



ALEIXOGRAMAS, MURILOGRAMAS: A CONSTELAÇÃO DOS PRECURSORES NA POESIA DE RICARDO ALEIXO

Carlos Francisco de Morais

Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM)

E-mail: carlos.morais@uftm.edu.br

RESUMO

O objetivo deste artigo é examinar como Ricardo Aleixo, importante nome da cena contemporânea da poesia brasileira, constrói em diversos poemas, por meio de uma miríade de referências nominais a outros artistas, uma verdadeira constelação de precursores e contemporâneos com os quais sua arte dialoga. O ponto de partida para a análise é a semelhança funcional de certos poemas de Aleixo com os “murilogramas”, nos quais Murilo Mendes, poeta modernista merecedor da admiração confessa de seu conterrâneo mineiro, exercita o mesmo tipo de gesto crítico e curatorial em direção aos poetas de sua afeição.

Palavras-chave: Poesia brasileira; Ricardo Aleixo; Murilo Mendes; curadoria; autocrítica

ALEIXOGRAMAS, MURILOGRAMAS: THE CONSTELLATION OF PRECURSORS IN RICARDO ALEIXO'S POETRY

ABSTRACT

The aim of this paper is to investigate how Ricardo Aleixo, an important name in the Brazilian contemporary poetry scene, builds in various poems, by means of a myriad of nominal references to other artists, a veritable constellation of precursor and contemporaneous fellows with which his arts dialogues. The starting point to the analysis is the functional similitude of some of Aleixo's poems with the “murilogramas”, texts in which Murilo Mendes, modernist poet admired by Aleixo, exercises the same kind of critic and curatorial look towards the poets of his affection.

Keywords: Brazilian poetry; Ricardo Aleixo; Murilo Mendes; curatorship.

INTRODUÇÃO

O poeta Ricardo Aleixo, que completa sessenta anos neste ano pandêmico de 2020, tem, na última década, demonstrado um fôlego de adolescente no que tange ao ritmo de suas atividades editoriais e performáticas, como se o exercício público de sua arte o mantivesse perenemente jovem.

Trívio é de 2001, *Máquina zero*, de 2004, *A aranha Ariadne* também, a plaquete *Céu inteiro* é de 2008, *Modelos vivos*, de 2010, *Mundo palavreado*, de 2013, *Impossível como nunca ter um rosto*, de 2015, *Antiboi*, de 2017, *Pesado demais para a ventania*, de 2018. É certamente esse mesmo fôlego que lhe permite exercer também sua carreira de performer, em solos ou espetáculos e performances da Cia. SeráQuê? e do Combo de Artes Afins Bananeira-ciência, com apresentações realizadas, por exemplo, na Argentina (2000 e 2006), na Alemanha (2003 e 2012), em Portugal (2004), na França (2005), na Espanha (2012), nos EUA (2006) e no México (2013). Já entre 2018 e 2019, cumpriu extensa agenda de performances e palestras como integrante do projeto “Arte da Palavra”, do SESC – Serviço Social da Indústria, apresentando-se nas unidades que a instituição mantém em Belo Horizonte, São Paulo, Porto Alegre, Curitiba, Corumbá, Maceió, Arapiraca e Palmeira dos Índios, entre outras. No mesmo ano de 2019, Aleixo foi também uma das principais atrações da FLIP – Festa Literária Internacional de Paraty.

Além disso, como também é artista visual e sonoro, Aleixo tem participado de muitas exposições, como “100 Anos com e sem John Cage: anônimo entra na sala” (Belo Horizonte, 2002), *Portuñol/portunhol* (Buenos Aires, 2004), *Visões espanholas - poéticas brasileiras* (Brasília, 2006), “Sinais na pista” (Petrópolis, 2006) *Poiesis - Poema entre pixel e programa* (Rio de Janeiro, 2007), *Poética expositiva* (Rio de Janeiro, 2011), *Gil 70* (Rio de Janeiro e São Paulo, 2012, e Brasília, 2013), *Fotografia transversa* (Viamão/RS, 2014), entre outras.

Em meu recente artigo “O passaporte diplomático de Ricardo Aleixo”, no qual examinei o caráter de andarilho do sujeito que fala em seus versos, expressei uma convicção firme a respeito de sua poesia que o périplo do escritor mineiro por múltiplas artes, cidades, países e instituições culturais, descrito acima, confirma como orgânico

em sua vida de artista: a de que o movimento é da sua natureza. Ricardo Aleixo não é poeta só de livro, muito menos de gabinete. Suas publicações, performances, exposições, entrevistas e intervenções no debate público sobre a arte, especificamente, e a cultura brasileira, de modo geral, enfatizam sua disposição de fazer sua palavra circular publicamente, de modo que se faça presente na vida de seus potenciais leitores/espectadores. Uma forma sucinta – e poética – de registrar esse aspecto exotérico da obra artística e da atuação cultural de Aleixo é considerar a hipótese de que ele deriva da disposição do poeta de seguir a proposta de um de seus mestres mais importantes, Milton Nascimento: a de ir aonde o povo está.

Em outro artigo que publiquei recentemente, “Palimpsesto contemporâneo: o olhar para o corpo negro em Ricardo Aleixo depois de Jorge de Lima”, no qual discorri a respeito de como a obra de Aleixo, persistentemente, apresenta poemas sobre artistas negros brasileiros, o que resulta, numa visão de conjunto, na formação de um autêntico panteão afrodiáspórico ao qual o poeta rende homenagens, tive ocasião de mencionar “Música mesmo”, publicado originalmente em *Antiboi* e antologado em *Pesado demais para a ventania*, e que cita nominalmente Milton Nascimento. Citei também uma entrevista que Aleixo concedeu ao jornal mineiro *O tempo*, na qual fez várias referências elogiosas ao cantor e compositor, inclusive denominando-o como um de seus três amores, ao lado de Elza Soares e Luiz Melodia, que também são referenciados em poemas de *Antiboi*. Não é largo o caminho que traço, então, do reconhecimento da admiração de Aleixo por Milton à hipótese metafórica de que o poeta assume, como lema de sua carreira, o périplo do artista em direção ao público que é preconizado na tão famosa canção “Nos bailes da vida”, composta pelo cantor juntamente com Fernando Brant e gravada no álbum *Caçador de mim*, de 1981: “Todo artista tem de ir aonde o povo está”.

Sendo válida a hipótese acima apresentada, meu entendimento do móvel central da atuação estética de Ricardo Aleixo é o de que seu programa intrínseco é o de tornar viva a poesia, em todas as suas formas e suportes, na vida de seu público. É como se ele acreditasse que poeta bom só é poeta vivo, mesmo aqueles que já estão mortos. Quem diz poeta, já se sabe, diz igualmente artista. É por isso, também, que sua poesia incorpora tantos outros poetas, tantos outros artistas, porque há nela

o interesse de mantê-los vivos diante do público atual, de apresentá-los e representá-los “ao vivo” no momento presente, da mesma exata maneira como Aleixo apresenta e representa sua própria arte. Como ele mesmo disse a *O tempo* a respeito de Milton, Elza e Melodia: “Essas pessoas trazem um exemplo vivo que não se apaga com a morte delas, como Itamar Assumpção, Luiz Gonzaga, são sinais de resistência ativa” (Vidigal, 2017). Citá-las e dialogar com elas em sua produção, dessa forma, se torna um meio de mantê-las sempre vivas para novos públicos, do presente e do futuro.

O PANTEÃO COMO ATIVIDADE CURATORIAL

Se há na poesia de Aleixo, portanto, a criação de um panteão afro-brasileiro, como argumentei em “Palimpsesto contemporâneo”, ocupado por luminares artísticos cuja validade no presente não se apagou com a morte física, o mesmo se pode dizer, sem nenhum tipo de dificuldade, a respeito de outro panteão forjado por ele: o dos seus precursores no fazer poético, dispostos numa constelação formada ao longo de seus livros. Mortos para o vulgo, eles vivem nos poemas em que Aleixo pronuncia seus nomes e os chama ao presente. Um único poema, “Não totalmente francesa” (de *Modelos vivos*, lançado em 2010), nos mostra que a lista, mesmo que não exaustiva, é longa: Charles Baudelaire, Tristan Tzara, Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, Jean Paul Sartre, Frantz Fanon, Miles Davis, Henri Salvador, MC Solaar, Richard Wright, Josephine Baker, Alexander Calder, James Baldwin, Patrick Chamoiseau, Léon-Gontran Damas, Édouard Glissant, René Depestre, Jean-Joseph Rabearivelo, Blaise Cendrars e Clementina de Jesus. O fato de esse rol conter, exclusivamente, nomes ligados, de um modo ou outro, à modernidade artística do século XX, não será menosprezado adiante.

