

O peixe não segura a mão de ninguém: écfrases de Ricardo Aleixo

Telma Scherer

Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC)

Resumo: Este artigo procura realizar uma leitura de quatro poemas de Ricardo Aleixo (Belo Horizonte, 1960) nos quais a relação entre palavra e imagem se desdobra em diferentes processos ecrásticos. Assim, parte-se do poema “O peixe não segura a mão de ninguém”, do livro *Modelos Vivos* (2010), em sua relação com a fotografia que o acompanha e que aparece fragmentada em vários espaços do livro. Já “Estilo: jângal”, do livro *Trívio* (2002), é um poema que parte de uma fotografia de um músico e, sem apresentá-la, compõe a imagem a partir das sonoridades ausentes, presentificando-as. Em “cine-ouvido”, do mesmo livro, o que há é a construção de uma representação de um cinema interior. Em “Fora da fotografia”, de *Impossível como Nunca Ter Tido um Rosto* (2015), o movimento e a fixidez serão os eixos a serem considerados.

Palavras-chave: Ricardo Aleixo, écfrase, fotografia, poesia

Abstract: This essay aims at reading four poems of Ricardo Aleixo (Belo Horizonte, 1960) in which there is a close relationship between words and images, unfolding different ekphrastic processes. The poem "O peixe não segura a mão de ninguém", from the book *Modelos Vivos* (2010), will be read in its relationship with the photograph that accompanies it, which appears fragmented along the book. The poem "Estilo: jângal", from the book *Trívio* (2002), refers to the photograph of a musician; without showing the photo, it composes and presents the image departing from the missing sounds. "cine-ouvido", a poem from the same book, shows how the representation of an inner cinema is constructed. In "Fora da fotografia", from *Impossível como Nunca Ter Tido um Rosto* (2015), the movement and the fixity will be the axes to be considered.

Keywords: Ricardo Aleixo, ekphrasis, photography, poetry

Há, em toda a obra do poeta brasileiro Ricardo Aleixo (Belo Horizonte, 1960), um jogo entre visão e audição que produz tensões e descontinuidades constantes entre o som e a imagem. De fato, não é um caso isolado aquele do poema que parte de uma imagem como motivação inicial. Tanto uma imagem previamente existente (como um filme, uma fotografia) quanto uma imagem meramente imaginada. São muito diversas as situações e os modos de acontecer desse jogo entre imagens e palavras dentro da obra do poeta. No presente artigo, serão abordadas diferentes manifestações que podem ser lidas como efrásticas, nem sempre conciliáveis entre si em uma mesma linha de atuação, com o intento de realizar um percurso de leitura no qual essa multiplicidade venha a primeiro plano, e de chamar a atenção para a complexidade de procedimentos com a qual se depara o leitor de Ricardo Aleixo.

O primeiro livro, de 1992, *Festim – Um desconcerto de música plástica*, tanto dialoga com o tema das imagens quanto as encarna em um trato visual da página. É um procedimento que fez de Aleixo, em uma primeira visada crítica, um poeta “pós-concreto”, alicerçado na busca de dar continuidade ao projeto de Augusto de Campos. Logo no segundo livro, entretanto, o poeta nos oferece um conjunto de orikis (poemas derivados da tradição nagô-iorubá) que frustram essa expectativa inicial, apostando não tanto no poema visual de índole concretista, mas na reinauguração contemporânea de uma tradição ancestral, na qual os mitos dos orixás misturam-se às referências das vanguardas do início do século vinte.

Esse jogo entre referências da etnopoesia (de matrizes africanas e ameríndias) e do experimentalismo formal de diversas vanguardas irá se perpetuar em toda a obra, que passa por *Trívio* (2002), *Máquina Zero* (2004), *Modelos Vivos* (2010), *Mundo Palavreado* (2013) e, finalmente, por *Impossível como Nunca Ter Tido um Rosto* (2015), último livro lançado pelo poeta. E, nesse percurso, abundam os poemas que encarnam o dinamismo de um diálogo entre palavra e imagem. Muitos deles são poemas eminentemente efrásticos, como o poema final do livro *Modelos Vivos*, de 2010, o qual gostaríamos de ler inicialmente.

A “O peixe não segura a mão de ninguém” segue-se a uma fotografia com a qual o poema dialoga. Trata-se de um texto construído a partir de uma imagem pré-existente, uma imagem de álbum de família, sem qualquer requinte ou sofisticação na captura, uma foto em preto e branco, com uma cidade ao fundo, dois homens, um peixe e um menino. Trechos

dessa imagem estão veiculados em diversos espaços do livro, junto à folha de rosto, ao sumário, à epígrafe inicial, sem nunca apresentar o todo da fotografia, que aparecerá apenas na última página do livro.

A prática de inserir imagens fotográficas junto de poemas não é isolada ou exclusiva deste caso de *Modelos Vivos*. Temos, por exemplo, os poemas “teofagia”, “antropofagia” e “autofagia”, de *Máquina Zero*, que são acompanhados por imagens que se repetem com pequenas diferenças (são três versões interferidas da mesma fotografia, que dialogam com os três poemas que acompanham, os quais podem ser lidos como três partes de um mesmo poema). Também o poema “Emblema para Rubem Valentim” é alicerçado na obra do artista plástico nomeado, como muitos outros casos em que o poema oferece referências diretas a imagens específicas ou ao todo da obra de um determinado artista.

