

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

MARINA VALESQUINO AFFONSO DOS SANTOS

O CORPO, O PENSAMENTO E A PALAVRA NA
POESIA DE ARNALDO ANTUNES

UBERLÂNDIA
2018

MARINA VALESQUINO AFFONSO DOS SANTOS

**O CORPO, O PENSAMENTO E A PALAVRA NA
POESIA DE ARNALDO ANTUNES**

Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, Curso de Mestrado em Estudos Literários do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Orientador (a): Professor Dr. Leonardo Francisco Soares

**UBERLÂNDIA
2018**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

S237c Santos, Marina Valesquino Affonso dos, 1965-
2018 O corpo, o pensamento e a palavra na poesia de Arnaldo Antunes /
Marina Valesquino Affonso dos Santos. - 2018.
124 f. : il.

Orientador: Leonardo Francisco Soares.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2018.215>
Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Literatura brasileira - História e crítica -
Teses. 3. Antunes, Arnaldo, 1960- - Crítica e interpretação - Teses. I.
Soares, Leonardo Francisco. II. Universidade Federal de Uberlândia.
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

MARINA VALESQUINO AFFONSO DOS SANTOS

**O CORPO, O PENSAMENTO E A PALAVRA NA POESIA DE ARNALDO
ANTUNES**

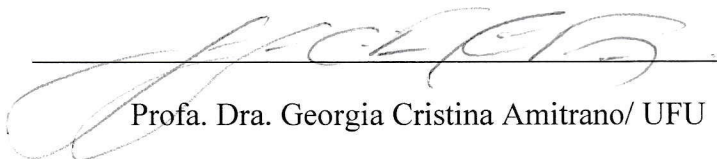
Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Curso de Mestrado em Estudos Literários do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Uberlândia, 28 de Fevereiro de 2018.

Banca Examinadora:



Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares/ UFU (Presidente)



Prof. Dra. Georgia Cristina Amitrano/ UFU



Prof. Dr. Antônio Fernandes Júnior / UFG

*Ao simples fato de poder escolher
Como se deseja conhecer.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço,

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) que financiou integralmente esta pesquisa.

Ao professor Dr. Leonardo Francisco Soares por sua postura profissional, por eleger meu projeto para orientar e por todas as suas observações sensatas, que trouxeram, ao longo desse período, ao mestrado, segurança e tranquilidade.

Ao Instituto de Letras e Linguística através do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários pelo compromisso, atenção e responsabilidade com todas as formalidades técnicas.

Aos membros da Banca Examinadora do Exame de qualificação, Profa. Dra. Georgia Cristina Amitrano e Prof. Dr. Sérgio Guilherme Cabral Bento, que contribuíram imensamente para aprimorar o raciocínio e, conseqüentemente, a reflexão sobre a redação desta pesquisa.

À minha família, que me viu por perto, sempre longe... Obrigada pela compreensão.

“A tarefa do artista é tornar o ser humano desconfortável, e contudo somos conduzidos a uma grande obra através de uma química involuntária, como um cão a farejar; ele não é livre, não sabe fazer de outra forma, fareja, e o instinto faz o resto.”

(Lucian Freud – Lucian Freud por Sebastian Smees)

RESUMO

Os poemas de Arnaldo Antunes existem como faces de um conjunto definidas pelas palavras, nas quais as fixações gráficas da linguagem recebem contornos na extensão do papel, desenham-se na tela do computador, na animação em vídeo e são constantemente retomadas e redesenhadas em forte vínculo performativo. A presença do corpo faz parte do itinerário temático do poeta e recebe dimensões categóricas que contribuem para que a existência espacial se concentre em acomodações que fogem ao simples pestanejar de um único suporte. A panorâmica dessas atitudes poéticas está presente no livro *Como é que se chama o nome disso*: antologia, publicado em 2006, pela Publifolha. A coletânea de poemas, letras de músicas, ensaios, caligrafias, entrevistas e uma parte de inéditos recepcionam uma realidade comprometida com o percurso dos procedimentos do artista que prioriza tanto o ato da escrita quanto a possibilidade de projetar-se em expressões que se reescrevem em outras modalidades de leituras, em outras plataformas. O lugar comum que prende a atenção diante dos poemas de Arnaldo Antunes reside em uma dinâmica que ocupa racionalmente a observação sem, no entanto, desocupar-se de sua complexidade introspectiva. As linhas traçadas, o desenho do corpo do poema, o corpo da pessoa-artista em atitude de performance, envolvem um universo imbricado que resguarda o vocábulo, amplifica o substantivo, substantiva o verbo e verbaliza o substantivo: são as coisas que estão aí – na consciência, na comunicação, no fazer, na existência – com autonomia e que são regidas como pontos de concentração, como organismos que demarcam a estrutura instrumental filosófica, artística e literária em toda sua corporeidade. A palavra: porto seguro para o poeta, unidade mínima que o possibilita se aventurar para outras linguagens, fonte originária da interação entre os homens, caractere responsável por descrições sobre resultados das atividades científicas, é ponderada sobre seus usos pelos filósofos pré-socráticos, perpassa pela Semiologia de Ferdinand de Saussure e Roland Barthes, pela Semiótica de Charles S. Pierce, pela consideração tonal da voz durante o ato performático desenvolvida por Paul Zumthor, concentra-se em alguns pontos-chave da Filosofia Contemporânea e encontra o eixo central, intencional, movente deste estudo: o sentido, o sensível e a sensibilidade, inerente à poesia de Arnaldo Antunes, vistos pela ótica fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty, que se desdobra como toque da poeticidade, como rastro das imagens e com o mundo percebido segundo a sensação-percepção-conhecimento.

Palavras-chave: Arnaldo Antunes; Palavra; Pensamento; Corpo; Linguagem Poética

ABSTRACT

The poems of Arnaldo Antunes exist as a set of words defined in which the graphical fixations of the language receive contours in the extension of the paper, they are drawn on the screen of the computer, in the video animation and are constantly retaken and redesigned in strong performative bond. The presence of the body is part of the thematic itinerary of the poet and receives categorical dimensions that contribute to the spatial existence concentrating in accommodations that escape the simple blink of a single support. The panorama of these poetic attitudes is present in the book *Como é que se chama o nome disso*: antologia, published in 2006, by Publifolha. The collection of poems, song lyrics, essays, calligraphy, interviews and a part of unpublished ones welcome a reality committed to the course of the artist's procedures that prioritizes both the act of writing and the possibility of projecting itself into expressions that are rewritten in readings on other platforms. The common place that holds attention to the poems of Arnaldo Antunes lies in a dynamics that occupies rationally the observation without, however, vacate its introspective complexity. The lines drawn, the design of the body of the poem, the body of the person-artist in performance attitude, involve an imbricated universe that protects the vocable, amplifies the noun, nouns the verb and verbalizes the noun: it is the things that are there – in consciousness, in communication, in doing, in existence – with autonomy and which are governed as points of concentration, as organisms that demarcate the instrumental philosophical, artistic and literary structure in all its corporeality. The word: safe harbor for the poet, a minimum unit that allows him to venture into other languages, a source that originated from the interaction between men, character responsible for descriptions of the results of scientific activities, is pondered on its uses by the pre-Socratic philosophers, by the Semiology of Ferdinand de Saussure and Roland Barthes, by the Semiotics of Charles S. Pierce, by the tonal consideration of the voice during the performance act developed by Paul Zumthor, concentrates in some key points of the Contemporary Philosophy and finds the central axis, intentional, moving from this study: sense, sensible and sensitivity, inherent in the poetry of Arnaldo Antunes, seen from the phenomenological optics of Maurice Merleau-Ponty, which unfolds as a touch of poeticity, as a trace of images and with the world perceived according to sensation-perception-knowledge.

Keywords: Arnaldo Antunes; Word; Thought; Body; Poetic Language.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	“vão” (detalhe)	19
Figura 2	“vão” (detalhe)	20
Figura 3	“o que”	22
Figura 4	“silêncio”	34
Figura 5	“as palavras”	36
Figura 6	“as palavras” (ilustração – Rosa Moreau Antunes)	37
Figura 7	“bocas”	41
Figura 8	“dentro”	49
Figura 9	“o que foi”	52
Figura 10	“hand made 6”	58
Figura 11	“hand made 5”	59
Figura 12	“armazém”	65
Figura 13	Videopoema “armazém”	67
Figura 14	“pessoa”	69
Figura 15	Videopoema “pessoa”	74
Figura 16	“olho boca”	80
Figura 17	Arnaldo Antunes – Jackson Pollock	84
Figura 18	“céu hell”	85
Figura 19	“pé”	87
Figura 20	“Figura” (escultura em bronze: Alberto Giacometti)	87
Figura 21	“quero”	90
Figura 22	“quero”	91
Figura 23	“música para baixar o santo”	92
Figura 24	“pé ante pé” (Arnaldo Antunes/Márcia Xavier)	101
Figura 25	Performance da Poesia (trechos)	111
Figura 26	Performance da Poesia: “pé ante pé” (trechos)	112
Figura 27	Performance da Poesia (trechos)	116

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – ASSINATURA DA ALMA: A PAIXÃO PELA EXISTÊNCIA	29
1.1 O silêncio como manifestação concreta do poema	33
1.2 O discurso não-poético da palavra	46
CAPÍTULO 2 – FRESCOR DA PALAVRA: A LINGUAGEM QUE SABE DE SI	64
2.1 A potência da palavra no corpo do poema “Pessoa” de Arnaldo Antunes	68
2.2 Projeto-poema: videopoema “Pessoa”	74
2.3 Caligrafias: estender os fios em busca da magia do gesto	77
CAPÍTULO 3 – OUSADIA DAS COMBINAÇÕES	92
3.1 Performance da Poesia: o modo vivo de comunicação poética	101
CONSIDERAÇÕES FINAIS	115
REFERÊNCIAS	119

INTRODUÇÃO

“Há dois modos de avaliar-se o que for belo: por interesse ou por paixão. A paixão, quando acesa de uma vez por todas, não dá lugar a outro interesse. Ela é fã radical, não quer comparações. A paixão é absoluta”. (RODRIGUES, 2006, p. 9). Com essas palavras, de caráter introdutório, Antonio Medina Rodrigues nos apresenta o livro do poeta-artista, nascido na cidade de São Paulo em 1960, Arnaldo Antunes – uma antologia – que tem como princípio condensar textos selecionados da obra geral do artista até o momento de sua publicação. *Como é que se chama o nome disso*: antologia, publicado pela Publifolha, é uma breve demonstração da riqueza e da beleza das atitudes poéticas de Arnaldo Antunes, que chamam a atenção por seu caráter provocativo e que apaixona justamente por suas incansáveis provocações. A paixão, realmente, não dá lugar a outro interesse, insiste em se prolongar em seus estímulos, em permanecer com sua temática, e é com essa resistência e apreensão sensorial, que a atitude volitiva por percorrer suas páginas e esmiuçar seus conteúdos se intensifica ampla e demoradamente. Nos poemas de Arnaldo Antunes a presença marcante do corpo experimenta suas entonações e quantifica suas reverberações. Portanto, é em direção ao corpo, ao pensamento e à palavra nos poemas do artista que esta proposição se põe em movimento: o corpo compreendido como elemento provocador do pensamento, pensado pela ótica fenomenológica; a palavra como resultado de procedimentos que visam modificar concepções de vivências, numa atitude que altera o sentido comum da linguagem; o pensamento considerado enquanto potência – fonte silenciosa da palavra e original da ação.

Os poemas de Arnaldo Antunes respiram e exalam coisas, e os intervalos entre as coisas, que resultam da absorção destas mesmas coisas – seria um momento de suspensão, uma espécie de incômodo diante da novidade ou similaridade/descontinuidade – clamam por execuções, anunciam extrema relação com o movimento: deslocam o pensamento para a palavra, a palavra para a força da invenção, a invenção para a experimentação, a experimentação para o pensamento; movimentos que se tornam cíclicos e que correspondem à linguagem; a palavra

pensada, escrita e vivenciada compõe-se de gestos; seus gestos são emblemas de “contorções diretas da frase e do som, vindas não de um promotor, mas de uma mineralogia, onde cada eu pega nos outros com a sensação de estar pegando ao próprio corpo”, são modos de associações entre o mundo e o estatuto das coisas. (RODRIGUES, 2006, p. 15). Ainda nas palavras de Antonio Medina Rodrigues:

Essa é, pois, uma das diferenças que a poética de Arnaldo traz à cena: as coisas aqui e agora, mas não inermes ou passivas ante o olhar. As coisas não mais esperam que o poeta as olhe da janela; ora são elas que atravessam as janelas, e reivindicam meio condomínio. Esse é que é o moderno retrato do destino: não poder mais fechar as janelas. As coisas entram com os filhos, pela televisão, pela estupenda beleza das mulheres – não mais as antigas fulanas, ainda um pouco provençais – mas as mulheres todas com Tykhe e celular... Bem-vindo, pois, ó tu que lês, ao ruidoso destino da modernidade. (RODRIGUES, 2006, p. 13)

Bem-vindo, pois, ó tu que lês, ao ruidoso universo do poeta Arnaldo Antunes com seu intrincado direcionamento para o estatuto das coisas. O estatuto das coisas dirige-se para o corpo, entra pelos sentidos, participa da vida, acompanha e dialoga com as substâncias físicas, quer seja como todas as coisas do Universo ou como causa de nossa existência, aquilo que é o centro de todas as coisas para nós – o corpo humano e sua comunicação em ação. Ao dirigir-se para o seu próprio corpo, o homem aparece para si mesmo como um ser que pertence ao mundo, avaliando, através da experiência, tanto a si mesmo quanto aos outros objetos do mundo; o que significa dizer que, ao perceber o corpo, imediatamente percebe seu exterior, pois “toda percepção de meu corpo se explicita na linguagem da percepção exterior.” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 277). O direcionamento para o estatuto das coisas começa com a compreensão de que o corpo é um objeto – e isto é reafirmado todas as vezes que se olha para o espelho; portanto, o corpo como objeto possui dimensões – física e vivida – que se distinguem, mas que não se separam.

A causa principal do que segue vem da observação de uma paixão que impulsiona os sentidos para aquilo que contribui para que uma coisa exista – a potencialidade do poema. A coisa a qual me refiro, existe enquanto forma escrita, porém não se estabelece em um único suporte, mas pode percorrer por vias do processo de criação e resultar em outros atos que são provocados pela vontade do proponente: o poema em seu trânsito

por outras linguagens¹, outros procedimentos. Os atos pertencem, primeiramente, à realidade da palavra, à liberdade da escritura, que esmiúça um instante marcante, forma a imagem, confidencia em silêncio, marca e prepara a tensão para visitar outra ação, submeter-se à apreciação e alcançar outras ocorrências em outras materialidades, para encontrar a singularidade da recepção em seu mais forte teor de complexidade: fixação gráfica, evento transitório, conjunto de sons, ritmos cativados. A condição para que o poema exista em variadas modalidades é oferecida por uma pessoa-artista, por um artista-poeta, por um poeta-compositor, por um compositor-músico, por um músico-pessoa, por uma pessoa-pessoa, por uma pessoa-poeta, que abraça todas as intervenções que os caminhos sugeridos e/ou motivados pela palavra se apresentam. O significado de pessoa-pessoa, aqui, se aproxima de um caráter especial em relação às individualidades, uma se refere ao artista que é poeta, Arnaldo Antunes, a outra é experimentada como ato de compreensão que contribui sensivelmente com a troca de informação, originando formas de perceber uma situação, disseminando-se em identificação com cada verso, com cada fragmento, com a brandura ou o choque da palavra no momento do encontro entre o poema e o homem, entre a escuta e a imaginação, entre o olho e o olhar. Sendo assim, pode-se dizer que evocar objetos que já foram percebidos é o significado do

¹ Sobre a relação de Arnaldo Antunes com a noção de ‘linguagem’, recupera-se aqui, sumariamente, a edição especial – 03 de dezembro de 2013 – da Revista Eletrônica Celeuma, dedicada a reflexões sobre procedimentos artísticos e em comemoração dos 20 anos de abertura do Centro Universitário Maria Antonia da USP. Os artigos publicados naquele número vislumbravam duas perspectivas: uma, que trazia os olhares de críticos, em textos escritos, em pdf; e, outra que se voltava para depoimentos de artistas, intitulada “Dossiê” (cada artista foi contemplado com uma chamada, uma #, por exemplo, a chamada para Arnaldo Antunes é #3), que estão em formatos de vídeo disponíveis no site da revista e no Canal do Youtube. No *Dossiê Arnaldo Antunes* o poeta expõe brevemente seu método de trabalho abordando os seguintes temas: Artes Comparadas, Meios Digitais, Performances, Referências e Influências. Dois momentos da entrevista em que o poeta descreve sobre o significado de ‘linguagem’ no contexto da sua arte, sobre como lida com essas linguagens e sobre o desafio de “achar uma resposta de linguagem adequada aos recursos” que a mídia digital oferece, procurando “incorporar” esses recursos “para criar algo procedente e não usar aquilo só como um adorno de algo que poderia ser um poema escrito à mão num papel”, são de extrema importância para entender o processo de trabalho do poeta e o sentido do termo ‘linguagem’ neste contexto – a seguir transcrevo trechos da fala do poeta: 1) A linguagem para as Artes Comparadas: “De certo forma a palavra, ‘ela’ acabou sendo uma espécie de porto seguro de onde eu me aventuro em direção a outras linguagens; pra música com desejo de entoar e através da entonação, da exploração rítmica das sílabas cantadas e tal, explorar outras significações, outras potencialidades da palavra; assim como fui para as Artes Visuais, pra produção gráfica; a minha poesia também é associada à materialidade gráfica. Então, esse namoro com várias linguagens, o que faz este trânsito é um pouco o trabalho com a palavra.” 2) Sobre os Meios Digitais como um *a priori* para a simultaneidade das linguagens: “Acho que essa ideia de conceber as linguagens juntas é uma coisa que começou mais ou menos com a modernidade, com o surgimento do cinema, do rádio, do telefone, da televisão. Enfim, acho que o computador daí chegou meio misturando mesmo. Hoje em dia em qualquer site que você entra, você está lidando junto com imagem, texto, música, som, foto, vídeo.” (Antunes, 2013. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=PrBfmz30gOU>>; Acesso em 28 out 2017).

substantivo imaginação²; igualmente, que o espírito consegue através da imaginação, representar imagens com a leitura/audição de algumas frases, versos, e com essas imagens adentrar no cenário de um poema, mergulhar “nas águas originais da existência”, à “via de acesso ao tempo puro”; então, a palavra poética harmoniza “ritmo, cor, significado”, convergindo em dimensionalidade para o produto da imaginação – a imagem. “A poesia converte a pedra, a cor, a palavra e o som em imagens”. (PAZ, 1982, p. 26-27; 31)

Um dos significados do substantivo feminino Imagem direciona justamente para a representação gráfica de pessoas ou objetos: por representação compreende-se, aqui, a exposição escrita, que pode ser uma simples reprodução do pensamento ou ainda apenas a descrição da coisa que se quer representar, ou ainda em um sentido mais filosófico, pode-se referir a conteúdo que foi apreendido pela imaginação ou pela memória. Se a imaginação é uma capacidade humana para inventar ou criar, a imagem vista como conteúdo da imaginação precisa de uma forma para ser representada, e por princípio, na poesia a imagem pode ser engendrada graficamente, tendo como roupagem a palavra, por aquele que faz o poema, o poeta: “A palavra “poeta” vem do grego “*poietes* = aquele que faz”. Faz o que? Faz linguagem”. (PIGNATARI, 2005, p. 10). Ao grafar um vocábulo segundo sua imaginação o poeta concebe novas perspectivas do mundo por meio da linguagem, com o desejo de “generalizar e regenerar sentimentos”, como disse Charles Peirce. (*apud* PIGNATARI, 2005, p.10). A sensibilidade provocada com aquilo que se mostra à vista, o poema, atrai por seu movimento silencioso dos instantes que são delicadamente capturados e congelados.

