

UM REMIX PESADO DEMAIS PARA A VENTANIA

Luana **BAROSSÍ**¹

RESUMO: O intuito deste artigo é realizar uma leitura do poema “Einstein Remix”, presente na antologia poética *Pesado demais para a ventania*, de Ricardo Aleixo (2018), com ênfase em sua relação com o conjunto da antologia. Para tanto, é necessário abordar alguns aspectos presentes na construção das diferentes seções do livro, aspectos esses que serão primordiais para perceber o papel do poema em questão na antologia. Desta forma, o ensaio apresenta o poema a ser analisado e interpretado, seguido de algumas considerações sobre as características temáticas, estruturais e estilísticas de cada parte do livro (*Da antologia ou: um poeta que é vários*), com exceção da terceira parte, que será mais bem desenvolvida na segunda parte do trabalho (*Ter escrito ainda não existe ou: um remix pesado demais para a ventania*), na qual consta a leitura do poema selecionado.

PALAVRAS-CHAVE: Ricardo Aleixo. Traços estilísticos. Poética. Teoria dos afetos.

A REMIX TOO HEAVY FOR THE WIND

ABSTRACT: This paper aims to analyze the poem “*Einstein Remix*”, part of the poetic anthology *Pesado demais para a ventania*, by Ricardo Aleixo (2018), emphasizing its relation to the anthology. To do so, I approach some of the construction aspects of the different sections of the book, because they are primordial to understand the role of the poem in the book’s poetic construction. Thus, the paper presents the poem to be analyzed and interpreted followed by some considerations about each section of the book (*Da antologia ou: um poeta que é vários*), except the third section, which will be developed along with the analysis of the poem (“*Ter escrito ainda não existe ou: um remix pesado demais para a ventania*”).

KEYWORDS: Ricardo Aleixo. Stylistic strokes. Poetic affection theory.

INTRODUÇÃO: DAS POTENCIALIDADES DA SEGUNDA VEZ

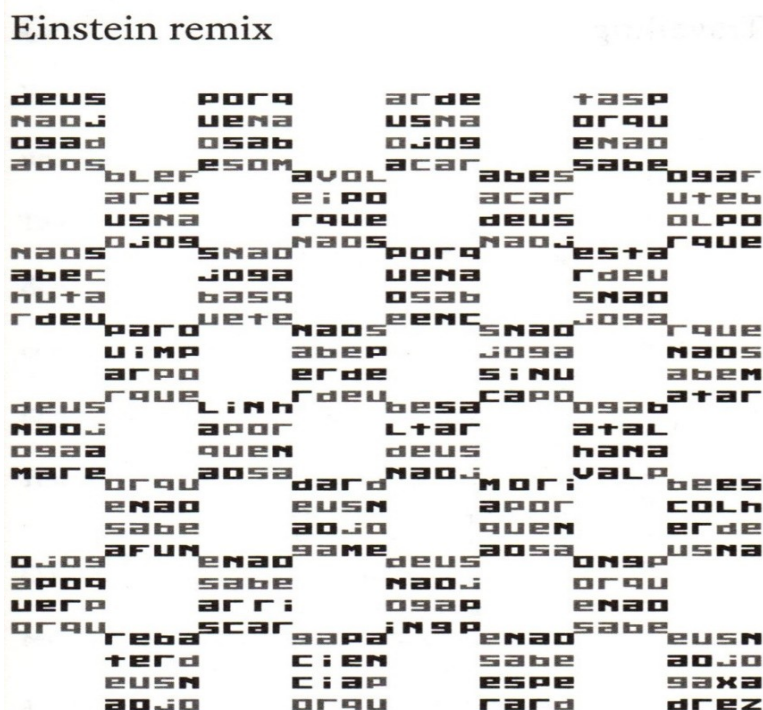
Este ensaio tem por intuito a realização de uma leitura analítica e interpretativa do poema “*Einstein Remix*” (ALEIXO, 2018, p. 105), em função de sua relação com o todo da antologia no qual foi republicado: *Pesado demais para a ventania*. Embora o poema em questão tenha sido publicado pela primeira vez no livro *Modelos vivos* (ALEIXO, 2010), ele

1 Doutora em Letras no Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Docente de Teoria Literária da pós-graduação em Língua Portuguesa e Literatura da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Endereço eletrônico < luabarossi@gmail.com >.

teve suas significações potencializadas na republicação da antologia de 2018, pois passa a assumir sentidos em relação à parte na qual está publicado e ao livro como um todo. Uma das razões dessa significação diz respeito à localização do poema no meio do livro, se forem consideradas apenas as páginas que contém poemas.

“*Einstein remix*” é, assim, como uma “pedra no meio do caminho”: um bloco concreto no meio do livro, como um elemento simbólico que impede que o vento o carregue. Representa, ao mesmo, tempo, a imagem de um tabuleiro de xadrez, onde o poema é organizado. Estabelece uma relação entre a ciência, o acaso, a construção poética e a instância divina. Considerando as partes que compõem a antologia, é marcante que esse elemento “pesado” e central diga respeito à terceira seção da obra, destinada ao trabalho metalinguístico do fazer poético: “*Ter escrito ainda não existe*”.

