

## Ricardo Aleixo: Outros, o Mesmo

**Guilherme Trielli Ribeiro**

*Independent Scholar*

**RESUMO:** Neste ensaio abordo as atividades de criação e pesquisa que Ricardo Aleixo realiza em seu *Laboratório Interartes Ricardo Aleixo* ou *Liga de Invenção da Resistência Ativa* (LIRA), concentrando-me nas relações entre sua poesia e a noção de *resistência ativa*, assim como na tarefa humanística à qual sua arte está vinculada. A partir da leitura do poema “Outros, o mesmo,” descrevo o modo como a resistência se constrói a partir do próprio fazer poético e seus vasos comunicantes com as outras artes que integram o repertório técnico-criativo do artista.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ricardo Aleixo; resistência; humanismo; poesia contemporânea

**ABSTRACT:** In this article I explore the processes of art creation and research developed by Ricardo Aleixo in his Intermedia Lab (LIRA), focusing on the relationships between his poetry and the concept of active resistance as well as on the humanistic project to which his art subscribes. I take the poem “Outros, o mesmo” [“Others, the same”] as a point of departure to describe how resistance is constructed simultaneously in the poetry-making itself and in its connections with the other arts that comprise the technical-creative repertoire of the artist.

**KEYWORDS:** Ricardo Aleixo; resistance; humanism; contemporary poetry

*Visto que o espírito está em causa, tudo está em causa; tudo é desordem e qualquer reação contra a desordem é da mesma espécie que ela. É porque essa desordem é, aliás, a condição de sua fecundidade: ela contém a promessa, já que essa fecundidade depende mais do inesperado que do esperado, e mais do que ignoramos, e porque ignoramos, que daquilo que sabemos. Como poderia ser de outra forma?*

*O campo que estou tentando percorrer é ilimitado, mas tudo se reduz às proporções humanas assim que tomamos o cuidado de mantermo-nos em nossa própria experiência, nas observações feitas por nós mesmos, através daquilo por que passamos. Esforço-me para nunca esquecer que cada um é a medida das coisas.*

Paul Valéry

Em “Uma palavra sobre”, nota introdutória de *Modelos Vivos*, Ricardo Aleixo declara:

Neste 2010 em que completo meio século de existência, *Modelos vivos* é o modo que escolhi para contar, do meu jeito, aquela saborosa frase do compositor Erik Satie, que cito de memória: ‘Disseram-me quando eu era jovem: verás quando tiveres 50 anos. Tenho 50 anos. E ainda não vi nada.’ A diferença — a mais gritante das diferenças entre o grande artista e eu — é que, no meu caso, não ter visto nada, ou ter visto menos do que preciso, talvez, não encerra a conversa. Que este livro, por exemplo, resultado parcial de uma luta cotidiana, íntima, interminável contra a falta de perspectivas que parece ser a tônica do tempo em que vivemos, seja lido como mais uma tentativa — *poiética* — feita por alguém que espera, ainda, um dia poder ver. Algo. (Aleixo 2010: 11-12)

No final desse mesmo livro, em uma outra nota, surge novamente a imagem da *conversa*, trazendo em seus interstícios o elemento central que vou considerar aqui, ou seja, a noção de *resistência ativa* na poesia de Ricardo Aleixo. Também de cunho pessoal, esta nota se debruça sobre a duradoura interlocução poética estabelecida entre Ricardo Aleixo e o poeta, jornalista e ensaísta José Maria Cançado:

Zé Maria (1952/2006) foi um dos grandes interlocutores poéticos com que a vida me presenteou. A reprodução, aqui, de sua carta, tem como única finalidade saudar a importância, em minha formação — entendida como algo ainda em processo — artística e pessoal, de certas conversas que parecem não ter tido um começo, e que por isso não podem ser interrompidas em definitivo nem mesmo devido à morte de um dos conversadores. (*idem*: 153)

