos e instalações com cacos de gesso de esculturas de antigas esculturas.

Mers contemplou, em sua arte, a forma de vida das culturas nômades, retratando-as como em perfeita harmonia com a natureza, um paraíso perdido para a civilização ocidental, materializando a idéia com uma série de igloos, um exemplo singular e forte para exemplificar a capacidade das sociedades em se adaptar ao rigor de seu meio-ambiente.

Os iglus de Mers continham uma variedade de materiais, desde o metal, vidro e neon, até madeira e terra, exemplificando bem o talento com que os praticantes da Arte Povera criavam imagens coerentes fora da relação convencional de objetos e substâncias.

Embora a Arte Povera tenha sido associada à Arte Conceitual praticada em outros países, seus artistas realizaram uma produção própria, de inquestionável individualidade. Seus trabalhos fora largamente expostos na Itália e no restante da Europa, assim como nos Estados Unidos, trazendo significativa contribuição para a arte de vanguarda nas últimas décadas do Século 20, apesar do ressurgimento da pintura figurativa nos anos 80.

Disponível em: <http://www.pitoresco.com.br/espelho/valeapena/povera/arte_povera.htm>. Acesso em: 21 dez. 2012

Anexo 3 – Funk Art

Funk art is an art movement that was a reaction against the nonobjectivity of abstract expressionism. Known as an anti establishment movement, Funk art began to paint subject matter again rather than playing with the non-figurative, abstract forms that abstract expressionists such as Jackson Pollock and Mark Rothko were depicting. The movement's name was derived from the jazz musical term "funky", describing the passionate, sensuous, and quirky. During the 1920s, Jazz was thought of as very basic, unsophisticated music, and many people believed Funk was an unrefined style of art as well. The term funk also had negative connotations because the word had an association with a foul odor. Throughout the 1960s and 1970s, Funk was a popular art form, mainly in the Bay Area of California in the United States. Although discussed as a cohesive movement, Funk artists did not feel as if they belonged to a collective art style or group. This is because Funk consisted of artists who shared the same attitudes and created similar works, but were not necessarily working in the same art schools.

Unlike earlier movements, such as Dada and Surrealism, Funk art was not concerned with public morality. Funk artists were committed to identifying with their works on a personal level. Instead of focusing on social causes and questioning the nature of the world, the artists made absurdist works. Through their pieces, artists demonstrated their personal feelings, emotions and processes. Funk art had a closer relationship to nature rather than to culture. The works had creative freedom and demonstrated the artists' lives, personalities and experiences. Funk artists treated their work with a sense of humor, senselessness, confrontation, vulgar sexuality and autobiographical references. In their pieces, Funk artists are sometimes self deprecating and ironic. Although the works are humorous, they sometimes cover a more serious undertone. Since there was no clear meaning in many pieces, Funk art contains a sense of ambiguity.

Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Funk_art>. Acesso em: 12 dez. 2012.

Anexo 4 – Body Art

A body art, ou arte do corpo, designa uma vertente da arte contemporânea que toma o corpo como meio de expressão e/ou matéria para a realização dos trabalhos, associando-se freqüentemente a happening e performance. Não se trata de produzir novas representações sobre o corpo - encontráveis no decorrer de toda a história da arte -, mas de tomar o corpo do artista como suporte para realizar intervenções, de modo geral, associadas à violência, à dor e ao esforço físico. Pode ser citado, por exemplo, entre muitos outros, o *Rubbing Piece* (1970), encenado em Nova York, por Vito Acconci (1940), em que o artista esfrega o próprio braço até produzir uma ferida. O sangue, o suor, o esperma, a saliva e outros fluidos corpóreos mobilizados nos trabalhos interpelam a materialidade do corpo, que se apresenta como suporte para cenas e gestos que tomam por vezes a forma de rituais e sacrifícios. Tatuagens, ferimentos, atos repetidos, deformações, escarificações, travestimentos são feitos ora em local privado (e divulgados por meio de filmes ou fotografias), ora em público, o que indica o caráter freqüentemente teatral da arte do corpo. Bruce Nauman (1941) exprime o espírito motivador dos trabalhos, quando afirma, em 1970: "Quero usar o meu corpo como material e manipulá-lo".

