

“11 PASSOS PARA MERCE CUNNINGHAM”: RITMO E VISUALIDADE NA POESIA DE RICARDO ALEIXO

Alexandra Firmino Tibério (Licencianda)¹

Lucas dos Passos e Silva (Orientador)²

Resumo: Das diversas transformações experimentadas com a modernidade, tais como as relações de trabalho, a tecnologia e o conjunto de regras sociais que regem as sociedades, a poesia, como discurso artístico, encontrou formulação e reformulação em todo o mundo. No Brasil, o caminho até as formas poéticas contemporâneas foi longo e atualmente nos leva, além da lógica discursiva hipotática, a verificar uma construção não-linear da poesia, considerando também o caráter verbivocovisual da escrita. Por isso, neste trabalho buscou-se, por meio de uma análise bibliográfica com base nos estudos de Décio Pignatari acerca da Semiótica de Charles Peirce e em textos críticos de autores como Alfredo Bosi (2017), Ítalo Moriconi (2008) e Lucia Helena (1986), além de Douglas Salomão (2009) e Philadelpho Menezes (1998), descrever o modo como experiências rítmicas da poesia brasileira contemporânea ganham corpo no poema “11 passos para Merce Cunningham” de Ricardo Aleixo. Por meio de nossa análise foi possível concluir que ao poema se aplica a noção de iconicidade proposta por Peirce, a relação de primeiridade e a extensa capacidade interpretativa gerada pela metalinguagem presente no texto em questão.

Palavras-chave: Ritmo. Poesia brasileira contemporânea. Poesia verbivocovisual. Semiótica. Ricardo Aleixo.

INTRODUÇÃO

Assim como as sociedades, a tecnologia e as relações de trabalho se modificam ao longo da história da humanidade, e em especial com o advento da modernidade, a maneira de se fazer poesia – e seu ritmo – também é alterada. Se na Antiguidade prevalecia a métrica rigorosamente calculada, nos movimentos europeus, do medievo ao Parnasianismo, diferentes tipos de verso determinavam o modo de escrita poética, tais como as redondilhas – maior e menor – os versos de oito sílabas e os próprios decassílabos³, tidos como herança e referência ao rigor métrico da Antiguidade nos períodos clássico e neoclássico, por exemplo.

A produção brasileira, no entanto, trouxe consigo um novo fazer poético, um novo ritmo para aquilo que se entendia como poesia até o século XIX. Para Antonio Candido (2006) a nossa poesia moderna – sobre a qual falaremos adiante – conquistou para si o ritmo livre, processo pelo qual se alcançou a ruptura da versificação tradicional. Passamos, então, ao ponto que Lucia Helena (1986) denomina como uma renovação das artes, ocorrida ainda no

1 Licencianda em Letras-Português, modalidade presencial, pelo Instituto Federal do Espírito Santo, campus Vitória. E-mail: alehdois@gmail.com.

2 Doutor em Letras (PPGL/Ufes), 2016. Professor do Instituto Federal do Espírito Santo, campus Vitória. E-mail: lucas.silva@ifes.edu.br.

3 Como conferem Segismundo Spina (2003) em seu *Manual de versificação românica medieval* e Péricles Eugênio da Silva Ramos (1959) em *O verso romântico e outros ensaios*, este mais especificamente no capítulo “O decassílabo”.

início do século XX, marcada pelas influências das vanguardas europeias, mas impulsionada pelas condições socioculturais, econômicas e políticas que ditavam o Brasil naquele momento.

Para se falar em renovação artística, não podemos deixar de passar pelo conceito de modernidade literária e, para essa discussão, levaremos em conta as definições de Bosi (2017) a respeito do modernismo brasileiro, tendo como ponto de partida o surgimento do termo em decorrência de um acontecimento, ou seja, a Semana de Arte Moderna de 1922, da qual se destaca a elaboração de ideias estéticas originais, havendo uma crescente quebra entre o que viria a ser produzido e as – já em decadência – correntes literárias anteriores⁴. Dessa forma, passou-se a chamar de Modernismo a produção consoante aos preceitos estéticos exibidos pela Semana de 22. No entanto, define Bosi (2017) que, apesar de existir um nome, o termo em si não possui uma definição clara do que se pode entender ao utilizá-lo; de todo modo, existem dois aspectos importantes pelos quais podemos transitar ao pensar em todo o movimento entendido como moderno: “as situações socioculturais que marcaram a vida brasileira desde o começo do século” e, não obstante, “as correntes de vanguarda europeias, que, já antes da I Guerra, tinham radicalizado e transfigurado a herança do Realismo e do Decadentismo” (BOSI, 2017, p. 323).