O poema é reproduzido a seguir e, na sequência, serão traçadas as considerações sobre a antologia como um todo, seguidas da análise do poema propriamente dito:



(ALEIXO, 2018, p. 105).

DA ANTOLOGIA OU: UM POETA QUE É VÁRIOS

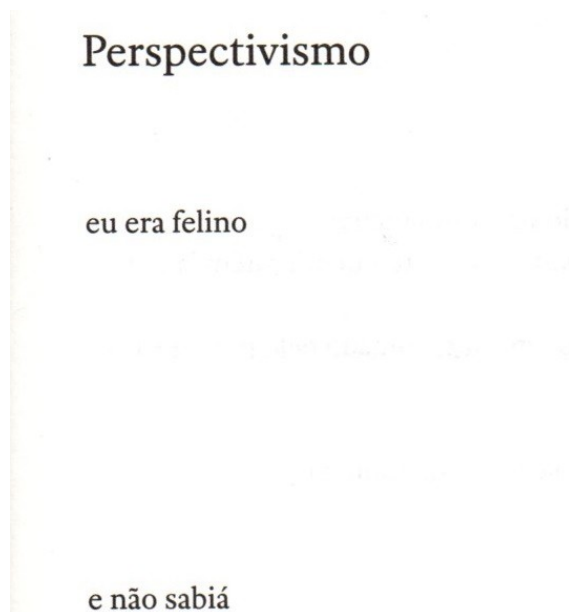
A multiplicidade criativa de Aleixo é refletida na divisão das partes da antologia, cada uma com características específicas de composição, estilo e conteúdo temático. A primeira parte, “*Desde e para sempre*”, tem 24 poemas que ostentam, como elementos temáticos centrais, aspectos cosmogônicos africanos e sincretistas, com ênfase na presença dos orixás: “Deus capaz/ de ardis/ controlador/ de caminhos./ Elegbara./ parceiro de Ogum” (ALEIXO, 2018, p. 23 – poema “Exu”).

Além desse, destacam-se na temática os poemas “Obá Kossô” (p. 30); “Mamãe grande” (p. 31); “Ogum” (p. 36) e *Íris* (p. 34), que conjuga elementos cosmogônicos da tradição greco-latina com orixás: “e para sempre/ a/ mãe de filhos peixes (=Iemanjá)”; entre outros.

Embora apresentem majoritariamente traços estilísticos líricos, ou seja, tenham elementos estruturantes que os aproximam mais da lírica do que dos outros gêneros (ROSENFELD, 1985), há traços estilísticos épicos e dramáticos presentes nos poemas desta primeira parte. Tomemos como exemplo o poema “*Qual deles morrerá primeiro?*” (ALEIXO, 2018, p. 19). A sugestão de uma apostrofação lírica (KAYSER, 1985), ainda que não saibamos quem é o interlocutor do sujeito lírico, indica um traço estilístico dramático: “Você é pequeno / e procura seu pai nos velhos jornais / [...] Em certa noite / perturbada por trovões / e relâmpagos / você e sua irmã / conversam.”. O interlocutor (você) se constitui no decorrer do poema como um tipo de sujeito que vemos todos os dias: aquele que só aparece nas páginas de jornais e revistas caso cometa algum crime. Essa constituição de sentido indica outro traço estilístico dramático: o destino trágico de milhões de desfavorecidos herdeiros do histórico escravista. Além das características que apontam para traços dramáticos, elementos épicos também estão presentes, especialmente, se considerarmos o caráter narrativo do poema, que conta a história de muitos. A violência constitutiva do modo de vida desses muitos: “Assunto: os pais. / Qual deles morrerá primeiro? / Qual você / prefere que morra primeiro?”.

A segunda parte do livro, denominada “*Outros, o mesmo*”, também é constituída por poemas com traços semelhantes. No entanto, dois elementos relativizam a lógica estabelecida na primeira parte: o interlocutor passa a ser um outro e os elementos formais começam a se

diversificar, por vezes, constituindo formas que dialogam com os poemas concretistas. No primeiro poema, intitulado “*Conheço vocês pelo cheiro*”, há também uma apostrofação lírica (vocês), mas, dessa vez, não se trata dos herdeiros dos escombros da história, como diria Walter Benjamin (1987), mas daqueles que detêm a hegemonia: “Conheço vocês / pelo cheiro / e pelos cifrões que adornam / esses olhos que / mal piscam / por seu amor / ao dinheiro.” (p.58). Esses privilegiados da história são também os que defendem as instituições que mantêm encarcerados os herdeiros do passado de escombros sugerido por Benjamin: “Por seu amor / ao dinheiro / e a tudo que / nega a vida: / o hospício, a / cela, a fronteira.” (p. 58). No entanto, os “outros da história” aparecem nos poemas seguintes, que assumem formas mais complexas, mesmo que na simplicidade de apenas dois versos. Esse paradoxo, no entanto, é apenas aparente, como sugere o poema “*Perspectivismo*” (p. 63):