Em seu clássico ensaio “Kafka e seus precursores”, publicado em *Outras inquisições*, de 1952, Jorge Luis Borges elabora a teoria de que um escritor ensina seus leitores a ler de forma nova os mestres que o precederam, ou seja, altera a perspectiva pela qual eles passam a ser lidos depois dele. É assim que o autor argentino nos assegura que não leríamos bem o conto “Carcassone”, de Lord Dunsany ou o poema “Fears and scruples”, de Robert Browning se a obra de Franz

Kafka não existisse, pois foi por meio dela que aprendemos a conceber a idiossincrasia da vida como um recurso literário sistemático; sem aprendê-la em seus textos, não seríamos capazes de reconhecê-la nos de seus antecessores. É por reconhecer que esse processo intertextual, mesmo que espontâneo, não premeditado, altera a concepção do passado que o leitor tinha, que Borges (2000, p. 98) formula sua frase lapidar: “O fato é que cada escritor cria seus precursores”. Dessa forma, é coerente concluir que, se um escritor atua sobre os outros com os quais dialoga, alterando a leitura deles e atualizando-a para o seu tempo presente e para o futuro, a poética de Ricardo Aleixo, em larga medida, é um exercício de criação, celebração e crítica de seus precursores. A evidência dessa afirmação está no verdadeiro panteão lírico que ele invoca para falar por sua voz cada vez que a dirige a seus leitores. Se não aprendeu essa técnica com Borges, parece ter sido com Murilo Mendes ou Haroldo de Campos. Ou melhor, primeiro com Ezra Pound.

O exercício que Jorge Luis Borges faz com Franz Kafka, ao mostrar como sua literatura cria uma constelação de precursores que são mais bem lidos quando colocados sob o prisma de sua obra para o leitor de seu tempo presente e do futuro, ao mesmo tempo em que eles também favorecem a leitura da ficção do autor boêmio, Haroldo de Campos também faz com a poesia concreta em seu ensaio “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”. Refiro-me ao fato de que Campos, nesse texto, mostra que e como o Concretismo chama para a sua leitura no presente de sua produção, divulgação e (auto)crítica, toda a constelação dos poetas modernos, aquela que tem como seu ponto fulcral a revolução engendrada por Stéphane Mallarmé com seu “Lance de dados”.

No referido ensaio, a partir do poema seminal do escritor francês, Haroldo de Campos empreende uma jornada teórico-crítica dirigida por uma clara teleologia: afirmar o lugar de destaque merecido pelo experimento brasileiro da poesia concreta no panorama da lírica moderna. Ao tomar emprestadas as palavras de Friedrich Schlegel para definir esse panorama como aquele recorte temporal em que emerge “a poesia universal progressiva”, Campos expõe o caráter matricial de “Un coup de dés”

É assim que, colocando-me num ângulo de visada próximo ao de Octavio Paz, tentarei definir as relações entre poesia e modernidade através de um corte sincrônico ainda mais delimitado enquanto lapso temporal. Privilegiando o Romantismo alemão como marco referencial da "modernidade", Paz privilegiou sobretudo uma poética: a da aliança da reflexão crítica com a prática do poema. Outro modo de descrever a mesma questão poderia oferecer-se através do privilégio de um poema: um poema onde se corporificasse essa poética (que eu gostaria de definir, com palavras de F. Schlegel, como a poética da "poesia universal progressiva", ou seja, da poesia "crítico-transcendental", aquela que é, ao mesmo tempo, "poesia" e "poesia da poesia"). O poema onde isto ocorre, onde esta poética encontra o seu ponto radioso de atualização, todos o conhecemos: *Un Coup de Dés*, de Mallarmé, estampado em 1897 na revista "Cosmopolis". (CAMPOS, 1997, p. 252-253).

Assim, para apropriar-se de maneira mais completa da experiência estética proposta pela Poesia Concreta, o texto de Haroldo de Campos desenha diante dos olhos do leitor o panteão de seus precursores, colocando em evidência, ao nomeá-los, os laços artísticos e teóricos que, a seu ver, tornaram inevitável o surgimento do Concretismo. Antes e depois de Mallarmé e seu "Un coup de dés", tal panteão entroniza os poetas distinguidos pela marca da modernidade tal como ela pode ser lida nesse poema, ou seja, pelo viés da poesia de invenção autoconsciente, autorreferente e autocrítica (chamado por Campos acima de "poesia da poesia"): Edgar Allan Poe, Gérard de Nerval, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, (CAMPOS, p. 250), Giacomo Leopardi, Arno Holtz, Guillaume Apollinaire, Giuseppe Ungaretti, Paul Celan, Ezra Pound, Vladimir Maiakóvski (CAMPOS, p. 260-261), Vicente Huidobro, César Vallejo, Oliverio Girondo, Octavio Paz, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, João Cabral de Melo Neto. A seu modo, Haroldo de Campos, ao elaborar esta lista de luminares da poesia progressiva e teórico-crítica-experimental, tanto realça uma concepção teleológica a culminar no Concretismo como, reversamente, ensina a seus leitores quem ler como antecessores dessa experiência. O resultado desse procedimento é o estabelecimento da grande constelação moderna da poesia, com o céu habitado por cintilações que orientam o leitor em seu caminho, para que ele não mais se perca por caminhos já esgotados do fazer poético ao percorrer os labirintos da Biblioteca de Babel. O ensaio de Campos, portanto, pode ser lido, para além de suas inegáveis contribuições críticas, como uma exposição didática e pragmática do que vale a pena

ser lido para quem sabe das ambições e do valor da revolução tentada pela poesia concreta.

Também nesse exercício Haroldo de Campos teve antecessores, sendo Ezra Pound o mais famoso deles. Refiro-me, está claro, ao seu *ABC of Reading*, o guia para a escrita e a leitura de poesia lançado originalmente em 1934. Na apresentação da edição brasileira (publicada sob o título de *ABC da literatura* e traduzida por Haroldo de Campos e José Paulo Paes), Augusto de Campos, que também a organizou, destaca a importância pedagógica da atuação do crítico na formação de um corpus lírico que reúne autores de diversas épocas e línguas em torno do valor sincrônico de sua realização estética, o que não se faz sem críticos de qualidade, como o próprio Pound ou T. S. Eliot, citado por ele como exemplo:

Sobre os críticos: “Os melhores são os que efetivamente contribuem para melhorar a arte que criticam; a seguir, os melhores são os que focalizam a atenção no melhor que se escreve; e a vermina pestilente são aqueles que desviam a atenção dos melhores para os de 2ª classe ou para os seus próprios escritos críticos; Mr. Eliot provavelmente ocupa um alto lugar no primeiro desses três grupos...” Em resumo: “Um crítico vale, não pela excelência dos seus argumentos, mas pela qualidade de sua escolha.”

Todo esse afã classificatório nada tem de acadêmico ou escolástico. Trata-se de totalizações drásticas, para fins didáticos e pragmáticos, a partir de uma noção dinâmica de poesia: a poesia em ação, permanentemente revista por um critério seletivo, de invenção, que trata de separar, do que está morto e enterrado, o que permanece vivo e aberto e é capaz de fornecer “nutrimento de impulso” a novas descobertas e expansões. É, precisamente, nesse sentido que Haroldo de Campos vê no ABC DA LITERATURA o exemplo mais característico de uma poética sincrônica, da perspectiva em que Roman Jakobson coloca o conceito de sincronia: a descrição não apenas da produção literária de um dado período, mas também daquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida.” (CAMPOS, 2006, p. 12)ⁱ

Imbuído da ideia implícita no título original de seu livro (“ABC da leitura”, em tradução literal), Ezra Pound explica e exemplifica nele o que concebe como grande literatura, como grande poesia. Nesse processo, não se faz de rogado nem de tímido, ou seja, dá nomes aos líricos do passado e do presente que são como flores sempiternas num jardim, de modo a afastar as ervas daninhas e as roseiras de raízes mortas. O que mais ressalta de sua argumentação é a defesa exclusiva da produção lírica, de todas as épocas, lugares e línguas, que, em pleno século XX e adiante, se

mostra ainda potente em sua linguagem criativa, quer dizer, a poesia que ainda diz algo hoje, mesmo se escrita há milênios, pois que a tarefa que o crítico se impôs foi a de elaborar “uma lista de autores que jamais foram superados NOS SEUS PRÓPRIOS DOMÍNIOS” (POUND, 2006, p. 50; maiúsculas do autor).