As experiências realizadas pela body art devem ser compreendidas como uma vertente da arte contemporânea em oposição a um mercado internacionalizado e técnico e relacionado a novos atores sociais (negros, mulheres, homossexuais e outros). A partir da década de 1960, sobretudo com o advento da arte pop e do minimalismo, são questionados os enquadramentos sociais e artísticos da arte moderna, tornando-se impossível, desde então, pensar a arte apenas com categorias como pintura ou escultura. As novas orientações artísticas, apesar de distintas, partilham um espírito comum - são, cada qual a seu modo, tentativas de dirigir a arte às coisas do mundo, à natureza, à realidade urbana e ao mundo da tecnologia. As obras articulam diferentes linguagens - dança, música, pintura, teatro, escultura, literatura, desafiando as classificações habituais, e colocam em questão o caráter das representações artísticas e a própria definição de arte. As relações entre arte e vida cotidiana, o rompimento das barreiras entre arte e não arte e a importância decisiva do espectador como parte integrante do trabalho constituem pontos centrais para parte considerável das vertentes contemporâneas: ambiente, arte pública, arte processual, arte conceitual, earthwork.

A body art filia-se a uma subjetividade romântica, que coloca o acento no artista: sua personalidade, biografia e ato criador. Retoma também as experiências pioneiras dos surrealistas e dadaístas de uso do corpo do artista como matéria da obra. Reedita certas práticas utilizadas por sociedades "primitivas", como pinturas corporais, tatuagens e inscrições diversas sobre o corpo. O teatro dos anos 1960 - o Teatro Nô japonês, o Teatro da Crueldade, de Antonin Artaud (1896-1948), o Living Theatre, fundado por Julian Beck e Judith Malina, em 1947, o Teatro Pobre de Grotowsky (1933), além da performance - constitui outra fonte de inspiração para a body art. A revalorização do behaviorismo nos Estados Unidos, e das teorias que se detêm sobre o comportamento, assim como o impacto causado pelo movimento Fluxus e pela obra de Joseph Beuys (1921-1986), entre as décadas de 1960 e 1970, devem ser considerados para a compreensão do contexto de surgimento da body art.

Alusões à corporeidade e à sensualidade se fazem presentes nas obras pós-minimalismo de Eva Hesse (1936-1970), que dão ênfase a materiais de modo geral não rígidos. O corpo sugerido em diversas de suas obras - *Hang Up* (1965-1966), e *Ishtar* (1965), por exemplo, assume o primeiro plano no interior da *body art*, quando sensualidade e erotismo são descartados pela exposição crua de órgãos e atos sexuais. As performances de Acconci são emblemáticas. Em *Trappings* (1971), o artista leva horas vestindo seu pênis com roupas de bonecas e conversando com ele. "Trata-se de dividir-me em dois", afirma Acconci, "tornando o meu pênis um ser separado, outra pessoa." Denis Oppenheim (1938) submete o corpo com base em outras experiências. *Sun Burn* (1970), por exemplo, consiste na imagem do artista exposto ao sol coberto com um livro, em cuja capa lê-se: "Tacties". *Air Pressures* (1971), joga com as deformações impostas ao corpo quando exposto à forte corrente de ar comprimido. Chris Burden (1946) corta-se com caco de vidro em *Transfixed*.

Na Europa, há uma vertente sadomasoquista do movimento entre artistas como Rebecca Horn (1944), Gina Pane (1939-1990), o grupo de Viena, o *Actionismus*, que reúne Arnulf Rainer (1929), Hermann Nitsch (1938), Günter Brus (1938) e Rudolf Schwarzkogler (1940-1969). Este, suicida-se, aos 29 anos, diante do público, numa performance. Queimaduras, sodomizações, ferimentos e, no limite, a morte tomam a cena principal nessa linhagem da *body art*. No Brasil, parece difícil localizar trabalhos e artistas que se acomodem com tranquilidade sob o rótulo. De qualquer modo, é possível lembrar as obras de Lygia Clark (1920-1988), que se debruçam sobre experiências sensoriais e táteis, como *A Casa É o Corpo* (1968), e alguns trabalhos de Antonio Manuel (1947) e Hudinilson Jr. (1957).

Disponível

em:

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3177>. Acesso em: 30 nov. 2012.