(ALEIXO, 2018, p. 63)

O espaço entre os dois versos indica a noção estabelecida pela teoria antropológica do perspectivismo ameríndio (VIVEIROS DE CASTRO, 1996). Para esta abordagem antropológica, a perspectiva humana é apenas uma cosmovisão possível. Todos os seres têm sua perspectiva de entendimento do mundo. A construção do poema, que coloca o sujeito lírico especificando que era um gato e não uma ave, concomitantemente com o segundo

sentido sugerido pela expressão “eu não sabia” carrega o pequeno poema com a significação teórica do perspectivismo sugerido no título. Se por um lado ele estabelece seu ponto de vista como felino e não como sabiá, o sujeito lírico coloca em questão sua identidade. Um questionamento é estabelecido se excluirmos o último acento agudo: eu era felino e não sabia.

O questionamento das relações eu-outro é uma constante nesta segunda parte, que direciona para a terceira, que será o foco de leitura na próxima parte deste artigo. O último poema da segunda parte, intitulado “*Outro, outra pessoa*”, estabelece o lugar da escritura como um outro de si. Este lugar será retomado na terceira parte, em concomitância com o poema escolhido para uma leitura mais aprofundada (“*Einstein Remix*”).

Com treze poemas, a quarta parte, intitulada “*O coração, meu limite*”, desliza da terceira com *topoi* recorrentes na lírica: o amor (pousar o olhar / na parte acesa da rua / de onde / você surgirá agora / pela primeira / vez – p. 134), a amada e as relações entre os corpos (seu meu corpo / e nele a vida / do seu corpo / todo à vida do / meu corpo – p. 130), a morte (Figuras de treva, rastros / de órbitas fora de órbita, / chagas de lepra à espreita, / vastos vazios de vida: / a Morte entregue à própria sorte. – p. 133) e os elementos oriundos da tradição clássica (Aí eu peguei / e disse: / Daqui não / passo. / Já fiz papel / de Orfeu / que chega, / Eurídice. – p. 142). A presença desses *topoi*, no entanto, como é perceptível pelos trechos citados, é organizada por meio de registros paródicos ou, ao menos, sob uma perspectiva deslocada.

A quinta parte da antologia, “*Multidão nenhuma*”, estabelece relações do sujeito lírico com os espaços urbanos. Nesta seção, encontramos uma variedade significativa de formas poéticas. O primeiro poema, “*Convivo muito bem com os cães da rua*”, é, aparentemente, um soneto no modelo italiano. Quase todos os versos são compostos em decassílabos e ritmo jâmbico. No entanto, há um deslizamento deliberado na forma, com a presença de um diálogo imaginado no meio do poema. O sujeito lírico parece se sobrepor à figura do próprio autor, que com um traço estilístico dramático estrutura esse diálogo dentro do poema: “Comparto com os cães o ar da rua. / Se um deles me dirige um riso cardo, / como quem dissesse “E aí, Ricardo?”, / respondo-lhe: “Olá, irmão!”. E a rua, (...). (p. 149, segunda estrofe). O *enjambement* que conecta esse último verso ao primeiro verso da terceira estrofe traz a ideia da repetição e da circularidade presente no cotidiano da rua: “que até há pouco era

só mais uma rua / por onde vadiavam um cão e um bardo / (cada um caçando, do seu jeito, a vida), (p. 149, terceira estrofe). O escape da estrutura tradicional do soneto somado a esses elementos constrói essa circularidade e uma espécie de questionamento metapoético da própria constituição da forma fixa.

Essa circularidade é retomada no poema “*Labirinto*”, que apresenta, também, outras personagens e circunstâncias citadinas: “outros humanos polícias / carros ônibus buracos / e dejetos na calçada” (p. 150). O espaço distópico do ambiente urbano é descrito no poema “*Lugar errado*”. A configuração do poema em versos alocados em diferentes espaços, sem uma ordenação métrica, rítmica ou espacial, concatena na forma os sentidos sugeridos: “nenhuma paisagem / lugar / errado” (p. 154). Em uma configuração estrutural semelhante, “Pampulha vista do ônibus” caracteriza o espaço específico do lugar enunciado com sua caracterização quase tragicômica: “uma artemoderna / um poucobarroca / um mar de merda / e água- / pés” (p. 161). Caracterização semelhante aparecerá no poema “*Brasília vista de perto*”. Desta vez, no entanto, as letras dos curtos versos assumem um tamanho desproporcional ao resto dos poemas e ao próprio título, como se uma câmera se aproximasse da cidade. As palavras tornam-se o espaço urbano, numa tentativa de arrancar do signo sua arbitrariedade:

Brasília vista de perto

assepsia cabocla
tão bauhaus
quanto barroca

(ALEIXO, 2008, p. 162).