Na primeira nota, encontra-se uma das formas pelas quais Ricardo Aleixo define seu processo de criação — “uma luta cotidiana, íntima, interminável contra a falta de

perspectivas que parece ser a tônica do tempo em que vivemos.” Desde sua origem, portanto, poderíamos especular, sua poesia contém um pronunciado lastro de resistência. Ao enunciar-se em termos de impulso ético, acrescenta, de modo inequívoco, ao âmbito estético de sua criação, um projeto político ou, para falarmos de modo mais abrangente, uma esperança. Daí a revelação do desejo de *um dia poder ver algo*, que deve ser entendido em pelo menos dois sentidos específicos e complementares. Por um lado, trata-se do desejo de alcançar, como na filosofia, o entendimento das coisas, sejam elas a arte contemporânea ou a aventura humana; por outro lado, corresponde ao desejo incontornável do vislumbre — o vislumbre daquele que se depara com o real e, no real, o instante poético, a carnadura mesma da poesia. Do pensamento abstrato à imagem poética, por assim dizer, define-se esse intervalo instável e tateante em que o poeta se lança em sua batalha cotidiana, tal como Drummond (uma das referências centrais da poesia de Ricardo Aleixo), em sua insistente luta com as palavras: “lutar com palavras é a luta mais vã; entanto lutamos mal rompe a manhã.”

Em vista da persistência diante da luta vã com as palavras, as conversas a que o nosso lutador se refere ganham o sentido de *rede que se joga em direção à linguagem a fim de realizar a pesca fabulosa da poesia*. Nelas, nas conversas, encontramos o inconformismo daquele que afronta a realidade de maneira desabusada e corajosa, sugerindo uma outra ótica para o devir humano contemporâneo. Nelas, diga-se ainda, a poesia é pressurosa, é poesia que tudo pode. Até mesmo posicionar-se fora do círculo do tempo, sempre que sentir necessidade de levar adiante os diálogos que não seriam mais possíveis, segundo um olhar que mirasse a realidade apenas de maneira direta e rasteira. É nesse sentido que podemos dizer que a poesia e os diálogos que a envolvem acolhem, sem cerimônia, passado, presente, futuro, a um só fôlego. Ela sabe que nasce ao abrigar de modo inalienável uma convergência de tempos, convergência cuja particularidade mais notória é fazer da linguagem (incluindo aqui todas as linguagens que Ricardo Aleixo opera) um campo de contínuas possibilidades e de conciliação do plural. Possibilidades que podem conjugar, e conjugam, sem a menor cerimônia e com um completo domínio, os mais diversos materiais e pontos de vista. Nela, na poesia, na poesia de Ricardo Aleixo, a reconstituição do sujeito, o trabalho cooperativo e a pluralidade ética não são mais apenas projeções utópicas.

No que toca à invenção poética, muitas vezes as referidas conversas indicam a Ricardo Aleixo trilhas que o conduzem adiante, revelando-lhe aspectos que definem seu fazer. Assim me parecem os casos tanto da formulação de Satie, que o poeta homenageia e amorosamente contesta, quanto da definição da poesia como *ecologia do sujeito*, estabelecida por José Maria Cançado, a partir de uma apreciação do admirável poema “Andando Berlim,” de *Máquina Zero*, e acatada de modo radical por Ricardo Aleixo:

[...] costume chamar a poesia de uma “ecologia do sujeito”, uma ecologia que cria, à sua maneira, especiais condições de existência para o sujeito. [...] Embora não dê vida fácil a ninguém, não dê camisa a ninguém, ela [a poesia] é gaio saber e gaia política de viver e de escrever. (*idem*: 152)