Anexo 5 – Happening

O termo happening é criado no fim dos anos 1950 pelo americano Allan Kaprow para designar uma forma de arte que combina artes visuais e um teatro sui generis, sem texto nem representação. Nos espetáculos, distintos materiais e elementos são orquestrados de forma a aproximar o espectador, fazendo-o participar da cena proposta pelo artista (nesse sentido, o happening se distingue da performance, na qual não há participação do público). Os eventos apresentam estrutura flexível, sem começo, meio e fim. As improvisações conduzem a cena - ritmada pelas ideias de acaso e espontaneidade - em contextos variados como ruas, antigos lofts, lojas vazias e outros. O happening ocorre em tempo real, como o teatro e a ópera, mas recusa as convenções artísticas. Não há enredo, apenas palavras sem sentido literal, assim como não há separação entre o público e o espetáculo. Do mesmo modo, os "atores" não são profissionais, mas pessoas comuns.

O happening é gerado na ação e, como tal, não pode ser reproduzido. Seu modelo primeiro são as rotinas e, com isso, ele borra deliberadamente as fronteiras entre arte e vida. Nos termos de Kaprow: "Temas, materiais, ações, e associações que eles evocam devem ser retirados de qualquer lugar menos das artes, seus derivados e meios". Uma "nova arte concreta", propõe o artista, no lugar da antiga arte concreta abstrata, enraizada na experiência, na prática e na vida ordinária, matérias-primas do fazer artístico. De acordo com Kaprow, os happenings são um desdobramento das assemblages e da arte ambiental, mas ultrapassa-as pela introdução do movimento e por seu caráter de síntese, espécie de arte total em que se encontram reunidas diferentes modalidades artísticas - pintura, dança, teatro, música. A filosofia de John Dewey, sobretudo suas reflexões sobre arte e experiência, o zen-budismo, o trabalho experimental do músico John Cage, assim como a action painting do pintor americano Jackson Pollock são matrizes fundamentais para a concepção de happening.

Cage é o responsável pelo Theater Piece # 1, ou simplesmente "o evento", realizado no Black Mountain College, na Carolina do Norte, Estados Unidos, em 1952, considerado o primeiro happening da história da arte. No espetáculo, M. C. Richards e o poeta Charles Olson lêem poemas nas escadas enquanto David Tudor improvisa ao piano e Merce Cunningham dança em meio à audiência. Pendurada, uma white painting de Robert Rauschenberg, uma velha vitrola toca discos de Edith Piaf. Café é servido por quatro rapazes de branco. Cage, sentado, lê um texto que relaciona música e zen-budismo, algumas vezes em voz alta, outras, em silêncio. O espetáculo apela simultaneamente aos sentidos da visão, audição, olfato, paladar e tato, e, além disso, envolve os artistas mencionados e outros participantes, que interferem, aleatoriamente, na cena. Kaprow inspira-se no evento de Cage na concepção de seu primeiro espetáculo, 18 Happenings in 6 Parts, em 1958. O músico é um de seus mestres, sobretudo suas ideias de acaso e indeterminação na arte.

Se o nome de Kaprow associa-se diretamente ao happening, tendo realizado uma infinidade deles - Garage Environment, 1960, An Apple Shrine, 1960, Chicken, 1962, entre outros -, é preciso lembrar que, nos Estados Unidos, artistas como Jim Dine, Claes Oldenburg, Rauschenberg e Roy Lichtenstein também realizaram diversos happenings. À lista deve ser acrescentado ainda o nome do artista lituano Georges Maciunas, radicado nos Estados

Unidos, e o movimento Fluxus, por ele concebido e batizado por ocasião do Festival Internacional de Música Nova, em Wiesbaden, Alemanha, em 1962. O termo - do latim, fluxu “movimento” -, originalmente criado para dar título a uma publicação de arte de vanguarda, passa a caracterizar uma série de performances organizadas por Maciunas na Europa, entre 1961 e 1963.

Aderem às propostas do Fluxus, entre outros, o músico e artista multimídia Naum June Paik, e o alemão Joseph Beuys. As performances concebidas por Beuys - que ele prefere chamar de ações, evitando os nomes happening ou performance - na Alemanha se particularizam pelas conexões que estabelecem com um universo mitológico, mágico e espiritual. Nelas chamam atenção o uso frequente de animais - por exemplo, as lebres em *The Chief - Fluxus Chant*, Copenhague, 1963 -, a ênfase nas ações que conferem sentidos aos objetos e o uso de sons e ruídos de todos os tipos, num apelo às experiências anteriores à linguagem articulada e ao reino dos instintos, que os animais representam. Ainda em solo europeu, é possível lembrar performances realizadas nos anos 1960, por Yves Klein, na França, e, na trilha da arte povera italiana, os nomes de Jannis Kounellis e Vettor Pisani. No Japão, os happenings adquirem soluções novas com o Grupo Gutai de Osaka, que entre 1954 a 1972 reúne Jiro Yoshihara e mais quinze artistas.