Essa cidade, que é a “assepsia cabocla”, carrega em si a modernidade angulosa da Bauhaus e o movimento empolado e contraditório do barroco. A ampliação das letras do poema enfatiza essas antíteses e traz também certa crítica à ideia de grandiosidade do Distrito Federal. O desenlace desta quinta parte da antologia é a “*Antiode: Belorizonte*”, na qual são enumerados os bairros e seus espaços abissais, criados pela constituição positivista da cidade enunciada pelo mote da ode: “Mote: A República acabou / com Canudos (Bello Monte) / e, para não dar na vista, / inventou Belo Horizonte, / a urbs positivista / do sonho de Augusto Comte.” (p. 163). A crítica ao positivismo é desvelada na denúncia ao preconceito, à injustiça e à segregação, que culmina na profecia do desmantelamento urbano: “Cidade grande-sertão, / arrisco uma profecia: / Mais dia / ou menos dia, / sumirás dentro do chão” (p. 165).

Amalgamando teorias pós-estruturalistas ao fazer poético, a sexta parte (“*Queridos dias difíceis*”) se compõe por poemas que, se por um lado, trazem os elementos de uma militância política, por outro, buscam questionar o próprio status de humanidade estabelecido pela tradição cartesiana. Aleixo alegou em entrevista à revista Suplemento Pernambuco (2016) que estética e política pertencem ao mesmo plano, e que ele não gostaria que sua poética fosse reduzida ao caráter militante que se esvazia da preocupação formal, o que é comum a diversas poéticas contemporâneas. “Eu corro dos rótulos como o diabo corre da cruz”, disse ele. O poema de abertura desta seção, “*Eu, militante, me confesso*”, faz emanar a complexidade desta questão: “O que eu sei sobre a causa que me carcome / [...] Por alto. Discordo de tudo com veemência e estri-/ Dência para não ter que refletir sobre o que ouço / Ou leio. Empáfia poderia ser o nome do país de / onde eu nunca saí de todo.” (p. 169).

O questionamento do que compõe a humanidade também se desenvolve por entre poemas que carregam sujeitos líricos e personagens animais, monstros, ciborgues e constantes metamorfoses incompletas. A própria noção de humanidade estabelecida pelo senso comum como algo que é quase sinônimo de alteridade é colocada em xeque em construções que mostram que o humano, talvez, tenha por essência, certa incapacidade de enxergar o outro, como acontece no poema “*Monstra*” (p. 180): “tímpanos em tempos de estourar sob/ o som da sirene que vermelha o céu da palestina,/ o professor afirma não dispor de elementos suficientes/ para se pronunciar sobre a nova chacina-/ monstra ocorrida na favela/ onde mora a menina/ que vai à sua casa uma vez por / semana fazer a faxina”. O professor que se

preocupa em ensinar sobre as chacinas e guerras, como se estivessem muito distantes, não enxerga o fato de elas estarem muito mais próximas do que ele imagina. As rimas em “ina”, sufixo que, por um lado, sugere adjetivação, mas, por outro, remetem à sonoridade de diminutivo, trazem consciência da invisibilidade que o horror da guerra urbana contemporânea assume. O título do poema (Monstra) é a única palavra iniciada com letra maiúscula (nem “palestina”, nome próprio, vem grafado com maiúscula), e esse verbete aparece no poema como adjetivação de “chacina” (chacina-monstra). Essa constatação indica uma maximização da violência do espaço urbano, que é Monstra. No entanto, a violência não é marcada apenas pela guerra (sirene que vermelha o céu) ou pela chacina, mas pela contraposição das posições sociais do professor e da menina. A composição das imagens parte do conflito Palestina-Israel, marcada pela “sirene que vermelha o céu”, em uma combinação de sinestesia (som da sirene/ cor vermelha), metáfora (vermelhar o céu, como uma representação da opressão do céu, de onde vêm os bombardeios, sobre o sangue dos palestinos) e hipálage (a sirene, que serve para anunciar o bombardeio, aparece no poema como causadora: “sirene que vermelha o céu”). No entanto, essas imagens são colocadas em paralelo com a realidade do professor e da menina que mora na favela onde ocorreu a “nova” chacina. Essa adjetivação provoca o sentido de que é algo que acontece de maneira recorrente, pois não é “a” chacina, mas uma nova chacina.