Das diversas conquistas formais das vanguardas, podemos destacar o surgimento do verso livre e, com ele, de um meio para a liberdade de escrita que os poetas ao redor de todo o mundo buscavam – o que não era diferente no Brasil, haja vista o movimento modernista, que, conforme já mencionado, almejava identidade própria, com temáticas e cenários específicos. Cumpre-se, portanto, o que Paulo Henriques Britto (2014, p. 30) nomeia como um ato de rebeldia motivado pela rejeição às convenções da época, que ironicamente ao longo do século XX acabou por tornar o verso livre “uma convenção tão passível de estudo e classificação como o decassílabo ou o soneto”, abrindo cada vez mais espaço para a liberdade poética.

Apesar de toda a renovação artística e cultural que vinha ocorrendo nos primeiros momentos do século, nos anos 50 e 60, quando têm lugar importantes desdobramentos do modernismo, vê-se a difusão da produção já considerada moderna na cultura, levando-a a uma condição de *pop*, conforme aponta Moriconi (2008). Ou seja, autores como Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Cecília Meireles começaram a aparecer entre as leituras mais populares, ocupando espaços em que antes não figuravam,

4 A saber: o Parnasianismo e o Simbolismo, apontados por Alfredo Bosi (2017, p. 323), em *História concisa da literatura brasileira*.

como a televisão, com Gilberto Braga, a universidade, com Antonio Candido, programas de rádio, revistas, entre tantos outros canais que deram visibilidade à produção modernista (MORICONI, 2008).

Sobre esse período do século XX cabe ressaltar, ainda, que não só da busca pelo novo se fortaleceu com a literatura modernista, ao lado de outras manifestações artísticas, mas também uma crescente necessidade política e afirmativa – afirmativa porque se buscava cada vez mais a identidade brasileira no que se produzia, e política porque o início do período da Ditadura Militar (1964) promoveu uma modernização autoritária da vida brasileira que, para Moriconi (2008, p. 98), fez surgir “uma crítica virulenta à nova sociedade pop consumista que naquele momento (fins dos anos 60) tornava-se vetor dominante da vida cultural do país”.

É lícito dizer que, nesse momento da história, a escrita baseava-se já nos princípios apontados por Mário de Andrade como fundamentos do modernismo brasileiro, sendo eles “o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional” (HELENA, 1986, p. 50), e tais princípios constituíram ideias norteadoras para o experimentalismo concretista.

A poesia concreta – precursora da obra poética visual da qual tomaremos parte em nossas análises – é, na verdade, um tipo de poesia que gerou outros tipos de escrita e exploração das formas em conexão com a vanguarda concretista, movimento artístico e cultural que tomou corpo em meio ao assentamento do modernismo brasileiro no século XX. É em meio ao embrenhado moderno e concreto que ocorre o que Mendonça Teles (1973, p. 250) chamou de quebra do “ciclo histórico do verso”, ou seja, a reestruturação da escrita partindo de uma importante quebra da unidade rítmico-formal utilizada até então, já inicialmente rompida pelo verso livre, mas agora refeita com base no produto de uma “evolução crítica de formas”. Cabe dizer, mais uma vez, que é da experimentação concretista, possível a partir da experimentação modernista, que surge não só uma nova estrutura gráfica da poesia, mas também a radicalização dos recursos espaço-temporais do poema.

Em 1958, é originalmente publicado o “plano piloto para poesia concreta”, pelo qual se inicia, de forma mais específica, a defesa da escrita analógica, não linear, não lógico-discursiva, ideia em que subjaz à “tensão de palavra-coisa no espaço-tempo” e à “estrutura dinâmica” da escrita (CAMPOS, CAMPOS, PIGNATARI, 1975). Ao lado disso, extrapolando o campo específico do literário, entende-se que a poesia desde sempre esteve intimamente vinculada a múltiplas artes, como a dança, a música, o teatro, a arquitetura etc., o que é sustentado por Pignatari (2005) sobretudo em suas observações acerca da poesia não-

verbal e/ou não-linear. Sendo assim, o concretismo sublinha essa heterogeneidade semiótica como princípio estruturador da linguagem poética.

A poesia de ordem analógica, isto é, não-linear, é absorvida por – ao mesmo passo que absorve – aquilo que entendemos como Semiótica, a qual discutiremos neste artigo com base nos estudos de Décio Pignatari a respeito das teorias de Charles Sanders Peirce. A Semiótica é, por sua vez, como a define Pignatari (2004), a Teoria Geral dos Signos, ou seja, o estudo de todas as coisas que substituam ou representem outras. A teoria peirciana a respeito dos signos é imprescindível para nós a partir do momento em que chegamos ao estudo da poesia verbivocovisual, a qual – como observaremos mais à frente – explora os signos em múltiplos aspectos, a partir de ritmo, conteúdo semântico, forma sonora e visual etc.