Como estrelas que observamos de longe, mas fascinados por suas cintilações que nos chegam no momento presente, não importando que elas se originem de distâncias e tempos diversos, pois vemos esses astros todos ao mesmo tempo numa constelação sincrônica projetada contra o escuro dos céus, Pound compõe então um manual de leitura dos poetas que resistem ao critério que ele sintetiza nesta passagem:

Um clássico é clássico não porque esteja conforme a certas regras estruturais ou se ajuste a certas definições (das quais o autor clássico provavelmente jamais teve conhecimento). Ele é clássico devido a uma certa juventude eterna e irreprimível.

Um examinador oficial italiano, impressionado com a minha edição de Cavalcanti, expressou sua admiração pela quase ultramodernidade da linguagem de Guido. (POUND, 2006, p. 21-22)

O teste dos poetas para fazerem parte do florilégio poundiano é, portanto, o do frescor. É preciso que tenham mantido pelos séculos um tal vigor criativo que se tornam atraentes a leitores de novos tempos, que, por isso, almejarão estabelecer com eles uma relação de intimidade, a ponto de poderem chamá-los pelo primeiro nome, como Pound faz com Guido Cavalcanti, sublime “stilnovista” da Florença medieval, nada importando a distância de sete séculos entre eles.

É para dispor uma biblioteca multilíngue e multimilenar, mas na flor da idade (“A informação nova na Odisseia ainda é nova”, p. 46), diante do leitor dos dias atuais, que Pound desenha uma carta astral em que os corpos celestes mais visíveis da poesia forma um padrão reconhecível pela validade sempiterna de seu dizer estético. Ao longo de seu *ABC*, que pode ser entendido como tanto como um longo elogio à boa literatura quanto como uma “limpeza da situação verbal”, maneira pela qual utilizo a expressão de Paul Valéry para entender a separação do joio e do trigo que o livro faz. Sendo a vida curta demais para se ler poesia ruim, o método empregado nele é a exemplificação da concepção de arte viva de Pound por meio de referências às

qualidades que tornaram imperecíveis nomes como os de Homero, Safo, Ovídio, Li Bai (que ele chama de Li Po), Arnault Daniel, Guido Cavalcanti, Dante, Chaucer, François Villon e John Donne. O cuidado do crítico, a cada passo de sua argumentação, é deixar evidente que os inventos poéticos desses autores continuam a conquistar, cotidianamente, um lugar nas estantes da Biblioteca de Babel, relevantes hoje como as esculturas e pinturas de Apeles, Praxíteles, Fídias, Giotto, Grünewald, Rafael, Vermeer de Delft, Cezanne e Kandinsky. Seu livro, então, assim como a proposta que ele corporifica para o leitor, se converte no mesmo tipo de “galeria de poetas” que ele descreve ao falar da importância da seleção das obras merecedoras da atenção do público quando se trata das artes plásticas:

Qualquer apreciador de pintura sabe que as galerias modernas põem grande ênfase na “boa colocação” dos quadros, isto é, em colocar os quadros importantes onde eles possam ser bem vistos e onde o olho não fique confuso ou os pés fatigados de procurar uma obra-prima numa vasta extensão de parede entulhada com um monte de drogas. (POUND, 2006, p. 42)

A definição de quais são os “quadros importantes”, a “boa colocação” e a ênfase com que é pensada, a procura do lugar certo e da iluminação mais adequada, o planejamento do percurso mais vantajoso para o visitante (respeitado nas diferenças de seu nível educacional, etário, de interesse etc.), tarefas do curador de mostras artísticas em que o trecho de Pound nos permite pensar, têm todas uma dimensão de labor crítico de que hoje se reveste a atividade de curadoria, como diz Vera Beatriz Siqueira:

O papel tradicional do curador, que inclui a guarda e conservação dos objetos foi menosprezada em função da dimensão intelectual da curadoria. Cada vez mais, os curadores assumem uma posição autoral (...). Ao afirmar uma postura autoral, ao realizar escolhas, formular afirmações, posicionar-se diante das obras, teria como objetivo ativar o diálogo e, conseqüentemente, adicionar sentido para o trabalho artístico. (SIQUEIRA, 2015, p. 3899)

Seguindo o raciocínio da autora, portanto, o exercício da seleção de poetas e poemas que Ezra Pound desenvolve em seu *ABC da literatura* pode ser compreendido como uma ativa curadoria autoral, isto é, como um gesto crítico produtor ancilar de sentidos das grandes obras que ele integra em seu paideuma, tal como esse conceito é definido por Augusto de Campos na tradução brasileira (p. 161), ou seja, como aquela ordenação do conhecimento produzido em uma cultura, mas feita de tal modo

que facilite para a próxima geração encontrar nele, sem perda de tempo, a parte viva, livre da obsoleta. Por não ser um mero esforço de catalogação, essa curadoria faz com que os poetas citados por Pound não estejam nas páginas do livro como esculturas de cera no Museu de Madame Tussaud, capturados numa pose definitiva. Ao contrário, lá estão unicamente em função de sua potência sempre atual de enfrentar leituras novas e mobilizar leitores novos, pois criaram textos cujos fios são sempre novos a um toque inédito, a um olhar renovado e renovador. Poemas, portanto, não documentos históricos ou curiosidades de época.

Já na advertência do *ABC*, Ezra Pound não mediu palavras para comunicar o ímpeto desbastador de sua escolha pela literatura que sobrevive ao teste do tempo:

O duro tratamento aqui conferido a um certo número de escritores meritórios não é sem propósito; provém da firme convicção de que o único meio de manter o melhor do que se escreve em circulação ou de “popularizar a melhor poesia” é separar drasticamente o melhor, de uma grande massa de obras, que tem sido consideradas válidas há muito tempo, que têm oprimido todo o ensino e que são responsáveis pela ideia corrente, extremamente perniciosa, de que um bom livro dever ser necessariamente um livro chato. (POUND, 2006, p. 21).

Escolher para manter o melhor: Murilo Mendes, poeta mais vivo hoje do que muitos que circulam mais que ele entre os apreciadores do Modernismo brasileiro, sabia disso muito bem, no mínimo em sua poesia, como diz o seu “O menino experimental”: “O menino experimental não anda nas nuvens. / Sabe escolher seus objetos” (MENDES, 1979). Para saber da intimidade de Mendes com a escrita de Ezra Pound, nem é preciso sobrevalorizar o fato de que ele travou conhecimento pessoal com o poeta americano em 1961, na Itália, e que o reencontrou em diversos eventos literários posteriores; basta ler o ensaio sobre Pound que Mendes publicou na revista portuguesa *Colóquio/Letras* em 1973. O relato que esse texto traz da conversa que os dois tiveram, num modesto apartamento de Roma em que se hospedava o autor dos *Cantos*, mostra o à vontade do brasileiro com a poética de interesse de Pound, pois, além de seu *magnum opus* e da tradução que o grupo de *Noigandres* tinha feito recentemente dele, os temas do diálogo foram Guido Cavalcanti e outros poetas do Duecento”, T. S. Eliot, a pintura informal e a música eletrônica. Não será um lance

arriscado, logo, considerar que Mendes estava a par do olhar criticamente investido que seu interlocutor sempre lançara em direção à produção poética de todos os tempos, lugares e línguas. Da mesma forma, não é arriscar demais dizer que o poeta brasileiro praticou, intensamente, aliás, mas em verso, o gesto curatorial em relação à poesia que Pound fez na prosa do *ABC da literatura*. A maior prova disso está em seus “murilogramas”.

“Murilogramas” é uma seção de *Convergência*, livro de 1970 em que a dimensão crítica da poesia do autor destaca-se sobremaneira. Nas três partes em que se divide sua organização, “Grafitos”, “Murilogramas” e “Sintaxe”, se multiplicam os poemas sobre poetas, prosadores, cineastas, compositores e artistas plásticos. Mesclados a temáticas diversas, a primeira contém poemas endereçados, entre outros, a Mário de Andrade, Sousândrade, Mário Pedrosa, Li Po, Serguei Eisenstein e Casimir Malevitch. A terceira, que também aborda outros assuntos, inclui poemas que falam de Alexander Calder e Paul Klee, Carlos Drummond de Andrade e Carl Czerny. Já a segunda é composta por uma série de trinta e sete poemas no quais o sujeito poéticoⁱⁱ dialoga liricamente com criadores de línguas, linguagens, épocas, ciências e poéticas as mais variadas. Essa variedade, entretanto, não pode ser entendida como aleatoriedade, pois o exame dos nomes e dos textos permite perceber o rigor da seleção levada a cabo pelo poeta, pois ele só fala de e com artistas de relevo, cuja contribuição para o patrimônio artístico-cultural da humanidade não pode ser negado. Ou seja, o resultado de sua escolha é a formação de um painel daqueles artistas que, à maneira do *ABC* de Ezra Pound, os murilogramas colaboram para manter em circulação. Como deixa evidente Francis Paulina da Silva, a abordagem crítica é a essência dessa produção muriliana:

Murilo Mendes, poeta mineiro, de Juiz de Fora, tornou a sua obra universal, por sua tendência ecumênica, intensamente crítica e autocrítica, aberta à cultura e à arte que ultrapassa tempo e espaço. Em poemas de **Tempo Espanhol**, por exemplo, assim como na série de “Grafitos” e “Murilogramas”, de **Convergência**, dentre tantas outras obras suas, tem-se o Murilo leitor crítico, contemplativo, a reverenciar escritores e artistas representativos da cultura clássica, cujas obras lhe eram bastante familiares, graças às constantes pesquisas e ao apurado gosto estético do poeta.