Essa mesma ecologia, talvez tenha permitido a Ricardo Aleixo posicionar-se de modo seguro e contrastante em relação ao pessimismo exacerbado de Satie, que lhe subtrai qualquer horizonte de alento, localizando-o no mais áspero desencanto — que, em seu caso, tinha a ver com alguns eventos dramáticos de ordem pessoal (uma perda amorosa, o alcoolismo, a cirrose galopante). O pessimismo anti-utópico de Satie ressoa em diferente clave no poeta mineiro, que, no outro extremo, encena o paradoxo de um pessimismo utópico: embora o ponto de ligação seja a virada dos 50 anos, sem deixarmos de lado a admiração sugerida pela intimidade com a obra do mestre músico, chocam-se as inflexões que decorrem do modo como encaram o tempo (sem no entanto serem totalmente opostas): em Satie uma constatação peremptória, ou seja, a ausência *irredutível* de perspectivas; em Ricardo Aleixo um oxímoro, por assim dizer, titubeante, algo como uma esperança desencantada ou um desencanto esperançoso. Para este, uma hipótese, um campo de possibilidades; para aquele uma sentença, um canto de cisne. No entanto, em ambos a tonalidade doce-amara revela um inegável parentesco (e nas peças musicais de Satie e nos poemas de Ricardo Aleixo essa característica é muito mais perceptível do que nas declarações de ambos os artistas lidas anteriormente).

As observações acima apontam para um aspecto essencial da poética aleixiana, cuja dinâmica também se relaciona ao conceito de resistência ativa. Tal aspecto consiste na tarefa humanística trilhada de modo incansável pelo poeta. É essa tarefa, aliás, que nos

permite considerar sua poesia como projeção utópica, ligando-a ao engajamento de certas tendências da arte contemporânea. Lírica e participação, portanto, conjugando saberes os mais diversos e ensaiando novos mundos.

A tarefa humanística tem sido discutida de diversos ângulos por alguns pensadores contemporâneos, tais como Alain Renaut, Luc Ferry, Jürgen Habermas, Karl-Otto Apel, John Rawls, Gilles Lipovetsky, Bronislaw Baczko e Sérgio Paulo Rouanet. Entretanto, aqui lançarei mão apenas de uma proposição do escritor Italo Calvino, que declara, em uma passagem das *Seis Propostas para o Próximo Milênio*:

No momento em que a ciência desconfia das explicações gerais e das soluções que não sejam setoriais e especialísticas, o grande desafio para a literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo. (Calvino 1993: 127)

A tarefa de “saber tecer em conjunto os diversos e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo” – vislumbrada por Calvino ao propor a multiplicidade como uma das *seis propostas para o próximo milênio* – é realizada com grande vigor e de maneira altamente pessoal por Ricardo Aleixo. A expressão *resistência ativa*, por ele utilizada ao se referir ao seu fazer artístico, parece conter de modo inequívoco a referida tarefa. Tanto é assim, que poderíamos definir Ricardo Aleixo a partir da paródia de um famoso verso de Mário de Andrade: “Ele é trezentos, é trezentos e cinquenta...” O seu perfil no Jaguadarte, blog que ele mantém ativamente desde 2007, confirma sua versatilidade criativa:

Poeta. Compositor. Cantor. Performador. Ensaísta. Artista visual e sonoro. Consultor para projetos editoriais em mídia impressa e eletrônica. Co-curador da ZIP/“Zona de Invenção Poesia &”, ao lado de Chico de Paula. Co-editor da “Coleção Elixir”, da Tipografia do Zé, junto com Flávio Vignoli.

Quem acompanha de perto sua trajetória sabe que a lista não chega a estar completa e que, portanto, a referida descrição quer antes sugerir do que ser exaustiva. O blog contém, ainda, as seguintes formulações: “Sua indústria: artes. Sua ocupação: faz-tudo”. O modo como o

poeta se define é preciso não apenas por indicar de modo preciso sua abertura ao saber enciclopédico, mas também (e talvez justamente) por ter plena consciência da tarefa humanística mencionada por Calvino. Essas constatações reaparecem na visão de Viviane Bosi:

Conhecido por suas performances que mesclam recursos de muitas artes, o poeta Ricardo Aleixo volta-se com o mesmo empenho tanto para a vocalização, a atenção para a potência da oralidade, quanto para a visualização, o cuidado gráfico e a diagramação do livro na apresentação de seus poemas. Um verbo usado por Sebastião Nunes [poeta, editor e artista gráfico] para tentar definir a produção experimental de Ricardo Aleixo me pareceu muito adequado: perambular. Em seus poemas em homenagem a Artur Bispo do Rosário e Hélio Oiticica compreendemos como a estética do parangolé, uma concepção de arte total, ao mesmo tempo que inacabada, interrompida, arriscada, elíptica, ganha impulso e movimento. (*apud* Silva 2012)

A obra de Ricardo Aleixo, portanto, ao realizar uma prodigiosa faina enciclopédica, apresenta-se como resistência humanista ao especialismo exagerado de determinadas tendências do olhar contemporâneo, denunciando-o como forma capciosa de alienação e propondo-se a si própria como forma efetiva e necessária de superá-lo.

Outro exemplo das perambulações estéticas e culturais de Ricardo Aleixo encontra-se na lista de influências que o poeta inscreveu em sua página do Myspace e que também confirma seu interesse multifacetado, além de sua singular habilidade de conciliar elementos heteróclitos:

Clementina de Jesus, Ademir da Guia, John Cage, Vladímir Maiakovski, Augusto de Campos, Walter Franco, Tom Zé, Itamar Assumpção, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Sebastião Nunes, Affonso Ávila, Hélio Oiticica, Glauber Rocha, Mário Pedrosa, Julio Bressane, Rogério Sganzerla, Orson Welles, Marcel Duchamp, Rogério Duprat, Cildo Meireles, Kalheinz Stockhausen, Walter Benjamin, James Brown, Erik Satie, Jean Luc Godard, Paulo Leminski, John Lennon & Yoko Ono, Arrigo Barnabé, Lígia Pape, Luiz Gonzaga, Rogério Duarte, Jimi Hendrix, Artur Bispo do Rosario, Rubem Valentim, Torquato Neto, Man Ray, Arthur Omar, Gilberto Mendes, Miles Davis, Mário Faustino, Mano Brown, John Coltrane, Spike Lee, Pedro Xisto, Severo Sarduy, Paul Zumthor, Naná Vasconcelos, Rahsaan Roland Kirk, Paulinho da Viola, Sebastião Uchoa Leite, Alberto Pimenta, Marshall McLuhan, Pina Bausch, Ornette

Coleman, John Zorn, Meredith Monk, Sun Ra, Cruz e Sousa, Ismael Ivo, Wladimir Dias Pino, Banda Performática, Lô Borges, Marina Abramovic, Glauco Mattoso, Derek Bailey, Ronaldo Azeredo, Joan Brossa, David Tudor, Bola di Nieve, Jorge Benjor, Antonio Risério, Laurie Anderson, Fluxus, Daminhão Experiência, Livio Tragtenberg, Bob McFerryn, Aimé Césaire, Milton Nascimento, Gary Hill, Max Bense, Kurt Schwitters, Henri Salvador, Grande Otelo, Mira Schendel, Lygia Clark, Haroldo de Campos, Friedrich Nietzsche, Thelonious Monk, Humberto Maturana, Milton Santos, Gregório de Matos e Guerra, Gil Scott-Heron, Décio Pignatari, Jenny Holzer, Cecil Taylor, Muniz Sodré, Stan Brackhage, Jasper Johns, Beatriz Preciado, Luiz Gama, Walter Smetak, Oswald de Andrade, Joan La Barbara, Amiri Baraka, Jerome Rothenberg, Gertrude Stein, Waltercio Caldas, Luiz Melodia, Julio Plaza, DJ Spooky, Gilles Deleuze, Nelson Cavaquinho, Iris Aleixo de Brito.