² O que é imaginação? Para o neurocientista Antonio R. Damásio: “A imaginação – capacidade por lidar com as imagens reais e com as abstrações dessas imagens – permitiu ao humano a rigorosa seleção de dados que pudessem ser significativos para cada momento, com a interiorização da decisão exata sobre as possibilidades de como agir e sobre qual membro do corpo usar diante de uma implicação visceral apontada por uma situação de risco; com a imaginação, as condições gerais da experiência, se tornaram mentalizações da sobrevivência, abstrações de imagens que invadiam o ser todas as vezes que a semelhança se sobressaía, e este fato ocorreu com o sentimento por cuidar de seu corpo, com a atenção para com o corpo e por querer continuar vivo. A consequente mentalização do corpo, ou seja, as operações mentais sobre como agir diante das inúmeras opções, e de todas as combinações factuais entre viver, conviver e preservar a substância física trouxe consigo a certeza de que o que animou esse corpo foi a mente. E esse visualizar distanciado, compenetrado, que implica – sentir, pensar, incorporar e agir –, são atributos da observação e da vivência, compreendem estados do conhecimento, que são subprodutos da consciência: “Não culpe a Eva por conhecer, culpe a consciência e agradeça a ela”. (Damásio, 1998, p. 190, 259; Damásio, 2000, p. 19).” (SANTOS, 2014, p. 49).

Objeto magnético, secreto lugar de encontro de forças contrárias, graças ao poema podemos chegar à experiência poética. O poema é uma possibilidade aberta a todos os homens, qualquer que seja seu temperamento, seu ânimo ou sua disposição. No entanto, o poema não é senão isto: possibilidade, algo que só se anima ao contacto de um leitor ou de um ouvinte. Há uma característica comum a todos os poemas, sem a qual nunca seria poesia: a participação. Cada vez que o leitor revive realmente o poema, atinge um estado que podemos, na verdade, chamar de poético. A experiência pode adotar esta ou aquela forma, mas é sempre um ir além de si, um romper os muros temporais, para ser outro. [...] Revive uma imagem, nega a sucessão, retorna no tempo. O poema é mediação: graças a ele, o tempo original, pai dos tempos, encarna-se num momento. A sucessão se converte em presente puro, manancial que se alimenta a si próprio e transmuta o homem. A leitura do poema mostra grande semelhança com a criação poética. O poeta cria imagens, poemas; o poema faz do leitor imagem, poesia. (PAZ, 1982, p. 29-30).

O movimento silencioso das possibilidades que o poema apresenta não se expõe à vista com o toque de uma leitura superficial, há necessidade da participação do leitor, de uma conexão sedutora que ajusta composição ao pensamento e sentimento, na qual a verdade poética revive. No trecho acima citado, o poeta e crítico mexicano Octavio Paz compara o intercâmbio entre leitor e poema com o embate de forças exercidas entre campos magnéticos. Adotando a leitura dessas linhas de forças para compreender o raciocínio de Paz, observa-se a seguinte explicação: das propriedades básicas dos campos elétricos e gravitacionais que se modificam no espaço segundo determinações de linhas de forças magnéticas, o campo magnético é a região que atrai o ímã exercendo forças em materiais com as mesmas características, unindo um pólo ao outro (outra dimensão corporal ou à dimensão oposta do mesmo corpo), agindo em torno de um campo vetorial (o campo vetorial reúne direção e força), da mesma forma, a mediação entre leitor e o poema faz-se por meio de um campo de força que atua em vista de atração magnética, ou seja, enraizado em seu pólo sem, no entanto, deixar de se dirigir para outros pólos que dele se aproxima. Logo, é com a força da atração dos pólos (poema e poeta; poeta e leitor; leitor e poema) que o “instante contém todos os instantes. Sem deixar de fluir, o tempo se detém, repleto de si”, e “o poema faz do leitor imagem, poesia.” (PAZ, 1982, p. 29-30).

“Uma imagem vale mais que mil palavras?” A pergunta formulada por Paula Taitelbaum e dirigida a Arnaldo Antunes em uma entrevista originalmente publicada na

revista *Estilo Zaffari* em outubro de 2005, com o título “Ar da palavra”, obteve a seguinte resposta do poeta:

Isso é uma máxima que funciona para uma determinada circunstância. Claro que você ver uma cena pode ser muito mais revelador do que um monte de gente te contar o que tinha naquela cena. Agora, a palavra poética não é bem a palavra, é quase como se ela fosse uma cena. Mesmo quando ela está desprovida do tratamento visual que eu dou, que também é pensado junto, estruturalmente, ela apresenta o mundo muito mais do que o diz. Então eu diria que sim, uma imagem vale por mil palavras. Mas a palavra poética não seria uma dessas mil aí. (ANTUNES, 2016, p. 106).

A resposta do poeta sinaliza para a observação das interpretações do uso da palavra, uma como função que compõe narrativas, como efeito da comunicação – exposição oral ou escrita de um fato – e outra, como palavra poética, que requer encadeamento do pensamento voltado para o próprio estado da coisa, ou melhor, para a coisa em estado puro, que se apresenta aos sentidos. Refletindo sobre o fazer artístico, Arnaldo Antunes chega a uma definição/síntese do conceito de arte: é “consciência da linguagem e intensidade de vida.” (ANTUNES, 2016, p. 128). Essa declaração da perspectiva conceitual do poeta em torno do processo do trabalho em arte e de seu resultado, o objeto artístico, aprimora e seduz a razão pelos seguintes motivos: primeiro, ter consciência implica em ser consciente de seus atos e sentimentos; segundo, a consciência é caracterizada por atributos próprios da espécie humana em resposta ao mundo que a cerca, que tem como contribuição o equivalente subjetivo, seus estados interiores; terceiro, o termo atributo pode ser caracterizado tanto por descrever o emprego apropriado do significado de uma palavra, quanto por constituir a natureza do ser, ou seja, a existência real que está estritamente vinculada ao verdadeiro, de tudo o que realmente é. Portanto, quando Arnaldo Antunes diz que arte é consciência de linguagem pode estar insinuando que exercer um ato artístico é ser movido pela ‘consciência de’³ seu fazer, que exige uma carga demasiada de intencionalidade. Dado

³ Para compreender essa expressão ‘consciência de’ é necessário levar em conta que o ato de ver ou o ato de tocar um objeto são sensações registradas através da vivência, e que a percepção é o resultado destes atos. Edmund Husserl (1859–1938) observou que os seres humanos possuem a capacidade de ter consciência da realização desses atos no instante em que estes acontecem, e logo em seguida conseguem abstrair essas vivências através da reflexão: esses dois níveis da consciência, os “*atos perceptivos*”, e os “*atos reflexivos*”, quando registrados e identificados pela consciência, se “concentram não nas coisas, mas na nossa consciência das coisas”; portanto, o que interessa para este método e atitude intelectual “são os conteúdos da consciência e não as coisas do mundo”. (BELLO, 2006, p. 33; MAUTNER, 2011, p. 380).

que intenção é um ato que tende para um conteúdo⁴, ou a causa que determina a concepção de uma obra de arte, pode-se dizer que a consciência de linguagem é um movimento voltado para a própria coisa, que é o exercício do ofício e seu ato de resultar, aqui direcionado para a efetivação do poema. Dessa forma, todas as modalidades artísticas possuem uma realidade que as tornam autênticas, um poder de governar a si mesmas, uma certa autonomia, que conduz e reproduz em sua mais livre expressão a intensidade da experiência.

Essa qualidade de força que a vida em estado poético e o próprio poema transpiram, sugere uma liberdade intelectual em vias de entrecruzamento – do fazer para o recepcionar – do recepcionar para o refazer, ou seja, uma autonomia que esclarece sobre a condição da contribuição do viver, daquilo que Octavio Paz (1982) declara como o elemento comum a todos os poemas, que é a participação. A sequência rítmica revigora nos poemas de Arnaldo Antunes não só no sentido de revitalização do código verbal por parte do leitor, mas também por todas as retomadas e atitudes do poeta em relação aos seus poemas durante suas manifestações, que podem ser intituladas por execuções, por sua verbalização, pela presença de seu corpo: o poeta-artista em sua plenitude: o poema, sua poetização e o poeta. O termo manifestação enunciado aqui faz jus ao grau elevado de expressividade que contamina e se dispersa na atmosfera das poesias desse artista, da mesma forma que, por toda sua obra, é possível incorporar ao significado da expressão sinais da presença do poeta, de sua proposta performática, pois sua apresentação, sempre marcante, revive no intelecto de quem dela se aproxima.

O lugar comum que prende a atenção diante dos poemas reside em uma dinâmica que ocupa racionalmente a observação sem, no entanto, desocupar-se de sua complexidade introspectiva. As linhas traçadas envolvem um universo imbricado que

⁴ “Para analisar como se dá o ‘encontro’ entre sujeito e objeto, Edmund Husserl recorrerá à noção de intencionalidade, que retoma de Brentano. O lema fundamental da intencionalidade nos ensina que toda consciência é consciência de algo, não de uma imagem ou de um signo de algo que lhe seria exterior.” (ABRÃO, 1999, p. 439). A tese do filósofo e psicólogo Franz Brentano (1837-1917) – professor das universidades de Würzburg e Viena, que publicou em 1874 o livro *Psicologia do ponto de vista empírico* – de que “a consciência é *intencional*” e que foi adotada por seu aluno Husserl, versa que “todo ato de consciência se dirige a um ou outro objeto, talvez ideal – como na matemática.” Porém, a “descrição do conteúdo da consciência não traz consigo qualquer compromisso com a realidade ou irrealidade do objeto. Pode-se descrever os conteúdos de um sonho nos mesmos termos que descrevemos a vista de uma janela ou a cena de um romance.” (MAUTNER, 2011, p. 125; 380).

resguarda o vocábulo, amplifica o substantivo, substantiva o verbo e verbaliza o substantivo: são as coisas que estão aí – na consciência, na comunicação, no fazer – com autonomia e que serão regidas como pontos de concentração, como organismos que demarcam a estrutura instrumental filosófica, artística e literária em toda sua corporeidade.

O filósofo e escritor francês Maurice Merleau-Ponty descreve em seu livro *Fenomenologia da Percepção*, que a dimensão de corporeidade – corpo físico e corpo vivido – possibilita a compreensão do movimento da experiência da existência, ou seja, que a noção de sujeito corporal e a consciência do corpo ocorre quando o homem entende que a intermediação entre ele e o mundo originam formas de pensamento (fala no pensamento), que podem ser expressas, ou não, por meio do pensamento na fala; tem-se, então, que a fala nada mais é que a consumação do pensamento. Se pensarmos que a fala não se refere a meras palavras, lançadas ao vento, mas que contém em sua pronúncia a revelação da “fonte dos pensamentos e sua maneira de ser fundamental”, que leva ao espírito do ouvinte o contato com “o sotaque, o som, o tom, os gestos e a fisionomia daquele que fala”, da mesma maneira que “a poesia, se por acidente é narrativa e significante, essencialmente é uma modulação da existência”, então, a fala enquanto reconstrução de um problema filosófico em toda e qualquer área do conhecimento se torna tarefa primorosa por sua complexidade de significações. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 209).

Portanto, se há um pensamento na fala, a potência do sentido de uma “obra literária é menos feita do sentido comum das palavras do que contribui para modificá-lo.” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 244). Ainda seguindo as palavras do filósofo:

[...] A operação de expressão, quando é bem-sucedida, não deixa apenas um sumário para o leitor ou para o escritor, ela faz a significação existir como uma coisa no próprio coração do texto, ela o faz viver em um organismo de palavras, ela a instala no escritor como um novo órgão de sentidos, abre para nossa experiência um novo campo ou uma nova dimensão. [...]. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 248).

A palavra-chave deste estudo é o pensamento na fala do poeta, músico e artista performático Arnaldo Antunes: a intenção é encontrar na expressão do poeta, que foi materializada em suas obras, um fio condutor que possibilite apontar sua fascinação por

modificar concepções de vivência, alterando o sentido da palavra, concebendo um envolvimento com o tempo (cujas coordenadas torna possível projetar a palavra no tempo e no espaço para o instante da leitura/audição do poema bem como transcendê-la como significação viva do presente, passado ou futuro) e compondo uma reflexão sobre a noção do mundo e da racionalidade na observação da estrutura da existência, e na avaliação da presença da relação entre corpo-pensamento-palavra na composição dos elementos visuais e intertextuais de seus poemas, numa “atitude que se tem diante da linguagem. Na liberdade para experimentar e para quebrar regras formais, ou para gerar associações inusitadas. Ou subverter a sintaxe convencional, ou criar vocábulos novos” (ANTUNES, 2006, p. 349). Sobre a importância da palavra que transcende o instante, cito a voz de Rodrigues:

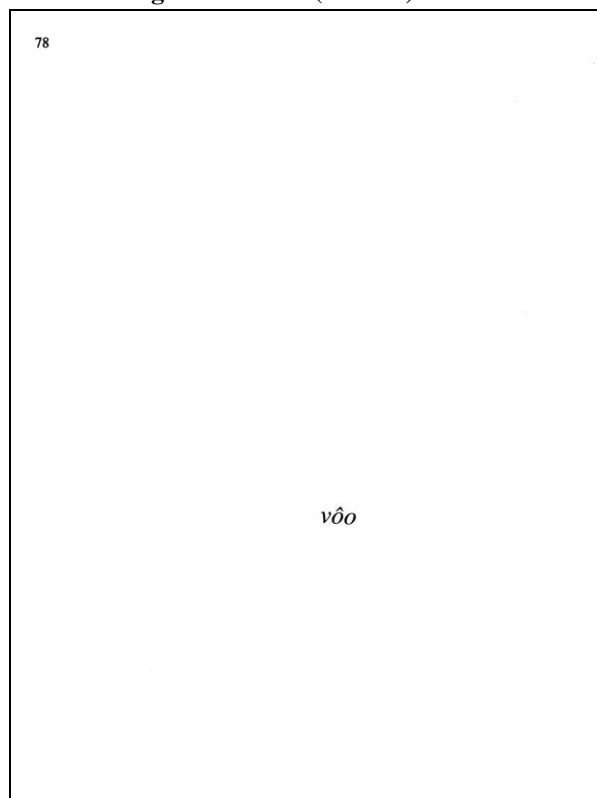
Disse eu que estas coisas só se podem dar no agora. Ao que alguém me indagaria: e se for do meu passado que as palavras falam? Sem problemas, quem está falando do seu passado são elas, as palavras, e não eu ou você. E elas estão falando sempre agora: não só do seu passado, mas do começo do mundo. Fique quieto, que você vai ganhar três vezes mais, como Atena disse para Aquiles no começo da *Ilíada*. (RODRIGUES, 2006, p. 11)

A diversificação de suportes e procedimentos que Arnaldo Antunes utiliza para criar poemas resulta, na maioria das vezes, em entrecruzamento de códigos, onde sons, palavras e imagens se embaralham, subvertendo a condição natural de cada um desses elementos, provocando no leitor estranhamentos que possibilitam exercícios de pensamento. O espanto – misto de admiração e perplexidade – causado pela recepção de alguns procedimentos de Antunes conduz a atitudes que motivam tentativas de compreensão, ou melhor, despertam o desejo pelo conhecimento/reconhecimento – significado que se aproxima do conceito da Filosofia. E esses estranhamentos fazem com que o pensamento, na fala poética do autor, comporte-se como instigador de movimentos investigativos sobre o percurso histórico do desenvolvimento do corpo na concepção interessada do espectador/leitor. “É sabido, porém, que não é só de sensações que se faz a arte, e a obra literária, mais que qualquer outra obra artística, dirige-se ao entendimento.” (RAMOS, 2011, p. 101).

Entre outras coisas, o que surpreende nos trabalhos de Arnaldo Antunes é o arranjo espontâneo de sentido e da estrutura da obra literária, apresentado em composições que passeiam livremente entre os estratos fônicos e os estratos ópticos,

explorando no texto o tempo-espço e o sinal linguístico com uma tranqüila irreverência: modulando ritmo/imagem, silêncio/ruído, fragmentação/plasticidade/dinamismo, abolindo palavras/aderindo a simulacros, como é possível observar no poema “vôo”⁵, que é acompanhado por uma ilustração na folha ao lado (ver figuras 1 e 2). (RAMOS, 2011).

Figura 1: “vôo” (detalhe)



Fonte: ANTUNES, 2006, p. 78

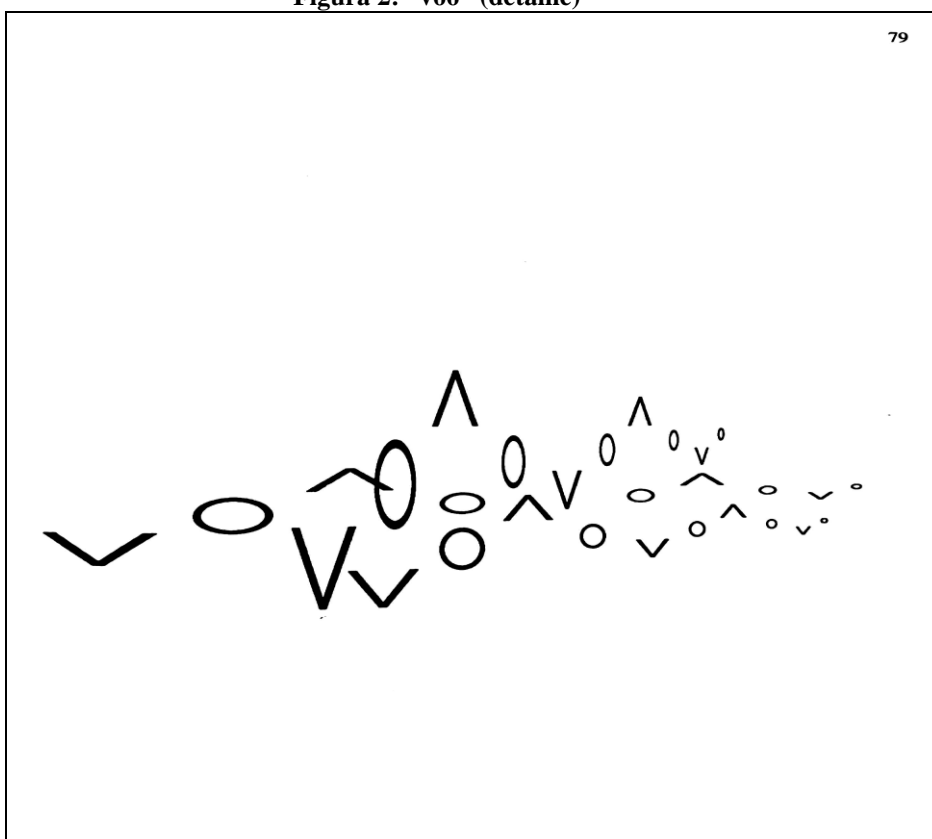
O poema “vôo” (figura 1) tem apenas um verso distribuído centralmente na folha: vôo; o único verso do poema habita a folha, acomodado como um pássaro serenado em seu ninho. No instante em que os olhos saltam de uma folha para a outra, o movimento do verso é alterado e a tranqüilidade e unicidade diluem-se no ar, debandam-se vertiginosamente; as letras se dispersam, constroem outra configuração; dispersadas abandonam suas funções significativas em prol de um devaneio no espaço aéreo rumo ao horizonte, lembrando uma revoada à procura de ambiente ensolarado, aconchegante,

⁵ O poema “vôo” pertence ao segundo livro de poemas de Arnaldo Antunes, *Todos*, publicado em 1990.

apropriado para uma estadia, concatenando temporadas, comunicando intenções, compartilhando sensações.