No Brasil, Flávio de Carvalho é um pioneiro da performance, realiza várias a partir de meados dos anos 1950 - por exemplo, a relatada no livro *Experiência nº 2*. O Grupo Rex, criado em São Paulo por Wesley Duke Lee, Nelson Leirner, Carlos Fajardo, José Resende, Frederico Nasser, entre outros, também realiza uma série de happenings, como o concebido por Wesley Duke Lee, em 1963, no João Sebastião Bar. O Grande Espetáculo das Artes, como é chamado o evento, tem origem na irritação do artista por não conseguir expor a série *Ligas*, considerada excessivamente erótica. O happening tem como eixo uma atitude de rechaço à crítica e às galerias de arte. O chamado neo-realismo carioca - Antonio Dias, Rubens Gerchman, Carlos Vergara, Pedro Escosteguy e Roberto Magalhães - envolve-se com o espetáculo e exposição coletiva *PARE*, em 1966. O evento, comandado pelo crítico Mário Pedrosa e inspirado nos programas de auditório do Chacrinha, é considerado por certos comentaristas como o primeiro happening no Brasil. Da década de 1980, devem ser mencionadas as Eletro-performances, espetáculos multimídia concebidos por Guto Lacaz.

Disponível em:

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3647>. Acesso em: 30 nov. 2012.

Anexo 6 – E Pluribus unum

Moretus (Appendix Vergiliana), Virgilio

Tunc quoque tale aliquid meditans intraverat hortum;

ac primum, leviter digitis tellure refossa,

quattuor educit cum spissis alia fibris,

inde comas apii gracilis rutamque rigentem

vellit et exiguo coriandra trementia filo.

Haec ubi collegit, laetum consedit ad ignem

et clara famulam poscit mortaria voce.

Singula tum capitum nodoso corpore nudat

et summis spoliat coriis contemptaque passim

spargit humi atque abicit. Servatum germine bulbum

tinguit aqua lapidisque cavom demittit in orbem.

His salis inspargit micas, sale durus adeso

caseus adicitur, dictas super ingerit herbas

et laeva vestem saetosa sub inguina fulcit:

dextera pistillo primum flagrantia mollit

alia, tum pariter mixto terit omnia suco.

It manus in gyrum: paulatim singula vires

deperdunt proprias; color est e pluribus unus,

nec totus viridis, quia lactea frusta repugnant,

nec de lacte nitens, quia tot variatur ab herbis.

Saepe viri nares acer iaculatur apertas

spiritus et simo damnat sua prandia voltu,

saepe manu summa lacrimantia lumina terget

immeritoque furens dicit convicia fumo.

Procedebat opus nec iam salebrosus ut ante

sed gravior lentos ibat pistillus in orbis.
Ergo Palladii guttas instillat olivi
exiguique super vires infundit aceti
atque iterum commiscet opus mixtumque retractat.
Tum demum digitis mortaria tota duobus
circuit inque globum distantia contrahit unum,
constet ut effecti species nomenque moreti.
Eruit interea Scybale quoque sedula panem,
quem laetus recipit manibus, pulsoque timore
iam famis inque diem securus Simylus illam
ambit crura ocreis paribus tectusque galero
sub iuga parentis cogit lorata iuencos
atque agit in segetes et terrae condit aratrum.

Disponível em: <<http://derecoquinaria-sagunt.blogspot.com.br/2007/09/e-pluribus-unus.html>>. Acesso em: 30 dez. 2012.

Anexo 7 – Arquivos do CD

“Aberração” (01:08 minutos). Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=1dw1rf-JIIM>.

“Cine Ouvido” (0:13 minutos). Disponível em:
<www.youtube.com/watch?v=Z0is9lpO8_M>.

“Para Dentro” (01:29 minutos). Disponível em:
<<http://www.youtube.com/watch?v=2zBNH7-R3aw>>.

“des(continuida(des”#1 Disponível em:
<http://www.youtube.com/watch?v=O5qinkqcr9U&feature=player_embedded#!>.

“Bananeira Diamantina” Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=_eX1c1QmkcY>.

“Cine-Olho-Labirinto” Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=U-WnR-aNRnM>>.