A singularidade desses poemas de Murilo é a sua admirável capacidade de captar dos autores, com aguçada sensibilidade, a essência da vida e da arte de cada um. Murilo apreende-lhes o estilo, a temática, o pensamento, as paixões, e sua pena crítica no-los transmite em versos breves, substantivos, em cuja cadência e ritmo envolventes consegue neles se metamorfosear, recriando a escritura alheia, segundo sua maneira de “ler” a arte. Trata-se de uma poesia autêntica, pois o autor se deixa contaminar pelos textos de outrem, sem, contudo, perder a originalidade da própria escrita. (SILVA, 2008, p. 88, grifos originais)

Sem dúvida, a abertura “à cultura e à arte que ultrapassa tempo e espaço” que Silva atribui a Murilo Mendes corresponde à valorização que Ezra Pound fazia das obras que resistem à passagem do tempo, em função das qualidades estéticas que garante sua vitalidade perene. Em outras palavras, são aquelas que resistem ao duro tratamento da crítica profundamente informada que ambos os escritores eram capazes de aplicar aos textos de todos os tempos e das mais diversas línguas de cultura. Dessa forma, os murilogramas se convertem numa espécie de enciclopédia duplamente poética e crítica, pois, para fazer os seus poemas, Murilo Mendes leu criticamente, como disse Silva, os de outros poetas, o que faz dessa parte de sua produção uma tessitura inconsútil de invenção e comentário, lirismo e didática: o leitor de Murilo lê com ele, ou através dele, os grandes que ele escolheu.

A própria organização de “Murilogramas” denuncia seu caráter expositivo de uma visão enciclopédica da arte e da cultura que, do ponto de vista do eu lírico muriliano, deve permanecer em circulação. Mesmo sem uma indicação explícita, o leitor pode perceber no índice dessa seção de *Convergência* uma sucessão de grupos identificáveis por linguagem artística, pertencimento a uma tradição ou tendência. Na lista, logo abaixo do Criador e de Jesus Cristo, aparece sozinho Johan Sebastian Bach, o que dispensa explicações, separado pela menina Clara Rocha do segundo grupo. Este é composto, em ordem praticamente cronológica, por alguns dos mais importantes nomes da poesia ocidental e oriental: Bashô (aqui está uma exceção), Guido Cavalcanti, Friedrich Holderlin, Giacomo Leopardi, Gérard de Nerval, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé (eis a outra). Separado desse grupo pelo poema endereçado à esposa do poeta, vem um grande, formado pelos maiores expoentes da lírica em língua portuguesa, de Luís de Camões a João Cabral de Melo Neto. Logo abaixo, quatro compositores de momentos-chave de inovação ou renovação da música erudita: Claudio Monteverdi, Claude Debussy, Luigi Dallapiccola

e Anton Webern; eles são seguidos por quatro dos principais nomes da vanguarda da experimentação poética do século XX: Ezra Pound, T. S. Eliot, Giuseppe Ungaretti e Nanni Balestrini. Embora eu não tenha reproduzido a íntegra da lista de destinatários dos murilogramas, o leitor pode perceber que aqui se tratou de evidenciar como Murilo Mendes, por meio desses poemas, oferece ao seu público uma suma lírica, a qual põe em pauta, como um curador ao preparar uma exposição, a arte mais representativa que ele conheceu.

É por praticar em sua poesia um exercício de diálogo e seleção com poetas de sua admiração, semelhante a esse de Murilo Mendes, que Ricardo Aleixo se revela, neste particular, um discípulo do outro poeta mineiro.

OS ALEIXOGRAMAS

O fato de Ricardo Aleixo ter optado, ao final do Ensino Médio, por não fazer um curso universitário não o impediu nem de ser poeta nem de ser um poeta culto (nem de ser professor universitário, aliás). Mestres não lhe faltaram no processo autodidata do aprendizado da teoria e da prática da poesia e das outras artes que escolheu, processo que exercita até hoje. O melhor espelho de sua abertura para a poesia de outros em sua poética são seus livros, povoados de referências e alusões à lírica de precursores e contemporâneos. Como todo poeta da modernidade baudelairiana, Aleixo sabe que ninguém escreve sozinho, como nota Afonso Celso Carvalho Rodrigues em sua tese de doutoramento sobre a natureza interartística da prática do poeta:

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 vivamente, 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. (...) 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: (RODRIGUES, 2013, p. 73).

A nomeação a que Rodrigues se refere é o registro que ele faz a seguir da teia de artistas com os quais a poesia de Aleixo estabelece relações de leitura, crítica,

citação, alusão, intertextualidade. A partir dos livros *Trívio*, *Máquina zero*, *Festim* e *Modelos vivos*, são relacionados nomes citados em epígrafes, dedicatórias ou no texto dos poemas, chegando a um total de oitenta e quatro escritores, músicos e artistas plásticos. Como Ezra Pound e Murilo Mendes, Aleixo semeia em suas páginas as estrelas que se integram em sua constelação de precursores. São essas vozes que soam junto com a dele em seus poemas; introjetá-los em sua obra é o seu método de ser contemporâneo a todos eles. Consustancial a este diálogo artístico e intelectual, está visto, é a dimensão afetiva da inscrição do nome, da memória e do exemplo de outros artistas em seus versos. Na poesia de Ricardo Aleixo, nomear é uma das formas mais evidentes de amar.

A nomeação é também a forma pela qual se manifesta na poesia aleixiana a atividade curatorial, no sentido de estabelecimento de um panteão de poetas e poemas referenciais tanto para o próprio autor quanto para seu público leitor. Como demonstra Afonso Rodrigues, há método nas listas de artistas criadas na obra de Ricardo Aleixo, que nada têm de aleatório, mas sim de elogio consistente à inovação e à rebeldia:

Algo, porém, se destaca neste ajuntamento (ganguê? posse?): o elevado grau de “marginalidade”. Não é difícil nos conscientizarmos de que estas pessoas fazem parte 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”. (RODRIGUES, 2013, p. 74-75)

Como não convém citar aqui os oitenta e sete nomes coligidos por Rodrigues a partir dos quatro livros de Aleixo citados há pouco, talvez baste, para concordar com as linhas gerais de sua argumentação sobre as afinidades do poeta com os iconoclastas de todos os lugares e épocas, lembrar que fazem parte da lista James Joyce, Arthur Bispo do Rosário, Walter Smetak, Oswald de Andrade, Thelonius Monk, Marcel Duchamp, Josephine Baker e, logicamente, Haroldo de Campos, Ezra Pound

e Murilo Mendes. Cabe aqui, então, lembrar que estes três últimos, como já foi abordado nestas páginas, anteciparam Aleixo na composição de sua constelação de precursores, mais um motivo para que constem da dele. No caso de Murilo Mendes, há mais ainda: há que considerar que a proximidade do gesto curatorial de Ricardo Aleixo daquele praticado por Mendes nos “Murilogramas” de *Convergência* permite propor a nomenclatura de “aleixogramas” para os poemas em que se mesclam leitura, diálogo intertextual, crítica e afeto na criação do panteão particular do poeta mineiro contemporâneo, no qual o modernista tem seu altar próprio. Murilo Mendes mesmo é o objeto de um “aleixograma” recente, juntamente com outro poeta central na devoção de Aleixo, João da Cruz e Sousa.

Como já foi dito neste artigo, Ricardo Aleixo não economiza esforços para divulgar sua poesia, que é sua profissão. Além das publicações, performances e palestras que realiza dentro e fora do Brasil, como já foi abordado aqui, ele tem deixado também um considerável rastro digital por meio de sua presença nas redes sociais. No aplicativo Instagram, 5.216 pessoas atualmente seguem as 2.429 publicações que ele já fez. No Facebook, a soma de “amigos” em seu perfil pessoal e em sua página oficial é de 3.107. nas duas plataformas, o poeta posta poemas, arte visual e notícias a respeito de sua agenda profissional. Nos últimos meses, se destaca a publicação de poemas que integrarão o livro *Diário da encruza*, que o escritor tem entre mãos desde 2019. Um deles é este, postado em 16 de agosto último:

FLORILÉGIO

Sou uma pessoa
muito simples.