Talvez uma boa imagem para descrever o paideuma aleixiano transcrito acima seja a do *aleph* de Jorge Luis Borges. Embora se trate de um paideuma, e portanto necessariamente um rol finito de obras, e limitado pela visão pessoal, como todos os paideumas, podemos interpretar que ele resulta do desejo de ser *um ponto de onde é possível se ver todos os outros pontos do universo*, ou melhor, lugar de onde o poeta quer ver, e vê, todos os outros pontos do universo. Mais do que uma simples justaposição de nomes, uma enumeração como essa (que coerentemente não contém ponto final, pois em expansão) aponta para o caráter abrangente e não hierarquizado entre os saberes que define a visão de mundo do poeta. As personalidades por ele agrupadas, como sabemos, desempenham ou desempenharam variados papéis em diversos âmbitos existenciais e revelam uma cultura que se abre para o plural, o indeterminado e as contradições, incluindo nesses termos as mais diversas tensões estéticas e culturais.

O paideuma aleixiano também nos leva a pensar no significado de se publicar livros nos dias de hoje. O poeta o aponta como uma árdua escolha entre objetos de natureza diversa:

Comparado aos outros títulos que compõem a minha pequena bibliografia, *Modelos vivos* é o que mais me exigiu em termos de realização prática. Isso porque, depois de um longo período de dedicação intensiva às performances, aos vídeos, aos objetos tridimensionais, às peças de arte sonora e às canções, demorei até identificar, em meio ao grande número de poemas que criei nos últimos anos, quais deles dariam conta de falar da errância que é, desde sempre, a marca principal da minha trajetória como poeta. (*idem*: 11)

A errância, marca principal de sua trajetória, e apontada por ele próprio, vai além de indicar autoconsciência estética, mostrando também que o processo de escolha (processo crítico por excelência) pelo qual sua obra passa antes de se configurar em determinado objeto diz respeito à multidão de atividades realizadas pelo artista, inserindo-o, ao mesmo tempo, na tradição moderna dos poetas críticos. Em outras palavras, a arte de Ricardo Aleixo propõe que o poema e o livro também podem ser vistos como performance e especulação de outras formas de expressão e que, portanto, se configuram na página impressa sem necessariamente perderem sua ligação com outros tipos de fazer artístico. Em outro trecho, o poeta confirma essa ideia:

Embora perturbado, em mais de uma oportunidade, por impulsos de desistência, consegui aos poucos, afinal, vislumbrar algum mínimo nexos entre determinadas peças produzidas para performances ou gravações, textos imaginados para a página impressa, poemas visuais, *lyrics* e escritos híbridos. [...] mais que (mais) um livro de poemas, eu queria trazer a público exatamente o objeto intersignífico (o álbum) agora tateado pelos olhos — e visto pelos dedos — do eventual leitor. (*ibidem*: 11)

O difícil processo de seleção de textos a entrarem no livro mostra que o poeta está ciente do fato, para ele capital, de que o objeto livro não apenas dialoga com outros tipos de suporte (outros meios) mas também conecta-se a eles conceitual e estruturalmente. Poemas como “Um ano entre os humanos”, “Solo”, “Eistein remix”, “O poemanto: ensaio para escrever (com) o corpo”, “Cabeça de serpente” ou “Música para modelos vivos movidos a moedas”, para não citarmos todos os textos do livro, também se realizam em outras mídias.

Não é apenas na alta diversificação temática escolhida pelo poeta que ele resiste ativamente ao especialismo: a resistência também ocorre na estrutura do próprio fazer artístico, que o poeta define de modo certo como *errância*. Em sua errância de temas, tons e meios, o poeta se lança a diferentes tipos de fazer, os quais, por sua vez, relacionam-se a diferentes tipos de mídia. Exemplos: os projetos gráficos dos livros; ou, no *Festim*, a variedade tipográfica (cada poema apresenta um projeto tipográfico específico); as canções; as performances; os objetos suspeitos etc.