Ainda retomando o contexto poético nacional, vemos despontar no cenário contemporâneo (ou seja, da produção que emerge do século XX e chega ao século XXI) a produção poética de Ricardo Aleixo, que faz de sua própria existência um experimentalismo proeminente de múltiplas linguagens e combinações artísticas que juntas processam ritmo e forma inseparadamente. De acordo com o site da Editora Todavia⁵, o autor nasceu em Belo Horizonte, em 1960. Além de poeta, sua obra se estende também à música e às artes plásticas. Ricardo Aleixo possui alguns livros publicados, dentre eles, *Festim* (1992), *Modelos Vivos* (2010), *Impossível como nunca ter tido um rosto* (2015), *Antiboi* (2017) e *Pesado demais para ventania* (2018).

Este artigo, portanto, tem por objetivo principal elaborar uma discussão do trabalho rítmico verbivocovisual da poesia de Ricardo Aleixo, a partir do poema “11 passos para Merce Cunningham”, presente no livro *Modelos Vivos* (2010). Para isso, além dos estudos já referenciados de Décio Pignatari (2004; 2005), apoiar-nos-emos no estudo crítico sobre o poeta feito por Carlos Augusto Lima (2013) e Prisca Agustoni (2009), além de notas de Philadelpho Menezes (1998) e Douglas Salomão (2009) sobre a poesia verbivocovisual – especialmente a poesia concreta e a produção poética visual contemporânea – e seus meandros rítmicos, de que passaremos a nos ocupar agora.

5 Informações retiradas do site da Editora Todavia, disponível no link <https://todavialivros.com.br/autores/ricardo-aleixo>.

1 DO CONCRETO AO VERBIVOCOVISUAL

O grito por liberdade e a fome pela independência poética deram a alguns artistas brasileiros do século XX ousadia para ultrapassar os limites da convenção e dar um passo à frente do restante do país. Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari – membros do Grupo Noigandres – conceberam o que conhecemos por poesia concreta, sendo esse um estilo de poesia – vale ressaltar: também, mas não só – visual, fruto de um determinado período histórico, cujas características são bem definidas, segundo Menezes (1998).

A poesia concreta nos é apresentada como ponto de partida, ao passo em que levamos em consideração o espírito das vanguardas e o modo como elas se relacionam com a realidade. Para Aguilar (2005), podemos analisar a presença dos poetas concretos como um pilar de resistência, trazendo à tona a continuidade da intervenção cultural da qual muito se valia o ciclo modernista perpetuado até então. Muito nos interessa tal intervenção, sobre a qual se debruça uma importante conquista do que Aguilar (idem, p. 18) chama de “elaborada e complexa linguagem criativa”.

A liberdade criativa da produção encontrada nos poetas concretos abre portas para as produções posteriores. À medida em que avança o concretismo, amplia-se também o que Bosi (2017) irá chamar de material significativo. Estando a interseção entre o verbal e o visual em primeiro plano, pode ser observada uma série de recursos que juntos formam aquilo que conhecemos por poesia verbivocovisual. A respeito dos recursos de que falamos, entende-se um conjunto de elementos baseados nos campos semântico, sintático, léxico, morfológico, fonético e tipográfico.

Apesar de todos os campos estarem ligados à comunicação verbal, observe-se que, com o passar das décadas, mais mutações poéticas impactam na produção literária do século XXI, fazendo com que o semântico envolvesse não só o que está contido no texto, mas também a percepção primeira do que é lido, enquanto os campos sintático, léxico e morfológico caminham em parceria e produzem construções formais e estruturais com complexidade própria. Em termos de aproveitamento da espacialidade da página, a não linearidade surge como um importante conceito e recurso, pois por meio dela se abre um caminho para o que Décio Pignatari, a partir da Semiótica peirceana, elabora como a iconicidade do poema.

Verifica-se, assim, a importância de estudos acerca da poesia concreta – e, por consequência, da visual – para a discussão presente neste artigo, tendo em vista suas características, seus fundamentos e, sobretudo, a sua influência sobre a produção de Ricardo

Aleixo. De acordo com Menezes (1998, p. 14), “por poesia visual pode-se entender toda espécie de poesia ou texto que utilize elementos gráficos para se somar às palavras, em qualquer época da história e em qualquer lugar”. Um exemplo da construção visual no poema se tem em Stéphane Mallarmé, que constrói em sua obra, ainda no século XIX, mais especificamente no poema *Un coup de dés*, uma quebra daquilo que se costumava observar na escrita ao apresentar elementos tais como a diagramação visual, que tornava evidente a fragmentação do discurso, bem como a valorização total dos espaços da página, como elemento expressivo, além da evidente quebra da sintaxe tradicional (SALOMÃO, 2009).

A poesia concreta possui em seus poemas como característica viva aquilo que Augusto de Campos (1975, p. 34) irá definir como uma

[...] estruturação ótico-sonora irreversível e funcional, e, por assim dizer, geradora da ideia, criando uma entidade todo-dinâmica, “verbivocovisual”, em que as palavras ocupam um lugar de autonomia, tornando-se maleáveis e moldáveis, estando à disposição do poema e de sua interpretação. Nesse sentido, “o poema é forma e conteúdo de si mesmo, o poema é”.