Há ainda outro conjunto de textos que se relacionam de maneira especial com as imagens – poemas que produzem imagens através da problematização da voz, como em “Ela aquela”, de *Trívio*. Projetam imagens precisas na imaginação do leitor, na medida em que este percorre o texto. Em todos esses casos (e poderíamos citar outros) está em causa o processo de construção ecfástica em seus variados modos de entendimento. Para empreender a leitura do poema a seguir, vale ter em mente, portanto, que existe uma complexidade de possibilidades e procedimentos de abordagem da imagem na poesia de Aleixo, entre as quais escolhemos quatro casos que não formam um conjunto unívoco, mas trazem à tona um processo construtivo experimental, mutante, não aferrado à reiteração de princípios rígidos, mas aberto ao diálogo com múltiplas tradições e empreendedor de sucessivas reconstruções resultantes de encontros. Ricardo Aleixo nos mostra as virtudes do poeta que vê seu fazer como errância, ou seja, movimento.

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 pais de filhos fora da fotografia.
O que segura o peixe era pai do menino de quem o outro dos
dois mais velhos segurava a mão. O menor de todos (menor até
do que o peixe dado como morto, porque ostentado como um
troféu e suspenso por um anzol) tinha uma irmã. Mesmo não
aparecendo na fotografia, a irmã do menino era filha do que
segurava o peixe. Não se sabe se o peixe, que também era filho,
tinha filhos. Nem se o outro homem, o que segurava a mão do
filho do homem que segurava o peixe morto, tinha seus próprios
filhos, crescidos de sua própria porra. O peixe foi comido por
alguém que não aparece na fotografia. E por sua família. Não a do
peixe, mas a de quem o fotografou. A família do pai que segurava
o peixe não comeu nem a mais minúscula lasca do peixe. A família
do outro homem, se é certo que ele tinha uma, tampouco provou
do peixe. Dos quatro que aparecem na fotografia, nenhum sorri.
Nem diz palavra. O peixe tem a boca aberta. A fotografia comprova
o que se diz: que peixes morrem pela boca. As bocas dos três que
não são peixes estão cerradas. Por elas não escorrem nem sorrisos
nem palavras. São três bocas silenciosas. Três silêncios de ouro.
Quatro, com o do peixe. Que está com a boca aberta. Cinco, com
o do homem que fez a fotografia. A sombra dele se projeta sobre

o corpo do homem que segura a mão do filho do homem que segura

o peixe. O peixe, decerto porque está morto, não segura a mão de ninguém. Dos homens, o menor de todos é o único que escreverá

um dia sobre o tempo longínquo em que se posava para fotografias com um peixe morto suspenso por um anzol. O peixe está alheio a

tudo o que seu olhar morto já não é capaz de ver. Peixes não escrevem. A maioria dos homens também não. Alguns homens escrevem

sobre peixes e homens que pescam peixes para exibi-los como troféus. Uma fotografia é uma forma de pescar pessoas, pensa o

menino. Numa fotografia todos parecem mortos, pensará ainda o menino quando já for, não mais um menino, mas o pai de algum

menino ou de alguma menina. Um dos quatro na fotografia talvez seja eu. Eu não sou o/um peixe. Ele, o peixe, já havia sido pescado

e exibido como um troféu naquele tempo. Eu não sou um troféu.

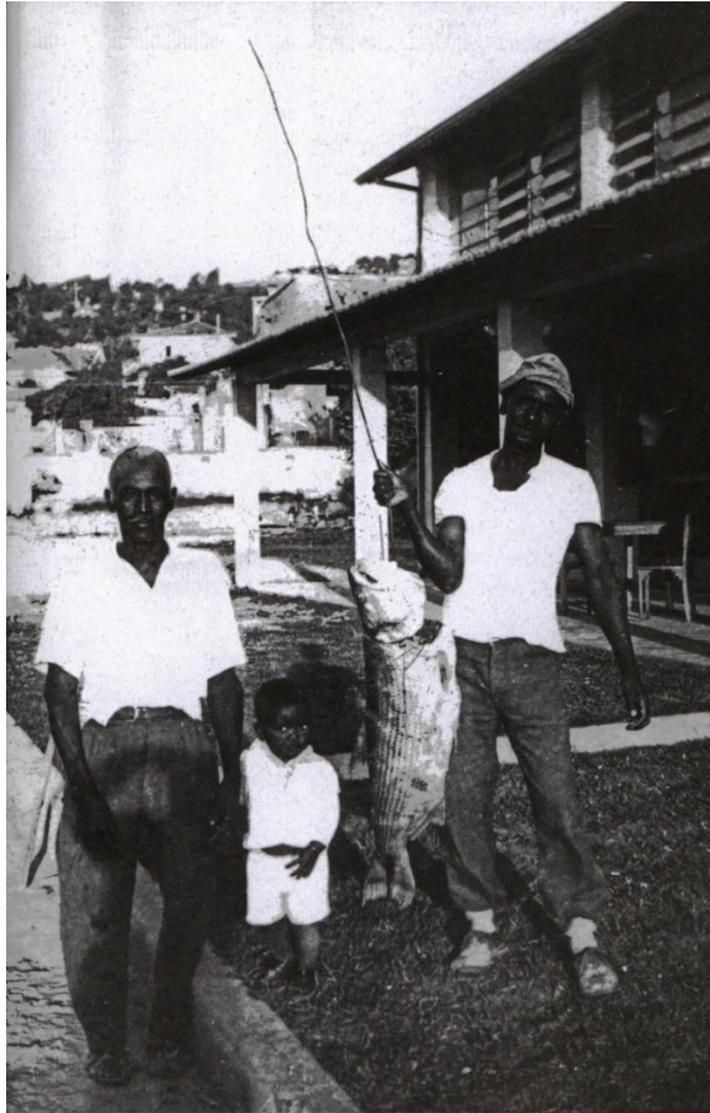
Nem sou os outros dois que aparecem na fotografia. Nem é minha a

sombra que repousa para sempre sobre o que parece ser o mais velho dos que aparecem com nitidez na fotografia. E que nunca

serão totalmente peixes, mesmo depois de mortos. À mãe dos filhos peixes, minha mãe, aprendi que só devo pedir, agora, quando

já não sou o menor de todos, o seguinte benefício: que peixe

morto algum se pareça comigo quando a morte vier me pescar. (Aleixo 2010: 147-9)