Portanto, podemos falar da poesia de Ricardo Aleixo em sentido estrito, a poesia publicada nos livros, porém sem jamais perder de vista que essa poesia não se produz de

maneira isolada, unívoca, separada dos outros meios de expressão utilizados pelo poeta. Logo, não se trata mais de um poeta no sentido estrito de poeta de livro. Mas de um poeta *faz-tudo*, para mencionarmos novamente uma das imagens justas com a qual ele se define – o que é um dos pontos de contato com a não-especialização do fazer implicada na palavra grega *poiesis*, tal como a empregavam os gregos antigos. Ora esse espriar-se intersígnico e intermediático dos objetos criados por Ricardo Aleixo propõe a superação da ideia de que um objeto artístico deva concentrar-se na especificidade que o seu meio lhe oferece, tal como observa Antonio Risério, em uma passagem do *Ensaio sobre o Texto Poético em Contexto Digital*:

Na zona de fronteira intercódigos e intermeios, o que se produz é uma arte que joga sobretudo (sistemática e conscientemente) com as possibilidades e os limites da forma. Que explora os extremos de uma linguagem estética. E que por isso mesmo sempre é, implícita ou explicitamente, uma meta-arte. (Risério 1998: 117)

Situando-se em zona de fronteira, a meta-arte de Ricardo Aleixo coloca em causa uma radical resistência a modelos rígidos de classificação estética e cultural. O que dizer, por exemplo, de um texto como “Paupéria Revisitada”, de *Máquina Zero*, que possui marcas próprias de poema pensado originalmente para a página impressa do objeto livro (até mesmo por dialogar com e.e.cummings e Torquato Neto), mas ao mesmo tempo reaparece como letra de canção. Encontra-se aí, no mínimo, o questionamento (para não dizermos a superação) dos limites entre letra de música (*lyrics*) e poema impresso. Mais do que instigante, tal questionamento de modalidades específicas de arte confirma que a errância, tal como o poeta a concebe, é uma opção estética não apenas possível mas que também oferece uma resposta afirmativa e uma teoria nova sobre o complexo de indeterminação que caracteriza algumas tendências da arte contemporânea. Não importa, aqui, definir qual objeto se originou primeiro, isto é, se a canção ou o poema. O aspecto que se destaca é a ideia, por assim dizer, de pluralidade sígnica de um mesmo texto (tomando a palavra *texto* em acepção não-especializada).

Afim de compreendermos de modo um pouco mais detalhado a atitude básica do poeta, leiamos “Outros, o mesmo”, no qual se encontra uma indagação cujo fundamento diz

muito sobre a maneira aleixiana de conceber o fazer artístico. Antes de passarmos à leitura, no entanto, é preciso observar que a breve leitura que vou propor a seguir limita-se apenas a uma primeira camada de sentido, deixando de lado os estratos profundos do poema, que exigem um ensaio exclusivo. Deixarei de fora, portanto, um traço fundamental do texto, que é o diálogo intertextual com a obra de Pascal, sobretudo sua célebre obra póstuma, *Pensées*. Desse modo, não procurarei analisar o intertexto nem especular sobre o modo como o poema propõe uma interpretação do conceito de autoria e a visão da condição humana em Pascal. Também deixarei de lado a questão do inacabamento dos *Pensamentos* e o trabalho de reconstrução efetuado por gerações de estudiosos, que, aliás, também traz à tona o problema da autoria. Enfim, não considerarei o aspecto interdisciplinar da trajetória de Pascal, que, além de filósofo, foi matemático, físico, inventor, escritor e teólogo. Pretendo apenas indicar o que, no poema, parece traduzir de maneira precisa o fazer artístico de Ricardo Aleixo. Eis o poema:

O corpo,  
*esse trapo.*

Ora, Pascal,  
por que não

*esse texto?*  
Pense bem:

poder ser  
outros, o

mesmo sob  
re outros

— um  
palimpsesto. (Aleixo 2001: 17)

