

## O cinema na poesia de Ricardo Aleixo

**Telma Scherer**

*Universidade Federal de Santa Catarina*

**Resumo:** O artigo procura refletir sobre as relações entre linguagem cinematográfica e poesia na obra do autor mineiro Ricardo Aleixo. Dedicado à criação interartística, Aleixo utiliza uma vasta gama de suportes e de manifestações do texto poético. É, entretanto, em certos poemas publicados em livro que se pode encontrar um conjunto de procedimentos nos quais a linguagem cinematográfica se faz encarnar no texto escrito.

**Palavras-chave:** cinema, poesia, Ricardo Aleixo

**Abstract:** This article considers the relations between the cinematographic and poetic languages as they can be read in the oeuvre of the Brazilian author Ricardo Aleixo. Dedicated to the intermedial creation, he uses a large assembly of means and poetic manifestations. It is, however, in certain poems published in his books that we can find a whole of procedures in which the cinematographic language embodies the written text.

**Keywords:** cinema, poetry, Ricardo Aleixo

O poeta brasileiro Ricardo Aleixo, autor de, entre outros, *Trívio* (2001), *Máquina zero* (2004) e *Modelos vivos* (2010), é conhecido pela diversidade de suportes que utiliza. Sem abdicar da publicação impressa, nos oferece um conjunto plural de trabalhos, explorando as peculiaridades languageiras de diversas manifestações possíveis. Muitas vezes solicitada pela

palavra “multimídia”, que hoje nos soa ultrapassada, essa pluralidade traduz tanto a constante pesquisa empreendida pelo artista em diversas áreas quanto a característica eminentemente experimental do seu processo de composição. São múltiplas as fontes de saber às quais recorre: desde a filosofia até o futebol, do jogo com os filhos ao paideuma da poesia concreta, dos livros de antropologia ao cancionero do sertão. Afirma ser permeável a tudo e destaca, em suas entrevistas, que procura nunca hierarquizar seus materiais de trabalho.

Para substituir o termo “multimídia”, o poeta Ricardo Domeneck cunhou o termo “multimedieval” para falar dessa postura. A palavra “medieval” acoplada a esta expressão remete à figura do poeta trovador e à sua performance ao vivo, ao mesmo tempo em que suscita uma reflexão sobre a novidade do velho, ou a antiguidade do novo, se tivermos em mente a “tradição da ruptura” teorizada por Octavio Paz. As atitudes de vanguarda nos remetem, de fato, à ancestralidade. Ricardo Aleixo também resgata tradições mitopoéticas, mesclando saberes da cultura oral com um sofisticado aparato tecnológico. Assim, seu trabalho difere da maior parte dos artistas que passaram a trabalhar com os “novos meios” durante o advento de tecnologias ainda inexploradas pelas poéticas, como é o caso dos videoartistas, dos produtores de gifs animados, de poemas-hipertexto etc. Aleixo sempre aliou à experimentação de novas técnicas a dedicação aos elementos de linhagens ancestrais, desde os seus trabalhos em grupos como a Cia SeráQuê de dança ou o Combo de Artes Afins Bananeira-Ciência e a sua Sociedade Lira Eletrônica Black Maria. Alinha-se também, por isso, a um conjunto de criadores que, no Brasil dos anos 90, procuraram trazer para a poesia um cabedal de conhecimentos que anteriormente ficavam relegados ao seu aspecto etnográfico. Ricardo Corona e Josely Viana Baptista recorreram aos mitos de origem indígena, principalmente guarani. Antônio Risério e Edmilson de Almeida Pereira se voltaram para as tradições africanas e afro-brasileiras. Aleixo, que integrou ambos os universos etnopoéticos, também o fez tendo presentes os pressupostos experimentais e as referências do paideuma concretista.