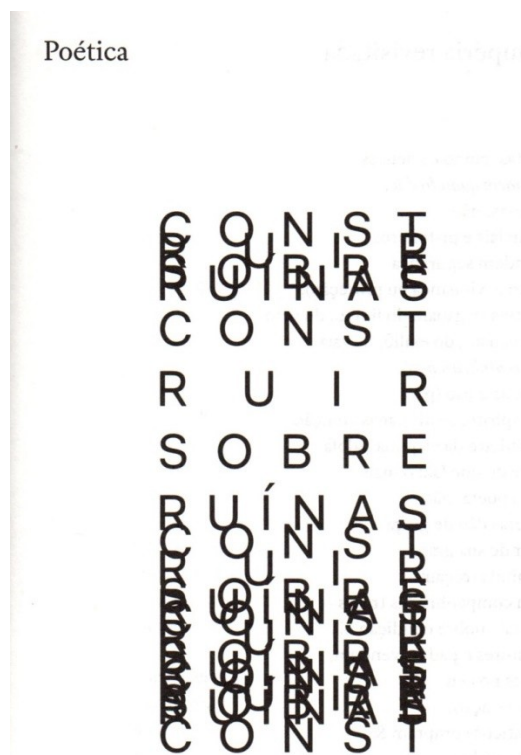
“*Um ano entre os humanos*” poderia ser considerado, à primeira vista, um poema narrativo, pois parece estruturado na forma de prosa, sem versos aparentes, rimas e estrofes, mas compondo um bloco único. No entanto, na leitura do poema percebemos que se trata antes de um “poema filosófico”, por questionar diversas das questões em voga nas discussões contemporâneas tanto acadêmicas, quanto populares, além de trazer referências indiretas a diversos conceitos e reflexões filosóficas, como os conceitos de devir, de Deleuze e Guattari (“Qual bicho ou máquina você gostaria de ser, caso não fosse humano? O corpo humano, para você, também é máquina?”); a filosofia nietzschiana (“Humanos que matam humanos são inumanos, desumanos, humanos-feras ou apenas demasiado humanos?”); a humanidade das máquinas de Marshall McLuhan (“Aparelhos de TV podem, por sua própria vontade, imitar, com êxito, vozes humanas?”); e à noção de humano-ciborgue de Donna Haraway (“Você teria filhos pós-humanos com um(a) ciborgue?”).

Essa multiplicidade de temáticas, significações e de estruturas poéticas, além do amálgama recorrente de traços estilísticos, caracteriza a obra de Aleixo: um poeta que é *vários* e se debruça também sobre o próprio fazer poético, como veremos a seguir.

TER ESCRITO AINDA NÃO EXISTE OU: UM REMIX PESADO DEMAIS PARA A VENTANIA

O *topos* metalinguístico do fazer poético, recorrente na lírica, é o fio condutor da terceira parte do livro, intitulada “*Ter escrito ainda não existe*”.

Essa terceira parte se inicia com um poema que leva o título de “*Poética*”, cujas letras sobrepostas dificultam a leitura direta:



(ALEIXO, 2018, p. 79)

Se fizermos um esforço para desembaralhar as letras, conseguimos decodificar: “construir sobre ruínas”. Essa sobreposição da imagem do poema como uma estrutura às imagens suscitadas por ele é o que dá força a uma estética que flerta com o concretismo. A

impossibilidade de captar plenamente o real pela linguagem, sobretudo, um real marcado pelas ruínas, pelos escombros, evidencia essa (meta)poética. Há construções mais simples nessa terceira parte, mas que se mantêm fiéis à proposta metapoética, como é o caso do poema “*Sobre escrever*” (p. 81), formado por quartetos. Além desses, há o poema narrativo “*Isso que não se cansa de nunca ter chegado*”, que intensifica a impossibilidade de captar o real pela poesia, mas que, ao tratar disso, capta, de certa maneira, a própria impossibilidade.

No centro do livro chegamos ao poema “*Einstein remix*”, escolhido para a leitura analítica e interpretativa deste ensaio. O título do poema já produz certo estranhamento, uma vez que traz, em uma enunciação lírica, o nome do físico teórico conhecido pelo desenvolvimento das teorias da relatividade geral e restrita alocado ao lado do verbete “remix”. Há uma alusão a um cientista, o que suscita um estranhamento, uma vez que há uma construção no imaginário popular de que a poesia se afasta do pensamento científico. O *remix*, por sua vez, abreviação de remixagem, é a transformação, por um produtor, em geral denominado DJ (Disc Jockey), de uma música já existente. Essa transformação é caracterizada pela junção ou mistura de outros ritmos sintetizados ou ainda de outras músicas à original, produzindo efeitos sonoros distintos, típicos da música “disco”. Considerando que um dos traços estilísticos marcantes da lírica é a musicalidade, já temos, no título do poema, um indicativo de que a construção poética será amalgamada a algo diferente do esperado. O próprio título já carrega a junção de dois elementos aparentemente incompatíveis, um cientista e um verbe da música contemporânea.