Meu único luxo
é ler Cruz e Souza

E Murilo Mendes
no original.

Foi a partir desse poema que cunhei o neologismo “aleixograma”, pois, como os murilogramas, há nele um olhar crítico lançado para a história da poesia, um olhar

que seleciona e afaga, que registra, implicitamente, uma hierarquia e, explicitamente, um juízo de valor endereçado, antes de tudo, ao leitor.

O próprio título do poema já o insere numa tradição de leitura crítica, operada por um ímpeto de escolha consciente, pois essa é a carga semântica investida no vocábulo através dos séculos, especialmente em dois momentos marcantes. O primeiro deles é o contexto cultural europeu da Idade Média, no qual os florilégios eram tanto os tratados sobre flores dedicados às plantas ornamentais como as antologias que reuniam extratos dos escritos dos Padres da Igreja, ou seja, os autores da teologia cristã nos séculos iniciais dessa fé, como os santos Ambrósio, Jerônimo e Agostinho, bem como outros de filósofos pagãos, como Aristóteles.

Com a expansão marítima europeia dos séculos XV e XVI, novas plantas passaram a chegar ao Ocidente vindas das regiões dominadas pelo Império Otomano, como a Turquia, o Oriente Médio, o norte da África e o Cáucaso; ricos proprietários, então, passaram a encomendar a reprodução artísticas de flores dessas espécies novas e raras; dessa prática resultou a voga dos florilégios no século XVII.

Foi também no século XVII que o termo florilégio penetrou no campo literário e passou a denominar uma compilação ou antologia de textos poéticos. No Brasil, circularam no século XIX diversas coleções com esse título, exemplificadas pelo *Florilegio da poesia brasileira, ou collecção das mais notaveis composicoes dos poetas brasileiros fallecidos, contendo as biographias de muitos d'elles*, cujos três volumes foram compilados e publicados por Francisco Adolpho de Varnhagem entre 1850 e 1872.

A presença, nesse longo título ao gosto da época, do adjetivo “notáveis” especifica o gesto indispensável para a elaboração de um florilégio: a escolha – e escolha das melhores entre todas as opções possíveis. Estamos tratando, portanto, do mesmo espaço de leitura crítica habitado por Ezra Pound, Haroldo de Campos e Murilo Mendes; com seu poema de título tão expressivo da prática colecionista visível nos três antecessores, Ricardo Aleixo explicita seu lugar no mesmo contexto. Se, portanto, Mendes fez seu florilégio na forma dos murilogramas, não haverá grande risco em chamar de aleixogramas os poemas em que Aleixo seguiu seu exemplo.

Como já ficou dito a partir da citação que reproduzi de Afonso Celso Carvalho Rodrigues, o número de poemas em que a poesia aleixiana incorpora os nomes e os exemplos de poetas de sua devoção é muito elevado. Por isso, em função das limitações naturais de um artigo, ocupo-me de um número reduzido deles, seguro, entretanto, de que eles simbolizam potentemente esse aspecto central da poética do autor. Desse modo, além de “Florilégio”, será examinado aqui “O Poemanto: ensaio para escrever (com) o corpo”, publicado em *Modelos vivos* (2010) e *Pesado demais para a ventania* (2018). Um poema breve, de apenas três dísticos, e outro muito longo, com vinte e sete estrofes de variada extensão: da leitura deles emergirá, espero, um retrato em miniatura, mas não falso, da constelação de artistas que permite ao leitor uma compreensão mais ampla e justa das nuances da voz lírica de Ricardo Aleixo.

Assim como integra em suas performances a voz, o corpo, a dança, a palavra, o vestuário e as artes plásticas, Aleixo cultiva em sua poesia uma multiplicidade de formas, sem se fixar em nenhuma delas. Quanto à extensão, alterna poemas longos, médios e curtos, caracterizados, todos, por uma linguagem concentrada, que não depende de loquacidade para produzir sentidos e efeitos. “Florilégio” é um exemplo acabado dessa sua propensão ao “DICHTEN = CONDENSARE” de que fala Pound no *ABC da literatura*.

Tudo em “Florilégio” se organiza aos pares. Esse procedimento formal é tão constante no poema que evoca, de imediato, a simbologia da ambiguidade, ou seja, do movimento, que o número 2 assume em tantas culturas, como registram Jean Chevalier e Alain Gheerbrant:

Symbole d'opposition, de conflit, de réflexion, ce nombre indique l'équilibre réalisé ou des menaces latentes. Il est le chiffre de toutes les ambivalences et des dédoublements. Il est la première et la plus radicale des divisions (le créateur e la créature, le blanc et le noir, le masculin e le féminin, la matière et l'esprit etc), celle dont découlent toutes les autres. Et parmi ses redoutables ambivalences, il peut être le germe d'une évolution créatrice aussi bien que d'une involution désastreuse.

Le nombre deux symbolise le dualisme, sur lequel repose toute dialectique, tout effort, tout combat, tout mouvement, tout progrès. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1999, p. 350)

Os pares presentes em “Florilégio” mantêm o poema em constante movimento, de um polo a outro: as estrofes são de dois versos; eles são de dois grupos, as redondilhas menores (1, 3, 4 e 5) e os livres (2 e 6). Há nele duas formas do verbo “ser”, uma na Primeira Pessoa, outra na Segunda, o que denota a capacidade de o sujeito poético olhar tanto para dentro de si como para fora. Esse ser ambíguo que nos versos fala se apresenta como pessoa simples que cultiva o luxo (da poesia). São citados dois poetas de sua predileção; ambos por nomes duplos; o de um tem duas iniciais iguais; o de outro, uma conjunção aditiva a somar dois sobrenomes num par; os dois poetas são tanto eles mesmos como metonímias de sua obra poética, assim como de dois séculos e dois momentos culturais diferentes. O adjetivo “original” permite uma leitura de duplo sentido, irônica, pois, ao mesmo tempo em que se pretende manifestação de modéstia, por causa do monolinguismo, proclama a vantagem que o eu lírico desfruta de poder ler os dois poetas na língua portuguesa em que escreveram, “virando a mesa” sobre aqueles que ainda a considera inculta, mesmo que bela, em comparação com as outras línguas canônicas em poesia.

Se todo poema é uma poética (se não for, o poeta não é livre), a que emerge de “Florilégio” é a da multivocidade, isto é, do entendimento do poema como um palco aberto para um coro de vozes, perspectivas, experiências, cujo música integra notas harmônicas e dissonantes sem hierarquização entre elas. Por isso ele é feito de versos metrificados e livres, por isso iguala as diferenças estéticas entre Cruz e Souza e Murilo Mendes apenas em função do efeito afetivo que causam no eu lírico.

Mesmo o artigo indefinido e o adjetivo que o sujeito utiliza para si mesmo em “Sou uma pessoa” e “Meu único” negam a possibilidade de uma leitura unissignificativa de sua autodefinição, pois, como já dito, outros elementos do poema permitem perceber que ele é marcado pela duplicidade de perspectivas.

É o que se observa por ele ser capaz tanto de um olhar subjetivo para si mesmo e seu mundo interior quanto de um olhar objetivo para o mundo exterior, aquele em que se originam os livros que admira, que são obras de outros sujeitos, dotados de ainda outras perspectivas. Sendo essa admiração tão intensa a ponto de ele denominar como luxuoso o prazer de ler Cruz e Sousa e Murilo Mendes, não será exagero de monta admitir que essa leitura contribui para que a subjetividade do eu

lírico se torne mais complexa, multifacetada, ao incorporar as visadas díspares das experiências humanas e estéticas produzidas pelos dois poetas, que passam a constituir seu mundo interno, mental e afetivo, do mesmo modo como sua linguagem lírica os incorporou em “Florilégio” por meio do ato de inscrever seus nomes como tatuagens em seu corpo feito só de palavras.

Mesmo o “único” luxo do poeta é enganosamente simples, pois os nomes de Cruz e Sousa e Murilo Mendes, literariamente considerados, são legião, porque ambos são muito, ou muitos.