Nessa aventura de um processo que se desdobra continuamente, há uma riqueza de formas de manifestação da poesia, empregadas em procedimentos intermídia, nos quais o caráter interartístico das proposições faz com que todos os suportes e linguagens convirjam

para a poesia. São áudios, desenhos, vídeos, fotografias, poemas-objeto, performances. As performances de Ricardo Aleixo aliam a fala tanto ao canto em seu sentido tradicional (de canções compostas por ele a partir de seus textos) quanto às sonoridades exploradas para “ouvidos abertos”, seguindo a proposta de John Cage. Há em seus livros fotografias e manuscrituras, como há livros-objeto e poemas visuais que ele expõe em espaços comumente voltados às artes visuais. Há também a presença de poemas-objeto em performance (como o “poemanto”, arte vestual) e o recurso à dança, pensada como uma forma de escrita.

Interessa aqui, dentro desse dinamismo plural, pensar a relação que se estabelece no seio dessa produção com a linguagem do cinema, em suas relações com o fenômeno poético. O poeta oferece videopoemas, como as des(continuidades # 1 e #2, e também utiliza o vídeo em suas apresentações ao vivo; mas não é somente nesses dois casos que se pode encontrar aproximações entre os seus trabalhos e a sétima arte. Sem desconsiderar a obra realizada em múltiplos suportes, a leitura irá focar especialmente alguns textos publicados em livros, a fim de ler as ressonâncias que o cinema neles produz. Uma leitura das relações entre poesia e cinema, no caso de Aleixo, ainda que se debruce sobre poemas impressos, não deixa de considerar a premissa intermídia e as infiltrações de uma arte em outra, que acontecem nos mais diversos suportes e acompanham toda a sua obra. Os seus vídeos podem ser eminentemente musicais, enquanto que os poemas veiculados em livro acabam por se mostrar fortemente cinematográficos. O que move o processo, em seu âmago, é um conjunto de reflexões que está fortemente carregado pela premissa interartística.

Um conjunto de análises empreendidas por Rosa Maria Martelo em seu livro *O cinema da poesia*, no qual a autora explora as relações entre as duas artes, mostra que ainda que o campo crítico tenha apenas recentemente se voltado a esse conjunto de questões, elas acabam por convidar-nos a uma leitura mais atenta aos poderes das imagens desencadeados pelos textos. A influência do cinema sobre as criações literárias acompanha a história da imagem em movimento. Martelo analisa relações que se dão a ler a partir da obra de diversos criadores que marcaram a tradição portuguesa. O percurso inicia antes mesmo da invenção do cinema, com Cesário Verde e seu especial interesse pelas imagens. Com ênfase nas obras do século XX, a

autora chega ao século XXI desvendando múltiplas possibilidades e tecendo novas ressonâncias para as obras. A poesia que surge nos meandros da relação com a imagem manifesta uma participação especial dos resultados do convívio dos poetas com as salas escuras. E são variadas as maneiras pelas quais essa participação aparece nos textos: seja diretamente abordando as sensações cinéfilas, seja realizando écfrases de filmes famosos, seja utilizando dispositivos técnicos relacionados à linguagem do cinema, os poetas nos oferecem uma variada e aprimorada gama de situações que nos convidam a pensar a aproximação entre as duas artes.

No caso de Ricardo Aleixo, encontramos o cinema permeando boa parte da sua obra através de recursos tanto à evocação direta do cinema e seus realizadores quanto a recursos muito sofisticados de projeção e de montagem. O convívio com o cinema é fundante na formação do poeta, e gera um conjunto de poemas nos quais ele se manifesta e se desdobra, seja como questionamento sobre as estratégias da linguagem das imagens em movimento, seja como aplicação do resultado dessa pesquisa no plano verbal. A pesquisadora Conceição Bicalho faz a seguinte pergunta ao poeta, em entrevista: “O cinema para você é tema de poesia ou você sonha a poesia visual?” (Bicalho/Fernandes 2006). O modo como Aleixo a retorna demonstra que seu interesse na linguagem cinematográfica aponta para eixos estruturais da sua pesquisa:

As duas respostas são válidas. Há um tipo de visualidade, no meu projeto, que passa pela imaginação, pela tentativa de reter imagens não existentes no plano da materialidade sígnica. E há uma terceira via: quero do cinema sua infraestrutura, o que possa haver de mais específico nele enquanto arte. Não quero dele os temas ou seus cacoetes, mas sua capacidade de operar junções qualitativas (som + imagem em movimento + palavra transformada em imagem + tensionamento dos elementos + [...]). (Bicalho/Fernandes 2006)

Convidado a realizar uma performance em uma sala de cinema em Maceió, em 2009, o poeta repensa sua performance *Nem uma única linha só minha* a partir das sugestões que esse espaço oferece. A irrepetibilidade característica deste tipo de evento é, portanto, conscientemente explorada, no sentido de uma aceitação intencional das flutuações dos diversos contextos nos quais ocorre a ação. A referência ao cinema, que está presente no local

da apresentação, leva o poeta a recriar um espetáculo, para desse desbordamento surgirem novas consequências. Em entrevista para a Gazeta de Alagoas, publicada em 18 de setembro de 2009, por ocasião desse trabalho, afirma o poeta:

Eu fui um garoto cinéfilo. Eu ia ao cinema pelo menos uma vez por semana com a minha mãe, com minha irmã e, na adolescência, tão logo comecei a fazer poesia, começou a se afirmar também em mim um gosto por algo que anos depois eu iria identificar, a partir das entrevistas desses cineastas e de estudos sobre eles, como cinema de poesia. (Morone 2009)

A obra dos cineastas não é apenas apreendida dentro do cinema, mas também através da leitura de entrevistas e de livros críticos, o que dá a dimensão do caráter de pesquisa como motriz da forma com que Aleixo se relaciona com as suas referências. A primeira, apresentada a esse título, é a obra de Godard – que ele considera, muito especialmente, além de um poeta e cineasta, um compositor. Sua entrada na obra do cineasta francês se dá, portanto, através do uso que este faz das sonoridades, uma forma provocativa de abordar essa linguagem: “Já nos anos 80 ele trabalhava com uma mesa de 24 canais...” (Morone 2009). Não é à toa que esse modo de se relacionar com a obra do cineasta francês aconteça. Aleixo foi professor de design sonoro em uma faculdade de Belo Horizonte, além de ter produzido uma série de áudios, tanto para seus próprios trabalhos poéticos quanto em outras oportunidades. O videopoema *Para Dentro* é formado, por exemplo, a partir de um conjunto de imagens não figurativas em movimento acompanhadas por várias camadas de voz, nas quais o poeta vocaliza textos que se relacionam com o fenômeno sonoro. Da interrelação (ou melhor, da experiência contrapontística) entre imagem e som ele retira os principais efeitos do videopoema. Esse recurso é o mesmo que ele aponta nas sonoridades utilizadas por Godard: “tem uma cena, com toda a sua complexidade, e aí surge uma arara... Para nós, é do nada, mas aquilo seria um modo de aproximar ou afastar as vozes...” (Morone 2009). A interrupção da cena pelo som – ou melhor, o fluxo da cena com o som – dá o tom do filme, nesse caso.

Os criadores que interessam Ricardo Aleixo são, justamente, aqueles que não consideram o cinema uma arte “pronta”, mas que procuram investigá-la a partir da consciência

da sua juventude frente a outras manifestações artísticas. Da percepção de seu caráter moldável: “Quando eu me dei conta disso, vi o que eu não queria fazer, que não era inverter – já que eles fazem um cinema de poesia, eu vou fazer uma poesia de cinema...” (Morone 2009). O que seria essa “poesia de cinema” que Ricardo Aleixo afirma procurar evitar? E qual o tipo de poesia que ele passa a desejar criar, diferente desse reverso? Tudo isso se lê em sua obra publicada em livro.