Percebe-se que a dimensão plástica do verso ‘vôo’, a sua realidade espacial na superfície da folha, adentra na dimensão visual da palavra: as três letras livram-se de suas amarras significantes e penetram no domínio das significações, daí em diante, o substantivo masculino ‘vôo’ não apenas diz sobre um movimento, movimenta-se no ar, alça vôo em direção à morada da linguagem, ao universo da poesia: faz-se linguagem, poetiza-se.

Figura 2: “vôo” (detalhe)



Fonte: ANTUNES, 2006, p. 79

Na figura 2, o desenho do vôo atravessa o espaço, abre-se para o horizonte a caminho de um novo pouso, em sintonia com outras estações, com outros jogos da linguagem. Sem perder seu bando de vista, as letras compartilham vogais e consoantes em favor de outras composições, tais como vôo, ovo; moldes livres, passeando em pleno ar, deslocadas de seus corpos as letras anunciam liberdade. Acompanhando o ritmo sinuoso da revoada percebe-se a instabilidade da viagem, cujo equilíbrio dos

corpos respeita a flutuação, que perfaz, com seus traços naturais, ordens desafiadoras das leis da mecânica: ao mundo dos homens fica o desejo por pairar nas alturas, em velocidade, com segurança, serenidade e leveza ao modo dos pássaros, à moda das asas. No perfil do vôo vê-se uma longa fileira ondulante que não se importa com estas leis, mas que segue o sentido da pilotagem, na direção de uma estadia tranquila, com rotas cujos aspectos determinam o mapeamento de uma exploração migratória significativa: ao sabor do vento, ao encontro com a naturalidade, com a força da originalidade, da composição atmosférica que vibra com o som da palavra, com o delineamento das letras, com a batida temporal, onde a intensidade e a presença do corpo não precisam narrar uma história, mas apenas agir em tempo real, ou ainda, reconhecer-se em sua atualidade – em seu estado performático de atuação.

Esse terreno que entremostra a topologia compositiva de linguagens, onde ação-tempo-corpo se organizam segundo o sentido da pilotagem, como se a cada revoadada/ato um mapa performático se realizasse, conduz às apresentações desempenhadas por Arnaldo Antunes, nas quais a presença de seu corpo, cantando versos, permite apreciar as nuances de sua voz: seu corpo aparece para a consciência de quem do seu trabalho se aproxima, e através deste corpo é possível refletir sobre o meu corpo; e é por este motivo que o corpo enquanto corpo em sua mais diversificada conceituação assinala ao leitor a qualidade essencial da produção artística de Arnaldo Antunes.

A importância que a fenomenologia dá à reflexão sobre o tempo presente/corpo presente coaduna com o método de trabalho, com a constituição poética de Arnaldo Antunes, que brinca com a palavra como se ‘ela’ participasse de uma cena: experimenta versos, desenha-os tridimensionalmente, representa-os teatralmente, para logo em seguida, revivê-los enquanto palavras, sons, imagens – numa atitude de revisitação constante, que deseja o instante, a pluralidade do mesmo, “cujas feições são a ‘agoridade’ (admissão realista do presente)”, e que por seu formato intertextual, possibilita reunir considerações e saberes ímpares: Filosofia, Artes Visuais e Estudos Literários. (FERNANDES JÚNIOR, 2012, p. 13).

Ao revisitar constantemente o “agora”, há uma projeção desse presente, que é vivo, para o passado e para o futuro, contribuindo para que o tempo histórico componha

a sua mais bela versão. A figura 3 traz, no poema “o que”⁶, as palavras escritas e formatadas em roda/círculo, o que pode apontar para o jogo, a brincadeira, a ciranda. A inscrição enclausurada numa redoma delimita a área destinada às palavras, e como fios condutores de energia agita essas palavras que rodam em torno do círculo, circulam, dão voltas, à maneira de cantigas infantis, com as crianças de mãos dadas a cantarolar seus intervalos, como palavras cantadas. O cruzamento do olhar, do ouvido, o toque das letras (que lembram o aperto de mãos) se concretizam no recurso gráfico e na dimensão geométrica, enquanto som e movimento repetem incansavelmente seus versos. Esse recurso imagético do verso recupera procedimentos das vanguardas da primeira metade do século XX, traz ao instante a “pluralização das poéticas possíveis” e a “intertextualidade”, reafirmando a potência do trabalho de Arnaldo Antunes, a “capacidade do poeta saber revisitar a tradição e, dela e com ela, dialogar, parodiar, reescrever.” (FERNANDES JÚNIOR, 2012, p. 13).

Figura 3: “o que”



Fonte: ANTUNES, 2006, p. 51.

⁶ O poema “o que” é parte integrante do primeiro livro de poemas de Arnaldo Antunes: *Psia* (“psia é o feminino de psiu” – “Mas não para pedir silêncio”), publicado pela primeira vez em 1986 com o selo da Editora Expressão. (STYCER, 1986). Disponível em <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_livros_view.php?id=1&texto=47>; Acesso em: 16 jun. 2017. É também parte de uma letra gravada pelo grupo *Titãs*, e pelo próprio Arnaldo Antunes no disco *Qualquer*.

Além disso, se a atenção, o olhar do leitor se volta para o significado das palavras que compõem o poema “o que”, percebe-se que há pontos de contato com o período da filosofia pré-socrática⁷, quando a busca pela verdade se apoiava tanto no *logos* (discurso/pensamento/razão) quanto na reflexão sobre o *devir* (potência que cada corpo tem de realizar/cumprir sua finalidade) para a compreensão da existência. É na Grécia, século V a.C., que o cenário das investigações filosóficas se divide em dois:

Um deles passa a ser Éfeso, na Grécia asiática, e outro Eléia, no sul da Itália. São duas extremidades opostas do mundo grego, como que simbolizando as duas direções contrárias que a filosofia irá tomar. Essas duas direções têm em comum o mesmo ponto de partida, a herança dos primeiros filósofos da Jônia: a pergunta sobre se existe um princípio único que explique o mundo em seus diversos aspectos. Em Éfeso, a resposta de Heráclito é a de que os contrários formam uma unidade; a de Parmênides, em Eléia, de que os contrários jamais podem coexistir. (ABRÃO, 1999, p. 30-31).

O verso “o que não é o que não pode ser” (figura 3), gravado em esfera, produzindo um desenho geométrico, aponta para o poema de Parmênides (c. 540-450 a.C.), *Da Natureza*⁸, que tem o seguinte conjunto de fatos: a deusa Justiça vingadora orienta um jovem a trilhar o único caminho cuja investigação o levará à verdade – ao lema ‘o que é’ em contraposição ao outro caminho, diz a deusa, ‘o que não é’ (considerado ignoto). Ao falar sobre o trajeto a ser seguido, a deusa afirma que a opção mais acertada é o sentido esférico⁹, por comportar as seguintes características: não ter um lado que seja maior ou menor, conter um centro que equilibra todas as partes, e que por estes motivos concentra com maior rigor questionamentos sobre a origem e a

⁷ No verbete *filosofia pré-socrática* tem a seguinte definição sobre os filósofos deste período: “Os mais antigos filósofos ocidentais foram arrojados inovadores que pela primeira vez tentaram explicar os fenômenos naturais exclusivamente em termos naturais. Distanciando-se da explicação mítica, estes pensadores gregos da antiguidade procuravam princípios materiais simples que pudessem dar conta da complexidade do mundo. [...]” (MAUTNER, 2011, p. 310).

⁸ O poema *Da Natureza* de Parmênides é formado por dezenove fragmentos, dividido em três partes: “O Proêmio (frag. 1), que descreve a viagem do jovem ao encontro da deusa, de quem lhe vêm os ensinamentos, e fixa as palavras de acolhimentos que esta lhe dirige. A “Via da Verdade (frags. 2-8. 49), que desenrola a argumentação em torno do ser. A “Via da opinião” (frags. 8, 50-61; 9-19), que estabelece as condições de transmissão das opiniões dos mortais.” (SANTOS, 2000, p. 63-64).

⁹ Sobre a figura da ‘esfera’ cito o frag. 45 do poema *Da Natureza*: “Visto que tem um limite extremo, é completo/por todos os lados, semelhante à massa de uma esfera bem rotunda/em equilíbrio do centro a toda a parte; pois, nem maior/nem menor, aqui ou ali, é forçoso que seja./Pois nem o não-ser é, que o impeça de chegar/ até ao mesmo, nem é possível que o ser seja/menor aqui, maior ali, visto ser todo inviolável:/pois é igual por todo lado, e fica igualmente nos limites.” (SANTOS, 2000, p. 101).

constituição do cosmos e sobre o próprio saber, validando o controle sobre suas afirmações. A esfera, imagem que simboliza um método justo para se chegar à verdade, é a representação geométrica do pensamento filosófico de Parmênides, e traz em sua lógica o desejo pela perfeição, numa preocupação com atitudes que tragam ao conjunto, qualidades semelhantes ao próprio desempenho circular, sem princípio nem fim – regido segundo a promoção da circularidade: sem mobilidade, portanto, com permanência.

Para Parmênides o problema do *logos* (que seria a razão/pensamento) se situa no ‘ser’ – no discurso filosófico e não no ‘não-ser’ – no que não é discurso filosófico e, portanto, não pode ser dito. Tem-se, então, que a verdade respeita a equação: “o que é, é, e o que não é não é”. Este raciocínio conduz a um discurso cujo mecanismo interno de referência visa o encontro com a ideia pura, excluindo as contradições, a potencialidade do *devir* – que seria, nesta concepção, o ‘não ser’ –, do campo da investigação, alocando-se no sensível, no pensamento abstrato, e se afastando daquilo que não interessa para o conhecimento – o movimento da *phýsis*, da natureza – por não ser confiável, por combinar-se com ‘a aparência’, por atuar na capacidade de cada corpo poder vir-a-ser.

Quem faz a roda/esfera do poema de Arnaldo Antunes girar é o pensamento de Heráclito (c. 540-480 a.C.), que rejeita o ‘ser’ de Parmênides por sua negação do movimento real. Para Heráclito, a realidade é conflito, diferença, mudança, ou seja, é o *logos*¹⁰ (a palavra, a expressão) visitando o efeito dos contrários, a alteração das coisas. Neste sentido, a verdade, como sistema filosófico de Heráclito, reside no *devir*, na potência da palavra associada à ação, à possibilidade do vir-a-ser, no fato de que tudo pode retornar; e ao retornar, o local do retorno poderá ser o mesmo, contudo a substância nunca será a mesma:

¹⁰ O “*Logos*, neste contexto, é também um liame. Ele não é simplesmente uma palavra de Heráclito, mas o conjunto sinuoso de seu discurso. Ele não é nem palavra e nem inteligência nomeados isoladamente, mas o liame que cria um relacionamento harmonioso entre palavra e inteligência ou entre inteligência e discurso. Na verdade, *logos* é palavra, discurso, mas ambos possuídos de inteligência, carregados, digamos, de energia, de *luz* ou de sentido próprio (numa palavra, de *verdade*). *Logos* é a inteligência retida na palavra, ou vice-versa (só assim ele se torna verdadeiro); é por este motivo que ele toma forma humana, e dele nasce em definitivo o *logos* humano (a mensagem, o significado). Nasce, enfim, a força evocativa da palavra, posta como instrumento e também como expressão do autoconhecimento humano.” (SPINELLI, 2012, p. 188).

A vida humana, aliás, é o exemplo mais acessível desse movimento cíclico: “A mesma coisa em nós é estar vivo e estar morto, estar acordado e estar dormindo, ser jovem e ser velho. Aqueles se transformando dá nestes, e estes, naqueles”; dito de outro modo: “Em nós manifesta-se sempre uma e a mesma coisa: vida e morte, vigília e sono, juventude e velhice. Pois a mudança de um dá o outro e reciprocamente.” Aos que estão vivos se impõe a morte; aos jovens a velhice! Nascemos, crescemos e morremos, isso enquanto a totalidade das coisas flui como um rio. Mas a condição absolutamente necessária desse fluir está na mudança: da vida em morte e da morte em vida. [...] Cada nova geração tira a sua força da antiga; mas, a rigor (e isto em referência à totalidade), não há morte, porque o perecimento não atinge o princípio conservador (a *archê*) universal e comum (esse, aliás, denominado de princípio da *imobilidade*, será o ponto de partida da explicação de Parmênides sobre a *archê* e a *phýsis*). (SPINELLI, 2012, p. 171).

O poema “o que”, de Arnaldo Antunes, gira segundo a “melodia” composta por Heráclito, em busca da ordem do que se recolheu com o dizer de Parmênides; e a palavra recolhida oferece-se ao conjunto das ações humanas, na vontade de ver/ouvir na mensagem, no significado, na linguagem, a expressão do que se conheceu, a realidade que é comum a todos os seres: biomórficos, imaginados, existentes. Portanto, ‘o que não é o que não pode ser’ movimentando-se ciclicamente, sem se apartar da potência que cada corpo tem para realizar sua finalidade – do seu *dever*, pois “A mais bela harmonia cósmica é semelhante a um monte de coisas atiradas.” (frag. 124 – Heráclito). (BORNHEIM, 1998, p. 43).

A definição da relação que o poeta tem com as palavras esclarece e justifica uma abordagem demorada, um raciocínio apurado, uma construção formal e ao mesmo tempo sensual sobre o trabalho de Arnaldo Antunes, que é tão intenso quanto a paixão por viver: as palavras do poeta sobre seu método de trabalho clarificam e conduzem todas as manifestações que serão aqui apaixonadamente dedilhadas:

O código verbal é como se fosse um porto seguro de onde eu parto para visitar outros códigos. Eu faço música, faço canções, uso a palavra cantada. Faço trabalhos visuais, palavras para serem lidas e vistas ao mesmo tempo. Faço vídeo, a palavra falada em movimento... Eu nunca me senti, por exemplo, artista plástico, o que eu faço é poesia visual. Também nunca me senti músico, no sentido de querer fazer música instrumental. Eu faço canções que têm o uso da palavra associada a todo universo musical. (ANTUNES, 2016, p. 107).

O que se pretende com este estudo é exercitar um ato escarafunchador da ‘materialidade’ do artista, que nesse caso, se restringe ao ver e ouvir, ler e refletir sobre

seu repertório, com o objetivo de reconhecer a obra de arte como o puro testemunho de uma reflexão sobre o valor do eu-tu-nós-todos, legitimando assim a função natural do artista: sua relação entre arte e vida. As palavras de Wassily Kandinsky¹¹ sobre o objetivo da teorização compõe o universo estruturante da pesquisa em arte, que cito:

Objetivo da teoria:

1. encontrar a vida,
2. tornar perceptível sua pulsação e
3. constatar a conformidade às leis de tudo o que vive.

Assim, recolhemos fatos vivos – enquanto fenômenos isolados e em suas relações. Cabe à filosofia tirar as conclusões, o que é um trabalho de síntese que leva às revelações internas – tanto quanto cada época permitir. (KANDINSKY, 1997, P. 134)

Com Arnaldo Antunes a unidade básica da poesia, a palavra, adquire dimensões fixas – acomoda-se enquanto poema – à medida que o conjunto de palavras é traçado no plano, e em todo o percurso do traço é possível perceber a presença do exercício do olhar do poeta, do modo como recolhe e acolhe os elementos de suas vivências e da maneira como é levado a lidar com a materialidade da linguagem. O fato de saber lidar com a materialidade da linguagem é, na concepção do poeta paulistano Haroldo de Campos – um dos mentores do Concretismo, vanguarda estética que tanto influenciou Arnaldo Antunes –, um ato de concreção característico da índole poética (1998).¹² O ato de concreção, ou conteúdo ficcional, vincula escritura à ênfase de uma ordem para o campo dos signos, no qual o processo ficto (o afastamento do ato meramente documental e da atitude confessional da escrita), mobiliza “o próprio núcleo do conceito de Literatura”, e se realiza com notável liberdade de invenção: neste momento, o poeta, que é um fingidor, traduz território de experimentação em estudo consciente da materialidade. (MOISÉS, 2004, p. 229). A palavra, compreendida como objeto, infraestrutura para o poema, solidifica-se enquanto forma, corporifica-se em sua lógica semântica, projeta-se no suporte, envolve-se com a sonoridade da proposição do tema e

¹¹ No Preâmbulo da primeira edição do livro *Ponto e linha sobre o plano* escrito por Kandinsky tem um breve comentário sobre os dados biográficos e o percurso profissional do artista que transcrevo: “Nascido em 1866 em Moscou e falecido em Neuilly-sur-Seine em 1944, Kandinsky publicou em Munique, em fins de 1911, o primeiro manifesto da arte abstrata. Paralelamente a uma obra pictórica, gráfica, poética e cenográfica de grande importância, empreendeu durante toda a sua vida uma pesquisa teórica hoje reconhecida como capital, que o levou também a ensinar nos Vkhoutemas e na Bauhaus.” (KANDINSKY, 1997, p. 3).

¹² Entrevista concedida por Haroldo de Campos ao Programa *Roda Viva*, TV Cultura, 1998. Disponível em: <<http://www.poesiaconcreta.com/imagem.php>>; Acesso em 07 jan. 2018.

deleita-se com a maestria artesanal da configuração das letras: é o momento em que o “poema encerraria poesia”, “a poesia se coagularia em poema.” (MOISÉS, 2004, p. 400). Dessa forma, é possível afirmar que a poesia de Arnaldo Antunes acompanha uma matriz que relê os procedimentos caracterizadores da teoria concreta, sem, no entanto, abstrair-se de sua contemporaneidade: da compreensão de uma fonte em que o pensamento se define como composição e recombinação.