Ler a poesia de João da Cruz e Sousa já é missão para uma vida, devido às múltiplas ramificações estéticas e políticas de sua escrita. Sua própria localização num momento-chave da modernidade poética coloca sua poesia e, portanto, seus leitores, em contato com uma multiplicidade de poetas e poéticas, evocados, quando não invocados, por uma leitura atenta de seus versos, como indica Carlos Felipe Moisés em um ensaio sobre a prosa poética do poeta desterrado:

Nosso poeta segue os passos de Baudelaire, Villiers de l'Isle-Adam, Huysmans, Rimbaud, Verlaine e tantos outros, toda uma geração de escritores, pensadores e artistas “malditos” do final do século XIX, que comungam do mesmo sentimento de mundo em colapso, sem saída. (MOISÉS, 2012, p. 11).

Moisés deixou de incluir Stéphane Mallarmé nessa coterie de que acompanha uma simples leitura de Cruz e Sousa, mas Leonardo Pereira de Oliveira o fez em sua tese sobre a tensão lírica na obra do catarinense, ao abordar a coexistência nela das linguagens estética e religiosa:

O paralelo entre expressão poética e transcendência foi caracterizado por Octavio Paz: se a linguagem é a chave de nossa consciência, de nossa separação da Natureza, o impulso da imagem poética para fora da linguagem humana é a comunhão, a *religare* entre humanidade e cosmos. Assim, religiosidade e estética também forma uma só expressão na poesia de Cruz e Sousa.

A multiplicidade de sentidos alcançada por essa linguagem aproxima-se da intenção de Mallarmé: produzir uma poesia que precisasse criar seu leitor para ser interpretada. Como afirma Friedrich, o poeta não provoca uma decifração (não procura o leitor) nem entrega um sentido uno mascarado. Ele exige uma capacidade de leitura múltipla que tanto interprete (reduzindo) o poema, quanto seja capaz de recuperar a multiplicidade de sentidos deste, uma capacidade de leitura ampla e simultânea, que desfaça a redução inicial.



Cruz e Sousa e Mallarmé não apenas partiram do mesmo problema de expressão do inefável, mas provocaram problemas análogos a seus leitores, apesar de trilharem caminhos diversos. (OLIVEIRA, 2007, p. 95)

Em se tratando de um multiartista como Ricardo Aleixo, não é difícil conceber que seja essa multiplicidade de sentidos produzida pela lírica de Cruz e Sousa, bem como sua consonância com as experimentações dos poetas malditos do Oitocentos, entre elas uma nova concepção de leitor (definido pela atividade, não pela passividade de sua recepção) o motivo do emprego do termo “luxo” para classificar a experiência de lê-lo que tem o sujeito poético de “Florilégio”, o qual, em sua generosidade, o partilha com os leitores que cria por sua vez.

No sentido de introduzir no poema uma dimensão de complexidade da produção poética com a qual Ricardo Aleixo nele dialoga, a menção de Murilo Mendes tem o mesmo valor da feita a Cruz e Sousa. É um luxo ler sua poesia porque ela, tal qual toda a grande produção do Modernismo, nos dois lados do Atlântico, é marcada por uma beleza fragmentada, resultante de sua natureza heterogênea e multiforme. Como Valmir de Souza deixa ver em seu estudo sobre os aspectos satíricos e religiosos da abordagem da memória histórica brasileira em dois volumes de poemas do escritor mineiro, a poética muriliana tanto se alimenta de variadas fontes como cria uma voz lírica marcada pela multiplicidade, não por uma elusiva unidade do sujeito, vista como pura utopia desde, no mínimo, Charles Baudelaire. Repare-se como, neste trecho de sua tese, Souza registra os interesses díspares do eu lírico em *História do Brasil* (1932) e em *Contemplação de Ouro Preto* (1954), pois sua variedade de leituras (tanto históricas quanto literárias, em prosa ou em verso, epistolares, barrocos, árcades ou simbolistas, brasileiras, portuguesas ou italianas, medievais, renascentistas ou coloniais) se reflete também em no estilhaçamento de sua subjetividade, que vai da unidade em alguns poemas à encenação de identidades diversas e dispersas em outros:

Em *História* o poeta recupera textos históricos e literários - como a *Carta de Caminha*, tratados dos viajantes, poemas árcades. Já em *Contemplação*, além de textos árcades e de viajantes, também é revisitada a cultura barroca e a literatura simbolista. Além desses legados literários mais “introspectivos”, são revisitadas e incorporadas obras universais como Luís de Camões e Dante Alighieri. Nos dois textos verifica-se a presença e o apagamento do eu-

lírico, modulando a subjetividade conforme a circunstância. Se em *História do Brasil* há uma multiplicação do sujeito poético que se projeta em outras personagens e com vários pontos de vista, em *Contemplação* destaca-se a centralização e participação mais intensa do sujeito na cena de alguns poemas. (SOUZA, 206, p. 186-187)

Como Cruz e Sousa, em poesia Murilo Mendes é muitos (como Nerval, Baudelaire e Rimbaud haviam começado a ser e Fernando Pessoa, de sua forma extrema, também foi). Sua inserção no poema de Ricardo Aleixo, por isso, multiplica os poucos e curtos versos em que ele se realiza, tornando ilusória qualquer compreensão que pense que sua brevidade é o signo de sua máquina de sentidos. Um olhar atento perceberá que mesmo a apresentação que o sujeito poético faz de si é irônica, dupla, pois, se diz que é “uma” pessoa, e pessoa “simples”, ele amplia de imediato o alcance dessa unicidade e dessa simplicidade ao qualificar a última por meio do advérbio de intensidade “muito”. Trata-se de um ser, de um poeta que é muito o que é, que não é pouco, mesmo quando escreve poucos versos. Neles, há janelas para outras escrituras, que ele valida por incorporá-las em si, já que resistem ao seu olhar crítico e, assim, podem ser incluídas no museu portátil em que se torna seu breve “Florilégio”. Obra de um poeta atento a seus mestres, mas dotado de linguagem e olhar curatorial próprios, o luxo de “Florilégio” é ser um “Abc da literatura” moderna e modernista inteiro em seus exíguos seis versos, é ser a constelação condensada poesia brasileira segundo Ricardo Aleixo, que nisso segue sem se desviar do exemplo de Ezra Pound: cria, por seu gesto de escolha, os precursores que merecem ser postos perenemente em circulação não só nas estantes das bibliotecas, mas também por meio de seus versos.

Os murilogramas são poemas em que Murilo Mendes cita, incorpora, avalia, e/ou homenageia os artistas de seu panteão particular, ao mesmo tempo em que os põe a circular publicamente até o limite do alcance de sua própria poesia. São textos, em suma, em que o poeta recolhe, de toda a produção poética sua conhecida, aquela parte que, ativamente, defende que permanece viva e disponível para antigos e novos leitores. É nesse sentido que atribuo a classificação de aleixogramas aos poemas em que Ricardo Aleixo procede de modo semelhante, sendo “Refrigério” um exemplo típico ao escolher um poeta do século XIX e outro do XX para serem expostos em sua

plataforma digital para leitores do XXI. Este é um gesto tão curatorial, portanto, crítico, quanto o de um museólogo que organize em 2021 uma exposição sobre Vincent van Gogh e Egon Schiele com vistas a iluminar a compreensão da importância da ornamentação de fundo na retratística de Kehinde Wiley; quando se observa que foi praticada por um poeta, uma proposição como essa assume também a dimensão de um gesto autocrítico, já que Cruz e Sousa e Murilo Mendes podem, aos nossos olhos, passar a serem entendidos como o padrão de referência que o sujeito poético seleciona para a avaliação pública da realização poética de Aleixo.

Mesmo sendo um poema bastante longo, “O poemanto: ensaio para escrever (com) o corpo” também pode ser considerado um aleixograma. Não lhe faltam nem menções explícitas a outros poetas, artistas plásticos e músicos nem caráter crítico e autocrítico.

Como poema escrito e publicado, o “Poemanto” se origina de um ato performático anterior, como descreve Afonso Celso Rodrigues:

(...) passemos à análise de um ato performático perpetrado por Aleixo intitulado “poemanto”. 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 poema “Para uma eventual conversa sobre poesia com o fiscal de rendas” (...)
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, acrescidos de uma coreografia. Ressaltamos mais uma vez que existem aspectos do discurso biográficos 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 com um caráter de depoimento. (RODRIGUES, 2013, p. 226-227).