Este longo poema, seguido da imagem, conclui *Modelos Vivos*. Desde o poema que abre o livro, “Modelos vivos movidos a moedas”, há a construção de uma tensão de encontros e desencontros entre a ficção e a realidade, entre a coisa imaginada e a coisa viva, entre o modelo e a cópia, entre o que é e o que poderia ser. Toda a poesia (sabemos com Aristóteles) fala mais daquilo que “poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (Aristóteles 1993: 53 - IX, 1451b), ela cria uma supra-história. Aqui, Aleixo compõe uma tensão entre o caráter documental da fotografia e o seu (também possível) transporte para o hemisfério do imaginário, com derivações bastante ricas. O plano da objetividade documental é implodido pelo movimento da construção de imagens poéticas sucessivas, que vão somando complexidade à primeira visada da

fotografia. É interessante também perceber que a posterioridade da apresentação da imagem ao poema nos joga outros dados para a interpretação.

A partir de uma pretensamente simples descrição da imagem, abre-se a fissura na qual se viaja para um mundo de relações e sugestões. Impera a utilização dual das palavras, já que “peixe” tanto denota o que se vê concretamente na fotografia, quanto conota uma série de outras possibilidades, funcionando também como símbolo. As relações familiares (e as múltiplas implicações simbólicas que delas emanam) se complicam pelo jogo verbal no qual o mesmo elemento que está na imagem ocupa diversos postos.

Segundo o *Dicionário de Poética e Retórica*, de Henri Morier, o símbolo tem um caráter multivalente. Assim, o leão é o símbolo da coragem, mas também da força, beleza e nobreza. Os símbolos podem ser tanto convencionais quanto contingentes, ou seja, podem também ser estabelecidos durante o próprio texto, ao invés de retirados da tradição. Neste caso, são mais vívidos e interessantes como instrumento literário (*cf.* Morier 1981: 546).

Aleixo, além de recorrer a palavras cuja simbologia convencional é amplamente conhecida, utiliza também o caráter contingente do símbolo, jogando com a multivalência de estabelecimentos particulares que os elementos ganham durante a construção do texto, especialmente no poema acima. Devemos atentar para as observações de Benjamin quando fala sobre o símbolo: para a sobressaliência que a interpretação romântica ganha quando pensamos sobre o símbolo, uma interpretação que sobrevaloriza o caráter de transcendência do símbolo e tem, entre suas determinações, uma vontade de subjugar a alegoria, excluindo dela muitos de seus valores (*cf.* Benjamin 1984: 181-5). Aleixo é também alegorista, seu uso do símbolo e da alegoria é cuidadoso, limpo, ponderado, e perpassa toda a obra. Esses usos acontecem de maneiras diferentes em alturas diversas: se, na maior parte de seus poemas, especialmente no livro *Trívio*, o que prepondera é o uso da alegoria; aqui, especialmente, nesse poema de exceção, vemos o uso do símbolo – não de um símbolo denso, pesado, como aquele dos românticos, mas mais depurado aqui da carga transcendente, ou seja, um símbolo mais leve pela sua proximidade com elementos prosaicos do cotidiano, com a simplicidade da fotografia.

De todos os elementos, o que tem a maior força no texto é o peixe, um dos símbolos mais recorrentes na nossa tradição. Assim, o peixe era o símbolo do cristianismo em seus

primeiros tempos, mas já era utilizado em culturas muito mais antigas e também no oriente, sempre com acepções de caráter positivo como boa sorte, união, fertilidade e abundância. Na tradição afro-brasileira, ele remete a Iemanjá, rainha do pensamento, do mar e mãe de todos os peixes, e a Oxum, mãe das águas doces, da riqueza e da beleza, orixás poderosas e amigas que são, junto com Nanã, as grandes mães ligadas às águas, dentro da mitologia iorubá.

O peixe, entretanto, no texto, oscila tanto quanto os homens e o menino, não nos levando sempre às mesmas sugestões. Há um jogo no qual o peixe (o Cristo) tanto foi sacrificado quanto “morreu pela boca”, utilizando-se algumas expressões correntes que pedem não a fala, mas o silêncio, estabelecendo-o como virtude: “morrer pela boca” significa, no linguajar popular brasileiro, falar excessivamente. Há consequências negativas dessa fala imprópria. “Silêncio de ouro”, por sua vez, é outra expressão corrente, que exalta a virtude de estar quieto (como as imagens na fotografia, que são, por fim, equiparadas à morte). O silêncio da boca do peixe, aberta porém imóvel, traz inúmeras consequências já não simbólicas, mas também metonímicas, no sentido de que funcionam como alegoria da fala poética. Acima, afirmamos que a utilização do simbólico por Aleixo difere daquela do Romantismo, pois está desprovida do peso transcendente dos símbolos universais, enfatizando, por outro lado, o lado contingente do símbolo. A contingência em questão tem relação com os elementos da simplicidade cotidiana que estão presentes no poema, mas também traz a reelaboração, dentro da barriga antropofágica brasileira, de uma série de elementos tradicionais de culturas de raiz que são decantados e redigeridos. Esses elementos são apropriados por Aleixo e dispostos em uma ordem peculiar do jogo construído dentro do seu poema particular. Evocam, portanto, uma cadeia de elementos cuja ressonância é coletiva e histórica, porém ganham nova autonomia no jogo da singularidade poética do texto em questão. Há, por exemplo, um mito africano da caveira falante, disseminado por várias culturas e recolhido por Câmara Cascudo, que ilumina a leitura das implicações da boca do peixe que encontramos no poema de Aleixo:

Um caçador ia pelo mato. Encontrou uma velha caveira humana. O caçador perguntou: – O que te trouxe aqui? – A caveira respondeu: – A língua me trouxe aqui! – O caçador foi-se embora. Procurou o rei. Disse ao rei: – Encontrei uma velha caveira humana no mato. Falou como se fosse pai e mãe. – O

rei disse: – Nunca, desde que minha mãe me suportava, ouvi dizer que uma caveira falasse. – O rei intimou a Alkali, o Saba e o Degi e lhes perguntou se tinham ouvido falar no assunto. Nenhum homem prudente havia sabido e o rei decidiu mandar uma guarda com o caçador para o mato e verificar se o caso era verdadeiro, conforme fosse a razão. A guarda acompanhou o caçador ao mato com ordem de matá-lo no lugar onde ele tivesse mentido. A guarda e o caçador encontraram a caveira. O caçador dirigiu-se à caveira: – Caveira, fala! – A caveira ficou silenciosa. O caçador perguntou depois: – Quem te trouxe para aqui? – A caveira não quis responder. Durante todo o longo dia o caçador rogou que a caveira falasse sem que esta respondesse. À tarde a guarda disse ao caçador que conseguisse fazer a caveira falar e quando nada foi possível, matou-o de acordo com as ordens do rei. Quando a guarda se foi embora, a caveira abriu a boca e perguntou à cabeça recém-decepada do caçador: – Quem te trouxe para aqui? – A cabeça do caçador respondeu: – A língua me conduziu para aqui! (Casculo 1984: 157-8)

Enquanto Casculo traduz “boca” por “língua”, a versão portuguesa de Lourenço Joaquim da Costa Rosário propõe: “Espantado o rapaz ouviu que o crânio lhe respondia: ‘Pois morri e aqui fiquei por causa da minha boca. Tu também morrerás por causa da tua’” (Rosário 1989: 334-5). A abordagem da boca na obra de Aleixo se dá em muitos poemas diferentes, desde *Festim*. O poema e a performance “Boca também toca tambor”, acrescidos do poema visual “Solo” (no qual aparece também o verso “boca também toca tambor”), são indícios da importância que a cadeia de imagens ao redor da boca possui na construção desse projeto poético.

O poema ecrástico “O peixe não segura a mão de ninguém” traz novamente a boca, porém não na sua potência positiva de fala (de tocar tambor, de enunciar poesia) mas na do silenciamento, um falar que se dá na negatividade e constitui, portanto, como reverso, uma possibilidade específica de agir como metonímia para a poesia.

Os “modelos” da fotografia com o peixe só estão vivos pelo poema, é através das palavras que ganham vida, já que a imagem apresenta-os distantes, longínquos, passados, sem um sorriso na boca (tendo como suas as bocas fechadas, seja pelo hábito, pelo costume que se disfarça em virtude, seja também pelo conjunto de pressões e movimentos que leva alguns a pescar e posar e outros a fotografar e comer). O dito de morrer pela boca e seus elementos da cultura brasileira ficam redigeridos, portanto, no poema de Aleixo.

O poema também inverte a sorte da fotografia, na qual a abundância e a vida estão representadas pelo peixe que, sabemos somente pelo texto, não foi comido por nenhum

deles. A representação verbal da representação visual a trai, portanto: invertem-se os valores.

A fotografia não fala, já, por si: é a imaginação que dá a conhecer os aspectos mais importantes da imagem. Faz-se presente o visionarismo da poesia em detrimento do visível da imagem, este corrompido e ressignificado pelos versos. Após a leitura do poema, não se poderá mais ver a mesma imagem. Podem ressoar na experiência de considerar a fotografia tanto a miséria que é pescar um peixe para outro alguém comer, quanto a miséria que há em posar para uma fotografia, sendo um modelo vivo, morto.

Segundo Harold Bloom, no artigo “The Visionary Cinema of Romantic Poetry”, os poetas “do tend to make the visible a little hard to see” (Bloom 1969: 18). Embora esteja se debruçando sobre a poesia romântica, o crítico lança um desafio que pode ser trazido à tona para o entendimento dessa relação complexa entre visão e visionarismo. Harold Bloom faz uma leitura da poesia romântica inglesa para mostrar que o visionarismo alcançado pela poesia distingue-se do visível que há no cinema. Não acredita que o cinema possa alcançar, quando lido como literatura, o nível de profundidade, sutileza e força que a palavra poética traz. Embora seja difícil concordar com as opiniões de Bloom a respeito do cinema, pode ser interessante procurar compreender a sua leitura desta poesia que liberta o meramente visível, e suscita um visionarismo possível, ao projetar na imaginação a utopia de uma vida sem os empecilhos prosaicos, com as ferramentas da ausência e da negatividade.

Voltamos à questão da permanência do simbólico no poema de Aleixo, um simbólico deslocado de seu contexto inicial e inserido em um contexto que está imerso em outros elementos. A poesia contemporânea (apesar de alicerçar-se na modernidade que se instalou contra o fundo romântico) pode preservar, como forma de sobrevivência, alguns de seus pressupostos, distanciando-se inteiramente dos cacoetes estilísticos do romantismo final. Assim, viva, na poesia de Aleixo, está a marca de uma espécie de visionarismo, o que nos levaria a uma aproximação possível com o contexto romântico, ainda que não contaminado por nenhum dos traços ideológicos do século dezenove. É necessário pontuar que muitos dos elementos etnopoéticos dos trabalhos também nos levam a esse ponto, na medida em que invocam mitos, lendas, personagens, imagens de uma cultura ancestral.