Uma poesia “de cinema” (com todas as conotações enfáticas que ficam pairando na expressão) diferiria de uma poesia “com cinema”, atravessada por este, por ele alimentada, ou melhor, de um entendimento de que há um certo cinema “na” poesia. Um primeiro dado a ser considerado pode ser aquele que o próprio poeta nos dá quando afirma que é a possibilidade de tradução que lhe interessa a respeito da possibilidade de explorar vários suportes. Sua afirmação é a de que tudo que é grafado pode ser vocalizado, já que “sempre vai haver um parâmetro que auxilie nessa transposição, que é diferente da ilustração”. Nesse processo tradutório realizado por Aleixo, no qual um signo se traduz em outro signo com a ajuda dos parâmetros em questão, não há começo nem estágio final. De uma imagem surge um som (letras em negrito podem ser traduzidas por intensidade, diferentes fontes por timbres, diferentes tamanhos de fontes por alturas etc., desde o inaugural Lance de Dados de Mallarmé). No caso da linguagem específica do cinema, esse processo tradutório acontece em relação a muitos poemas presentes em livros, impressos na página de modo convencional, porém explorando todas as possibilidades que essa forma de manifestação da linguagem proporciona ao leitor.

Para que se faça essa leitura, é necessário considerar o conjunto de especificidades do cinema como arte da imagem em movimento. Seja em película ou digitalmente, filmada em super 8 ou com a câmera do celular, há um conjunto de características dessa linguagem homólogas aos parâmetros do som aos quais aludi acima (textura, intensidade, timbre, duração). Nesse sentido, podemos pensar nos escritos de Eisenstein e Vertov como atuais. Ambos estavam refletindo sobre o cinema de modo muito próximo a esse professado por Aleixo que, apesar de estar criando sua arte cerca de um século depois, tem na escolha da

experimentação o seu procedimento preferido. Ainda que os criadores referenciais de Aleixo sejam artistas de vanguarda, podemos considerar que eram já, na sua época, tão abertos à vivência de “obras permanentemente em obras” quanto os artistas experimentais de hoje. Nesse sentido, não há um fosso que os separe e, afastadas as conotações de um momento histórico datado que ainda ressoam na palavra “vanguarda”, podemos afirmar que muitos dos dispositivos por ela inaugurados ou revividos têm ampla manifestação na arte contemporânea.

Dito isso, proponho pensarmos brevemente sobre a teoria da montagem proposta por Eisenstein e sobre a proposta de um cinema (poético)documental de Vertov, considerando ambos como veiculadores de noções que nos servem aqui de parâmetros para a linguagem cinematográfica que irão se fazer presentes nos poemas de Aleixo. Em relação a Eisenstein, o elemento central que defendeu foi o conflito como ponto mais importante da sua teoria da montagem, afirmando a montagem como expressão da peculiaridade linguageira do cinema.

The shot is by no means an element of montage.

The shot is a montage cell.

Just as cells in their division form a phenomenon of another order, the organism or embryo, so, on the other side of the dialectical leap from the shot, there is montage.

By what, then, is montage characterized and, consequently, its cell – the shot?

By collision. By the conflict of two pieces in opposition to each other. By conflict. By collision.

(Eisenstein 1958: 37)

O conflito que Eisenstein defende como princípio da montagem nos permite pensar que a linguagem cinematográfica opera por “denotação”, sendo tarefa do espectador realizar a união entre os elementos aparentemente opostos que se coadunam no resultado da imagem em movimento, de modo muito similar àquele proposto por Octavio Paz a respeito da imagem poética em *O arco e a lira*. E é através do contraponto que também se pensa a relação entre a imagem e o som no filme. O princípio dialético se manifesta nessas considerações e converge para a construção de formas de entendimento da criação artística que continuam vivas na contemporaneidade, principalmente através da poesia. Essa operação mental de unir os diversos elementos que se apresentam em conflito ou em contraponto pode ser aproximada,

além do conceito de “imagem poética” para Octavio Paz, dos conceitos de “acontecimento” para Deleuze ou de “jogo das faculdades do espírito” para Kant, neste último interferindo de forma contundente a sensibilidade do leitor/espectador que está presente diante da obra.