Como o próprio texto do poema informa, Aleixo começou a usar o poemanto em apresentações ao vivo no ano 2000, dez anos antes de *Modelos vivos* trazer impresso o poema. Compreende-se assim, porque os versos são intitulados de ensaio: eles contêm a explicação dada pelo poeta do potencial criativo que desenvolve e apresenta ao público quando se coloca sob o manto para performar seus poemas. O que temos aqui é evidente: um eu lírico que se debruça sobre a própria arte, que escreve sobre sua escrita. Não só: que escreve sobre sua poesia numa perspectiva

crítica, quer dizer, autocrítica. A manifestação mais clara dessa atitude está nas estrofes 6 e 7, em que, primeiro, se informa que os versos declamados sob o poemanto vêm do poema mencionado acima por Rodrigues, acrescido da data e do livro em que ele saiu, *Trívio*, de 2001; depois, se comenta como o eu lírico usou no poema pronomes possessivos de Primeira Pessoa, pervertendo (palavras suas; autocríticas, portanto) o trabalho coletivo de criação do manto, feito por atrizes de sua companhia de teatro.

Antes e depois das referidas estrofes, o poema justifica a descrição que Rodrigues fez de seu aspecto de depoimento por trazer uma detalhada explicação de como o manto é usado durante as performances, no que incorpora outros depoimentos sobre ele, como o do poeta peruano Reynaldo Jimenez e o do brasileiro Chacal. A eles se junta a comparação feita por outros que o eu lírico incorpora, ou seja, a do poemanto com os parangolés de Hélio Oiticica. A cada passo, o leitor vai percebendo a propriedade do título completo do poema, que realmente é um ensaio sobre a poética performática de Ricardo Aleixo. Para os objetivos deste artigo, destaca-se a importância de um elemento essencial dela, que passo a examinar porque ele permite ver no texto o seu aspecto de aleixograma.

Outro artista mencionado no poema e que ficou célebre pela criação e uso de um manto é Arthur Bispo do Rosário, como registra Larissa Uchôa Dantas em sua dissertação sobre ele:

Bispo do Rosário dizia ter recebido uma missão de inventariar o mundo em miniaturas para apresentar a Deus e, portanto, grande parte de suas criações foi produzida em seus momentos de delírios, orientado por meio de “vozes sagradas” que lhe comandavam o que fazer.

Dentre as suas produções, destaca-se o *Manto de Apresentação (...)*, uma veste produzida pelo artista durante um período de aproximadamente 30 anos, ornamentada, profusamente, com a técnica do bordado, para dar forma a elementos, nomes e símbolos relacionados a momentos de sua vida.

Esta obra, considerada a peça central do seu acervo, é a mais significativa de todas e, por isso, dotada de um imenso valor, ao qual podemos atrelar alguns fatores: um deles, talvez o principal, é o fato de que Bispo teria confeccionado o Manto para ser usado no dia de sua morte, a sua “passagem”, dia do tão esperado encontro com “Deus”. Outro motivo deve-se ao fato de que estes bordados contam a história dos acontecimentos e experiências que permearam a vida de Bispo. Ademais, outro ponto a ser considerado é sobre o virtuoso trabalho manual, que apresenta uma riqueza de detalhes e valor estético. (DANTAS, 2016, p. 10-11).

Ricardo Aleixo não passou cinquenta anos internado como esquizofrênico-paranóico na Colônia Juliano Moreira; não consta que seu poemato tenha feito parte de uma encomenda divina; as citações e alusões religiosas em sua lírica são todas acerca do panteão dos orixás afro-brasileiros, não da divindade judaico-cristã. Com a devida licença metafórica, porém, não haverá grande erro em se considerar que sua obra dá testemunho de que ele é um poeta que não só ouve, mas também segue, “vozes sagradas”.

No seu clássico estudo *O sagrado e o profano*, Mircea Eliade dedica o último capítulo ao exame das relações do homem moderno, definido por ele como a-religioso, e a dimensão do sagrado. Um dos postulados presentes nessa seção do livro é a de que, mesmo não nutrindo fé religiosa, o homem moderno ocidental conserva, de maneira consciente ou não, hábitos, comportamentos e rituais que demonstram como ele ainda descende de seus antepassados religiosos. Segundo o autor,

O homem moderno que se sente e se pretende a-religioso carrega ainda toda uma mitologia camuflada e numerosos ritualismos degradados. (...) Poder-se-ia escrever uma obra inteira sobre os mitos do homem moderno, sobre as mitologias camufladas nos espetáculos que ele prefere, nos livros que lê. (ELIADE, 1992, p. 98)

Essas afirmações vêm a calhar pelo fato de que a poesia contemporânea de Ricardo Aleixo, herdeira declarada da modernidade e do Modernismo, como seu diálogo frequente, já mencionado aqui, com suas figuras-símbolo, como James Joyce, Marcel Duchamp, Thelonius Monk, Ezra Pound, Haroldo e Augusto de Campos e Murilo Mendes, também é o palco em que se apresentam menções e alusões a Oxalá, Exu, Ogum, Oxum e mais outros orixás do panteão iorubá. Não cabe aqui argumentar ou provar que o poeta é devoto praticante do candomblé; o que interessa é que sua poesia abriga seus mitos. Mas eles não são os únicos, sendo o meu ponto de interesse dizer que a lírica aleixiana cria outros, por meio da valorização que faz dos artistas que eleva, por inseri-los em seus versos, diante de seus leitores. Numa palavra: considero que as menções a outros artistas na poesia de Ricardo Aleixo cumprem a função de criar um paideuma estético, em que alguns artistas são entronizados como

os santos o são nos panteões que os homens religiosos criaram através dos milênios, para distinguir aquelas personagens dignas de admiração e emulação. Nas estantes-altares da Biblioteca de Babel de Aleixo, então, João da Cruz e Sousa e Murilo Mendes, entre outros, alcançariam a posição de mitos literários, sempre vivos e jamais esgotados em sua potência criadora. É deles, finalmente, a voz sagrada que penso ser ouvida e ecoada na lírica aleixiana.

O “Poemanto” traz o registro direto, por meio de citações entre aspas”, da audição e da reverberação que o poeta dedica ao que dizem seus numes tutelares pessoais na arte, entre eles Octavio Paz, Haroldo de Campos, Umberto Eco, Chacal, Reynaldo Gimenez e o DJ Spooky That Subliminal Kid. Para os fins deste texto, contudo, o mais importante de todos é mesmo Arthur Bispo do Rosário.

Depois de se identificar como um performer nas duas primeiras estrofes de “Poemanto”, o sujeito poético usa a terceira para registrar a única instrução que segue durante as performances, que são, como já dito acima com uma citação de Afonso Celso Rodrigues, abertas à variação dos textos e ao improviso dos movimentos e da dança: deixar para trás os cadáveres. Tal regra implica a necessidade de que o ato performático se constitua intrinsecamente ligado ao momento presente de sua criação e apresentação simultâneas, de modo que tudo nele seja e esteja vivo. Ora, para apresentar textualmente essa concepção de sua arte que apresenta na terceira estrofe, na quarta o poema de Ricardo Aleixo cita, literalmente, as palavras de Bispo do Rosário que inspiraram a imagem do abandono dos cadáveres:

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. (ALEIXO, 2018, p. 113)

Aplicada pelo poeta ao seu fazer poético e performático, essa voz de Bispo do Rosário, tornada instrução a ser seguida como regra, lhe permite habitar no tempo “saturado de agoras” de que fala Walter Benjamin no início da Seção 14 de suas *Teses*, mas que Aleixo atribui a Octavio Paz, num lapso talvez causado pelo fato de que o intelectual mexicano, assim como o alemão, também valorizava sobremaneira o tempo presente em seu pensamento sobre a arte, como sugere sua concepção da poesia como a consagração do instante. Como filho bonito sempre tem vários candidatos a pai, o que importa mais é perceber a validade do conceito para o reforço da prática de deixar os cadáveres para trás que aparece na estrofe seguinte, em que a citação de Benjamin, translida por Aleixo como de Paz, aparece seguida pelos versos que definem a agoridade (conceito proposto por Haroldo de Campos, aliás) da arte à moda de Aleixo, que a associa a um tempo “que é o da vida / em forma de arte”. É assim que a longa duração do impacto estético da arte de Bispo do Rosário, entendida como a sua abertura permanente para a aproximação de novos espectadores/leitores e novas leituras dos já convertidos, se torna exemplar para o eu lírico aleixiano, como indica sua imitação do gesto de abandono dos cadáveres encenado nas palavras do mestre que ele incorporou a seus versos.