A pergunta que o poema dirige a Pascal (interlocutor a um só tempo intertextual e intratextual do poema) retorna ao poeta e reafirma a concepção de uma arte em zona de fronteira. No caso, uma arte vislumbrada através de um autor (Pascal) que escreve e se deixa escrever por outros. Nesses termos, podemos argumentar que as *Pensées* são de Pascal e ao mesmo tempo de seus leitores (co-autores), que através dos tempos vão

acrescentando camadas novas aos fragmentos de sua obra inacabada. A ideia aleixiana de obra como *errância* encontra profunda afinidade com a imagem de um incontornável e perene inacabamento da obra. Temos aí também a noção do sujeito que se forma a partir do contato com outros, sujeito que se afirma justamente por permanecer aberto ao influxo de outrem, por se ver refletido na e refletir a subjetividade de outrem. A imagem do corpo como um palimpsesto abarca a problemática do sujeito enquanto unidade complexa, posicionando-o numa zona de fronteira onde as noções de *eu* e *outro* ensaiam infindáveis papéis e permutas. Os labirintos de sua prodigiosa permeabilidade encontram uma imagem propícia na disposição gráfica da palavra *sobre*, na passagem do nono para o décimo verso. Esse *enjambement*, que à primeira vista pode parecer apenas um detalhe visual do poema, coloca em causa uma curiosa questão ligada ao corpo-palimpsesto. A quebra da palavra destaca o princípio do palimpsesto a partir da própria língua, uma vez que a primeira parte da palavra seccionada (*sob*) faz com leiamos a sequência de duas maneiras complementares: *sob outros* e *sobre outros*. O significante *re*, que na primeira possibilidade de leitura paira isolado e sem sentido completo, não correspondendo a nenhuma palavra da língua, assume, residualmente, a carga semântica de sua função de prefixo, e, portanto, apresenta-se de modo relacional no contexto do poema. Poderíamos ler literalmente o décimo verso – *re outros* –, talvez forçando um pouco a nota, mas dentro de um tipo de especulação que o próprio texto poético impõe, o que resultaria em sentidos disparados pelo neologismo *reoutros*: 1) retrocesso, recuo, retorno aos outros; 2) repetição dos outros; 3) realce dos outros; 4) recusa dos outros. Observe-se, ainda, o fato de que a preposição *sobre* contém, tal como um palimpsesto, a preposição *sob* e que ambas se relacionam por antonímia. Além disso, a sequência *re*, que, como vimos, é uma sequência normal no português, relembra, por identidade formal, o prefixo *re-*, sem no entanto veicular de modo exclusivo o significado deste prefixo. Na verdade, a sequência *re*, isoladamente, possui apenas um significado residual ou latente: na preposição *sobre*, trata-se de um pedaço de sílaba; no poema, o destaque gráfico introduz um ritmo visual que recupera para a sequência a posição à esquerda dos prefixos, no lado oposto da posição oxítona ocupada na palavra de origem.

Nessa mesma linha, poderíamos ainda mencionar a polifonia etimológica, por exemplo, entre as palavras *corpo*, *trapo* e *palimpsesto*, que são respectivamente de origem

latina, céltica e grega, indicando como a língua portuguesa, tal como as demais línguas, é formada, qual um palimpsesto, por vários estratos linguísticos e culturais; ou ainda os dois versos finais, que, por causa da justaposição de seus elementos gráficos e verbais retomam a ideia central do poema, isto é, *poder ser outros sendo o mesmo*, que se concretiza em termos de imagem nas oscilações sintático-morfológicas do travessão e das palavras *um* e *palimpsesto* – o travessão pode ser lido simultaneamente como sinal gráfico que destaca a expressão que se lhe segue e como imagem do gesto de raspagem de camadas textuais a fim de possibilitar uma nova inscrição textual nos pergaminhos, procedimento que originou o palimpsesto, que significa justamente “raspado novamente”.