Não vem ao caso aqui especificar todos os passos que a historiografia poderia nos oferecer para ligar a teoria da montagem de Eisenstein à poesia do Aleixo. Observo, apenas, que a leitura de Eisenstein foi também uma das fontes que alimentaram a construção da teoria e da prática criativa de Augusto de Campos, uma das principais referências do poeta mineiro. Campos, por sua vez, investiu na ideia de contraponto, trazendo-a para o ambiente da formulação da poesia concreta, e utilizando-o retroativamente para a leitura da tradição poética.

A pesquisa e a dedicação a esses princípios e o seu pulsar contemporâneo tanto se podem encontrar nos trabalhos sonoros, visuais e performáticos de Aleixo quanto em muitos dos seus poemas escritos, os quais, não raro, abordam a linguagem cinematográfica, sua forma de apreensão, seus dispositivos íntimos e a forma como eles produzem seus efeitos no nosso corpo. No livro *Trívio*, lemos:

**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)

Sem abordar diretamente a visualidade, sem descrever as imagens de uma tela de cinema, esse poema aborda a linguagem cinematográfica em total concisão e economia de termos. Ao fecharmos os olhos, encontramos-nos no mesmo ambiente escuro e aconchegante de uma sala de cinema. As luzes (geralmente coloridas) que as nossas pálpebras assim fechadas refletem são as imagens que passam na tela à nossa frente. Através de uma operação simples, acompanhada pela consciência da percepção corporal e da vontade metonímica, encontramos subitamente dentro da nossa sala de cinema privada, na qual há movimento e sucessão, conforme o gerúndio “pulsando” acentua. Enquanto a primeira estrofe nos oferece o caminho dessa experiência perceptiva, a segunda dá o salto em direção à implosão do recurso: cobrindo os ouvidos (e a impossibilidade de fechar os ouvidos da mesma forma que os olhos é um tema caríssimo a outro mestre de Aleixo, John Cage) estamos agora expostos à reverberação. Uma reverberação que não é dos sons externalizados a partir do corpo, como seriam os que ouviríamos em uma caverna onde morasse a ninfa Eco; mas que se refere às luzes que pulsavam na estrofe anterior. Assim, de um sentido a outro existe a transposição de efeitos. Aparece, portanto, nova problemática condizente com a reflexão sobre o cinema, nova possibilidade de diálogo com a linguagem cinematográfica e suas questões fulcrais, basta nos lembrarmos das polêmicas entre o cinema mudo e a forma como a utilização do som direto passou a abrir um novo contexto de possibilidades criativas.

Tudo em “Cine-ouvido” é movimento, é vivência sensorial, é criação de uma possibilidade análoga à das salas de cinema, e é também montagem e conflito. Há claramente um corte entre uma estrofe e outra, corte esse que nos dirige a um novo espaço, a uma nova “tomada”, quando somos transportados do conforto escuro dos nossos olhos fechados e da tela onde reluzem as cores pulsantes para uma nova situação. A agilidade dos versos e a forma como eles propõem, com seus cortes, um ritmo característico, também nos faz lembrar a necessidade de “montarmos” nós mesmos o todo do poema, unindo os elementos em colisão e recebendo, desta atividade, o impacto do prazer de uma experiência estética.

Se aqui, em “Cine-ouvido”, o poema em sua concisão aborda o cinema como experiência perceptiva, já em “Cine-olho”, um dos textos mais citados e reiterados na obra de Aleixo,

encontramos estratégias cinematográficas encarnadas no texto. O poema integra o segundo livro de Aleixo, *A roda do mundo*, livro realizado em parceria com Edmilson de Almeida Pereira e no qual Aleixo oferece um conjunto de orikis, poemas derivados de sua vivência com este gênero de poesia africana. “Cine-olho” é o primeiro da sessão:

**Cine-olho**

Um  
menino  
não.  
Era  
mais um  
felino,  
um  
Exu  
afelinado  
chispando  
entre  
os  
carros  
-  
um  
ponto  
riscado  
a  
laser  
na  
noite  
de  
rua  
cheia  
-  
ali

para

os

lados

do

Mercado (Aleixo 1998: 37)