Essa junção estranha presente no título remete-nos ao texto “*Poesia e pensamento abstrato*”, de Paul Valéry (1991), em especial sua reflexão crítica sobre a ideia proliferada pelo senso comum de que a poesia e o pensamento abstrato se constituem em polos opostos. Para Valéry, o efeito “transcendental” da inspiração poética existe, mas como um estado inicial. O poeta não pode renunciar ao caráter material da construção poética, que esculpe a relação entre as palavras para instituir uma relação entre som e sentido não existente na arbitrariedade da linguagem prosaica. Essa construção exige do poeta certo distanciamento crítico, típico do que Valéry chama de pensamento abstrato. No poema de Aleixo, o *remix* (música disco contemporânea) justaposto ao cientista teórico (que desenvolve o pensamento abstrato como “profissão”) forma uma espécie de imagem desse fazer poético que se

estabelece no “pêndulo” *son/sens* proposto por Valéry. O remix se estrutura, assim, em uma conjugação da poética com a ciência.

O poema apresenta uma materialidade visual que dialoga com o concretismo. Essa é uma tendência da obra de Aleixo, corroborada pelo poema que se segue a este que analisamos (“*Travelling*”), pois é dedicado a Haroldo de Campos, um dos fundadores do movimento concretista brasileiro. “*Einstein remix*” é construído geometricamente como um tabuleiro de xadrez, sendo as casas escuras do tabuleiro a parte em que o texto está disposto, enquanto as casas claras permanecem em branco. As próprias palavras assumem uma graficalidade que, se olhada de longe, quase não se percebe sua inteligibilidade. As frases não cabem inteiras dentro de uma casa, sendo divididas no ponto em que atingem o fim, sempre mantendo uma casa intermediária em branco.

Essa disposição gráfica, embora suscite a aleatoriedade do jogo, é bastante deliberada, pois carrega na forma os sentidos propostos pelo texto. O fato de as palavras serem recortadas de uma casa para outra e terem espaços brancos como intermediários incita o trabalho de decifração por parte do leitor, que deve unir as partes para conseguir construir os sentidos. As significações evocadas quando unimos as palavras recortadas também remetem a jogos de decifração, mas que não carregam sentidos ocultos ou transcendentais, mas antes os recusam, por colocarem o acaso como tema e por negarem certa superioridade divina. A transcrição do poema auxilia nessa proposta de leitura:

deus não joga dados porque não sabe somar
deus não joga cartas porque não sabe blefar
deus não joga vôlei porque não sabe sacar
deus não joga futebol porque não sabe chutar
deus não joga basquete porque não sabe encestar
deus não joga par-ou-ímpar porque não sabe perder
deus não joga sinuca porque não sabe matar
deus não joga amarelinha porque não sabe saltar
deus não joga batalha naval porque não sabe afundar
deus não joga memória porque não sabe escolher
deus não joga pôquer porque não sabe arriscar
deus não joga ping pong porque não sabe rebater
deus não joga paciência porque não sabe esperar
deus não joga xadrez

(ALEIXO, 2018, p.105)

Percebemos, nessa decodificação do poema, um paralelismo claro na afirmação de uma ação supostamente divina, mas que é desconstruída pela repetição do advérbio de negação (não): “deus **não** joga dados porque **não** sabe somar”. Essa estrutura se repete até o penúltimo verso, quando percebemos uma quebra na estrutura paralelística, que será analisada no final deste ensaio, pois faz parte do “cimento” que mantém a concisão da estrutura concreta do poema.

Um dos elementos que nos chama atenção é a grafia da palavra “deus” iniciada com letra minúscula, em contraposição a outros poemas (da primeira parte do livro) em que nomes de entidades metafísicas ou mitológicas, como Exu, Ogum e Íris são iniciados com letra maiúscula. Percebe-se aí uma atitude de rebaixamento irônico com relação ao Deus “todo poderoso” das religiões monoteístas. Ele não é tratado com a reverência usualmente atribuída às entidades. Essa falta de reverência também se institui na afirmação de que deus, supostamente um ser onipotente e superior, não sabe executar nenhuma das ações necessárias aos jogos. Ele é, assim, contraposto à cultura humana criadora desses mesmos jogos. Ora, se esse deus onipotente fosse o criador do humano, teria total capacidade de mobilizar os elementos culturais de sua criação, entre eles os jogos. A afirmação dessa impossibilidade suscita duas interpretações: ou esse deus não criou os humanos, ou ele simplesmente não existe.

O físico teórico Albert Einstein era um ás no jogo de xadrez. No título do poema, seu nome está grafado com letra maiúscula, em contraposição ao “deus” em letra minúscula. Nesse sentido, percebemos um enaltecimento da figura de Einstein em detrimento da figura divina. No entanto, não podemos afirmar precipitadamente que o poema seria uma ode simplista à ciência. Tratar-se-ia, antes, de uma crítica a todas as entidades supremas que se propõem a determinar verdades universais. Podemos inferir que a crítica incide inclusive em pressupostos da ciência oriunda do racionalismo herdeiro de Descartes. Isso porque Einstein promove uma espécie de revolução científica ao provar física e matematicamente a relatividade do tempo, questionando todas as teorias estabelecidas até então com relação ao tempo linear e cronológico. Soma-se a isso a afirmação de Einstein com relação a Spinoza.