É diante dessa forma-força de recolher e reabsorver territórios distintos para compor uma poética própria que a sensibilidade de Arnaldo Antunes se mostra. Nesse sentido, a pesquisa sobre o corpo, o pensamento e a palavra na poesia de Arnaldo Antunes segue o ritmo do universo estruturante da teorização da pesquisa em arte proposto por Kandinsky, e a pergunta: é possível ver nos atos de Arnaldo Antunes o encontro perceptível da pulsação da vida e constatar sua conformidade ao plano da existência? conduz e condiz com a pesquisa em curso. Dessa forma, o corpo do texto foi dividido em três capítulos: no primeiro capítulo a palavra será analisada como marca de referência, ou seja, enquanto representação de conteúdo linguístico incorporada ao ato de poetizar; alguns teóricos como Ferdinand de Saussure, Charles Sanders Peirce e Roland Barthes são de extrema importância para a compreensão do método de trabalho que o poeta utiliza. A seguinte frase de Arnaldo Antunes será de extrema valia para pensar a composição do capítulo bem como para fazer uma ponte para o capítulo posterior: “Poesia, para mim, é o momento em que a linguagem não está mais dizendo alguma coisa, mas está sendo aquilo que diz.” (ANTUNES, 2016, p. 46).

O segundo capítulo será acerca do corpo como elemento sedutor e provocante percebido na textura dos poemas de Arnaldo Antunes. O seguinte raciocínio faz jus ao traçado deste capítulo: se, como diz Arnaldo Antunes, para ‘ser’ poesia, a linguagem não precisa mais dizer alguma coisa, mas apenas ser aquilo que diz, então, pode-se dizer que a poesia “é” somente quando forma e conteúdo se entrelaçam, estão incorporados, se inscrevem em materialidade, são um só corpo; corpo que se mostra enquanto poema, visualidade em estado poético, materialidade linguística e corporeidade sedutora que reúne numa só dimensão “Consciência de linguagem e intensidade de vida”. (ANTUNES, 2016, p. 128).

Fundamental para o terceiro capítulo será a noção de performance. Tal capítulo tem como foco de apresentação a questão do tempo, no qual a intensidade da presença encontra sua real dimensão: na ação em que poeta-poema-pessoa participam de uma mesma dinâmica. A pergunta “...Como a gente te classifica?”, direcionada à Arnaldo Antunes, obteve a seguinte resposta: “Pessoa.” (ANTUNES, 2016, p. 160). Por pessoa, nos Estudos da Linguagem, pode-se entender alguém que participa de uma situação – destinatário, emissor, receptor – ou aquele de que se fala – 1ª, 2ª, 3ª pessoa. Em Filosofia, o substantivo feminino pessoa significa individualidade, ou seja, o ser humano único em sua racionalidade, com discernimento de valores e capacidade de decisões. A poesia do artista, com sua proposta de dramatização, que desloca o poema da esfera impressa para a terceira dimensão, demonstra uma atitude convidativa para um olhar diferenciado sobre as coisas do mundo com o recorte enviesado da realidade. Os quadros performáticos da poesia de Arnaldo Antunes recuperam a noção de acompanhamento participativo do leitor com o dizer poético descrito por Octavio Paz (1982). É com o auxílio de seu corpo que o artista atravessa sua obra, penetra em seus poemas e impulsiona deliberadamente suas inquietações sobre a vida como um todo. A tríade corpo-pensamento-palavra, visualizada nas performances do artista, sinaliza para a recuperação da paixão pela existência, restabelecendo a relação íntima do homem com a palavra e com plasticidade do cotidiano, que são dirigidas e direcionadas por seu corpo. O tratamento visual/linguístico no qual a consciência da linguagem e a intensidade de vida se reconfiguram como performances pode ser conduzido por um discurso respaldado pela fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, o qual procura entender o processo ponderador de todas as formas linguística/literária/artística, de modo que a interação entre a inscrição da palavra, a apresentação (o instante) e a corporeidade se reencontram como parcelas da realidade no contexto, uma vez que é com o “ato humano que de um só golpe atravessa todas as dúvidas possíveis para instalar-se em plena verdade: esse ato é a percepção, no sentido amplo de conhecimento das existências.” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 71).

CAPÍTULO 1

ASSINATURA DA ALMA: A PAIXÃO PELA EXISTÊNCIA

A linguagem pode ser experimentada com o auxílio de uma partícula, a palavra, que ao ser enunciada por meio de sons articulados, como a fala, ou por meio de fixação gráfica, como a escrita, tem alguns objetivos, como: a comunicação entre as pessoas, a aplicação de conceitos através de vocabulário exclusivo em áreas específicas, contribuir para a identificação de indivíduos em uma distinção por categorias de grupos, classes sociais, profissionais, comunidades. Outra forma de conceber a linguagem está relacionada ao fato expressivo que pode ser intuído em uma obra de arte, que em sua exterioridade permite sentir a excitação de uma interioridade, como se o caminho para a demonstração transcendesse o simples envoltório do exterior em direção a uma “possibilidade de penetrar na obra, de nos tornarmos ativos nela e vivermos sua pulsação por todos os sentidos.” (KANDINSKY, 1997, p. 10). Dessa forma, menciono dois modos de adentrar na órbita da linguagem: primeiro, como função disciplinar que estuda métodos de aplicação para solucionar problemas linguísticos, cuja abordagem dos princípios gerais esteja em consonância com a estrutura gramatical e com um detalhamento descritivo e um acompanhamento histórico com vistas às especificidades dos atos da fala, dos significados e sua relação com a realidade; segundo, como uma forma de linguagem que se relaciona com uma realidade do mundo cujo sentido esteja voltado para uma configuração onde os afetos e a imaginação são aspectos demonstrativos de uma intensa atividade valorativa do pensamento: o primeiro modo de linguagem constitui alicerce científico, o segundo constitui um caminho para ir ao encontro do encanto instrumentalizado que recobre delicadamente os poemas de Arnaldo Antunes.

A dignidade postulada à palavra como a maior expressão do pensamento, como uma mínima unidade que carrega consigo som e significado, que mesmo em sua forma livre, pode declarar ou apontar uma conceituação, não obteve em sua linha original uma responsabilidade meramente racional, mas adquiriu caráter social a partir do impulso das paixões. Em notas sobre a origem das línguas, o filósofo do Iluminismo francês

Jean-Jacques Rousseau verifica que as “necessidades ditam os primeiros gestos e que as paixões arrancaram as primeiras vozes.” (ROUSSEAU, 1999, p. 265). Segundo essa inferência de Rousseau, percebe-se que a luta pela sobrevivência, contra a fome e a sede, por exemplo, desagregou indivíduos, e que a força da paixão, como o ódio e o interesse afetivo, potencializou emoções e sentimentos, provocou a vibração do som, que em seu conjunto propiciou a manifestação da voz, agregando pessoas por meio de sua extrema vontade por serem ouvidas, atendidas e correspondidas. Rousseau declara que as primeiras expressões do homem selvagem foram os tropos – expressão da linguagem com sentido figurado, que afasta o sentido próprio das coisas enunciadas, tangenciando a realidade. “A princípio só se falou pela poesia, só muito tempo depois é que se tratou de raciocinar.” (ROUSSEAU, 1999, p. 267). Sobre a concepção de mundo do homem selvagem e suas primeiras tentativas de comunicar-se com outros seres humanos, Rousseau escreve:

Um homem selvagem, encontrando outros, inicialmente ter-se-ia amedrontado. Seu terror tê-lo-ia levado a ver esses homens maiores e mais fortes do que ele próprio e a dar-lhes o nome de *gigantes*. Depois de muitas experiências, reconheceria que, não sendo esses pretensos gigantes nem maiores nem mais fortes do que ele, à sua estatura não convinha a ideia que a princípio ligara à palavra gigante. Inventaria, pois, um outro nome comum a eles e a si próprio, como, por exemplo, o nome *homem* e deixaria o de *gigante* para o falso objeto que o impressionara durante a sua ilusão. Aí está como a palavra figurada nasce, antes da própria, quando a paixão nos fascina os olhos e a primeira ideia que nos oferece não é a da verdade. O que disse a respeito das palavras e dos nomes aplica-se sem dificuldade aos torneios das frases. Apresentando-se, em primeiro lugar, a imagem ilusória oferecida pela paixão, a linguagem que lhe corresponderia foi também a primeira inventada; depois tornou-se metafórica quando o espírito esclarecido, reconhecendo seu próprio erro, só empregou as expressões para as próprias paixões que as produziram. (ROUSSEAU, 1999, p. 267–268)

Rousseau discorre sobre o desejo do homem por permanecer com suas prioridades interiores; sobre o nascimento da capacidade humana de estabelecer associações a partir da ausência do objeto através da manipulação imaginativa desses objetos; por conseguir levantar hipóteses prévias diante de uma situação, ou seja, por criar meios de projetar-se diante do perigo, controlando emoções, deduzindo ações; por conseguir avaliar experimentalmente o mundo em que vivia; por sua habilidade em criar noções de objetos e fatos, usando não só o som, mas também as palavras. Fayga Ostrower, artista

plástica e teórica da arte, reporta que as palavras fazem o papel de mediadoras entre nosso consciente e o mundo, pois ao evocar as coisas com a fala, as palavras “se tornam presentes para nós. Não os próprios fenômenos físicos que, naturalmente, continuam pertencendo ao domínio físico, torna-se presente a noção dos fenômenos.” (OSTROWER, 1987, p. 20–21). Desse período assinalado por Rousseau em diante, a noção das coisas atravessa as palavras, sugere ocorrências, que serão assimiladas por meio de conceitos. Segue que o conceito passa a representar as características gerais do objeto, e a avaliação conceitual estabelece-se, então, em um sistema voltado para a linguagem: o sistema linguístico. Porém, esse sistema não ponderou as duas instâncias, a língua e a escrita, mas priorizou a escrita enquanto elemento estrutural próprio da língua, dotando-a com uma importância superior por seu aspecto raciocinativo quando comparada com a ‘espontaneidade’ da substância fônica da língua.

Abaixo transcrevo palavras que versam sobre a problemática do efeito escorregadio da língua em relação à sua transferência para a esfera da escrita retiradas de momentos e pensamentos distintos sobre a linguagem:

Língua e escrita são dois sistemas distintos de signos; a única razão de ser do segundo é representar o primeiro; o objeto linguístico não se define pela combinação da palavra escrita e da palavra falada, da qual é a imagem, que acaba por usurpar-lhe o papel principal; esta última por si só constitui o objeto. [...]. (SAUSSURE, 2006, p. 34).

A escrita que parece dever fixar a língua, é justamente o que a altera; não lhe muda as palavras, mas o gênio; substitui a expressão pela exatidão. Quando se fala, transmitem sentimentos, e quando se escreve, as ideias. Ao escrever, é-se obrigado a tomar todas as palavras em sua acepção comum, porém aquele que fala varia suas acepções pelos tons, determina-as como lhe apraz. Menos preocupado em ser claro, dá maior importância à força; não é possível que uma língua escrita guarde por muito tempo a vivacidade daquela que só é falada. Escreve-se as vozes e não os sons. Ora, numa língua acentuada são os sons, os acentos, as inflexões de toda sorte que constituem a maior energia da linguagem, que tornam uma frase, fora daí comum, adequada unicamente ao caso em que se encontra. Os meios que se utilizam para substituir esse recurso estendem, alongam a língua escrita e, passando dos livros para o discurso, enfraquecem a própria palavra. Dizendo-se tudo como se escreve não se faz mais do que ler falando. (ROUSSEAU, 1999, p. 277).

O som dessa voz primeva ecoa com veemência na voz do poeta-artista, fixa na razão com admirável potência intelectual, com uma força cuja exatidão sonora e

expressiva toca-lhe os sentidos sem, no entanto, derivar sua concepção inaugural do mundo; o poeta é capaz de intuir o instante em que a natureza das coisas revela seu próprio rosto, interrompe o ruído e se mostra ao intelecto e ao sentimento: é a partir desse intervalo em que o movimento encontra um equilíbrio, no qual a linguagem volta para si, que o poema se faz: faz-se como desejo de prolongamento e/ou renovação:

[...]
 Também é como um rio interminável
 Que passa e fica e é cristal de um mesmo
 Heráclito inconstante, que é o mesmo
 E é outro, como o rio interminável. (BORGES, 1998, p. 70)

No epílogo do livro *O fazedor*, o escritor argentino Jorge Luis Borges registra um testemunho sobre a lida com as palavras, uma breve declaração de como o ofício do artista se cumpre como o relato e o retrato das linhas que percorrem os contornos de um corpo, que é o corpo do escritor no corpo do leitor, e de como esse processo se desenha silenciosamente ao longo de uma jornada:

Um homem se propõe a tarefa de desenhar o mundo. Ao longo dos anos, povoa um espaço com imagens de províncias, de reinos, de montanhas, de baías, de naus, de ilhas, de peixes, de moradas, de instrumentos, de aços, de cavalos e de pessoas. Pouco ante de morrer, descobre que este paciente labirinto de linhas traça a imagem de seu rosto. (BORGES, 1998, 74)

Um “certo rosto” que “contempla-nos do fundo de um espelho” não deve ser tombado diante de olhos objetivos, barulhentos, mas precisa ser reencontrado no silêncio do olhar sonolento, descansado: somente “a arte deve ser como este espelho”; somente com a arte é possível revelar “nosso próprio rosto.” (BORGES, 1998, p 70). O olhar compenetrado do leitor reconstitui trechos do caminho do poeta, reorganiza seu suplemento, a fala fixada com/na palavra, e constata que o compromisso com a imortalidade se firmou no momento em que as imagens foram traçadas ao sabor dos versos, ganharam formas com os registros de seu autor: palavra gravada com o silêncio, silêncio interiorizado como num ato que combina arte e vida. A poeta Susanna Busato tece suas considerações sobre arte e vida, curso e percurso, ruídos e silêncio que reproduzo abaixo, como forma de liame para, em seguida, entrar no silêncio de Arnaldo Antunes:

Arte e Vida são duas dimensões que dialogam entre si, sem se confundirem. A Vida é algo que flui no seu movimento contínuo, tal

como o rio que corre para o mar. A Arte é o gesto que interrompe o curso do rio, que transforma o caminho e impõe o conflito, pois multiplica os roteiros da viagem e faz o navegante perceber que o espaço que percorre é o de seu próprio corpo, suas vias internas. A Arte nasce justamente desse encontro com a Vida, para mostrar justamente aquilo que não conseguimos compreender no automatismo das horas. E isso a Arte faz a partir dos elementos formais que recolhe de si mesma na convergência com os signos expressivos de seu repertório e dos da cultura. (BUSATO, 2017).

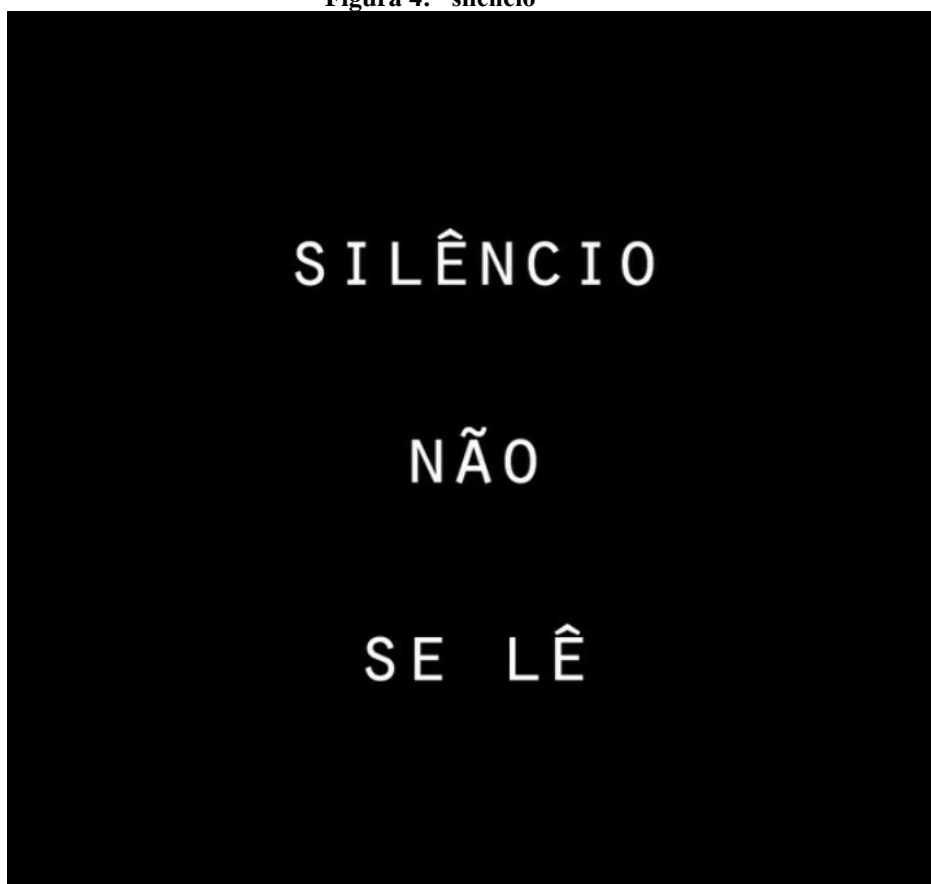
1.1 O SILÊNCIO COMO MANIFESTAÇÃO CONCRETA DO POEMA

O corpo do poema acomodado em um suporte, como a página do livro, destaca um espaço que assinala modos de ser: é palavra em extensão que provou do desassossego, modelou-se e repousou em uma superfície; e em repouso permanece até o momento em que outro olhar inquieto, talvez do reencontro com autor, ou ainda do olhar aconchegante de um leitor, se aproxime de seu conteúdo escrito, figurado, gravado: “O texto é visível, legível; o esqueleto é invisível”. (PAZ, 1984, p. 202). A aproximação do poema, ou melhor, o exame do “texto que repousa na estrutura – seu suporte”, recupera a originalidade do sentido da palavra por uma perspectiva daquele em que seu conteúdo tocou, deslocando o olhar para o trajeto da composição, se estendendo e mapeando-se em comportamento receptivo, que trafega solto, em via dupla: silêncio/ruído – suspensão/afluxo das ideias; portanto, o “texto é sempre o mesmo – e em cada leitura é diferente.” (PAZ, 1984, p. 202-203). Essas experimentações, cuja dinâmica foi seduzida pela estrutura, condensam um ritmo no qual sua cadência corresponde ao nível de afecção e ao comprometimento com fios silenciosos entrelaçados nas palavras à forma de um tecido; esse tecido que incorpora palavra à compreensão da linguagem, comunica sem a necessidade de extrair um único som: há, neste silêncio uma leitura que se vê, mas que não se ouve: é o momento da escuta da vida interior do poema.

A pausa, interrupção temporária de uma ação, revela-se como atitude de quem lê, porém esse ato silencioso/atencioso recupera/ressuscita dados variáveis que pertencem ao texto em sua estrutura; os dados que pontuam as variações do texto retornam a cada

leitura, pois “a leitura é uma interpretação, uma variação do texto, e nessa variação o texto se realiza, se repete – e absorve a variação”, como se o instante da leitura voltasse no tempo o “ato original: a composição do poema”, como se houvesse um atrito entre ação/inação – produção/reprodução, como se com a complexidade da abstração se equilibrasse o visível e o invisível, o mesmo e o diferente, evaporação e consolidação do tempo. “Tempo puro: adejo da presença no momento de seu aparecimento/desaparecimento.” (PAZ, 1984, p. 203-204).

Figura 4: “silêncio”



Fonte: Disponível em: <https://www.instagram.com/p/0rHA2MnMSC/?taken-by=arnaldo_antunes>; Acesso em: 28 nov. 2017.