Aqui, a referência é claramente ao cinema de Vertov, desde o título do texto. A motivação criativa, segundo o poeta (em entrevista para a TV Minas, ainda em 1996), foi uma cena experimentada por ele, vivenciada na rua – na zona das cercanias do Mercado Central de Belo Horizonte. Um local de plena aglomeração urbana. O poema nos apresenta uma cena, acontecida na sua fluidez temporal, plena de vitalidade. É a velocidade do corpo do menino cruzando entre os carros que vem ao primeiro plano. Enxergamo-lo movendo-se, em cena, acompanhamos o movimento do corpo do menino.

Aqui, Aleixo utiliza um conjunto de técnicas que o crítico James Heffernan nomeou como picturalismo. No prefácio de seu livro *Museum of words*, dedicado especialmente à análise da éfrase desde os tempos de Homero, Heffernan procura estabelecer uma distinção que nos é cara para entendermos os procedimentos adotados em “Cine-olho”. Segundo ele, “Pictorialism generates in language effects similar to those created by pictures”, ou seja, através do uso das palavras, procura-se surtir efeitos como “focusing, framing, and scanning”. (Heffernan 1993: 3) São as técnicas pictóricas traduzidas em linguagem verbal (possivelmente com a ajuda dos “parâmetros” citados por Aleixo). E é isto o que ocorre em “Cine-olho” quando o lemos com mais atenção. Nos primeiros versos, temos um verdadeiro *close* na personagem: temo-lo enquadrado. Na sequência, vemo-lo realizando uma ação, a ação que lhe é própria. Por último, o poema mostra o seu contexto, retirando a profundidade do *zoom* e revelando a paisagem na qual o garoto está inserido.

Esses movimentos da câmera poética de Aleixo se processam através de recursos poéticos certos: os cortes dos versos, em sua característica breve, fugaz (que traduz a fugacidade da cena) são análogos àqueles cortes que a Sra. Vertov realizava com a sua tesoura, montando os filmes, conforme vemos na famosa cena de *Um homem com uma câmera*. A

própria pontuação ajuda a determinar essa presença do corte, além da disposição dos versos. Esses também utilizam os *enjambements* de maneira a produzir o ritmo análogo ao do corpo do menino, e a sinuosidade de seus gestos no asfalto se traduz através da sinuosidade da disposição das partes do poema, cuja presença de uma estrofe central separada por “-” e desviante em relação ao movimento do poema ajuda a demarcar esse compasso cinematográfico, no qual a brevidade e a sequência lembram em tudo a linguagem defendida por Vertov em seu cinema (poético)documental. Aqui retorno à declaração do poeta sobre seu texto: o fato de ter sido produzido a partir de uma cena realmente vista por ele nas ruas de Belo Horizonte coaduna mais ainda com as propostas do cineasta russo.

A partir desses dois poemas de Ricardo Aleixo, nos quais os diálogos com o cinema são tão íntimos e não circunstanciais, gostaria de voltar à reflexão sobre as afirmações que o poeta fez na entrevista para Elexandra Morone, editora de cultura do Caderno B da Gazeta de Alagoas, a respeito da sua performance *Nem uma única linha só minha*, reconvocada pelo espaço em que aconteceu, uma sala de cinema. Terá o poeta realizado algo diverso de “uma poesia de cinema”? Como ele mesmo afirmou, o seu desejo não seria o de produzir o reverso das criações dos cineastas e videoartistas que lhe são caros (além de Godard, Glauber Rocha, Peter Greenaway e Gary Hill, entre outros).

E suas criações não nos aparecem, de fato, como esse reverso. Não há contradição ou oposição entre os poemas de Aleixo e as realizações desses artistas, senão continuidade. São poemas com cinema, no sentido de que, através das palavras, produzem no leitor sensações e acontecimentos perceptivos em tudo irmãos daqueles sentidos durante os filmes. Ao invés de uma “poesia de cinema”, seria mais um cinema da poesia, para trazer novamente o título do livro de Rosa Maria Martelo.