Em um poema sobre seus próprios procedimentos criativos, mais especificamente ligado à performance com o “poemanto” (um objeto de arte vestual que leva inscrições verbais e sob o qual o poeta se movimenta em cena), Ricardo Aleixo cita a visão de “inframundos” dentro do seu processo performático. Os “inframundos” (que nos levam ao “inframince” de Duchamp, sem esgotar-se aí) são imagens, imagens extremamente rápidas que correspondem ao mundo não visível. No mesmo poema, ele recorre a uma inscrição que Arthur Bispo do Rosário bordou em um estandarte; trata-se da percepção do fazer poético como cura, como um “livrar-se” do morto que cada louco traz às costas.¹ Embora no contexto contemporâneo, com referências que em muito superam (colocando-se contra) o romantismo, há aí, ainda, a relação do fazer poético com um certo visionarismo: debaixo do poemanto é que o invisível se faz presente, torna-se imagem, alimenta a linguagem. É desses “inframundos” que, segundo o poema, nasce toda a caudalosa matéria que irá disparar processos.

Também no primeiro poema de *Modelos Vivos* lemos uma sugestão parecida, que pode se relacionar diretamente com o que nos coloca Bloom: “Pergunto-me [...] se os passantes/ pagantes conhecem os mecanismos que movem os modelos/ vivos; se possuem pelo menos uma ideia do belo na dança” (Aleixo 2011: 16). O “belo na dança”, que é também o bem comum, remete-nos diretamente ao diálogo com noções de arte anteriores à contemporaneidade. O termo “belo” parece não se referir a um padrão unívoco e excludente. É desse espaço da vida cotidiana nas ruas (onde os modelos vivos do poema de Aleixo atuam) que esse termo vem para o texto, não remetendo a um conjunto de normas ou a um gosto padrão (e menos ainda um padrão elitizado). Ele parece corresponder a uma forma muito simples de expressar o prazer advindo do encontro estético (ficam ressoando as afirmações de Kant na *Crítica do Juízo*) e engloba, também, em seu seio, muitas sugestões que poderiam pertencer até mesmo à força monstruosa ou à feiúra implementadas pelo Romantismo. Pode parecer contraditório o uso dessa palavra em um momento tão fulcral do texto (e, mais ainda, em um texto que abre e denomina o livro), mas ele está aí a nos chamar a atenção para o fato de que muitos dos aspectos do Romantismo que foram inteiramente descartados há mais de um século, peremptoriamente, vem, em parte, sendo resgatados e reaparecendo com nuances suaves e revitalizadas.

A série de tensões entre visível e invisível que se dá no poema “O peixe não segura a mão de ninguém” traz também um desvio em relação ao caráter pretensamente documental da fotografia. Pensemos naquilo a que Barthes recorre como uma “fotografia unária” em *A Câmara Clara*. A fotografia mais comum, jornalística, que aparentemente replica a realidade, não possui um “punctum”, nada do que “punge” e faz a imagem se expandir. A fotografia unária, no entanto, não esgota a fotografia. É da arte fotográfica o possuir um “punctum” que, segundo Barthes, é também uma força metonímica (cf. Barthes 2012: 49). A fotografia que Aleixo oferece em seu livro não é unária em si, apesar da simplicidade. Ela possui um ou vários pontos a partir dos quais se expande. E isso se reflete também no modo como está inserida no decorrer do livro, além do poema em si. Ela está presente como fotografia em preto e branco apresentada após o poema; mas, também, fragmentada e disposta em outros espaços da publicação. A fotografia é uma linguagem utilizada por Aleixo na criação de poemas visuais para o mesmo livro, acompanhando o já citado poema de reflexão sobre a sua prática de poesia e performance (“O poemanto: ensaio para escrever [com] o corpo”). A abordagem da fotografia traz, portanto, a marca de um acesso criativo a ela, consciente das malícias e dos poderes de redimensionamento do real que ela conserva.

Ainda assim, trata-se de uma imagem comum, retirada de um álbum de família, realizada com a intenção de registrar um fato e um momento. O fato de lidar com essa presunção de verdade oportuniza um maior efeito de contraste com a estória contada, em suas relações de dado remoto, de passado longínquo, do qual o elo que subsiste é somente o parentesco.

O caráter fabuloso do texto, o predomínio da imaginação subjetiva, chocam-se com o que vemos em preto e branco, uma imagem que, ainda que antiga e já contaminada pelo tom “vintage” que remete ao sonho, tem plena nitidez ao apresentar a cena. O efeito da poesia estabelece-se também alicerçado na presença da imagem impressa. Há hiatos suficientes entre as palavras e a imagem para que se possa fazer uma apreciação estética, e não documental, da fotografia, e redimensionar a sua presença.

Em “O peixe não segura a mão de ninguém” encontramos, portanto, uma éfrase que se alicerça diretamente sobre uma imagem preexistente e a apresenta ao leitor. Na fissura entre palavras e imagem acontecem os movimentos dessa construção poética.

Em outros poemas, como o que segue, pertencente ao livro *Trívio*, a fotografia está ausente, e o texto se constrói igualmente como écfrase, construindo outro tipo de procedimento:

Estilo: jângal

Guardei a foto anos a fio.

Enquadramento preciso:

na metade inferior, cenho franzido,
absorto, pulôver branco

sobre camisa azul, bigode e costeletas
gris, cabelo pretoazulado, rugas,

grandes bolsas sob os olhos semicerrados,
Duke Ellington at the piano in the 1960s.