O poema “silêncio”¹³, escrito por Arnaldo Antunes, circunstancia um desejo afirmativo por meio de uma máxima negativa, traz uma breve afirmação sobre a postura da leitura de um objeto artístico, que deve ser contrária à recepção pura e simples de uma mensagem comunicativa. A inscrição em formato de lâminas que servem para indicar um aviso sobre como se comportar em determinados estabelecimentos, como

¹³ Originalmente publicado no livro *Tudos*, Arnaldo Antunes, 1990.

hospitais, igrejas, consultórios médicos, detalha resumidamente um alerta, aqui é aconselhável isto: o respeito com relação aos sentimentos – assim como para ler um poema deve-se perceber a carícia silenciosa da composição das palavras e distanciar-se das conexões lógicas da linguagem.

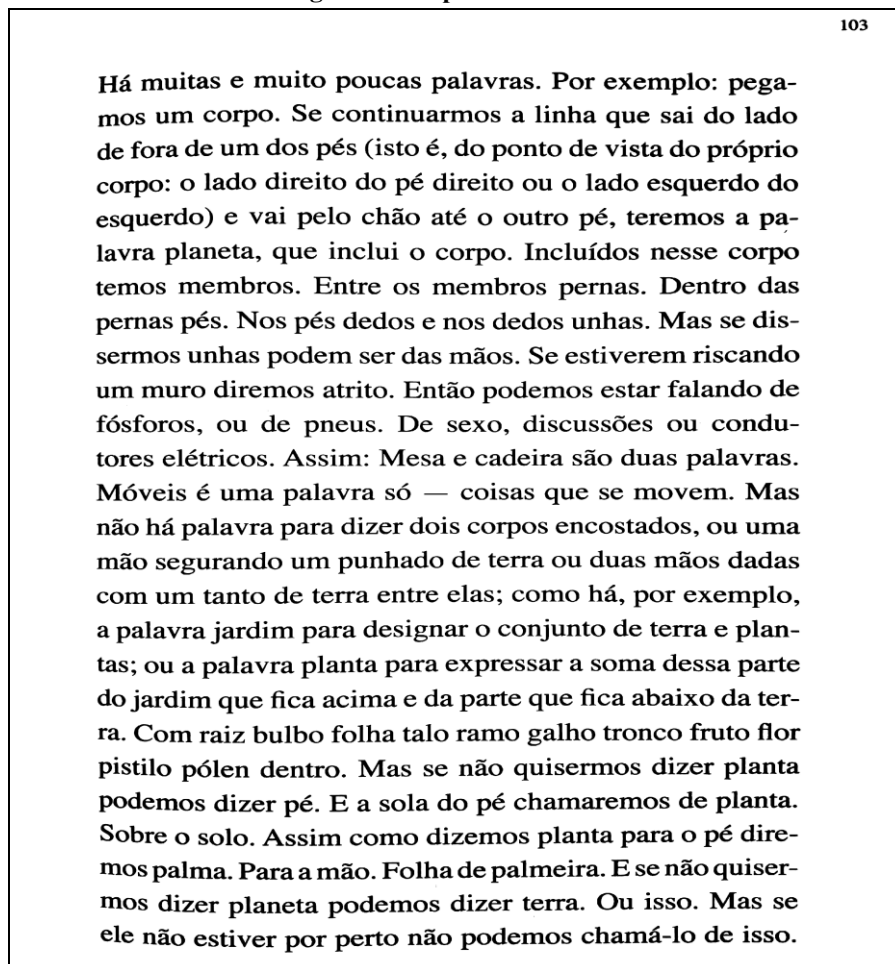
Como uma tabuleta que sinaliza um comportamento esperado, a leitura indica que a via natural da poesia é germinar e se enraizar com o recolhimento do silêncio; oferecer-se como um caminho para o falar, falar em silêncio, tocar a realidade, provocar a imaginação: é a leitura se confundindo com o próprio silêncio. O “não” sugerido tem um significado contrário ao uso habitual, não se encerra na negação, mas abre possibilidade para a afirmação; é um testemunho que aproxima a ausência de regularidade em conformidade com a sentimentalidade: a negação torna-se afirmação em potência. É o jogo da linguagem que ensaia uma dramatização, em que o papel principal reside no enunciado das palavras, nos mundos possíveis que são determinados pelas convenções, no volteamento dos signos que brincam com seus significados e significantes, como se estivessem espiralando no interior de uma célula: há muitas e poucas palavras como há muitos e poucos modos de assimilá-las, de adentrar no universo desse jogo. Um jogo em que as possibilidades apresentadas estão no instante, como numa fala que se oferece exclusivamente para o modo literário; modo, este, que torna, ela mesma, a fala, o reflexo de sua escrita. O silêncio em virtude de uma interrupção brusca da objetividade devolve ao âmbito da concentração as agruras e as docilidades dos significados, que retomam aos seus lugares anteriores com vitalidade renovada, ao enfrentamento com as palavras em seu jogo incessante com as suas significações: silêncio não se lê quando se lê.

Em outro poema – “as palavras”¹⁴ – a administração da palavra recebe um identificador corpóreo que vislumbra comportamentos da fala, aprisionamentos das línguas, nos quais as ideias conceituais ganham sentidos por meio dos sons articulados e grafias que investem em significações, que vestem modos de ver relacionados à promessa de entendimento segundo um guia que aponta para a abertura de tonalidades do linguajar, explicando os mecanismos de uma língua. Como num manual o poema proseia sobre uma dinâmica orgânica dos sentidos que a palavra adquire, apontando:

¹⁴ O poema “as palavras” foi originalmente publicado no livro *As coisas* (1992).

‘ouça, isto é assim, mas também pode ser assim’; talvez, trate, no poema, de recuperar a inocência da palavra, a sensação de novidade, e a descontração de um diálogo que reabilita o envolvimento carinhoso, ao mesmo tempo disciplinar, de uma via tocada pela experimentação do oferecimento de saberes:

Figura 5: “as palavras”



Fonte: ANTUNES, 2006, p. 103

Essa forma intuitiva de expor as variadas formas de uso da palavra, de modo que os sentidos ganham vida a partir da descrição de objetos que pertencem a um cenário específico – o campo natural –, sugere uma conversa entre um adulto e uma criança, à qual os limites associativos se comprometem com o ambiente em que se encontram. As palavras se aproximam carinhosamente do desenvolvimento de um percurso histórico-imaginativo, como num jogo, sobre o entendimento da linguagem a partir dos seres vivos. Dessa forma, o corpo humano é instalado em um plano arquitetural de significados, no qual os nomes de suas partes designam outros corpos, que se chocam

entre os vivos e os inanimados. As convenções linguísticas sugerem regras para o jogo que têm como finalidade a demonstração do signo e seu componente gramatical, graduações de conceitos do real tomados como mapeamento para construções de sentidos em níveis figurados.

Figura 6: “as palavras” (ilustração do poema)



Fonte: ANTUNES, 2006, p. 102

O poema “as palavras” é acompanhado de uma imagem (ver figura 6), não se encerra no efeito de poema em prosa, é dividido em duas unidades distintas que se complementam, imagem e escrita equidistam paralelamente¹⁵: a porta de entrada do poema é uma imagem composta por uma linha negra de espessura mediana que se contorce do início ao fim, de uma ponta a outra em movimentos confusos de arestas arredondadas e pontiagudas que remetem a um estado fluído e espontâneo de turbulência, daquele que pegou o lápis pela primeira vez e esboçou seus primeiros traços. Na página ao lado a escrita ameniza um pouco a confusão sugerida com a ‘brincadeira’ em torno da língua e suas expressões correspondentes: há o poema que passa com sua maneira branda de dialogar, convidando para o jogo das palavras: imagem, prosa, poema, poeta e artista em uma única apresentação, num único episódio que se repete sempre que o olhar percebe sua falta. Os traços de Rosa Moreau Antunes que antecede, acompanha e ilustra o poema “as palavras”, riscaram linhas à mão livre,

¹⁵ Todos os poemas do livro *As Coisas* foram ilustrados pela filha de Arnaldo Antunes, Rosa Moreau Antunes (1992).

marcas gestuais que movimentaram, do começo ao fim, um desejo, real ou imaginário, por compreensão.

A ilustração do poema “as palavras” desempenha uma escuta ornamental e esboça uma versão espontânea da descrição do cotidiano, opera segundo uma fonte de referência que se constitui a partir da abordagem de um tema, no qual os gestos traçados informam sobre o entendimento do envolvimento entre grafias: imagem/escrita, texto/contexto, coisas/homem. Dessa forma, a observação em torno da gestualidade que perspectivou caracteres e os inscreveu graficamente como confirmação de leitura faz jus à proposta de Arnaldo Antunes para o livro *As coisas*, e pode ser conjugada como a manifestação do seguinte desejo – ‘leiam os poemas como estruturas ilustrativas para a escrita dos desenhos, mas acompanhem o movimento reverso de raciocínio de tal forma que encontrem a ordem natural das coisas, a simplicidade e o encantamento do primeiro olhar’: essa proposta, bela por sua originalidade e abrangência, nobre por sua intenção, simples em sua extensão, pode ser constatada em uma fala de Arnaldo Antunes, que cito:

[...] *As coisas* tem uma intenção *a priori*, foi feito a partir de um conceito anterior. Eu tive a ideia de escrever com esse tom primário, quase infantil, de raciocinar sobre as coisas – o mar, as cores, a montanha...[...].

Não acho que os temas são infantis. São temas do cotidiano. O que é infantil é a maneira de formular essas coisas, de criar analogias, especulação sobre as coisas. E não é um livro especificamente feito para o público infantil. Me agrada a ideia de que as crianças possam ler também, mas o que aconteceu é que me inspirei nessa maneira como as crianças formulam o pensamento para elaborar uma poética. É mais um tom de discurso. Vai um pouco contra essa tendência mais surrealista ou de literatura fantástica. Por exemplo, você não precisa colocar um peixe de óculos, ou de gravata. Basta saber que ele respira embaixo d’água, e o fascínio que isso produz já é suficiente. É mais um fascínio pela manifestação natural das coisas. O fato de você não sair do chão pela força de gravidade, o fato da árvore ficar parada. Esse tipo de encantamento passa pela ótica infantil. Agora, é claro, isso tudo dentro de uma elaboração formal. (ANTUNES, 2016, p. 30-31).

Ver as coisas com olhar de encantamento, pela ótica infantil, acompanhando o traço da palavra, o desenho da letra, é uma forma de recriar uma gestualidade para cada sentido: recriar, aqui, significa reproduzir interagindo, associando o propósito do tema à imagem suscitada – valorizando em cada forma a concreta composição da liberdade. A

ilustração do poema que lembra uma escrita ilegível é, na realidade, um mapeamento descritivo que confirma o conhecimento, e demonstra que a possibilidade de entendimento foi alcançada, e que a leitura do texto, compreendida como uma ação individual, entrelaça realidades: imagem e palavra, que são duas faces de uma mesma verdade – é com o curso natural da associação entre as coisas, objetos do cotidiano, e o homem. É a partir dessa lógica infantil, com sua “obsessão de olhar um mesmo objeto de muitos ângulos”, que “o tom do discurso”/“tom científico”, presente no poema “as palavras” descreve as coisas; porém esse tom impositivo logo “se desfaz nessa liberdade associativa que caracteriza a poesia”, a qual se compromete com a espontaneidade e que permite afirmar que a “origem da poesia se confunde com a origem da própria linguagem.” (ANTUNES, 2006, p. 323; 373). Talvez de uma origem em que da articulação da palavra não se dissociava o som da escrita – fala da imagem: movimento espontâneo traçado como fundamento conceitual para o termo ‘escritura’ pelo filósofo da desconstrução Jacques Derrida (2001; 2005).

Imagem e escrita, condensadas em um mesmo poema, distribuídas frontalmente, propõem um trabalho em conjunto, participação plena entre os jogadores. A ilustração, realizada pela filha do artista, é confirmação da cordialidade do poeta, do convite à inspiração, à recepção para a contribuição e sofisticação da naturalidade das linguagens. Esse exercício comparativo que pondera sobre a noção das linguagens e sobre o fenômeno linguístico, evidenciando suas parcelas valorativas, traz à superfície a experiência da constituição do “ambiente humano que age sobre o indivíduo, o qual por sua vez atua sobre o ambiente.” (OSTROWER, 1987, p. 23). Neste sentido, pode-se dizer que:

As línguas são experiências coletivas, no sentido de nelas a experiência e a criatividade se tornarem anônimas. No mesmo sentido, as línguas são criação cultural; [...]. Por isso, ainda que a capacidade de falar e de simbolizar seja um potencial inato, o aprendizado da fala implica um aprendizado cultural; o potencial natural da língua, cada indivíduo o realiza num dado contexto cultural. Molda sua experiência pessoal nas relações culturais possíveis. As formas concretas da fala poderão então variar até de geração para geração porque talvez sejam outras as relações culturais. (OSTROWER, 1987, p. 23-24).

Ferdinand de Saussure, em uma das anotações de seus *Cursos de Linguística Geral*¹⁶, declara que a investigação sobre o fenômeno linguístico não é tarefa simples e que a averiguação da palavra enquanto objeto de estudo deve considerar alguns lugares-comuns, dos quais são destacados quatro: 1) a impressão acústica confunde-se com a articulação vocal, o som; 2) os sons, movimento sonoro dos órgãos vocais, não são destituídos de atividade mental, portanto, a linguagem envolve uma dinâmica fisiológica e mental; 3) o aspecto individual e o social são partes integrantes de uma mesma linguagem; 4) na linguagem há uma mescla entre a instituição atual e um produto do passado. (SAUSSURE, 2006, p. 15–16). Com tantas precauções sobre a abordagem do fenômeno linguístico, como científicá-lo? A partir de seus sistemas estabelecidos ou como resultado da evolução? Para evitar confusões com outras áreas do conhecimento, que poderiam prolongar-se em particularidades desinteressantes para a Linguística, Saussure debruça-se sobre o questionamento do domínio da língua, em seus princípios normativos, preocupado apenas com sua peculiaridade marcante: ser um todo por si. Portanto, a pergunta pertinente para suas inquietações foi: o que é a língua?:

Mas o que é a língua? Para nós, ela não se confunde com a linguagem; é somente uma parte determinada, essencial dela, indubitavelmente. É, ao mesmo tempo, um produto social da faculdade da linguagem e um conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social para permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos. Tomada em seu todo, a linguagem é multiforme e heteróclita; o cavaleiro de diferentes domínios, ao mesmo tempo física, fisiológica e psíquica, ela pertence além disso ao domínio do individual e ao domínio do social; não se deixa classificar em nenhuma categoria de fatos humanos, pois não se sabe como inferir sua unidade. (SAUSSURE, 2006, p. 17).

¹⁶ O livro *Cursos de Linguística Geral* é resultado da assimilação e reconstituição de anotações cedidas por alunos que participaram das Conferências proferidas por Ferdinand de Saussure (Genebra, 1857–1913) entre os anos de 1906-1907, 1908-1909, 1910-1911, respectivamente, na Universidade de Genebra. Porém, é uma publicação póstuma, e os editores precisaram se cercar de alguns cuidados para adequar o conteúdo das três Conferências ao formato de livro acadêmico: houve necessidade de reorganizar a espontaneidade da escrita segundo critérios técnicos/objetivos, os quais, cumpriram-se com respeito às normas editoriais, sem desprezar a integridade destas exposições, preocupando-se apenas em abolir excessos e reconsiderar posicionamentos; esse fato demandou pesquisas e, posterior reconstrução/acomodação dos textos antes de fechar a primeira edição (que ocorreu em 1916). As revisões e reformulações posteriores, também seguiram criteriosamente a essência das anotações dos escolares, além de incluir alguns ‘achados’ que continham manuscritos do próprio Saussure com observações que provavelmente se tratavam de plano para essas aulas, e que serviram como matriz para correção e recriação das edições seguintes. (Prefácio à edição brasileira do *Curso de Linguística Geral*). (SALUM, 2006, p. XIII-XXIII).

Tomando como referência essa definição conceitual sobre a natureza da palavra, e voltando o olhar para os procedimentos de Arnaldo Antunes, uma imagem que toca por sua extrema sensação de estranhamento, e que propõe conexão com os atos da língua/linguagem, é o poema fotográfico “bocas”.¹⁷

Figura 7: “bocas”



Fonte: ANTUNES, 2006, p. 81

A fotomontagem (ver figura 7) é resultado do tratamento pictórico do auto-retrato do artista; é uma imagem realizada com tratamento de design gráfico-visual, que em sua prática estrutural é realizada com ferramentas oferecidas por programas de computador, que em seu objetivo conceitual direciona-se para a comunicação visual. O poeta apropriou-se de uma ferramenta comum para o desenvolvimento de trabalhos fotográficos que servem como projetos para estampar revistas – um programa direcionado ao marketing, lucro e exposição de famosos, as celebridades – para compor um poema formatado com evidente característica conceitual. A manipulação fotográfica desfigurou a face do artista através da multiplicação de sua boca, centralizando-a como uma espécie de cordão verticalizado; descaracterizou o rosto para configurar outros moldes, outras realidades sensíveis. A imagem tornou-se abstrata por sua

¹⁷ Este poema é uma fotomontagem publicada originalmente no livro *Tudos* – 1990.

materialização, abstraiu-se do conjunto das palavras: é imagem em estado de poesia, que ao reverberar-se para as facetas da linguagem o faz para um único foco, o autorretrato, tendo como elemento instigante as múltiplas bocas no centro do rosto: não há olhos nem nariz na face, apenas a potencialidade das bocas, como uma autoridade suprema que se dissemina e dita ordens ao corpo: é a cena apresentada com uma figuração estranha, assustadora. A impressão é que as bocas se movimentam, estão a falar algo; o formato cilíndrico desenhado com o empilhamento de bocas aumenta a sensação de estranhamento, reproduz uma visão de coluna que se sustenta em linha ascendente; a leitura vertical, por sua vez, abre para a figura esbranquiçada do fundo uma aderência indissociável do rosto, que ao adentrar para o conjunto da foto, recebe uma função de co-participação do jogo claro e escuro: o claro evidencia o volume da face com a permissão do escuro, o escuro denuncia saliências horizontais provocadas pelas fronteiras das bocas com o auxílio do claro; o encontro do claro com o escuro modela e transfere à imagem uma nitidez vertiginosa que choca realidade com ficcionalidade.

A cortina, formada com as camadas sobrepostas de bocas, torna-se uma espécie de tampão que encobre os olhos do retratado, comprometendo o ato de ver e apontando como única alternativa de contato com o mundo, o significante fônico: a voz. Portanto, há um ponto de vista a ser considerado, que é a palavra em sua relação com o som e com a grafia. A imagem do poema, um ‘self’ editado (um fantasma ou um monstro), apresenta ao âmbito da reflexão o jogo de oposições entre os significantes, no qual a presença e a não-presença, o dentro e o fora correspondem a formas de escrituras distintas. Essas duas formas de escritura, significante fônico/significante gráfico, que tem como prioridade a fonética, podem ser lidos nos discursos filosóficos de Platão, Aristóteles, Rousseau, Hegel, porém é com o conceito de Ideia de Platão¹⁸ que o

¹⁸ “Ideias, para Platão, são entidades objetivas que não só existem na nossa mente, como também possuem realidade numa esfera individual além do indivíduo.