Julgo que é precisamente esta condição cinemática da poesia que torna difícil isolar os efeitos da linguagem cinematográfica sobre a escrita poética e, reciprocamente, os efeitos da linguagem poética sobre a linguagem cinematográfica, mas também creio ser neste espaço partilhado que devemos procurar os efeitos do cinema sobre o discurso poético. (Martelo 2012: 195-6)

O diálogo interartístico que se estabelece nessa via de mão dupla não está mais preocupado com o conjunto de tensões que criaram a “tradição da ruptura” característica da modernidade. Uma influência sem angústia configura, nas criações de Aleixo, um espaço de diálogos nos quais não há uma ordem hierárquica e nem o desejo de se afirmar frente a uma outra linguagem ou a uma tradição passada. Esse tipo de comportamento, no qual o mais importante é a abertura para o diálogo, pode reverberar infinitos reprocessamentos dos dados provenientes de outras artes. Por ser o cinema uma influência fundante na carreira do poeta, aquele se faz ler de modo disperso por toda a sua criação e a acompanha de modo muito delicado, diluído que está nas mais diversas fases de seus textos. É interessante notar que, enquanto seus trabalhos em vídeo trazem aspectos que seriam mais facilmente assimiláveis a outras artes, como a música, o diálogo com o cinema se faz sentir de modo mais claro nos textos publicados em livro. E isso porque o poema impresso na página dispõe de uma abertura e de uma flexibilidade em tudo convidativa às ressonâncias da arte e da linguagem cinematográficas.

Muito antes de os recursos audiovisuais se popularizarem, os poetas já apontavam o desejo de um futuro no qual eles pudessem criar suas composições com câmeras nas mãos. É o que acontece no caso de Aleixo. Sua relação com o cinema, entretanto, não se esgota nessa prática e na escolha de um suporte. Devido ao procedimento tradutório entre linguagens, que ele adotou como motor, e da forma como acontece a interpenetração entre elas, resulta que os poemas publicados em livro possam ser lidos como verdadeiros exemplares desses efeitos que o cinema causa no texto poético. A página se apresenta como “espaço partilhado”, habitada por um convívio amistoso no qual os recursos convergem para o adensamento criativo.

## Bibliografia

Aleixo, Ricardo (2002), *Trívio*, Belo Horizonte, Scriptum.

-- (2004), *Máquina Zero*, Belo Horizonte, Scriptum.

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

Bicalho, Conceição/Fernandes, Fabiana (2006), "A desconstrução do cânone na poesia", *TXT – Leituras Transdisciplinares de Telas e Textos*, nº3, Belo Horizonte, UFMG.

Deleuze, Gilles (1998), *Lógica do Sentido*, São Paulo, Perspectiva.

Domeneck, Ricardo (2008), "Ricardo Aleixo", *Revista Modo de Usar*, 20 de outubro de 2008 <<http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2008/10/ricardo-aleixo.html>> (último acesso em 08/09/2015).

Eisenstein, Sergei (1958), *Film Form and The Film Sense – Two complete and unabridged works by Sergei Eisenstein*, tradução de Jay Leyda, New York, Meridian Books.

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

Kant, Immanuel (2005), *Crítica da Faculdade do Juízo*, Rio de Janeiro, Forense Universitária.

Martelo, Rosa Maria (2012), *O Cinema da Poesia*, Lisboa, Documenta.

Morone, Elexandra (2009), "De memória e invenção", in *Gazeta de Alagoas*, Caderno B, capa, 18 de setembro.

Paz, Octavio (1982), *O Arco e a Lira*, tradução de Olga Savary, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

-- (1984), *Os Filhos do Barro: Do Romantismo à Vanguarda*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

**Telma Scherer** é doutoranda em Teoria Literária na Universidade Federal de Santa Catarina e bolsista da FAPESC (Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Estado de Santa Catarina). Foi bolsista CAPES PDSE (Programa de Doutorado-Sanduíche no Exterior) na Universidade do Porto. É licenciada em Filosofia e mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.