II

Na metade superior, pendendo
para a (ou da?) direita,

de ponta-cabeça, a testa cortada
perpendicularmente, meio fora

do tempo, seu reflexo no tampo
do piano: o Duke e seu duplo, talvez?

III

Por perto, se sabe, o rumor
de uma terceira pessoa vindo,

aquela que, segundo ele mesmo, é

sempre quem canta no blues.

Estilo: jângal. Às costas do homem,
uma janela (também azul, entre-

aberta) recorta a noite. Mas é estranho:
não se veem seus dedos. (Aleixo 2002: 38-40)

Com este poema, nossa leitura do uso do processo efrástico por Aleixo se complexifica, já que os recursos utilizados são diferentes daqueles analisados anteriormente. A éfrase é um exercício verbal cuja arte foi iniciada na Grécia Antiga e que possui muitos modos diversos de acontecer. Exemplos famosos da Antiguidade, como o do escudo de Aquiles, presente na epopeia homérica, são descrições de objetos artísticos que nunca existiram (cf. Hansen 2006: 85). Na tradição encontramos inúmeros exemplos de éfrases e de entendimentos a respeito do campo em que elas estão inseridas. Essa pluralidade também se manifesta aqui no recorte escolhido. No primeiro poema, o exercício corresponde a uma descrição de imagem, correspondendo a um entendimento mais estrito e clássico da éfrase. No segundo, há igualmente éfrase, porém referindo-se a uma imagem pré-existente que não é apresentada aos olhos do leitor, mas composta com palavras, ainda bastante ligada à descrição. São dois exemplos divergentes em sua abordagem do procedimento efrástico.

Heffernan escreve que “besides representational friction and the turning of fixed forms into narrative, ekphrasis entails prosopopeia, or the rhetorical technique of envoicing a silent object” (Heffernan 1993: 6). O que chama a atenção nesse poema é o fato de que a imagem escolhida relacionar-se com o som.

O poema dispensa a existência da foto de Duke Ellington com a qual se relaciona. Diferente do que acontece no poema dedicado ao peixe, aqui o que se dá não é o jogo da fissura entre a imagem concreta apresentada ao leitor e a imagem verbal oferecida pelo poema. Esse poema-jazz traz para a visão do leitor a sonoridade dos acordes de Ellington ao piano, imagem que se expande desde o primeiro elemento descrito; e, da figura do músico, parte para o contexto onde ele se encontra, e acaba na imensidão da noite entrevista pela

janela. Há, portanto, um movimento de expansão análogo à da jângal. Novamente, o poema dá a ver não apenas a fotografia de Duke Ellington ao piano, mas também a imagem que resulta da audição de seus acordes, que também lidam com a expansão pelo espaço como característica.

Trata-se de uma écfrase de uma fotografia que, mais do que retratar o jazzista ao piano, parece fazer seu observador viajar pelo tempo e espaço, acompanhando o fluxo da música. Penetra-se nessa jângal densa, na sonoridade do blues, na história dos navios negreiros e da dor da colheita, na fecundidade e na fertilidade da música que se expande por todas as direções. É, então, um processo de “ouver”.

“Ouver” é uma palavra que encontramos no poema infantil de Aleixo “Quem faz o quê?”, publicado inicialmente em um volume ilustrado por Regina Miranda, em 1999 (Aleixo 1999). O poema também reaparece em *Mundo Palavreado*. Esse termo, “ouver”, foi trazido pelo poeta a partir da leitura de um texto (publicado em algum lugar por nós desconhecido) que informava o fato de que os crocodilos ouvem através das fissuras que existem em seus olhos. A imagem dos crocodilos ouvindo através dos olhos fecha o texto, cujo tom é a leveza da poesia infantil e infantojuvenil: “Ver é com os gatos./ Mascar é com as cabras./ Assustar é com os ratos./ Desdobrar-se é com as cobras./ Tatear é com os cegos./ Roer é com os esquilos./ Ouvir é com os morcegos./ Ouver é com os crocodilos” (Aleixo 2013: 72).

O tema da transposição entre os sentidos é recorrente na obra de Aleixo e sugere-nos que o exercício ecfrástico pode ser complexificado através dessa interrelação sensorial. Ele se faz presente de forma lapidar no poema infantil através da expressão “ouver”, uma expressão que já estava presente na poesia concreta desde os primórdios e em formulação clássica através do artigo de Haroldo de Campos “A obra de arte aberta”, no qual ele enuncia o princípio verbivocovisual (*cf.* Campos *et alii* 2006: 37).

As tensões presentes nos conceitos dos concretos na época já não estão presentes na criação de Aleixo, pois a passagem do verso ao ideograma, “do ritmo linear ao ritmo espácio-temporal” estão consolidadas (Campos *et alii* 2006: 45). É de outra ordem o jogo dos sentidos que se coloca nesse “ouver” de Aleixo. Suas preocupações intermídia são o resultado de uma busca pelo próprio da poesia que traz implicações tanto estéticas quanto éticas, derivadas da escolha da poesia como arte-ponte para uma transformação e

ampliação da existência. A recuperação e atualização dos resíduos rituais da palavra poética é consequência das escolhas de base do projeto de Aleixo. A visão oferecer guarida para um caminho à audição é um gesto que tem coerência com essas escolhas, ao mesmo tempo em que projeta em um novo contexto todo o conteúdo visual da experiência concretista. Assim, também a derivação ética em relação ao uso da imagem (lembrando das colocações de Baudrillard que ressoam como um aviso e uma restrição) é totalmente diversa. Há uma noção de resistência ativa implicada: resistência também ao sobre-uso das imagens, à abundância e à serventia para fins que não contribuem para o encontro do homem consigo mesmo, antes o distanciam de seu centro.