Anexo 8 – Maurice Benayoun

Nascido em Mascara, Argélia, em março de 1957, Benayoun se mudou para a França em 1958. Nos anos 80 dirigiu vídeo-instalações e curta-metragens sobre artistas contemporâneos, incluindo Daniel Buren, Jean Tinguely, Sol LeWitt e Martial Raysse. Em 1987 ele co-fundou a Z-A, um laboratório particular de computação gráfica e Realidade Virtual. Entre 1990 e 1993, Benayoun colaborou com o autor de graphic novels belga François Schuiten, na Quarxs, um trabalho de computação gráfica que explorava a variação de mundos pelas as leis da física. Em 1993 ele recebeu o Villa Medici Hors Les Murs pelo seu projeto Art After Museum, uma coleção de arte contemporânea concebida em realidade virtual.

Disponível em: <<http://www.benayoun.com/bio.php?id=37>>. Acesso em: 2 fev. 2013.

Anexo 9 – Lucio Agra

Poeta, ensaísta, performer, professor da Graduação em Comunicação das Artes do Corpo da PUC/SP. Dirige o Grupo de Estudos da Performance - PUC/SP (líder) e é pesquisador do Centro de Estudos da Oralidade - PUC/SP.

Disponível em: <dgp.cnpq.br/buscaoperacional/detalhepesq.jsp?pesq>. Acesso em: 2 fev. 2013.

Anexo 10 – Arnaldo Antunes

Arnaldo Augusto Nora Antunes Filho, ou simplesmente Arnaldo Antunes (São Paulo, 2 de setembro de 1960) é um músico, poeta, compositor, VJ e artista visual brasileiro. Em 1978 ingressou em Letras da FFLCH-USP, onde seguiria o curso de Linguística, não fosse o sucesso dos Titãs lhe tomar todo o tempo entre shows, gravações, ensaios, turnês e entrevistas. Atuou como ensaísta na Folha de São Paulo, onde deixou evidente o substrato teórico que transparece no seu trabalho estético. Lançou no final do ano de 2007 o primeiro DVD de sua carreira, o premiado *Ao Vivo no Estúdio*, que passeia por toda sua carreira e que conta com as participações especiais do ex-titã Nando Reis, do titã Branco Mello, do ex-Ira! Edgard Scandurra e dos tribalistas Marisa Monte e Carlinhos Brown. É conhecido na América do Sul por ser um dos principais compositores da música pop brasileira, respirando de influências concretistas e pós-modernas. Compositor de hits como "Pulso", "Alma", "Socorro", "Não Vou Me adaptar", "Beija Eu", "Infinito Particular", "Vilarejo", "Velha Infância" e "Quem Me Olha Só", já teve suas canções interpretadas por artistas como Jorge Drexler, Marisa Monte, Nando Reis, Zélia Duncan, Cássia Eller, Frejat, Margareth Menezes, Pepeu Gomes, além, claro dos Titãs, banda da qual fez parte até 1992. O músico também é VJ da MTV Brasil.

Disponível em: <www.arnaldoantunes.com.br/>. Acesso em: 2 fev. 2013.

Anexo 11 – Tom Phillips

Artista britânico com produção em artes visuais onde faz releituras plásticas de livros. Trabalha também com textos aplicados sobre a tela usando formas e letras, dando caráter de escritura às suas interferências. Principais obras: *A Humument: Um tratado de novela vitoriana* (1970, edições revisadas 1980, 1987, 1997, 2005); *O Inferno De Dante* (tradução ilustrada, 1985); *Trabalhos e textos* (1992) ; *África: A arte de um continente.*(1995); *Aspectos da arte: alfabeto de um pintor* (1997) ; *Música na arte* (1997) ; *O Século Do Postcard: 2000 cartões e suas mensagens*(2000); *Nós somos os povos: Postcards da coleção de Tom Phillips* (2004).

Disponível em: <dedica.la/artist/Tom+Phillips...of.../biography>. Acesso em: 2 fev. 2013.

Anexo 12 – Joseph Kosuth

(Toledo, Ohio, 31 de janeiro de 1945) é um influente artista conceitual americano. Kosuth estudou belas artes na escola de artes visuais em New York. Seu trabalho é geralmente esforçado em explorar a natureza da arte, focalizando em ideias na marginalidade da arte em vez de produzir a arte por si mesmo. Assim sua arte é muito baseada na auto-referência, e uma típica afirmação dele é: “O 'valor' de artistas particulares depois de Duchamp, pode ser medido de acordo com quanto questionaram a natureza da arte.”