No diálogo *Crátilo* (Sobre a justeza dos nomes), Platão investigou a relação entre o nome, as ideias e as coisas. Uma das questões levantadas é se a relação entre nome, ideia e coisa é natural ou depende de convenções sociais, sendo, portanto, arbitrária. As respostas platônicas são:

- 1) signos verbais, naturais, assim como convencionais são só representações incompletas da verdadeira natureza das coisas;
- 2) o estudo das palavras não revela nada sobre a verdadeira natureza das coisas porque a esfera das ideias é independente das representações na forma das palavras; e
- 3) cognições concebidas por meio de signos são apreensões indiretas e, por este motivo, inferiores às cognições diretas.” (NÖTH, 1995, p. 28).

enquadramento linguístico formulado por Ferdinand de Saussure tem sua origem, ou seja, é a partir de uma concepção em que os opostos são tomados como comandos para os “conceitos da fala e de escritura” que se pressupõe “a seguinte relação: *fala* – dentro/inteligível/essência/verdadeiro; *escritura* – fora/sensível/aparência/falso.” (SANTIAGO, 1976, p. 30). Esse trecho extraído do verbete “escritura” do *Glossário de Derrida*, trabalho realizado pelo Departamento de Letras da PUC/RJ, sob a Supervisão geral de Silviano Santiago, traz a descrição da terminologia que se torna suplemento para a compreensão da figura 7.

No livro *A Farmácia de Platão*, Jacques Derrida (2005) apresenta o termo ‘escritura’ para contrapor ao significado de escrita defendido por Platão, que é vista como um paliativo para a memória em oposição à fala com sua altivez vívida e sua reprodução automática/presencial/instantânea. Dessa forma, a escrita seria apenas uma fonte para registrar e guardar dados, um mero afastamento da verdade – que está na fala – e da própria coisa de que se fala, serviria para os incapacitados de raciocinar de forma criativa, pois aquele que fala se aproxima do real; aquele que escreve reproduz a aparência. O primeiro ato refere-se à vida; o segundo, à morte – e, ainda por esse viés, quando a escrita é acionada por meio da leitura, trata-se de trazer à tona o espectro de um fantasma. Esse jogo dos contrários (morte/vida, recordação/esquecimento, escritura/fala) participa da inquietação de Derrida, a partir da qual constrói como problema filosófico a noção de escritura que é posta em discussão ao perceber-se que Saussure “continua a endereçar à escrita o mesmo tipo de crítica platônica na tentativa de poder expulsá-la da língua”, pois ao postular o “privilegio do signo fônico sobre o escrito”, Saussure mantém em sua pesquisa um “reflexo claro do platonismo”. (FREIRE, 2014, p. 64-65). Cito um intervalo deste livro que instiga e confirma a associação do poema “bocas” ao jogo platônico do ‘ou este ou aquele’ – ‘ou a fala ou a escrita’:

[...] Significante do significante fônico. Enquanto este último se sustentava na proximidade animada, na presença viva de *mnéme* ou de *psyché*, o significante gráfico, que o reproduz ou imita, distancia-se de um grau, afasta-se da vida, arrasta-se para fora de si mesma e coloca-a em sono no seu duplo “tipado”. Donde os dois malefícios desse *phármakon*: ele entorpece a memória e, se presta ao socorro, não é para a *mnéme*, mas para a *hypómnesis*. Em vez de despertar a vida no

seu original, “em pessoa”, ele pode quando muito restaurar os monumentos. [...].

Assim, ainda que a escritura seja exterior à memória (interior), ainda que a hipomnésia não seja a memória, ela afeta e a hipnotiza no seu dentro. Tal é o efeito desse *phármakon*. Exterior, a escritura não deveria, no entanto, tocar na intimidade ou na integridade da memória psíquica. E, no entanto, como farão Rousseau e Saussure, cedendo à mesma necessidade, sem entretanto ler nisso *outras* relações entre o íntimo e o estrangeiro, Platão mantém a exterioridade da escritura como seu poder maléfico, capaz de afetar ou infectar o mais profundo. O *phármakon* é esse suplemento perigoso que entra por arrombamento exatamente naquilo que gostaria de não precisar dele, e que, *ao mesmo tempo*, se deixa romper, violentar, preencher e substituir, completar pelo próprio rastro que no presente aumenta a si próprio e nisso desaparece. (DERRIDA, 2005, p. 56-57).

Esse poder da escrita, entendido como um traço maléfico para o pensamento traz ao campo da observação a própria descrição gráfica desta reflexão, ou seja, apesar de Platão e Saussure serem “contrários” à escrita, “por mais que o desejassem, não conseguem prescindir da escrita em suas obras. No momento em que precisam tratar da diferença, a escrita torna-se indispensável para os dois, que recorrem, frequentemente, a seus exemplos.” (FREIRE, 2014, p. 64).

Porém, o que deve ser registrado é que o signo linguístico não se fecha em sua individualidade, uma vez que para ser interpretado – ser dotado de sentido – deve confrontar-se o tempo todo com as diferenças de outras individualidades, daquilo que Derrida afirma ser a constituição de cada signo: de que “cada signo “traz em si” os *rastros* de todos os outros signos do sistema que não ele”. (FREIRE, 2014, p. 65). Assim, o rastro,

ao invés de acalmar-se na identidade, é aquilo, justamente, que impossibilita que o sentido se feche nela, é aquilo que condiciona toda identidade em relação ao outro, não a um suposto conteúdo próprio de cada termo de um dado sistema, mas as suas diferenças em relação a outros termos do sistema. Nas palavras de Derrida: “Esse encadeamento faz com que cada “elemento” – fonema ou grafema – constitua-se a partir do rastro, que existe nele, dos outros elementos da cadeia ou do sistema”¹⁹. O rastro é justamente o que nunca é, o que só se constitui numa relação de diferencialidade. Este movimento de um eterno apontar para o outro, é o que fere a estrutura da significação logocêntrica, pois não se pode, a partir de então, pensar num sentido próprio, idêntico, auto-centrado, presente a si mesmo e que não dependa de fora. [...]. (FREIRE, 2014, p. 65).

¹⁹ Derrida, Jacques. *Posições*, p. 32.

Portanto, tanto a fala quanto a escrita dependem de seu referente, daquele que diz, e dizer significa associar signos, contaminar-se com seus rastros; dessa forma, ao fixar um encadeamento de ideias, o que importa é o que está à vista, seja de acordo com a oralidade ou com a escritura, pois nas duas posições a importância recai entre o texto-contexto. E é seguindo o rastro dessas ideias que a leitura da imagem da figura 7 se evidencia por meio da descaracterização de um rosto, que é intrigante por sua reprodução de uma cavidade que é única no corpo humano e que se desloca em camadas sucessivas (repetida por quatro vezes, talvez sugerindo o número de letras que compõe a palavra boca – única no rosto, mas múltiplas na composição da imagem, tendo, por este motivo, título “bocas”), para um ponto específico – o alto, que amedronta pela desfiguração e por sua imposição verticalizada de uma abertura destituída de sua função original, concebida com outras saliências, outras bordas enfileiradas perpendicularmente ao plano horizontal. A alteração do sistema de códigos do universo fotográfico com testemunhos do sistema de códigos computacional, ou ainda, o entrecruzamento desses códigos, estabelece uma relação que descaracteriza a similaridade do objeto (na fotografia) em favor de outro sinal icônico (manipulação da imagem com recursos oferecidos por programas de computador), trazendo ao olhar nova consideração para o traço poético, na qual a ação do signo, desterritorializado, manifesta-se como sinal contextual para outra estância artística.

Não há como não perceber a intensidade desse projeto como uma sugestionabilidade da desconstrução da ordem natural das coisas, da compreensão da função da linguagem como força resultante de suas múltiplas categorias que direcionam para perquirições a respeito das formalidades linguísticas; não há como não perguntar “quando a linguagem verbal deixou de ser poesia”? “Ou: qual a origem do discurso não-poético”? (ANTUNES, 2006, p. 323)²⁰. Para o poeta:

[...] restituindo laços mais íntimos entre os signos e as coisas por eles designadas, a poesia aponta para um uso muito primário da linguagem, que parece anterior ao perfil de sua ocorrência nas conversas, nos jornais, nas aulas, conferências, discussões, discursos, ensaios ou telefonemas.

²⁰ Retirado do livro-programa *Sobre a Origem da Poesia* escrito para o espetáculo *12 Poemas para Dançarmos* de Gisela Moreau, 2000.

Como se ela restituísse, através de um uso específico da língua, a integridade entre nome e coisa – que o tempo e as culturas do homem civilizado trataram de separar no decorrer da história.

A manifestação do que chamamos de poesia hoje nos sugere mínimos flashbacks de uma possível infância da linguagem, antes que a representação rompesse seu cordão umbilical, gerando essas duas metades – significante e significado. (ANTUNES, 2006, p. 323).

1.2 O DISCURSO NÃO-POÉTICO DA PALAVRA

Ferdinand de Saussure identificou, no início do século XX, esse rompimento das duas metades do signo linguístico, o significado e o significante, e registrou em seus cursos de Linguística Geral uma análise cuja preocupação em relação aos signos evidencia uma atitude científica.²¹ A língua (*langue*), contendo em si estratos de fenômeno social, não pode ser considerada como propriedade de uso exclusivo de um único indivíduo, mas deve ser ponderada como força resultante de uma convenção, onde o respeito às normas acordadas dimensiona seus sistemas de sinais que, por conseguinte, facilitam o entendimento entre as pessoas. Portanto, para que os conteúdos subjetivos alcancem a objetividade é necessário um arranjo intelectual intenso, linearmente orientado, no qual os sistemas de sinais estejam comprometidos com a descrição do que se quer transmitir; tem-se, então, que apesar da língua ser domínio da coletividade, a comunicação é uma atividade que se processa de maneira individual, uma vez que o pensamento se estrutura primeiramente como uma fala silenciosa, determinando o ponto de vista, a organização e a posição que a palavra terá na frase ao ser dita. São as decisões individuais que se manifestam pelo emprego desta ou daquela palavra que criarão associações singulares para que o ato da fala se realize de forma compreensível. A escolha por um vocábulo dentre outros de um grupo que possui o

²¹ “Se Ferdinand de Saussure foi então considerado o fundador da Linguística, isso não aconteceu só porque a sua concepção da *língua* como totalidade de termos discretos dava corpo à ideia metodológica de “estrutura”, mas sobretudo porque ele a transformava no objeto mesmo dessa Ciência, em detrimento da “linguagem”, faculdade universal situada naturalmente no homem, e da “fala”, ou seja, dos atos conscientes dos indivíduos que põem em ato essa faculdade, de modo mais ou menos livre. Essa realidade intermediária, a língua, não depende, portanto, nem do homem em geral, como a linguagem, nem dos homens em particular, como a fala: essas duas realidades poderiam, de duas maneiras simétricas, ser relacionadas a um *sujeito*. O mesmo não acontece com a língua, realidade cujo sistema e cuja evolução escapam à consciência e à vontade tanto dos indivíduos como das comunidades. [...]” (WOLFF, 2012, p. 85).

mesmo significado está relacionada ao fato de encontrar a palavra certa para expressar o que se deseja comunicar. A palavra, definida por Saussure por *parole*, pode aparecer de forma livre, como mera coadjuvante, mas também constituir um signo, a ideia central de todo o discurso: a materialidade da palavra, sua composição escrita/fala (o significante) é evocada por um som/significado, que constitui uma ideia, enunciado, conceito. A compreensão da natureza da palavra como signo compõe uma estrutura que é indissociável, na qual significado/significante coexistem, tornando-se parte fundamental de uma relação que é dicotômica por circunstância dos deslizamentos entre um e outro, ou melhor, um “patina sobre o outro, sempre deslocando os sentidos; o que não era passa a ser, deixando de ser no mesmo instante. Significantes e significados, como amantes fugidios, entregam-se e escapam-se, sem que se saiba direito por quê.” (BUCCI; KEHL, 2004, p. 17).

O movimento assim descrito da inconstância interna do signo resvala (e serve) como identificador anatômico também para a relação entre língua/fala – *langue/parole*²²; Saussure utilizou a pesquisa sincrônica – estágio histórico – para investigar as relações concomitantes entre os signos, com o objetivo de descobrir alguma regularidade entre as línguas. E destacou os seguintes elementos: primeiro, a união entre o significado e o significante é imotivada, ou seja, a sucessão de letras que compõe o significante não está internamente vinculada ao caráter significativo, apenas significa; há, neste caso, um princípio de arbitrariedade que é aceito por todos, por ser uma questão de adaptação à instrumentalidade que determina a localidade e suas condições culturais. Desse modo, nomear as coisas não equivale dar realmente nomes, mas reafirmar o que já é, o que as coisas são – é enunciar a sequência correta do signo, é reconsiderar a complementaridade da relação existente entre os aspectos sincrônicos (da relação lógica entre os termos que coexistem, que estão integrados em sistemas e são

²² Essa relação entre língua/fala, forma/comportamento linguístico que tem uma ênfase na oralidade, parte de uma perspectiva onde os conteúdos determinam-se segundo um ‘saber fazer’ contextualizado, que dimensionam atitudes espontâneas para a comunicação, ou seja, a fala distancia-se da composição rígida de frases que objetivam cuidados como precisão do vocabulário e com a revisão que se tem quando se escreve justamente para comunicar. Portanto, a intenção de transmitir rapidamente a mensagem e o comprometimento com formulações do pensamento concreto, do raciocínio prático, além de certa tendência do cultivo de expressões corriqueiras – que muitas vezes partem de uma linguagem familiar a certos grupos –, e do uso da informalidade gestual da língua traçam as características do uso da palavra que tem como única pretensão apenas ‘transmitir o recado’.

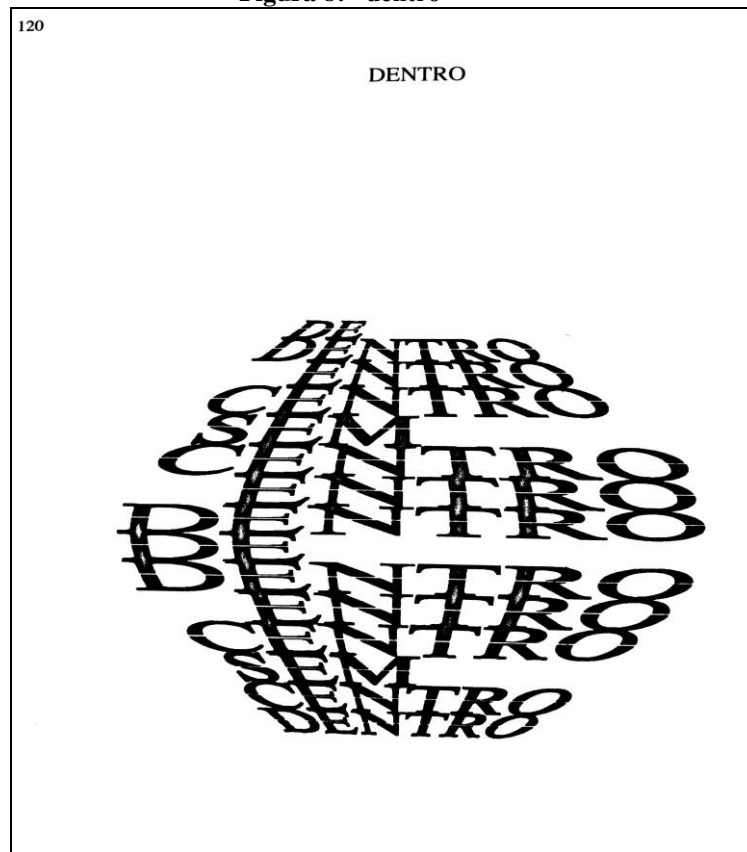
percebidos pela consciência coletiva) e diacrônicos (da relação lógica entre os termos sucessivos que não formam sistemas, não são percebidos pela consciência coletiva, mas que provam de um percurso intercambiável) – os estágios da história de uma língua em associação com suas alterações no decorrer do tempo. (SAUSSURE, 2006, p.116). Para ilustrar essa situação Saussure oferece como exemplo o corte de um organismo vivo. O vegetal em seu aspecto externo e íntegro se mostra como um todo homogêneo, porém ao sofrer um corte traz à superfície uma gama de conexões internas que possibilitam a continuação da vida em grau elevado de comunicação com o ambiente externo, proporcionando um equilíbrio natural – são inúmeros fios interligados que desempenham papéis mínimos, porém vitais ao organismo:

[...] se se cortar transversalmente o tronco de um vegetal, observar-se-á na superfície da seção, um desenho mais ou menos complicado; não é outra coisa senão a perspectiva das fibras longitudinais, que poderão ser percebidas praticando-se uma seção perpendicular à primeira. Aqui também uma das perspectivas depende da outra: a seção longitudinal nos mostra as fibras que constituem a planta, e a seção transversal o seu agrupamento num plano particular; mas a segunda é diferente da primeira, pois permite verificar, entre as fibras, certas conexões que não se poderiam jamais distinguir num plano longitudinal. (SAUSSURE, 2006, p. 103–104).

Esse exemplo retoma uma questão que ficou um pouco nebulosa nos cursos de Saussure (ver notas 16 e 21) – a intencionalidade – a operacionalidade vívida da língua e sua vontade por comunicar; vontade que está relacionada à paixão com os relacionamentos, ou seja, ao fato da fixação dos sentidos para um propósito que, internamente e/ou externamente, é concebido por vias complexas entre o convívio e a tradição: a compreensão de que o ritmo das relações humanas de um determinado local gira em torno de um sistema de linguagem próprio, que pode não ser rigorosamente idêntico para todos os outros locais, por conter, muitas vezes, em seus enunciados, forma de saberes que traduzem uma especificidade restrita, trazem ao centro da discussão o entendimento de que ouvir e falar conecta-se diretamente com os sentidos do olhar e do ver. Se ver é alcançar com a vista; se olhar é estar em frente ‘de’, voltar-se para algo; então ‘cobrir’ o olhar com uma imagem é estender-se para dentro de, para o

centro de; posicionamentos que conduzem à esfera contemplativa do poema digital-visual²³ de Arnaldo Antunes, intitulado “Dentro”²⁴ (ver figura 8):

Figura 8: “dentro”



Fonte: ANTUNES, 2016, p. 120.

²³ O termo ‘digital-visual’ está associado ao método de trabalho de criação em arte que tem como objetivo a utilização de recursos dos meios digitais para a composição do poema. Alguns destes recursos, como: distorção de letras, alteração de filtros, definição do grau de nitidez e formato da imagem, planejamento da disposição do espaço, escolha de fontes, possibilitam com que a palavra que se quer moldada em poema, adquira um aspecto gráfico e se cumpra com a estética diagramática desejada. Esse trabalho, que é realizado diretamente na tela do computador, permite com que as decisões sobre acertos e/ou erros sejam observados e/ou corrigidos com a visualização que antecede a impressão. Logo, pode-se dizer que é uma ação artesanal em território tecnológico, ou ainda, é um movimento criativo em território híbrido: é um modo de conceber as linguagens juntas – imagem e texto em contexto digital. Em entrevista para Revista Celeuma #3 (disponível no canal do *Youtube*), Arnaldo Antunes diz: “Os meios digitais, além da coisa de mudar os padrões de consumo e produção de arte em todas as áreas, mudou algumas formas de criação por oferecer um repertório de recursos inéditos.” (Antunes, 2013. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=PrBfmz30gOU>>; Acesso em 10 out. 2017).