O jogo entre os dois sentidos está também presente no seguinte poema:

cine-ouvido

você fecha
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: 41)

A simultaneidade entre imagem e som, elemento presente na poesia de Aleixo, traz-nos agora a este “cine-ouvido”, no qual o cinema aparece. Diferentemente de tantos poemas nos quais os filmes são tratados de maneira efrástica, neste não é um filme em particular que aparece como propulsor, mas a própria característica de simultaneidade da linguagem cinematográfica. A experiência sensorial não precisa acontecer durante uma exibição, e dispensa a sala escura. Ao fechar os olhos, o descobridor de mundos (cageadamente) descobre o mundo dos sons à sua volta e percebe-os como música: a música do mundo, produzida sem cessar ao nosso redor, e revelada na experiência 4:33,

aquela na qual Cage compõe uma música para ser executada por um pianista que contará os compassos até fechar o tempo total de 4:33 com os dedos pousados sobre as teclas do instrumento, porém sem tocá-lo. No “cine-ouvido”, analogamente, ao sentir a pulsação dos raios de luz que ficam vivos nas pálpebras fechadas, o experimentador percebe que faz, ele mesmo, uma sala de cinema própria e particular, que se dá espontaneamente. Assim como para John Cage bastava “abrir os ouvidos”, neste poema basta “fechar os olhos e ver”.

Na segunda estrofe, a experiência é alargada e complexificada pelo fechamento dos ouvidos que, agora, sentem eles a pulsação anterior, ouvidos que veem o pulsar das luzes que ficaram tão presentes na experiência sensorial do leitor. Assim, o poema é composto de uma ampla imagem impressiva: uma estrofe reverbera na outra, e assim o som pulsa com a luz (*cf.* Morier 1981). O que ocorre, em decorrência da experiência proposta pelo poema, é uma quebra com as dimensões lineares de espaço e tempo: cria-se uma ampla sala de cinema no espaço entre as duas tēmporas; assim como as luzes permanecem reverberando, numa continuidade que faz o tempo parar.

Um retorno do homem ao seu centro, uma exploração do corpo libertadora de definições pré-estabelecidas, criativa, expande as possibilidades de vida. O caráter lúdico desta estratégia é a exacerbação da tendência a uma criação altamente sofisticada com o mínimo de meios: a escolha pelo *low tech* (Agustoni 2009: 25), a qual frisa Prisca Agustoni em suas considerações sobre a obra de Aleixo. Isto também nos remete à atualização de uma forma de vida ancestral, pois o sujeito, com sua atitude de criar um cine-ouvido pessoal, tem as possibilidades de jogo situadas fora do tempo e do espaço factuais da vida ordinária.

Em relação a esse exercício ecfástico, devemos considerar que há várias possibilidades de écfrase. A definição de que é uma representação verbal de uma representação visual não exclui a possibilidade de considerarmos “cine-ouvido” um poema ecfástico. Segundo Heffernan, autor dessa definição, a écfrase representa a representação: “[...] ekphrasis differs from both iconicity and pictorialism because it explicitly represents representation itself” (Heffernan 1993: 4). A picturalização é um procedimento através do qual se mimetiza uma linguagem de outra arte, enquanto a iconicidade está mais relacionada com a poesia visual, porque explora a dimensão visual da página. O poema

“cine-ouvido” apresenta uma operação mais complexa do que a descrição verbal de uma imagem, mas deriva do campo ecrástico para expandir essa representação para a concretude dos procedimentos cinematográficos dentro da percepção sensorial. Cria um jogo e um cinema solitário.

“Ekphrasis speaks not only *about* works of art but also *to* and *for* them. In so doing, it stages – within the theater of language itself – a revolution of the image against the word, and particularly the word of Lessing, who decreed that the duty of pictures was to be silent and beautiful (like a woman), leaving expression to poetry” (Heffernan 1993: 7).

Para concluir o percurso de leitura dessas diversas manifestações ecrásticas na poesia de Ricardo Aleixo, trazemos agora um poema de *Impossível como Nunca Ter Tido um Rosto*, livro de 2015:

Fora da fotografia

cada primeira vez que vejo esta
unreal city toda sim e não é como

se fosse o mesmo rio da outra
primeira vez o rio que ainda não

vi passar em minha vida inteira o
devir-rio o riocorrente que só se

vê uma primeira vez porque da
segunda já não tentamos adivinhá

-lo por julgar que o conhecemos
que somos parte dos seus fluxos

quando não somos para ele
mais do que um que quer fixar

seu átimo de espanto torpor terror
gozo alegria em palavras que ninguém

lerá como se lesse pela primeira vez

uma cidade e com isso a fizesse (no
tempo que dura uma estrofe) respirar
uma única vez fora da fotografia (Aleixo 2015: 24)

A consideração que se pode fazer sobre a fotografia nesse poema distancia-se bastante do percurso realizado até aqui, pois, em um primeiro momento, o que ela nos sugere é a fixidez, o seu dado estático, em contraste com o movimento e o fluxo da cidade. São duas potências antagônicas: aquela da fotografia de uma cidade que se guarda e permanece igual e aquela da vivência sensorial da cidade que, por sua vez, é uma cidade irreal. O percurso do poema aproxima, então, a palavra da imagem. Alimenta-se também dos lapsos entre o escrever e o fotografar, mas não mais vendo a fotografia como pulsar movente que o escrever transforma, nem a escrita como criadora movente de um espaço próprio de fluxos, mas como a arte de registrar aquilo que é irregistrável. O poema pretende fixar algo que sempre escapa pois está fora da fotografia – mas também, no reverso disso tudo, cria a fluidez possível do próprio modo de existir cidade, que é um modo de existir poema. Assim, a releitura sugere que, ao contrário do que parecia inicialmente (que poema e fotografia estavam na categoria do estático, enquanto a cidade e o rio-fluxo na categoria do movimento), pode-se também pensar que o movimento do poema é orobórico: fluxo e movimento que se inauguram na palavra e na imagem que residem em cada experiência perceptiva de uma cidade ou da vida fora da fotografia. É como se, pela presença do poema, fosse possível construir todo esse arcabouço de vivências que, repetindo-se, são sempre desiguais, já que a cidade experienciada, o fora da fotografia, não é o real, mas um “unreal” conectado com o “sim”.