Não obstante, desde o século XIX, em Mallarmé, até o século XX e, mais ainda, no século XXI, o que se constata é uma contínua experimentação⁶ da poesia em íntima relação com as constantes mudanças que determinam o ritmo da sociedade; um exemplo disso é o “descolar” da palavra de seu objeto, consequência da Revolução Industrial⁷. Desde o pioneirismo de Mallarmé, mais que apenas formas verbais e utilização de uma folha, a poesia vem caminhando, por vezes, em direção ao vínculo com a performance, e com isso se une à música, à dança, à vocalização dos grafemas, e desenvolve outras dinâmicas quanto ao espaço e ao tempo. Tal coletivo de elementos que compõem um poema na produção atual nos permite elaborar uma percepção mais específica de ritmo poético que atenda a essas nuances. Das diversas definições de ritmo, a especificidade da qual falamos está apoiada no que Pignatari (2004, p. 21) define como “um ícone que resulta da divisão e distribuição no tempo e no espaço — ou no tempo e no espaço — de elementos ou eventos verbocovisuais”.

No que tange ao tempo e ao espaço do ritmo, Norma Goldstein (2006, p. 13) afirma que “toda atividade humana se desenvolve dentro de certo ritmo. Nosso coração pulsa alternando batidas e pausa; nossa gesticulação, nossos movimentos são ritmados”, sobretudo,

⁶ Ater-nos-emos, neste artigo, ao conceito de experimentação da poesia apresentado por Silva em seu artigo “O signo da Invenção na Poesia Concreta” (2006, p. 184), que a define como “uma investigação da linguagem, caracterizando-a, especialmente, por seu estatuto de signo”.

⁷ Em *Teoria da Poesia Concreta* (1975), Décio Pignatari atribui à poesia concreta a realização de uma crítica constante, a uma isomorfia, ligando a palavra ao seu conteúdo de maneira similar, ou seja, conectando a carga semântica do poema a sua materialidade.

“o ritmo aparece também na produção artística do homem”. Existe, portanto, um paralelo entre essa noção de ritmo e o que Antonio Candido (2006, p. 67) aponta como um “princípio de ordem do universo”, tendo em vista a difusão rítmica nas coisas da natureza, passando por todas as instâncias da vida e da produção de sentido, caindo numa sequência de produtos humanos inerentes à nossa própria existência, a linguagem, a criação, a arte.

Na poesia concreta e verbivocovisual o ritmo surge como uma força relacional, ou seja, pode ser notado, muitas vezes, em decorrência do isomorfismo presente no poema concreto. Pignatari (2004, p. 22) aponta, ainda, a dinâmica rítmica como uma “pulsção de eventos ou elementos”, sucessivos ou simultâneos, que podem ser “sonoros: música, poesia [...] audiovisuais: cinema, TV, [...] háptico(tátil)-visuais: escultura, arquitetura, tecelagem, [...] háptico-audio visual gestuais: dança e outras combinações possíveis”. É imprescindível também, para compreender esta discussão, a noção de ritmo do movimento da qual fala Antonio Candido (2006), observando o encadeamento de sons, e sucessão de gestos que compõem os mesmos elementos citados por Pignatari.

É útil observar que o compasso rítmico presente no movimento se incorpora ao movimento do poema, sobretudo das construções verbivocovisuais, como no poema de Ricardo Aleixo de que falaremos mais à frente. A utilidade dessa observação se dá no fato de que o ritmo está intrinsecamente ligado à iconicidade do poema, conceito ampliado pelos estudos de Décio Pignatari a respeito da semiótica de Charles Peirce. Nessa teoria, todas as coisas da natureza são representadas por signos, que, por sua vez, enquadram toda e qualquer coisa em três categorias – primeiro, segundo e terceiro: “A *primeiridade* implica as noções de possibilidade e de qualidade; a *secundidade*, as noções de choque e reação, de aqui-e-agora, de incompletude; a *terceiridade*, as noções de generalização, norma e lei” (PIGNATARI, 2004, p. 19). Ainda segundo o autor, ao falarmos da estrutura do signo é preciso se pensar em três elementos: signo, objeto e interpretante, em que signo é o *representamen*, ou seja, é a representação do objeto, e o interpretante é aquilo que concebemos como um novo signo a partir do *representamen*. Sabe-se que, como formas do *representamen*, têm-se ícone, índice e símbolo e que o ícone se relaciona com o objeto em *primeiridade*, o índice em *secundidade* e o símbolo em *terceiridade*.