²⁴ Essa imagem é a primeira versão de outras duas imagens e foi publicada no livro *Tudos* – 1990. Em 1993 são elaboradas mais duas versões desse poema para o projeto multimídia *Nome*, que reúne em CD, livro e fita de vídeo, e mais recentemente armazenado em DVD, as três versões – três imagens, de 1990 e de 1993: essas imagens que possuem formatos e propostas diversificadas foram realizadas por Arnaldo Antunes e reunidas enquanto projeto em conjunto com os recursos do LSI (Laboratório de Sistemas Integrados) da Faculdade de Engenharia (Politécnica) da USP.

Vê-se que a imagem formatada desse poema apresenta uma característica que ultrapassa o contorno tecnológico, que retoma ao grau do operacional; de uma operacionalização manual, pronta para funcionar como elemento do ambiente; complementando-se em uma expectativa de que a atividade produzida carrega consigo o caráter individual sem, no entanto, abandonar os rastros do que antecedeu – o exercício teórico-metodológico aliado ao gosto por conceber – que perfaz a trilha de uma anatomia exterior repousada num movimento cujo conhecimento equilibrou ânimos, reconciliou sua programação visual com os aspectos puramente artesanais.

“Dentro” se estende em um espaço limitado por uma superfície que tem como base um cone circular desenhado a partir de sobreposição de letras, onde as vogais ‘e’ e ‘o’, e as consoantes ‘s’, ‘d’, ‘c’, ‘r’, ‘t’, seguem uma trajetória enovelada que lembra o desempenho de um trabalho artesanal. Composto por um advérbio, um verbo, um substantivo e preposições, toma a dianteira como uma composição escultural que não se fez com barro, mas com os sistemas da escrita, porém com o auxílio da grafia computacional. Se o objeto for observado a partir de seu título – “dentro” – e do seu material, que é composto por palavras, pode-se notar que o dentro se refere a dois sentidos para o advérbio ‘dentro’, um é o ‘dentro de’, no interior de (de um organismo, por exemplo), e o outro, comporta-se como ‘dentro em’, neste caso, habitando um espaço, que é sentido como uma permanência. Então, diante da imagem poema, posso inferir o seguinte: quando estou ‘dentro de’ permaneço ‘em’ sua circulação, circulo em direção a algo. Para exemplificar essas asserções, cito a relação da língua com o pensamento: dentro de meu pensamento, entro em contato com minhas expectativas, considerações, interpretações, sensações, emoções, sou o centro, e quando saio do meu centro e retomo ao convívio, costurei uma passagem que tem contribuições individuais com pedaços tracejados e delineados pelo coletivo, que podem ser comunicados a partir do sistema linguístico ao qual pertencço como também podem participar de um entendimento que se refere a outras linguagens, outros sistemas de comunicação, outras manifestações, e uma destas interpretações é a reconstrução em minha mente de significações que servirão de materialidade para moldar, construir e/ou compreender o poema.

O poema “dentro” é um desenho digital que traz à vista o formato de um balaio: vaso que é produzido através do trançado de fibras e que por este motivo precisa ser trabalhado à mão; portanto, os detalhes como, o contato da mão no objeto, do desempenho do artesanal, da circulação das fibras, a circularidade de um ofício, retoma uma compreensão de certa sintonia com o entrecruzamento de gerações: da mídia digital com seus recursos que manipulam o tocável que é intocável (o olhar e o ver), com o que faz parte da labuta de uma tradição, o tocável em seu sentido concreto (o olhar e o tocar). São os contrastes que em suas particularidades habitam-se às ocorrências: presenças da realidade que poderiam muito bem ser pensadas como um convívio entre a apresentação do fazer poético em sua relação com a língua e as linguagens, com o visual e o concreto.

Em uma entrevista intitulada “Poesia em contexto digital”, e concedida a Fabrício Marquez,²⁵ o antropólogo, poeta e historiador baiano Antonio Risério discorre sobre o envolvimento do poeta com a palavra e com o jogo da linguagem bem como do uso coerente dos recursos da informática que colabora, e muito, com o raciocínio sobre o discurso poético em sua relação com o ato artesanal; ato que inscreve signos a partir de “um domínio do ritmo da mão, um código ou um repertório de sinais socialmente estabelecidos e instrumentos para gravar esse traço, tanto para fazer incisões em ossos quanto marcas na pedra, figuras num papiro, etc.” (RISÉRIO, 2009, p. 73). Nesse contexto, o uso do computador ganha outras nuances e dimensões no que tange à criação artística:

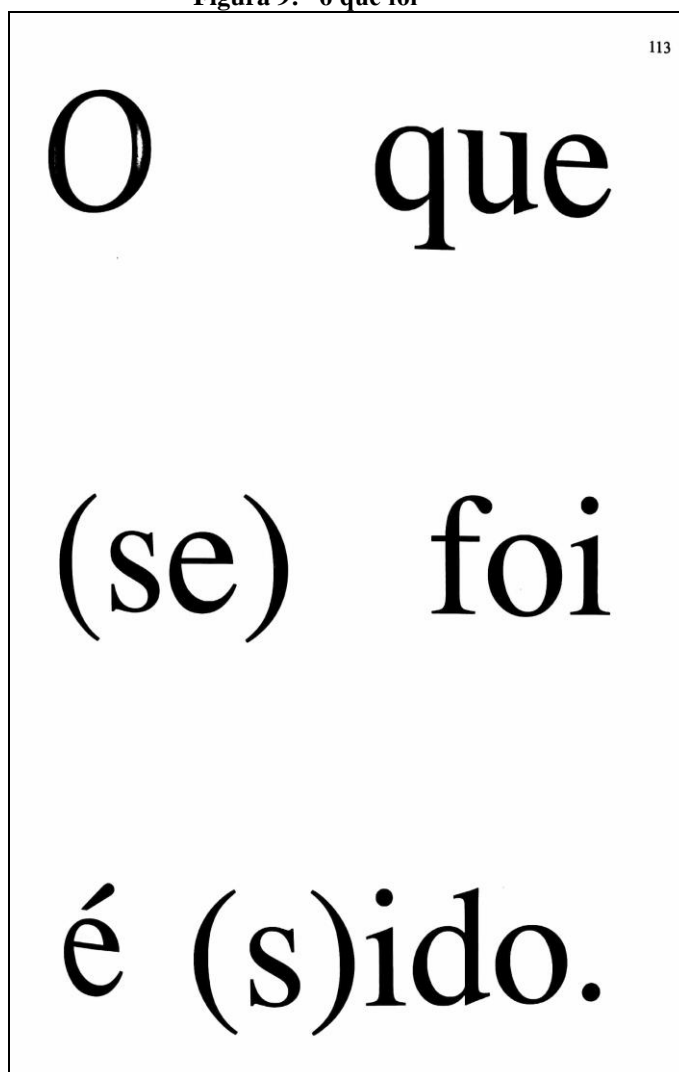
Diante do computador, você brinca. Há uma opção. Você pode usar o computador como uma máquina datilográfica mais rápida e mais potente, em termos de memória, de estocagem ou armazenagem de informações. Mas para quê? Se eu posso colocar a “venda” de Joyce no meio da vela de uma caravela, vou fazer de conta que isso é impossível? Não, me deixem jogar. A computação gráfica me dá uma liberdade criativa que eu não tive antes. E é um “neo-artesanato” porque eu tenho que decidir. Que procurar a Forma da Letra. A Forma, sou eu quem tem que escolher. É uma neocaligrafia. A caligrafia da Era do *chip*, caligrafia do *bits* e fractais. (RISÉRIO, 2009, p. 68)

O fluxo do pensamento voltado para a forma dos espaços que movimentam conceitos e práticas da realidade diária entende o resultado de uma vivência como uma

²⁵ A entrevista foi originalmente publicada no livro *DezConversas* (Gutemberg Editora, 1998).

voz ativa, cuja energia se reimpressa nas frases, na demonstração dos acontecimentos. A espacialização e as circunstâncias são forças resultantes do incessante fazer com os recursos próprios que movimentam a época; um movimento comprometido com o instante que passa, sem ir contra ao instante seguinte, submetendo o agora aos saberes que não interrompem períodos, mas que dão margem a outros movimentos, outras histórias, outras participações. Assim é a pontuação que aproxima a identificação do leitor com o poema “o que foi”²⁶ (ver figura 9), de Arnaldo, que traz, lembrando as palavras de Risério, a certeza de que o “surgimento de uma nova tecnologia escritural não condena as tecnologias anteriores a um ostracismo arqueológico. Não.” (RISÉRIO, 2009, p. 73).

Figura 9: “o que foi”



Fonte: ANTUNES, 2006, p.113.

²⁶ Poema extraído do livro *As Coisas* – 1992.

Uma vez que a escritura literária apropria-se das novidades tanto quanto recupera trechos do que ocorreu, compondo uma sinfonia que integra harmoniosamente o percurso das sintaxes, no sentido de que os saberes e práticas determinam o ritmo silencioso do eixo compositivo de cada artista-poeta, constituindo um discurso artístico que apresenta o perfil de uma época, pode-se dizer que “o que foi” não consiste em uma interrupção de um fluxo, mas opera por vias de simultaneidade como a revelação do aparecer, ou seja, aparece enquanto textura, mostra-se ao ver – exercícios pluralizados e reencontrados pelos sentidos; escrito com letras pequenas, não maiúsculas, que não tem um nome próprio, que não é maior, melhor e nem superior, que se quer assim, em formato minúsculo, porém contrário ao insignificante – significando igualdade, comum, com valor igual ou maior que grandioso, fenomenal, o poema vibra com sua circulação: “o que/ (se) foi/ é (s)ido.”

Se ao poema for registrada uma consideração sobre a categoria da experiência como modo de ser que comporta o estado do aparecer, ou seja, o expor-se à vista, mostrar-se por inteiro em processo ininterrupto do exercício do viver, é justo mencionar que o objeto de observação, o discurso não-poético, a experimentação científica da Linguística, que a partir dos estudos dos códigos, linguagens e sentidos produzidos no campo verbal recorta a ação dos signos em espaços cotidianos, encontra-se à beira da poeticidade tanto nos estudos de Ferdinand de Saussure como também em pesquisas de outro pensador, contemporâneo deste, o americano Charles Sanders Peirce. Contudo, com Peirce a teoria dos signos e da representação se perspectiva a partir de “uma extensão da Lógica para os limites da cognição e da experiência dos fenômenos.” (PINTO, 1995, p. 10).

Nas palavras do pesquisador Júlio Pinto em seu glossário do pensamento perciano:

A semiótica de Peirce é uma resposta ao repto lançado por Locke no seu *Ensaio sobre o Entendimento Humano*, a saber, que uma lógica da significação, a se chamar Semiótica, deveria ser elaborada. Não se trata, portanto, de uma teoria de extração linguística associada ao pensamento semiológico, na tradição de Saussure, embora tenha ele muitos pontos de contacto. Caracteriza-se, principalmente, por não ser

logocêntrica²⁷: não aplica os códigos verbais aos demais domínios da significação. Ao contrário, Peirce vê os signos verbais como um subconjunto das manifestações sýgnicas. [...]. (PINTO, 1995, p. 10).

O conceito de signo, compreendido como fator social que auxilia a interação e a comunicação humana, proposto por Saussure, desprende-se da relação estritamente social, onde os atos da fala se submetem a uma relação prensada por significados e significantes, passa a ser examinado por Peirce como processo que é mediado pela consciência segundo três movimentos complexos do signo: primeiro, o signo é o que representa um objeto; segundo, o objeto é representação de algo ou de alguma coisa; terceiro, o objeto é causa para um fim do interpretante. A base da concepção de signo de Peirce centrada nessa triadicidade, signo-representação-interpretante, se edifica com a experiência do fenômeno; a noção de fenômeno concebida por Peirce é “qualquer coisa que se torne manifesta ou disponível para um observador.” (PINTO, 1995, p.17). A atenção dispensada aos fenômenos, que é a manifestação de toda e/ou qualquer coisa, possibilita ter uma ideia do ritmo da experiência dos fenômenos, das categorias, quando algo se mostra aos sentidos: categoria da experiência – sentimento do imediato em relação às qualidades do que é percebido: primeiridade; categoria de ação mútua com o que se vê – do interatuar com o objeto identificado numa atitude que exige vontade para reconhecer-se entre o eu e o outro (alter): secundidade; categoria da comunicação, representação que incorpora mediação entre as categorias anteriores: terceridade. A terceridade corresponde à fase do entendimento da representação, que é o objeto; quando o pensamento reconhece a causalidade das coisas e se reconhece diante das coisas, torna-se possível promover o intento, projetar-se diante dos fenômenos intencionalmente.

²⁷ Sobre esta terminologia retomo novamente o posicionamento filosófico de Jacques Derrida: “[...] O logocentrismo envolve privilegiar o discurso sobre a escrita, o ideal e extratemporal sobre o material e temporal, e as intenções particulares dos falantes em ocasiões específicas sobre o que é público e repetível (*iterável*) no nosso uso dos signos. Alguns críticos, e alguns filósofos, consideraram que da crítica de Derrida ao logocentrismo decorre que nenhuma locução pode ter qualquer significado determinado ou relação com a realidade, logo, que o discurso racional e a procura da verdade são impossíveis. A resposta de Derrida, sugerida numa entrevista no início da década de 1990, seria talvez a de que o conceito de racionalidade é tão ideal e atemporal em caráter como qualquer outro conceito, e que a desconstrução liberta-nos da ossificação do pensamento envolvida em pensar que um esquema conceitual favorito é privilegiado sobre outros em virtude de ter um fundamento extralinguístico. Pode assim constituir não tanto uma demonstração da vacuidade do conceito de racionalidade, antes um convite a contemplar o alargamento do âmbito do conceito para admitir novas formas de racionalidade.” (MAUTNER, 2011, p. 197).

A intencionalidade é uma qualidade que privilegia o conteúdo e a produção de sentidos para este conteúdo, que Peirce nomeia com o termo *Semiose*. Tal termo relaciona-se com a dinâmica provocada pela sensação diante do objeto; a compreensão do objeto com suas dimensões e funções depende da interpretação sugerida pelo objeto, que depende da recepção visual, da reconfiguração e da valoração em termo de linguagens que, muitas vezes, extrapolam o simples diálogo, como por exemplo, a linguagem corporal, poética, musical. Essa dinâmica do signo, que é assentada na terceridade, provoca um movimento simultâneo entre quem olha e o que é olhado. Inclinando a observação apenas para o conceito do signo, pode-se apresentá-lo com as seguintes características: há três tipos: ao representar ideias por imitação, em similaridade, como ícone; ao dizer algo sobre o objeto, por aproximação, contingência ou relação, como índice; ao seu significado de uso, com uma função específica e convencional, o símbolo. São três tipos de signos que são regidos por três categorias circulantes (simultâneas), em torno da aproximação de todo e qualquer fenômeno, vinculadas à produção de sentidos – *semiose* – que organiza a relação do objeto com o interpretante, contribuindo para o raciocínio e o entendimento da comunicação. Portanto, o signo, em sua autonomia, não espera por definição, não é vazio, pois constitui por si, constituindo-se como um *lugar-entre*²⁸:

²⁸ Para Jacques Derrida, o *lugar-entre* não significa, simplesmente, o intervalo, o meio-termo, a diferenciação, mas constitui uma possibilidade de interferência, no sentido da interrupção de uma estagnação da forma intelectual que emudece o entendimento por considerar apenas uma face da leitura em detrimento da outra, pois à medida que condiciona e centraliza interpretações, recupera constantemente conceitos fixos, contribuindo para perpetuar significados, para “rebaixar a escrita como mero suplemento da fala”. (SANTIAGO, 1976, p. 17). O *lugar-entre* de Derrida foi batizado pela filósofa argentina Mônica Cragolini de “pensamento do nem/nem.” Haddock-Lobo explica que Cragolini assim definiu um pensamento que se instala num constante desconstruir, numa forma de ‘solicitar’ “o tremor dos muros da metafísica”, que “desde a suposta origem, ‘já’ está se desconstruindo.”. (*apud* HADDOCK-LOBO, 2007, p. 101-102). Porém, “a postura da desconstrução em relação à metafísica não é de enxergar nela um erro que devesse ser reparado, como se pudéssemos deixar sua história para trás e inaugurar uma nova época, em que a partir de então, pudéssemos pensar autenticamente. Mas diferentemente, a desconstrução pretende mostrar como ela já está em processo nas estruturas metafísicas como uma auto-desconstrução, ou melhor, como uma destruição do “auto”. Pois, segundo Derrida, essa estrutura do auto e do próprio, aponta sempre para uma alteridade, para a impossibilidade de uma identidade pura, colocando-se, ela mesma, em xeque. Assim como o possível está condicionado ao impossível, entenderemos também que o visível está condicionado ao invisível, pois toda construção só se ergue porque parte de um tremor, de uma perturbação, de um desvio originário, que é ao mesmo tempo, sua desconstrução e sua condição de possibilidade. Nesse sentido, a desconstrução é uma espécie de reconhecimento de um abalo em toda presunção autonômica. Reconhecer este tremor seria admitir que tudo o que se ergue, ergue-se sempre a partir de sua própria ruína, e que toda suposta autonomia é sempre uma heteronomia, já que nada se constitui a partir de si mesmo e que tudo tem origem sempre numa alteridade.” (FREIRE, 2014, p. 26).

A terceridade do signo sugere ainda um *lugar-entre*, um algo-entre. Ele é algo que circula, que está num momento com alguém e é logo repassado para outrem, não pertence a ninguém ou apenas pertence na medida da duração de seu uso. Ele é instrumento de troca comunicacional: é, mais que um **ser signo**, um **estar signo**.” (PINTO, 1995, p. 51).

O *lugar-entre* pode ser uma ideia ou um sinal que vigora em caráter relativo entre a realidade e a razão – citação, imaginação, recordação – adquirindo significado por doação de sentido segundo determinadas situações, como por exemplo, a cruz no átrio da igreja, o céu nublado como sinal de chuva, um perfume que lembra infância ou uma pessoa querida, são maneiras de pensar com o signo. Outra maneira de ler o signo é enquanto um *lugar-entre* que se situa no interpretante como autor de sua interpretação, sendo regido conforme sua capacidade intelectual e seu conjunto de saberes, como por exemplo, pode-se imaginar que em uma conferência “cada ouvinte interpreta o que ouve usando o *input* específico de sua formação, de suas leituras e de sua experiência.” (PINTO, 1995, p. 53).