A utilidade crítica e autocrítica dos aleixogramas se enraíza na obediência à regra de Bispo do Rosário tornada sagrada pela atenção a ela dada por Ricardo Aleixo. É por seguir esse preceito que se tornam recorrentes em sua produção lírica, como são na de Murilo Mendes, os poemas em que os predecessores e contemporâneos admirados se manifestam numa espécie de hierofania, como diria Eliade, mas estritamente intertextual, ou seja, numa invocação literária de seus nomes e práticas poéticas que torna evidente para os leitores que eles e elas permanecem vivos, por isso podem ser carregados por Aleixo para dentro da cena-mundo de seus versos. É o que acontece em “Refrigerio” com Cruz e Sousa e Murilo Mendes, mas ainda mais em “Poemanto”, em cujo tecido lírico estão bordado nove nomes, nove escritas diferentes que se reúnem na de Aleixo: Arthur Bispo do Rosário, Octavio Paz (numa espécie de palimpsesto sobre o de Walter Benjamin), Reynaldo Gimenez, Hélio Oiticica, Chacal, Haroldo de Campos, Umberto Eco, Milton Santos e Paul D. Miller a.k.a DJ Spooky That Subliminal Kid.

Na lista acima, há dois artistas plásticos (Rosário e Oiticica), dois poetas (Gimenez e Chacal), dois poetas-ensaístas (Paz e Campos), um ensaísta-romancista (Eco), um geógrafo (Santos) e um artista de hip hop-filósofo (Miller). Espalhados pelas estrofes do poema, seus nomes formam nele uma constelação cuja unidade é dada pela interrelação específica que só a escrita de Aleixo, neste texto específico, lhes pode atribuir: a de uma celebração da adesão da obra de arte ao tempo presente, manifestação pela sua realização no corpo em movimento do artista e por sua compreensão como um processo permanente, não um produto acabado.

Na quinta estrofe de “Poemanto”, Octavio Paz, como já foi registrado acima, é citado erroneamente em lugar de Walter Benjamin. Em que pese o lapso do poeta, não fica diminuído o valor da expressão citada, pois ela auxilia a compreensão do leitor do modo como o eu lírico concebe seu fazer artístico. Para mostrar como ele abandona toda forma de morte, exceto a que carrega em si por estar vivo, o eu lírico torna faz coro com um entendimento da História como um campo cultural impregnado no mais alto grau de agoras não homogêneos, ou seja, de construções mentais originadas em experiências individuais e sociais vividas em tempos diversos mas que ainda demonstram sua validade por meio do impacto que têm sobre a atualidade.

Na décima estrofe, a crítica de Reynaldo Gimenez sobre um vídeo de uma performance de Aleixo gera estes versos que a incorporam: “disse do poemanto / (...) / que aquela estranha fusão de sujeito-objeto / “por momentos es un devenir animal, / medusa, mantarraya...”. Em razão de seu esqueleto hidrostático, quer dizer, cheio de fluido, a medusa é um daqueles animais marinhos que dependem de seu movimento para executar tarefas básicas para a manutenção de sua vida, como digerir e excretar os alimentos. Quanto à jamanta ou raia-diabo, como é conhecida em português o peixe citado por Gimenez, tem como uma de suas propriedades mais características tanto os mergulhos profundos de que é capaz (chegam a ser até de dois quilômetros) quanto os saltos que executa para fora da água; esses últimos servindo diversas funções, como a fuga de predadores, a eliminação de parasitas, a comunicação com outras raias e o cortejo dos machos à fêmeas. Em ambas as espécies, portanto, o movimento é condição inerente à própria existência, o que ajuda a explicar porque a visão Ricardo Aleixo a se movimentar debaixo do poemanto foi associada por

Gimenez a elas. O saldo dessa relação interpretativa é a consideração de que a arte do poeta brasileiro se faz em movimento, em ação no tempo presente, isto é, que a sua poesia é criada simultaneamente aos gestos que afirmam a vida de seu corpo, inserido no instante atual tanto quanto a massa de verbos no Presente do Indicativo usados no poema: oitenta e seis. Oito dezenas e meia, portanto, de pontos de afirmação do poema como corpo, não cadáver, carregado sobre as espáduas do poeta, como preconizado por Arthur Bispo do Rosário.

Também as palavras de Chacal, Haroldo de Campos e Umberto Eco servem à dimensão autocrítica do aleixograma endereçado a eles mesmos. Do primeiro, o poema reproduz na décima-quarta estrofe a opinião de que o poemanto é um “embrulho de gente letrada”, bela metáfora para o fato de que a performance poética da vestimenta só se realiza quando ela é animada pelo corpo pulsante que a habita. A partir do que escreveram os outros dois sobre o caráter aberto da obra de arte, a décima-oitava permite ao eu poemático “definir o que faço como ‘obras permanentemente em obras’”, metáfora-gracejo autoirônico que tem seriíssima repercussão na leitura do poema, uma vez que atesta o caráter de inacabamento que a crítica moderna, a partir de Baudelaire, soube passar a reconhecer como virtude, não vício, em arte.

Em suma, em “O poemanto: ensaio para escrever (com) o corpo”, Ricardo Aleixo, como faz em diversos outros poemas, chama pelos seus nomes os artistas de sua predileção, aqueles com os quais dialoga em torno da concepção do que é a poesia digna de ser lida agora e sempre. Como Ezra Pound, Haroldo de Campos e Murilo Mendes, antes dele, sua escritura, ao assumir uma abordagem crítica, autocrítica e curatorial, faz uma escolha pelos vivos, criando um panteão de deuses humanos mortais, sim, mas eternos também, dada a longa duração de seu fazer artístico. O resultado de sua invocação de precursores e contemporâneos, para o leitor, é um convite para visitar um museu de poemas vivos, de poetas que jamais serão cadáveres e que, por isso, ainda podem receber com prazer as mensagens de afeto que Aleixo tece em torno de seus nomes e palavras, os seus murilogramas para o século XXI: os seus aleixogramas.



REFERÊNCIAS

- ALEIXO, Ricardo. **Pesado demais para a ventania**. São Paulo: Todavia, 2018.
- CAMPOS, Augusto. As antenas de Ezra Pound. In: POUND, Ezra. **ABC da literatura**. 11ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CAMPOS, Haroldo de. “Poesia e modernidade: Da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”. In: **O arco-íris branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dictionnaire des symboles**. Édition revue et augmentée. Paris : Robert Laffont/Jupiter, 1999.
- DANTAS, Larissa Uchôa. **Manto da apresentação**: O corpo ritualístico, narrativo e alegórico de Arthur Bispo do Rosário. João Pessoa (PB): Universidade Federal da Paraíba, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/11517>. Consultada em 28.09.2020.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- MOISÉS, Carlos Felipe. Na arrebatada confusão do mundo. In: **Ô Catarina!** Florianópolis (SC): Fundação Catarinense de Cultura, número 75, 2012. Disponível em: <https://www.cultura.sc.gov.br/publicacoes/ocatarina/edicoes/1428-jornal-o-catarina-n-75-especial-cruz-e-sousa/file>. Consultado em 23.09.2020.
- OLIVEIRA, Leonardo Pereira de. **A tensão lírica no Simbolismo de Cruz e Sousa**. Porto Alegre (RS): Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/10788>. Consultado em 20.09.2020.
- POUND, Ezra. ABC da literatura. **Organização e apresentação da edição brasileira de Augusto de Campos**. Tradução de Haroldo de Campos e José Paulo Paes. 11ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- RODRIGUES, Afonso Celso Carvalho. **E pluribus unum**: Ricardo Aleixo, poeta interartes. Juiz de Fora (MG): Universidade Federal de Juiz de Fora. Disponível em: <http://repositorio.ufjf.br:8080/jspui/bitstream/ufjf/928/1/afonsocelsocarvalhorodrigues.pdf>. Consultado em 23.09.2020.
- SILVA, Francis Paulina Lopes da. Pessoa e Murilo Mendes: contrapassantes. In: **Verbo de Minas**: letras. Juiz de Fora, v. 7, n. 14, jul./dez. 2008, p. 87-96. Disponível em https://www.cesjf.br/revistas/verbo_de_minas/edicoes/Numero%2014/06_Pessoa_e_Murilo.pdf. Consultado em 23.09.2020.
- SIQUEIRA, Vera Lúcia. Curadoria como tarefa crítica. In: **Anais do 24º Encontro da ANPAP – Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas**. Santa Maria (RS): ANPAP, 2015. v. 1. p. 3896-3902. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s11/vera_beatriz_siqueira.pdf. Consultado em 22.09.2020.



SOUZA, Valmir de. **Murilo Mendes**: da história satírica à memória contemplativa. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-22052007-134750/publico/TESE_VALMIR_SOUZA.pdf. Consultado em 25.09.2020.

Notas

ⁱ Os trechos entre aspas se referem a este livro de Haroldo que Augusto está citando: CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 207.

ⁱⁱ À parte um poema endereçado ao “Criador”, outro a “N. S. J. C.”, um terceiro a uma menina, filha do escritor português Miguel Torga, e um quarto dedicado “Maria da Saudade”, esposa do poeta.