A poesia, em seu fundamento, é ícone porque se relaciona com seu leitor a partir do lugar de possibilidade, de criação e, portanto, da produção de novos signos a partir de si mesma. É importante ressaltar que a construção lógica de Peirce, segundo Pignatari (2004), se dá por meio da lógica dialética, da qual se estabelece a ligação de um código a outro código. Neste sentido, é possível, por meio da condição de ícone da poesia, realizar a leitura do

mundo não-verbal, observando e compreendendo a conexão do código não-verbal ao verbal, ligação essa encontrada, por exemplo, na poesia verbivocovisual. A lógica da construção poética, sob essa perspectiva, contribui, ainda, para uma percepção não-linear da escrita e da produção de sentido, tendo em vista que a relação de causa e efeito, princípio-meio-fim, próprios de uma elaboração lógico discursiva, é contraposta pela coordenação, ou parataxe, da linguagem verbal de um poema.

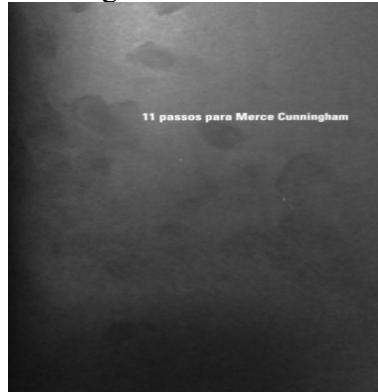
Pignatari (2005) postula que a parataxe e a iconicidade do poema caminham juntas à medida em que contribuem para a produção de sentido formada no interpretante. Nas palavras do autor, “o ícone invade o corpo verbal, baratinando-o com som e música, fala e cor, tato e espaço e impedindo-o de discursar e afirmar o que quer se seja fora de si mesmo” (2004, p. 190). É com base na ideia de primeiridade do poema e na possibilidade de sua construção não-linear que nos dedicaremos, nas páginas que se seguem, à análise do poema “11 passos para Merce Cunningham”, presente no livro *Modelos Vivos* (2010) de Ricardo Aleixo.

2 DE VOLTA À DANÇA

O poema em pauta ao longo desta seção, conforme já dito anteriormente, está presente no livro *Modelos Vivos*, publicado em 2010 pelo autor Ricardo Aleixo. Ressalta-se, inicialmente, que, com base na discussão que elaboramos até então, nos cabe dizer que este é um poema verbivocovisual, não-linear, cujas sílabas, ou grafemas⁸ – conforme veremos a seguir – se dispõem ao longo de onze páginas. Portanto, cada uma das imagens abaixo é referente a uma página-sílaba, se assim podemos dizer, do poema.

⁸ Por grafemas entendem-se os símbolos gráficos que representam e significam algo. Seu significado se assemelha ao que Pignatari, em *O que é comunicação poética* (2005) define por ideograma, ou seja, desenhos, símbolos e pinturas que buscam, desvinculadas da lógica discursiva ocidental, exprimir as ideias-emoções daquilo que se deseja representar.

Figura 1: Poema “11 passos para Merce Cunningham”



Fonte: Modelos Vivos (2010).

Figura 2: Poema “11 passos para Merce Cunningham”



Fonte: Modelos Vivos (2010).

Figura 3: Poema “11 passos para Merce Cunningham”



Fonte: Modelos Vivos (2010).

Figura 4: Poema “11 passos para Merce Cunningham”



Fonte: Modelos Vivos (2010).

Figura 5: Poema “11 passos para Merce Cunningham”



Fonte: Modelos Vivos (2010).

Figura 6: Poema “11 passos para Merce Cunningham”



Fonte: Modelos Vivos (2010).

Figura 7: Poema “11 passos para Merce Cunningham”



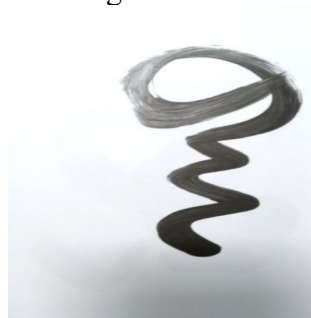
Fonte: Modelos Vivos (2010).

Figura 8: Poema “11 passos para Merce Cunningham”



Fonte: Modelos Vivos (2010).

Figura 9: Poema “11 passos para Merce Cunningham”



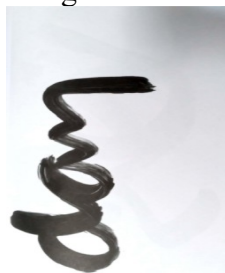
Fonte: Modelos Vivos (2010).

Figura 10: Poema “11 passos para Merce Cunningham”



Fonte: Modelos Vivos (2010).

Figura 11: Poema “11 passos para Merce Cunningham”



Fonte: Modelos Vivos (2010).

Figura 12: Poema “11 passos para Merce Cunningham”



Fonte: Modelos Vivos (2010).