Há uma frase conhecida de Albert Einstein a seu amigo Max Born, também físico e matemático, um dos pioneiros da mecânica quântica. A frase, escrita em uma carta de 1926², se deslocada de seu contexto, permite leituras das mais variadas: “Deus não joga dados”. Como primeiro “verso” do poema de Aleixo, se considerarmos como versos essa decodificação do poema, a frase tem papel imprescindível na análise. Se, por um lado, poderíamos compreender a famigerada asserção de Einstein como uma afirmação da existência de Deus, por outro, é necessário que se compreenda qual a concepção de Deus assumida pelo físico. Einstein não acreditava em um Deus antropomórfico e individualizado. Toda sua cosmovisão vem de uma linha oriunda do pensamento de Baruch de Spinoza, um contemporâneo de Descartes (século XVII), que tinha ideias muito distintas deste. Em “O universo físico e humano de Albert Einstein”, Isaiás Golgher afirma que Einstein, que era de origem judaica, responde ao rabino H. Golstein, quando perguntado se acreditava em Deus: “Acredito no Deus de Spinoza, que se revela por si mesmo na harmonia de tudo o que existe, e não no Deus que se interessa pela sorte e pelas ações dos homens” (EINSTEIN apud GOLGHER, 1991, p. 304). Para Spinoza (2009), que também era de origem judaica³, Deus e natureza são uma só e mesma coisa. Todos os corpos são carregados de potência de vida e é a partir dos encontros entre os corpos que essa potência aumenta ou diminui, de acordo com a forma única que os corpos têm de afetar e ser afetados. Ou seja, aquela concepção de Deus monoteísta antropomórfico não tem relação nenhuma com a concepção adotada por Einstein.

Percebemos, no poema de Aleixo, que com essa tensão entre deus e Einstein, ou entre a instância metafísica e a instância que recusa uma Verdade absoluta, uma atitude lírica que aponta para traços estilísticos épicos. A tensão eu-mundo típica da lírica em seu estado puro parece, em um primeiro momento, ser substituída pela enunciação de personagens grandiosos. No entanto, o rebaixamento irônico daquele que seria detentor da sabedoria divina sobre todas as coisas implica na quebra com o traço épico tradicional, indicando o oposto do enaltecimento típico aos personagens “grandes”. A ironia revela um traço tragicômico. O

2 Há traduções da carta disponíveis na Internet, inclusive com comentários de Born sobre seu contexto. Para acessar em inglês: < https://archive.org/stream/TheBornEinsteinLetters/Born-TheBornEinsteinLetters_djvu.txt >. Acesso em 09/10/2019). Uma tradução disponível em português: http://www.ciencia-cultura.com/Leitura/texto_001.html (acesso em 09/10/2019).

3 Spinoza, no entanto, foi punido pela comunidade Judaica portuguesa de Amsterdã com o cherém, o correspondente à excomunhão católica, por suas ideias.

sujeito lírico, que não é revelado linguisticamente, é aquele que afirma a não-sabedoria da entidade metafísica. Ele estabelece um jogo linguístico que diminui a instância metafísica e estabelece o “*remix* do acaso”. Deus, essa entidade imensa, torna-se para o sujeito lírico mero acaso matemático postado sobre um tabuleiro de xadrez, que Ele não sabe jogar.

A instituição de um ritmo no decorrer da leitura é praticamente impossibilitada pela formatação imagética do tabuleiro de xadrez que corta as palavras e dificulta a leitura. No entanto, pela transcrição do poema, percebemos as repetições e paralelismos que o constituem, além da marcação de uma quebra da estrutura paralelística no último verso, que indica uma espécie de novidade semântica. Essa quebra é um elemento decisivo: é a argamassa que junte a estrutura concreta e que trará o aspecto metapoético característico dessa terceira parte da antologia:

deus não joga dados porque não sabe somar
[...]
deus não joga ping pong porque não sabe rebater
deus não joga paciência porque não sabe esperar
deus não joga xadrez

(ALEIXO, 2018, p. 105)

A sequência paralelística “deus não joga... porque não sabe...” reincide a cada verso, tornando a leitura não apenas repetitiva, mas quase maçante, considerando que o leitor deve reconstruir as frases no tabuleiro. No entanto, o último verso do poema, quando reconstruído, parece, paradoxalmente, ter sido cindido: deus não joga xadrez. A continuação explicativa é omitida. O ritmo de leitura é cortado e a expectativa da explicação da razão dessa afirmação é rompida. No entanto, logo nos recordamos que o poema se constrói como um tabuleiro de xadrez, jogo enunciado nesse último verso. O significado desse rompimento da previsibilidade pela cisão da estrutura paralelística é dobrado sobre a própria estrutura do poema, no movimento sugerido por Roman Jakobson como típico da linguagem poética, de sobreposição do eixo paradigmático sobre o sintagmático:

A seleção é feita em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, ao passo que, na combinação, a construção da sequência, se baseia na contiguidade. *A função poética projeta o princípio*

de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação. A equivalência é promovida a condição de recurso constitutivo da sequência. (JAKOBSON, 2005, p. 130, grifo do autor).