Um de seus trabalhos mais famosos é “Uma e três cadeiras”, uma expressão visual do conceito de Platão das formas. A parte caracteriza uma cadeira física, uma fotografia dessa cadeira, e o texto de uma definição de dicionário da palavra “cadeira”. A fotografia é uma representação da cadeira real situada no assoalho, no primeiro plano do trabalho de arte. A definição, afixada na mesma parede que a fotografia, delinea nas palavras o conceito do que é cadeira, e nas suas várias encarnações. Nesta e outra, trabalhos similares, Cinco palavras no néon azul e vidro um e três, Kosuth envia as indicações tautológicas, onde os trabalhos são literalmente o que dizem que são.

Disponível em: <www.artnet.com> Artists A–Z. Acesso em: 2 fev. 2013.

Anexo 13 – Jenny Holzer

Nasceu em Gallipolis, Ohio, em 1950. Para completar sua graduação passou pela Duke University, estudou pintura, desenho e gravura na Washington University e terminou na Ohio University. Completou seus estudos no programa de estudos independentes em artes no Whitney Museum of American Art, Nova York. Começou como pintora abstrata, mas tornou-se conhecida por suas iluminações de prédios e espaços públicos, seus anúncios luminosos produzidos com LED . Mais adiante, incorporou como meios placas de bronze, decalques, camisetas e pedras, utilizando seus próprios textos e de outros autores. Fez parte do movimento do Feminismo em Arte. Participou da Bienal de Veneza. Vive e trabalha em Hoosick, Nova York.

Disponível em: <www.jennyholzer.com/>. Acesso em: 2 fev. 2013.

Anexo 14 – Bárbara Kruger

Fotógrafa e artista norte-americana, Barbara Kruger nasceu em 1945, em New Jersey, nos Estados Unidos da América. Frequentou a Escola de Artes Visuais da Universidade de Syracuse e estudou Arte e Design na Parson's School of Design. Nos seus primeiros anos de carreira, foi designer gráfica e diretora de arte na revista *Mademoiselle*, experiência que viria posteriormente a influenciar o seu trabalho artístico. Não se pode considerar que Barbara Kruger tenha contribuído para a história da fotografia, dado que os seus trabalhos não se destacaram em termos fotográficos. Kruger limitou-se a escolher a fotografia para veicular a sua mensagem artística, analisando nas suas imagens as representações do poder nos media. A maioria dos seus trabalhos questionam o espectador sobre questões como o consumismo, o feminismo, o desejo e a individualidade. Ironicamente, muitas destas fotografias que questionam estes ideais são publicadas em revistas, que tentam veicular e vender estes mesmos valores. Combinando imagens e textos referentes a representações culturais de poder, identidade e sexualidade, o trabalho de Barbara Kruger desafia, assim, os estereótipos sociais vigentes. Os trabalhos fotográficos de Kruger encontram-se um pouco por toda a parte, em museus e galerias, posters e painéis publicitários ou até mesmo em t-shirts. Kruger lecionou no Instituto de Arte da Califórnia, no Instituto de Arte de Chicago e na Universidade da Califórnia. Vive em Nova Iorque e em Los Angeles.

Disponível em: <[http://www.infopedia.pt/\\$barbara-kruger](http://www.infopedia.pt/$barbara-kruger)>. Acesso em: 2 fev. 2013.

Anexo 15 – Bob Creeley

Robert White Creeley (21 de maio de 1926, em Arlington, Massachusetts – Odessa, Texas, 30 de março de 2005) foi um poeta e professor universitário dos Estados Unidos, considerado por muitos um dos maiores poetas da atualidade naquele país. Um dos membros da geração conhecida como "poetas da Black Mountain" que floresceu nos anos 50 e 60, também foi fortemente relacionado aos poetas da Geração Beat. Desde a publicação da sua antologia "For Love: Poems 1950-1960" em 1962, teve mais influência que qualquer poeta seu contemporâneo sobre as gerações seguintes, tendo inspirado o movimento da poesia L=A=N=G=U=A=G=E nos Estados Unidos. Um dos mais importantes poetas norte-americanos, um dos fundadores da teoria do chamado "verso projetivo", Robert Creeley privilegia em sua poesia a percepção das coisas e dos ritmos da fala, reinventando o cotidiano. Autor de uma poesia minimalista e lacônica, direta e espontânea, usa, além dos ritmos naturais da fala, linhas determinadas para pausas na respiração. A primeira fase de sua obra, como em "For Love" (1962), evoluiu do método de escrita de William Carlos Williams, criando uma espécie objetivismo mais interior, subjetivo. Segundo o poeta e editor Douglas Messerli "...o que interessa em Creeley é sua linguagem e o modo como lê (palavra falada) seus poemas, mais do que seus temas, que, geralmente, tem a ver com a história e com a sexualidade. É bastante evidente o impacto de sua poesia sobre os poetas mais novos..."