Figura 12: Poema “11 passos para Merce Cunningham”



Fonte: Modelos Vivos (2010)

A primeira percepção possível, assim que olhamos para o poema, é de que todos os seus elementos compõem uma dança – grafia, páginas, quantidade de páginas, sons, maquinização, ritmo, escolha de palavras. Começamos nossa análise, então, pelo título “11 passos para Merce Cunningham”. O nome apontado neste título pertence a um coreógrafo americano do século XX cuja prioridade era a criação de um novo contínuo no espaço do palco, em que o centro da cena deixasse de ser a cena e passasse a ser o próprio dançarino. Assim o fez. Seu processo criativo ultrapassou os limites da dança e mesclou diferentes mídias, de modo a produzir uma relação livre entre todos os elementos presentes no palco, a (des)hierarquização de uma arte sobre a outra (DANZI, 2011). O título do poema é ainda um aviso para o que virá a seguir, uma descrição do que o leitor encontrará ao virar a página, surgindo neste ponto do poema como uma espécie de prólogo.

Não por acidente, o mesmo acontece ao longo do poema de Ricardo Aleixo, que, ao dedicar sua peça à Merce Cunningham, elabora onze passos – os de dança mesmo – e os dispõe sobre as páginas que dão andamento ao poema. Neste ponto, há a forte presença da

metalinguagem marcada pela mistura poética entre dança e escrita, em que todo o sentido do poema é produzido no espaço total das páginas, e até mesmo na interação com o leitor ao “passá-las”, naquilo que Pignatari (2004, p. 50) irá chamar de “elemento a mais [...]” criando um “tempo também não-linear. É a parataxe no espaço”.

Por isso, passemos ao poema, mas, antes, é importante que se faça uma consideração a respeito da possibilidade de sua análise estritamente verbal, levando em consideração a lógica hipotática, aquela discutida por Pignatari (2005) como um sistema lógico-discursivo cuja organização das sentenças ocorre por subordinação, dividindo o discurso em pequenas partes, tais como oração principal, orações subordinadas, entre outras, ou seja, como uma construção constituída de início-meio-fim. Sob essa ótica, apontando para a métrica tradicional, diríamos que “devolver o dançarino à dança” poderia ser lido como um único verso decassílabo, em que as tônicas estariam na 3^a, 7^a e 10^a sílabas, ou até um eneassílabo, com acentos recaindo na 3^a, 7^a e 9^a sílaba.

Já numa perspectiva de análise em que se observe a parataxe do poema – que para nós será entendida como a quebra da lógica discursiva tradicional –, a utilização dos signos-de, apoiada na organização das orações por coordenação, fazendo o que Pignatari (2005) chama de perturbação do princípio-meio-fim, observamos uma construção semântica do poema de Ricardo Aleixo totalmente apoiada na integração entre o visual (texto verbal), a música (a sonoridade produzida pela escolha das palavras-grafias), e a metalinguagem (o texto palavra referenciando o texto corpo – a dança).

Todos esses elementos juntos, compondo a característica verbivocovisual da peça, são, na verdade, o caminho para a iconicidade do poema, produzindo, a partir de sua leitura e do contato com a interpretação daquele que a lê, um novo sistema de significação, e alinha-se com o que define Pignatari (2004, p. 190): “o ícone invade o corpo verbal, baratinando-o com som e música, fala e cor, tato e espaço [...]”.

Apesar de o todo do poema ser valioso para a produção de sentido, cabe-nos dizer que, de forma fragmentada – e por fragmentada podemos compreender aspectos sonoros, visuais e metatextuais –, encontramos – de um ponto de vista sonoro – no primeiro, quinto e décimo passos, o uso da aliteração, em que se repete o uso da consoante “d”, como forma de marcação rítmica.

Figura 13: Poema “11 passos para Merce Cunningham”



Fonte: Modelos Vivos (2010).

De forma consciente ou não, sendo a letra “d” uma consoante oclusiva linguodental, produz-se um som cuja passagem do ar é totalmente bloqueada, gerando em quem ouve uma sensação sonora de força, o que muito se assemelha ao som da oscilação rítmica de um instrumento de percussão, por exemplo, o do bumbo da bateria, ou uma batida mais intensa no tambor. O jogo com a escolha das consoantes e vogais – aqui predominam “a”, “e” e “o” – pode ser notado também na utilização das consoantes “l” e “n”, que, postas ao fim das sílabas funcionam, respectivamente, como uma semivogal junto à vogal “o” e como uma contribuição para nasalização junto à vogal “a”. Sabe-se, a esse propósito, que na dança moderna os movimentos expressionistas e o corpo como único elemento cênico surgem como pontos fortes, além de um estilo mais livre, sem as mesmas regras propostas pelo balé clássico (MARQUES, 2022). Neste sentido, compreende-se que os movimentos propostos pelo poema podem reproduzir uma coreografia própria, que, alinhada a todos os aspectos sonoros e visuais, constroem, através da iconicidade da peça, os movimentos que um bailarino poderia recriar sobre o palco. Tais movimentos, se observados, produzem expressões próprias como a volta em torno do palco e do corpo e a sensação de entrega do corpo ao final de cada sílaba nasalizada, como podemos observar abaixo.