Essas filigranas verbi-voco-visuais vêm ao caso justamente por revelarem que no poema encontram-se cifradas as imagens do corpo como texto e do corpo-texto como palimpsesto. Tais imagens, observemos, enfim, comungam do mesmo universo da teoria da complexidade de Edgar Morin, cujos traços principais podem ser definidos em contraposição ao paradigma cartesiano:

Ao contrário do paradigma cartesiano, baseado na simplificação e na parcelização, o paradigma da complexidade não separa o sujeito do objeto, o objeto de seu contexto, o todo das partes, as partes do todo, as partes entre si, a razão da emoção, a ciência da ética, o indivíduo da sociedade, a sociedade do indivíduo, os grupos e sociedades particulares da humanidade como um todo. O paradigma da complexidade pode ser o fio condutor para pensarmos a mutação que está à nossa frente.

Esse paradigma tem um precursor ilustre: Blaise Pascal, ele próprio pensador sem fronteiras, inventor, matemático, filósofo e teólogo. “Todas as coisas sendo causadas e causantes”, escreveu Pascal, “e todas elas se comunicando por um laço natural e insensível que liga as mais afastadas e as mais diversas, considero impossível conhecer as partes sem conhecer o todo, ou conhecer o todo sem conhecer particularmente as partes.” (Rouanet 2007: 370)

Se o paradigma da complexidade, conforme assevera Sérgio Paulo Rouanet, tem Blaise Pascal como um precursor ilustre, encontramos em Ricardo Aleixo um raro e imprescindível representante desse mesmo paradigma. Em meio à falta de perspectivas da vida contemporânea, sua obra sustenta de maneira inequívoca um saber sem fronteiras que

é a um só tempo projeção utópica e realização de um mundo onde a ecologia do sujeito que é a poesia tem condições plenas de existir.

## Bibliografia

Aleixo, Ricardo (1992), *Festim*, Belo Horizonte, Oriki.

-- (2001), *Trívio*, Belo Horizonte, Scriptum.

-- & Pereira/ Edimilson de Almeida (1996), *A Roda do Mundo*, Belo Horizonte, Mazza.

-- (2003), *Máquina Zero*, Belo Horizonte, Scriptum.

-- (2007), "Perfil", <<http://jaguadarte.blogspot.com/>> (último acesso em 29/10/2012)

-- (2008), "Influences", <<http://www.myspace.com/ricardoaleixo>> (último acesso em 29/10/2012)

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

Bosi, Viviana *apud* Silva, Letícia (2010), "Ricardo Aleixo: sobre o poeta e a poesia", <<http://www.revistacapitu.com/materia.asp?codigo=246>> (último acesso em 29/10/2012)

Calvino, Italo (1993), *Seis Propostas para o Próximo Milênio*, tradução de Ivo Barroso, São Paulo, Companhia das Letras.

Pascal, Blaise (2005), *Pensamentos*, tradução de Mário Laranjeira, São Paulo, Martins Fontes.

Risério, Antonio (1998), *Ensaio sobre o Texto Poético em Contexto Digital*, Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado/Copene.

Rouanet, Sérgio Paulo (2007), “Por um saber sem fronteiras”, in *Mutações (Ensaio sobre as Novas Configurações do Mundo)*, São Paulo, Agir: 353-370.

Valéry, Paul (1999), *Variedades*, tradução de Maiza Martins de Siqueira, São Paulo, Iluminuras.

**Guilherme Trielli Ribeiro** é professor de literatura. Formou-se em Letras na Universidade Federal de Minas Gerais, onde também recebeu o título de mestre em Literatura Brasileira, com a dissertação *O ouvido armado: Murilo Mendes e a música*. Fez doutorado na Brown University, nos Estados Unidos, ampliando seu campo de especialização para as demais literaturas lusófonas (de Portugal e dos países africanos de língua portuguesa). Atualmente trabalha como independent scholar, concentrando suas atividades na tradução literária e na revisão de sua tese sobre as relações entre a poesia de Jorge de Lima e as canções de Edu Lobo e Chico Buarque, cujo título, ainda provisório, é *A Utopia do Circo Místico: A Refundação Humanista da Modernidade*.