A leitura dos quatro poemas aqui presentes parece sugerir que não há uma única abordagem possível da écfrase na poesia de Ricardo Aleixo: acompanhando seu projeto de uma poesia errante, ou seja, em eterno fluxo e movimento, a experimentação criativa leva a usos diversos dos procedimentos construtivos. Aleixo parece sugerir que a relação da palavra poética com a imagem, encarnada através da écfrase, pode assumir formas e levar a consequências díspares e até mesmo irreconciliáveis, como no caso da presença do simbólico e do metonímico em diversas fases da sua obra. O projeto de poesia que aqui se

faz ler não é o de uma proposta unívoca levada a cabo através de condensações e desdobramentos, apenas, mas uma proposta que antes considera os “Roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros” de Oswald de Andrade (Andrade 1970: 15), em seu “Manifesto antropófago”, como entendimento possível da ideia de um projeto poético. É possível entender cada poema como uma parada no fluxo da caminhada desses múltiplos roteiros, sem prejuízo para a solidez de cada realização efrástica em si.

Bibliografia

Agustoni, Prisca (2009), “Um Corpo que oscila: performance, tradição e contemporaneidade na poética de Ricardo Aleixo”, *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.º 33, Brasília.

Aleixo, Ricardo (2015), *Impossível como Nunca Ter Tido um Rosto*, Belo Horizonte, edição do autor.

-- (2010), *Modelos Vivos*, Belo Horizonte, Crisálida.

-- (2013), *Mundo Palavreado*, Belo Horizonte, Peirópolis.

-- (2002), *Trívio*, Belo Horizonte, Scriptum.

-- (1999), *Quem Faz o Quê?*, ilustrações de Regina Miranda, Belo Horizonte, Formato Editorial.

Andrade, Oswald de (1970), *Obras Completas VI. Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias. Manifestos, teses de concursos e ensaios*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

Aristóteles, *Poética* (1993), tradução Eudoro de Souza, São Paulo, Ars Poetica.

Barthes, Roland (2012), *A Câmara Clara*, tradução Júlio Castañon Guimarães, Rio de Janeiro, Nova fronteira.

Benjamin, Walter (1984), *Origem do Drama Barroco Alemão*, tradução de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense.

Bloom, Harold (1969), "The Visionary Cinema of Romantic Poetry" in Alvin Rosenfeld (org.), *William Blake. Essays for S. Foster Damon*, Providence, Brown University Press.

Campos, Augusto de / Décio Pignatari / Haroldo de Campos (2006), *Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos e manifestos 1950–1960*, São Paulo, Ateliê.

Cascudo, Luis da Câmara (1984), *Literatura Oral no Brasil*, Belo Horizonte, Ed. Itatiaia.

Hansen, João Adolfo (2006), "Categorias epidíticas da ekphrasis", *Revista USP*, São Paulo, n.º 71, pp. 85-105.

Heffernan, James A. (1993), *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, The University of Chicago Press.

Morier, Henri (1981), *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France.

Rosário, Lourenço Joaquim da Costa (1989), *A Narrativa Africana de Expressão Oral: transcrita em português*, Lisboa/ Luanda, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa / Angolê.

Telma Scherer possui graduação em Filosofia na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Santa Catarina, mestrado em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e doutorado em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina, com um semestre de doutorado-sanduíche na Universidade do Porto. Atualmente realiza estágio voluntário de pós-doutoramento na Universidade Estadual de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Trabalhou como poeta, performer e ministrante de oficinas para instituições como Serviço Social do Comércio, Prefeitura de Porto Alegre e Bienal do Mercosul, entre outras. Publicou três livros de poesia: *Desconjunto* (Instituto Estadual do Livro, RS, 2002), *Rumor da casa* (7Letras, 2008) e *Depois da água* (Nave/Prêmio Elisabete Anderle, 2014).

NOTA

¹ No poema lê-se:

Como performer,/ esforço-me para seguir/ a única instrução/ de que consigo me recordar/ enquanto tento grafar com o corpo/ no espaço: deixar para trás/ os cadáveres, se não for possível/ enterrá-los com dignidade,/ ou incinerá-los/ e espalhar suas cinzas ao vento.// **4** Porque errar pela cena-mundo/ com um cadáver às costas/ é correr o risco de ceder/ de vez à loucura/ (Arthur Bispo do Rosário/ bordou em um de seus estandartes:/ “todo louco tem um morto/ que ele carrega nas costas./ O louco só fica bom quando/ se livra do morto”) tantas são as vias/ que se abrem tão logo começa/ cada novo começo.// **5** Abandonar o cadáver/ de algum outro morto,/ mas não a sombra/ da minha própria morte,/ que está ali onde estou,/ está aqui e sempre comigo,/ no tempo “saturado/ de agoras” (Octavio Paz)/ que é o da vida/ em forma de arte. (Aleixo 2010: 86-7)