Disponível em: <www.poetryfoundation.org> Poems & Poets. Acesso em: 31 jan. 2013.

Anexo 16 – Joan Brossa

Joan Brossa nasceu em 1919 em Barcelona, Espanha. Figura cercada de histórias curiosas - talvez devido a grande aproximação entre sua vida e obra -, Brossa esteve em permanente movimento. Toda sua vida pode ser vista como um processo de experimentação constante que resultou numa impressionante obra plástica e poética: numerosos trabalhos de poesia em verso, poesia visual, poesia objeto, instalações, poemas transitáveis (esculturas-poema em locais públicos), poemas cênicos (textos para teatro) e roteiros cinematográficos. Sua obra é tão engajada quanto cheia de humor. Tão irônica quanto lírica. Tão ligada ao cotidiano e as suas raízes catalãs quanto inovadora e subversiva. Tão diversificada quanto rica.

Disponível em: <<http://marcelonada.redezero.org/artigos/joan-brossa.html>>. Acesso em: 31 jan. 2013.

Anexo 17 – Texto original de Silvia Lorenso

Another style is portrayed by Ricardo Aleixo, a poet from Minas Gerais, whose option is to write apart from the nomination “Afro-Brazilian literature” even though his poems project many issues about black identity.

Therefore, the complex discussion about black identity and their own literary and aesthetic perspective admits other styles of writing, such as the one articulated by the poet Ricardo Aleixo. He was born in the capital of the state of Minas Gerais, in 1960. He is poet, songwriter, multimedia performer, editor and cultural activist (...) his works are not usually linked to any group. I said usually because sometimes he makes partnerships with others poets around the country to struggle for better conditions for the poetry field, for instance, with the movement called *Literatura Urgente*,⁸ by which he got together with poets linked to the movement known as “*Literatura de Invenção*”. Although most of his life is dedicated to the struggle against racism and to promote racial diversity (he has been the coordinator of the *Festival Internacional de Arte Negra – FAN*, in Belo Horizonte/MG). His books always bring some elements of the African heritage, such as signs of candomblé’s influence, he does not call himself a black poet, neither does he states that what he does can be considered a typical African-Brazilian poetry. In his statements, he does poetry; that is all. He does not get used to being a representative speaker of black people in his writings; he works individually more than as part of a collective. In every book he portrays a huge knowledge of international literature, and he is always talking about poets who have influenced him, most of whom are French one, but also some Americans, Africans and Brazilians, such as those from the Concrete Poetry Movement. He has a strong concern about the aesthetic and he is very carefully to link words, the sounds and images that come from them. Such deep concern about aesthetics drives him to criticize the work of poets labeled as African-Brazilian poets as if they were excessively focused on the themes of their works and less worried about the literary perspective of the poems. However, such European influence and his deep concentration on its aesthetic paradigms is one of the characteristics which poets from *Cadernos Negros* try to avoid, since they consider it an impositive imposed aesthetic, which does not represent the cultural diversity of the world. Although both Aleixo and Rodrigues have been working in opposite directions regarding method, it is impossible to ignore that both represent African-Brazilian voices speaking for themselves, about themselves and about several aspects of their perspectives in Brazil society, and also as part of the dynamic African diaspora experience. However, in according with semiotics paradigms, the self-nomination is important but it cannot prevail over what is pointed out in the text, once the text has the elements which indicate the ethos of its articulator. In line with such semiotics approach, this work does not follow the strict opinion of the authors, when they say “I am this”; “I am that”, and so on. Instead of following exclusively those statements, this work seeks to apprehend how both draw their personal struggle and how they emphasize the aspirations of black people in Brazil. My assumption is that even though both follow different approaches, what they are pursuing are vastly related.