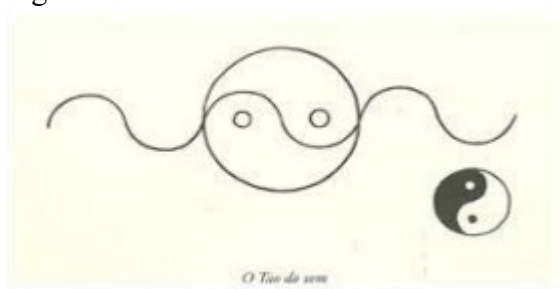
Figura 14: Poema “11 passos para Merce Cunningham”



Fonte: Modelos Vivos (2010).

Por conta da alternância rítmica entre consoantes de maior força (entenda-se: bloqueio total do ar) e de menor força (bloqueio parcial do ar), a percepção geral de ritmo se assemelha a uma onda, que num movimento contínuo se intensifica e se fluidifica, tal qual a gravura que se segue:

Figura 15: O Tao do som



Fonte: Wisnik (2014).

A percepção que nos é proposta na peça também é possível sob o aspecto visual do poema, tendo em vista a maneira como a escrita é realizada. Percebe-se que, com exceção do terceiro passo (“ver”) todos os grafemas são desenhados de forma contínua sob a estética de um pincel sobre a tela. Temos então, a intencionalidade do ininterrupto, que se funde mais uma vez à imagem (ainda que apenas virtual) de uma onda se movendo mais e menos intensamente, conforme pode ser observado na letra “s” abaixo.

Figura 16: Poema “11 passos para Merce Cunningham”



Fonte: Modelos Vivos (2010).

Na imagem acima, por exemplo, o que se observa é o entrelace de duas consoantes que produzem o mesmo som (“s”, “ç”), quando não sabemos de fato qual das duas está posta no grafema. Sobre a maneira não usual de escrita da palavra dança nos cabe ressaltar a raiz concreta da escrita de Ricardo Aleixo, haja vista a ruptura com a convenção gramatical, ou

seja, baseada na busca pela própria identidade poética, em que aquilo que se escreve/lê está deslocado da norma padrão da língua, de modo a desafiar o leitor a ir mais fundo em sua interpretação, ainda que entregue à estranheza ao primeiro olhar. É válido ressaltar, ainda, que a grafia da palavra dança no poema remete ao modo como Guimarães Rosa grafava “dansa” e “dansar” em diversos momentos de sua obra, proposta etimologicamente ligada à forma francesa: *danser*.

O que se nota, a partir desse primeiro olhar, é que o principal aspecto que salta à página é exatamente o visual, pois a estética da escrita, nos provocando ao contínuo, remete também aos próprios passos de um bailarino, que, com leveza risca o palco, enquanto o escrito de Ricardo Aleixo risca a página. Palco e página se fundem neste cenário e passam a ser, em uníssono, o espaço-tempo do poema. Na marcação do ritmo que determina os passos, junto às sensações sonoras, está o próprio ato de passar, com as mãos, cada página do poema para conhecer mais o que vem adiante; como num duo, leitor e poema se encontram para uma dança. Adentrando cada vez mais aos passos, percebemos a existência de dois níveis de conclusão: a primeira delas é o fato de que a própria composição do poema se constrói também no movimento das páginas; e a segunda é que, sutilmente, somos nós, os leitores, o dançarino que volta à dança. Esta é também a metalinguagem presente no poema, tendo em vista que a linguagem verbal está aqui posta como uma menção direta à linguagem corporal não-verbal.

Por fim, em seu último ato, assim como no escuro começou, o dançarino, num ato de agradecimento final, se abaixa para que se apague a luz de sua apresentação. Para exemplificar tal percepção, observem-se abaixo a primeira e a última página do poema:

Figura 16: Poema “11 passos para Merce Cunningham”



Fonte: Modelos Vivos (2010)

Com destaque ao modo como o ícone final do poema se dispõe sobre a página, os elementos visuais muito nos dizem sobre a finalização de tudo que ocorreu ao longo do movimento impregnado na construção por elementos puramente visuais: o fundo apagado do palco que se prepara para receber um bailarino e o movimento de saudação final, em que todas as formas (contínuas do pincel) juntas desenham a silhueta de um dançarino que se agacha para agradecer aquele que assistiu-leu à performance, erguendo os braços e abaixando sua cabeça.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisarmos o poema “11 passos para Merce Cunningham” de Ricardo Aleixo, foi possível observar a exploração rítmica subjacente à construção visual, sonora e metalinguística da peça. Considerando que este trabalho teve como base os estudos de Décio Pignatari a respeito da Semiótica de Charles Sanders Peirce, buscou-se descrever, de forma analítica, em que momento a relação dialética da lógica peirciana apareceria no poema verbivocovisual de Ricardo Aleixo. Por essa razão, desta análise ressaltamos a capacidade icônica do poema, ou seja, a potência interpretativa obtida através de sua leitura semiótica, tornando *primeira* a relação entre sua construção própria e quem o lê. Essa relação só é possível, pois, ao integrar-se à peça e a todas as propostas contidas nela, o leitor é levado à criação de um novo signo linguístico, dotado de significado contínuo e particular: a interpretação própria do *interpretamen*, no processo triádico da significação em cuja relação icônica é estabelecida, conforme aponta Pignatari (2004).