A metáfora pertenceria, assim, ao eixo associativo/paradigmático, enquanto a metonímia, ao eixo sintagmático. Jakobson explicita como esses dois processos se relacionam a partir das escolhas linguísticas e sonoras. No caso do poema de Aleixo, contudo, esses eixos se estabelecem especialmente pela estrutura visual.

No entanto, Jakobson ainda alega que “poesia e metalinguagem estão em oposição diametral entre si; em metalinguagem a sequência é usada para construir uma equação, ao passo que em poesia é usada para construir uma sequência” (p. 130). A poética concreta de Aleixo é capaz de subverter essa oposição entre função poética e função metalinguística explicitada por Jakobson, sobrepondo-as em “Einstein Remix”. O tabuleiro de xadrez é a estrutura visual do poema. Ao finalizá-lo com a quebra da estrutura paralelística e com a afirmação de que “deus não joga xadrez”, o sujeito lírico fala sobre a própria mensagem, ou seja, sobre a construção do próprio poema, que é, nesse caso, o jogo de xadrez: deus não está implicado no jogo do fazer poético. Assim, além dos rebaixamentos irônicos produzidos no decorrer dos versos, há aqui o cimento que liga essa estrutura ao conteúdo temático desta seção: o próprio fazer poético.

O jogo de xadrez é concomitantemente a metáfora do ato de criação poética e metonímia de todas as habilidades necessárias para esse jogo que está nas mãos, por um lado, do acaso e, por outro, do trabalho árduo do poeta-construtor. Essa afirmação explicita a posição do sujeito lírico com relação à ideia romântica da criação como um impulso metafísico. A instância metafísica não está imbuída no fazer poético, o que indica uma ruptura com essa tradição de pensamento, corroborada pela quebra da estrutura paralelística do último verso.

O “pêndulo” entre som e sentido, como propõe Valéry, que implica o fazer poético, também assume um deslocamento em “Einstein Remix”. No poema, embora a instância sonora seja enunciada no título pelo verbete “remix”, não é propriamente o som que se opõe, no pêndulo, ao sentido, mas a sua estrutura visual e concreta. Constitui-se, desta forma, um pêndulo entre visualidade e sentido. Sobre a discussão que se estabelece sobre o trabalho do

poeta e o ímpeto de criação, percebemos que o trabalho pende para o domínio dos jogos da construção signíca por meio da instância imagética (visualidade) do concretismo (domínio esse que é limitado ao poeta, sendo inacessível a deus), enquanto o impulso criador é fruto do acaso, instituído pelos elementos oriundos do ímpeto de sorte, assim como no jogo de xadrez, que exige conhecimento do movimento das peças (personagens), das jogadas possíveis, das antecipações; mas ainda depende do acaso, do pensamento do outro que se coloca do lado oposto do tabuleiro e movimenta as peças de cores opostas. Esse movimento implica também um jogo entre o sujeito lírico e o leitor, pois este pode realizar movimentos distintos daqueles que eram esperados, implicando uma autonomização do poema, que se torna independente tanto do sujeito lírico que o constitui, quando da instância autoral. O poema se constitui como um corpo concreto que se encontra (nos termos de Spinoza) com o corpo do leitor.

Assim, o bloco concreto do tabuleiro de xadrez carrega o sentido pesado da metapoética sobreposta à própria concepção de universo, o que o torna uma espécie de peso de papel, carregado de potência (nos termos de Spinoza), bem no centro do livro, tornando-o *um remix pesado demais para a ventania*.

REFERÊNCIAS:

ALEIXO, Ricardo. *Pesado demais para a ventania*. São Paulo: Todavia, 2018.

_____. *Modelos Vivos*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

ALMEIDA, Carol. “Entrevista com Ricardo Aleixo”. *Suplemento Pernambuco*, Abril, 2016. Disponível em: <https://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/1586-entrevista-ricardo-aleixo.html> (acesso em 05/06/2019).

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da história”. *Obras escolhidas*. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: 34, 1996.

GOLGHER, Isaías. *O universo físico e humano de Albert Einstein*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991.

HARAWAY, Donna. “Manifesto ciborgue”. *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2005.

KAISER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Américo Amado, 1985.

MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. São Paulo: Cultrix, 1969.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. São Paulo: Companhia de bolso, 2005.

SPINOZA. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

VALÉRY, Paul. “Poesia e pensamento abstrato”. *Variedades*. Org. João Alexandre Barbosa. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”. *Revista Mana*, vol.2 no.2 Rio de Janeiro, 1996.

ROSENFELD, Anatol. “Gêneros e traços estilísticos”. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985. _____

Envio: Outubro de 2019

Aceito: Novembro de 2019