Da raiz concreta encontrada na escrita de Ricardo Aleixo, destacou-se a liberdade poética e a busca pela composição analógica do poema, desfigurando a hipotaxe existente na forma ocidental, cuja linearidade das ideias propõe um início, um meio e um fim, ou seja, de uma definição de cada parte do todo. Conforme discutimos em nossa análise, entendemos que a lógica não-linear se aplica ao poema estudado, uma vez que nele encontramos os chamados signos-de a busca pela quebra da linguagem-objeto, acabada em si mesma, e o caminho para a metalinguagem, que contribui para a iconicidade proposta pela procura da *primeiridade* na arte e na poesia. Sob essa ótica, conclui-se que, a cada leitura e movimento do poema de Ricardo Aleixo, uma nova construção interpretativa acontece à medida em que se modifica o leitor e sua bagagem de mundo e de língua, haja vista a linha de pensamento pragmática da Semiótica de Peirce.

REFERÊNCIAS

- AGUILAR, Gonzalo. **A poesia concreta brasileira**. São Paulo: Edusp, 2005.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 50 ed. São Paulo: Cultrix, 2015.
- BRITTO, Paulo Henriques. **O natural e o artificial**: algumas reflexões sobre o verso livre. *Elyra*, n. 3, p. 27-41, 2014.
- CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. 6 ed. São Paulo: Editora Humanitas, 2006.
- DANZI, Evelin. **Dança Moderna - Merce Cunningham**. Corpo de Dança, 2011. Disponível em: <<http://danceeaprenda.blogspot.com/2011/05/danca-moderna-merce-cunningham.html>>. Acesso em: 01 de julho de 2022.
- GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons e ritmos**. São Paulo: Editora Ática, 2006.
- HELENA, Lucia. **Modernismo brasileiro e vanguarda**. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- LIMA, Carlos Augusto. **Ciranda da poesia – Ricardo Aleixo**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- MARQUES, João Paulo. **Dança moderna**. Todo Estudo. Disponível em: <https://www.todoestudo.com.br/educacao-fisica/danca-moderna>. Acesso em: 09 de July de 2022.
- MENEZES, Philadelpho. **Roteiro de Leitura: Poesia Concreta e Visual**. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- MORICONI, Italo. **A poesia brasileira do século XX**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- PIGNATARI, Décio. Introdução à semiótica: uma ciência que ajuda a “ler” o mundo. In: **Semiótica e literatura**. São Paulo: Ateliê, 2004, p. 15-20.
- PIGNATARI, Décio. O ícone e o ocidente. In: **Semiótica e literatura**. São Paulo: Ateliê, 2004, p. 187-192.
- PIGNATARI, Décio. **Poesia não-linear, poesia não-verbal**. O que é comunicação poética. 8 ed. São Paulo: Ateliê, 2005, p. 47-60.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. **O verso romântico e outros ensaios**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1959.
- SALOMÃO, Douglas. **Um enlace de três**: Augusto de Campos, Ana Cristina Cesar e Arnaldo Antunes à luz da visualidade. Vitória: Edufes, 2015.
- SPINA, Segismundo. **Manual de versificação românica medieval**. São Paulo: Ateliê, 2003.

TELES, M. G. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1973.

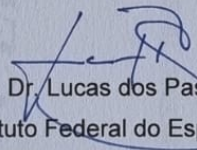
ALEXANDRA FIRMINO TIBÉRIO

**“11 PASSOS PARA MERCE CUNNINGHAM”:
RITMO E VISUALIDADE NA
POESIA DE RICARDO ALEIXO**

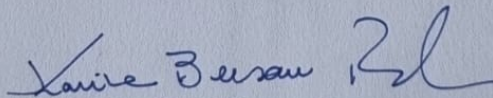
Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Coordenadoria do Curso Superior de Licenciatura em Letras-Português como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Letras-Português.

Aprovado em 28 de julho de 2022.

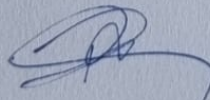
COMISSÃO EXAMINADORA



Prof. Dr. Lucas dos Passos e Silva
Instituto Federal do Espírito Santo
Orientador



Profa. Dra. Karina Bersan Rocha
Instituto Federal do Espírito Santo
Membro Interno



Prof. Dr. Pedro Antônio Freire
Instituto Federal do Espírito Santo
Membro Interno