O raciocínio, em seu esforço incessante por entender a realidade e assimilar as conexões engendradas pelos contornos da vida cotidiana, promove a circulação de todos os processos necessários para que os fenômenos que lhes tocam os sentidos sejam recepcionados com os sentidos adequados ao que se tencionou comunicar. O exercício raciocinativo que envolve a troca comunicacional recepciona a forma como o signo aparece ao instante, com seu portar-se enquanto sentido no ambiente arquitetural do contexto. A arquitetura ambientada na contextualização prende o signo em um “estar no” interstício do projeto, projetando-se em conformidade com sua função e razão de ser. Um exemplo de apropriação dos pequenos intervalos na feitura de significados dos signos para promoção de sentidos que se referem à única e exclusivamente geração de modelos de um *lugar-entre* o interpretante e o que é interpretado reside no campo conceitual da propaganda, cuja disseminação de valores tem como objetivo seduzir e contaminar-se em sentidos para um comportamento específico, concentrando preocupações em arsenais típicos de manuais de instrução para o “bem viver”, cuja finalidade é o consumo. Designs elaborados para a comunicação visual que tendem ao comércio e à estilização de costumes são, em sua atitude de ser, um *lugar-entre* a realidade e a ficção, uma maneira de produção de identidades coletivas, que ao serem expostas ao público cumprem seus papéis ficcionais na realidade.

O significado do substantivo masculino design enriquece-se como um desenho projetado, que utiliza ferramentas da programação visual e/ou artesanais, para criação de um objeto destinado para a produção e a multiplicação industrial, seguindo um comprometimento com a anatomia e a funcionalidade do produto. Essas características referentes ao domínio da industrialização, do objeto pronto-feito, ofereceram-se para a sensibilidade do artista francês Marcel Duchamp, na primeira metade do século XX, como procedimento de reflexão-estratégico-expressivo de desqualificação da relação individual e meramente autoral como denominador indicativo de uma obra de arte, ou seja, o artista utilizou um objeto-modelo que incentiva o consumo desenfreado, para denunciar sua aversão à categoria de privilégios destinada ao reconhecimento do nome-símbolo que sempre reinou no universo institucional da arte.

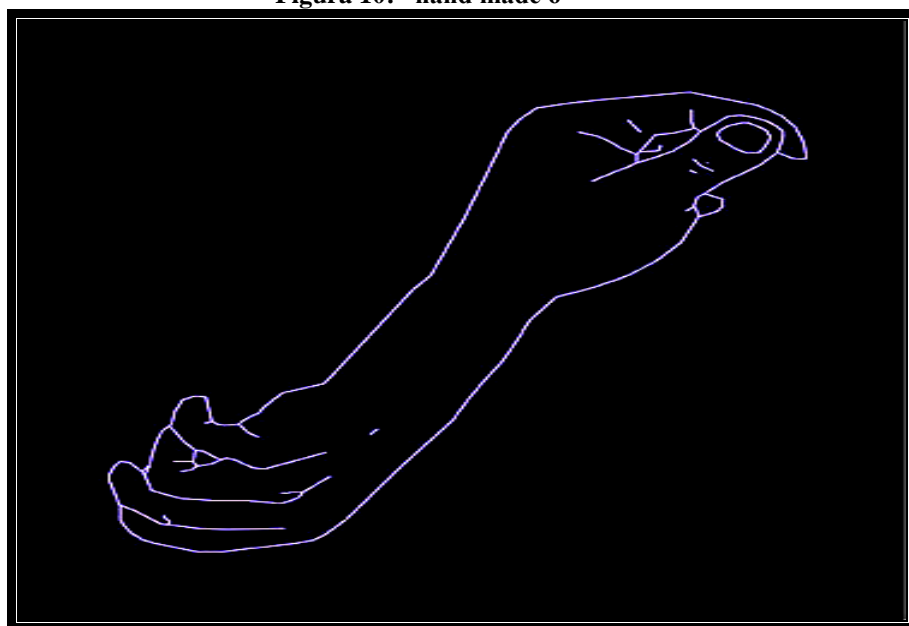
[...] Quando Duchamp, em 1913, assina produtos de série (urinol, garrafeira) e os envia às exposições, está negando a categoria de produção individual. A assinatura, que precisamente conserva individualidade da obra, é o objeto de desprezo do artista, quando lança produtos anônimos, fabricados em série, contra toda pretensão de criação individual. A provocação de Duchamp não só revela que o mercado da arte, ao atribuir mais valor à assinatura do que à obra, é uma instituição controversa, como ainda faz vacilar o próprio princípio da arte na sociedade burguesa, segundo o qual o indivíduo é o criador das obras de arte. Os *ready mades* de Duchamp não são obras de arte, mas manifestações. O sentido da sua provocação não reside na totalidade de forma e conteúdo dos objetos particulares que Duchamp assina, mas unicamente no contraste entre os objetos produzidos em série por um lado, e a assinatura e as exposições de arte, pelo outro. É evidente que uma provocação assim não pode ser repetida em qualquer momento. A provocação depende da natureza de seu objetivo: neste caso da ideia de que a arte é criada por indivíduos. Porém, uma vez que o urinol assinado é aceito nos museus, a provocação deixa de ter sentido e transforma-se no seu contrário. [...]. (BÜRGER, 1993, p. 93–94)

Os resíduos da sociedade de consumo, segundo uma uniformidade de seus objetos industrializados a partir de um molde, são utilizados como parte de uma estratégia conceitual criada pela indústria com a função de disseminar signos via propaganda e garantir o lucro, tornam-se um *representâmen* – um significante – para outro contexto: Duchamp retira um objeto anônimo do espaço para o qual seria destinado, um fim utilitário, assina-o com um nome fictício, R. Mutt, e o envia para uma exposição como se fosse um objeto artístico. Ao agir dessa forma, Duchamp inverte a ordem das coisas, desvia a trajetória de suas funções e as realocam em um ambiente estranho ao seu

destino original, de uma loja de materiais para construção para uma instituição artística, em favor de um questionamento sobre a ênfase na importância do nome do artista, afinal, muitas vezes é a assinatura, mais que a qualidade da obra de arte, recebe atestado de qualidade e legibilidade.

Os “hand made”²⁹ de Arnaldo Antunes, inspirados no procedimento de Marcel Duchamp, são “desenhos de mãos tirados de folhetos de instruções, ou de embalagens de produtos”, coletados e organizados como composição de poesia visual a partir de “junção” de um antebraço ao outro. (ANTUNES, 2006, p. 374). (ver figura 10):

Figura 10: “hand made 6”



Fonte: Disponível em: < http://www.arnaldoantunes.com.br/upload/artes_1/45_g.jpeg>; Acesso em: 17 jun. 2017.

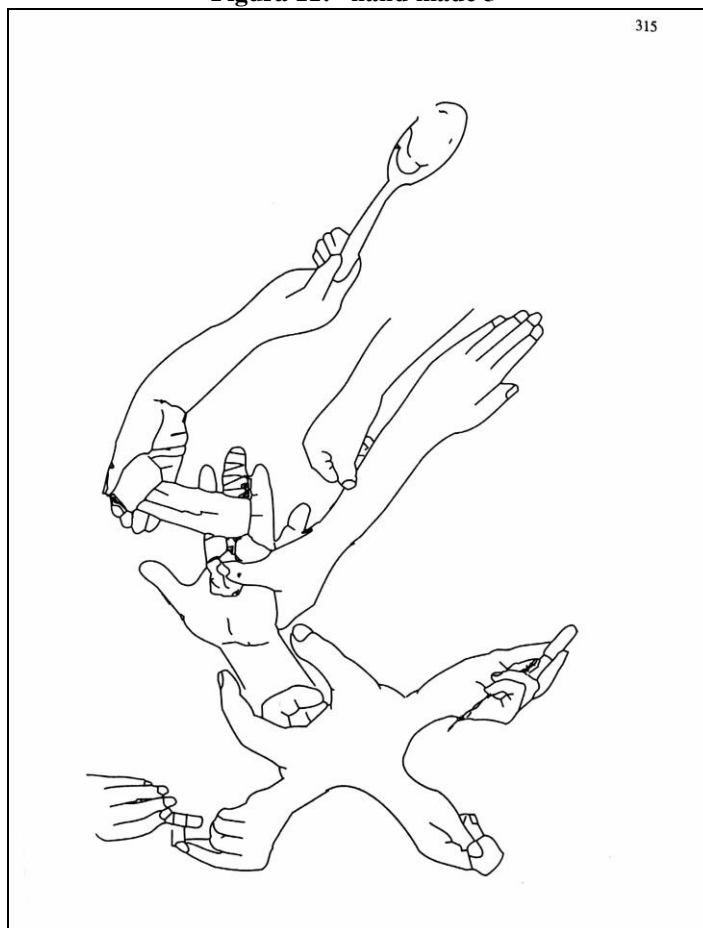
Estes desenhos resultam da reunião de fragmentos de propagandas que foram coletadas e reagrupadas para fazerem parte de um universo totalmente alheio à sua proposta inicial, perfazendo um trajeto do espaço teórico-interpretativo que iniciou como assimilação de uma ordem de protesto, o protesto de Duchamp, e se formalizou em uma ordem comunicacional distinta desta, dirigindo-se para uma leitura intermediada pelo viés de seu tempo, da qual é possível traçar duas vias de consideração: uma direciona-se à temática conceitual do livro *Nada de DNA* – ciência

²⁹ Os “hand made”, são um total de sete imagens, pertencem à temática do livro *Nada de DNA*, são inéditos e aparecem em 2006 no livro *Como é que se chama o nome disso*: antologia.

genética – para tecer sua impressão da obra; a outra se atém ao título como porta de entrada para aproximar a imagem, sua construção pictórica, ao significado do termo *hand made*, com uma sensibilidade voltada para a questão do ato de ‘fazer’: a diferença substancial entre o objeto industrial, que pode ser reproduzido incessantemente em linha de comparação com o que é ‘feito à mão’, em via de mão única.

Se o olhar se atém na disposição da composição das colagens, que tende para a movimentação das mãos com seus objetos em punho, é possível deduzir com esta contemplação, que suas formas inclinam para uma atividade conceitual, onde o recorte simbólico volta-se para a ética do feminino: fatores como reprodução, sexualidade, disciplina, nutrição, diversão, são alguns fios condutores denotados no desenho “hand made 5”.

Figura 11: “hand made 5”



Fonte: Antunes, 2006, p. 315.

Parece que os contornos das mãos não se preocupam com o conjunto primoroso da tridimensionalidade, preocupam-se em dialogar com o movimento da semiose

percorrido nas entrelinhas entre significado, significante em sua relação com o interpretante, a voz do pensamento, que não é outro senão o objeto constituinte do processo infinito de reconfiguração do signo, que seduz o interpretador com sua atitude de **estar signo**, e que por este motivo deve ser interpretado e contextualizado não só em sua aparência lógica, mas também em sua esfera intuitiva. (PINTO, 1995, p. 49; 51). Dessa forma, as mãos não são elementos de destaque, são coadjuvantes de uma comunicação que se inicia com a centralização, nos antebraços, com destino à descentralização, as extremidades dos dedos; a comunicação segue para rumos periféricos, para outros sentidos, outras ordenações: ao se enraizarem do centro para as extremidades, realizam um espiróide tal qual numa cadeia genética, onde o funcionamento circula segundo leis rigorosas para a reprodução do organismo, percorrendo um trajeto que recupera um movimento cíclico interminável, reproduzindo o viver, numa lembrança de que os movimentos da vida dependem em grande escala do fazer do feminino.

Por outro lado, se o olhar para o poema visual tiver como norte o título – hand made 5: feito à mão 5, é para a qualidade da vivência e dos sentimentos que os sentidos se dirigirão, é para o corpo que os olhares se estabilizarão. O termo ‘feito à mão’ lembra um contato íntimo do homem com o objeto, do processo de feitura em sua relação com a ação, com o espaço e o pensamento sobre a reação do material. O ato de ‘fazer’ com as próprias mãos retoma a ideia de Peirce com respeito à cotidianidade, ao fato de se ler o fenômeno como a totalidade de uma experiência, como uma celebração ao cotidiano; o trabalho manual repercute na individualidade; o tátil traz uma concepção pessoal. As mãos obedecem ao fato de precisar agir, sabem que tem tarefas a cumprir, ultrapassam as fronteiras do pensamento, são o pensamento em ato. Como em procedimentos performáticos, onde o corpo é o suporte para determinado fim, o fazer artesanal disciplina atitudes, delimita domínios, dramatiza suas operações.

O historiador e teórico francês Henri Focillon, autor do ensaio *Elogio da mão*, que foi publicado pela primeira vez em 1934, descreve a potência da experiência tátil para a percepção das aparências, a partir da noção de que não é somente com o olhar que se experimenta o universo, mas é também com o tato, pois é a mão que sente o peso de todas as coisas.

Nerval conta a história de uma mão maléfica que, separada do corpo, corre o mundo para nele executar obra singular. Eu não separo a mão, nem da obra, nem do espírito. Mas, entre o espírito e a mão, o relacionamento não é tão simples quanto o de um chefe obedecido e um dócil servidor. O espírito faz a mão, e a mão faz o espírito. O gesto que não cria, o gesto sem devir, origina e define o estado de consciência. O gesto criador exerce uma ação permanente sobre a vida interior. A mão resgata o tato da sua passividade receptiva, organiza-o para a experiência e para ação. Ela ensina o homem a possuir o espaço, o peso, a densidade, o número. Criando um universo inédito, imprime universalmente a sua marca. Confronta-se com a matéria que metamorfoseia, com a forma que transfigura. Educadora do homem, multiplica-o no espaço e no tempo. (FOCILLON, 1988, p. 128–129)

O “hand made” é uma imagem instigante, um poema fabuloso de uma visualidade que se enraíza literariamente na mente do interpretador/leitor: sentir e interpretar são verbos que pesam sobre as mãos, porém é na leveza de seus gestos aéreos que os movimentos se concretizam.

Reconsiderar as imagens “hand made” (ver figuras 10 e 11) como um processo de redefinição da comunicação, no qual a ordem que institui a coisa no lugar da palavra, compõe-se como caminho inverso de seus propósitos primeiros. Redesenha-se em um contexto não-invasivo, com outra composição, cuja coordenação encaminha ações que vislumbram o momento seguinte, que poderia ser o instante inicial da trajetória da imagem. Imagem essa tomada como uma apropriação recortada que recupera a compreensão e se efetua em vias de redirecionamento, seguindo em oposição ao que estava convencionado para uma atitude mitificada (como manipulação em um ambiente propício para o olhar desejoso do espectador, e que é promovido pela mecânica comunicativa da propaganda). Pode-se pensar esse procedimento como um investimento passionai do contato com a espontaneidade da conversa entre interlocutores.

A idealização da fala como forma de delimitar objetos, foi alvo de estudo desenvolvido por Roland Barthes (2003). O estudo do signo linguístico apresentado por Saussure, foi retomado por Barthes, cerca de quarenta anos depois, como forma de compreender a fala. Porém, a exposição de sua problemática se concentrou apenas em um estudo setorial da pesquisa de Saussure, que é o problema da significação da mensagem enquanto um campo delimitado por enunciação de objetos que são descritos como mitos que a cultura produz para dar sentidos a todas as linguagens que

movimentam, manipulam e classificam seus conteúdos que (de uma forma ou de outra) participam do ritmo de uma comunidade. A fala vista como uma “mensagem mitológica” é, para Barthes, um processo semiológico – linguístico e social – que procura interpretar a relação entre níveis comportamentais e campos discursivos em determinados momentos históricos. Uma vez que a realidade do discurso tem estreito comprometimento com a história é a determinação de uma época que conduz a existência da linguagem mítica. Esse esquema que adota a própria coisa, seja ela visual ou verbal, a partir de sua significação contribui para a formação da linguagem mítica que passa a descrever a coisa a partir de sua totalidade, adotando um movimento metalingüístico que reúne forma (significado/significante = signo/sentido) ao conceito (significado) compondo um novo signo (significação – o sentido orientado pela coisa): “Quer se trate da grafia literal ou da grafia pictural, o mito apenas considera uma totalidade de signos, um signo global, o termo final de uma primeira cadeia semiológica.” (BARTHES, 2003, p. 200; 205).

Voltando à imagem poética de Arnaldo Antunes, as formas interligadas do centro para as extremidades foram conectadas em um único sistema imagético – o “hand made 5” – e mantém em sua estrutura final a presença original da forma e do conteúdo das imagens apropriadas. Cada forma ali contida possui um conteúdo e uma intencionalidade diferenciados que motivaram sua criação. Logo, a fala do mito representa um sistema de linguagem com um modo de significação, que dialoga com a atualidade em que sua forma se insere, é vista como “um *valor*; não tem a verdade como sanção: nada o impede de ser um perpétuo álbi” (BARTHES, 2003, p. 215). É diante dessa noção de álbi, de uma não-verdade, que se equilibra em um *lugar-entre/algo-entre* delimitada em fronteiras de forma/sentido – apresentação/distância –, que a possibilidade de leitura e interpretação da imagem “hand made 5” alcança uma significação marcante para o conjunto de colagens. Contudo, não é para a proposta mítica que agora se olha, mas para o simples fato de poder adentrar na pureza de uma verdade em que forma e conteúdo se entrelaçaram em um só corpo. O poeta retirou a imagem de sua função mítica para transformá-la em significação única, a qual enfatiza um estado de visualidade poética, com um perfil de leveza que traduz o retrato da espontaneidade de ser aquilo que diz.

Retomando o pensamento de Roland Barthes: o “*mito é uma fala*”, mas “*não é uma fala qualquer*”; o mito é “um modo de significação, uma forma”, que tem “um sistema de comunicação” próprio. Sabe-se que a significação advém de um sistema semiológico, que foi apresentado por Saussure, tal qual segue: conceito e imagem/significado e significante se comportam de acordo com a língua/palavra em favor do signo – a representação da palavra. Porém, se se atentar para o entendimento de que é o modo de ler o mito que motiva seu significado e potencializa sua significação em prol das ideologias, pergunta-se: há formas de resistências a este tipo de mitificação? Barthes responde que sim, e uma dessas formas “que resiste tanto quanto possível ao mito” é a “*nossa língua poética*”, mais especificamente, a “*poesia contemporânea*”, por ser “um sistema semiológico regressivo”. (BARTHES, 2003, p. 199; 225).

[...] Enquanto o mito visa a uma ultrasignificação, a ampliação de um sistema primeiro, a poesia, pelo contrário, tenta recuperar a infra-significação, um estado pré-semiológico da linguagem; em suma, esforça-se por retransformar o signo em sentido; o seu ideal – que tende a um certo fim – seria atingir não o sentido das palavras, mas o sentido das próprias coisas. É por isto que ela perturba a língua, aumenta o máximo possível a abstração do conceito e o arbitrário do signo, e estende até os limites do possível a relação entre o significante e o significado; a estrutura “fluida” do conceito é assim explorada ao máximo; ao contrário da prosa, é todo o potencial do significado que o signo poético procura tornar presente, na esperança de atingir assim uma espécie de qualidade transcendente da coisa, o seu sentido natural (e não humano). [...] A poesia ocupa a posição inversa do mito: este é um sistema semiológico que pretende se superar para se tornar um sistema factual; já a poesia é um sistema semiológico que pretende se retrair e ser um sistema essencial. (BARTHES, 2003, p. 225–226).

Esse sistema semiológico que pretende se retrair e se tornar um sistema essencial, que Barthes aponta como natural à poesia, tem como pressuposto o exercício do pensamento; e o poeta ao criar deseja ver “esses pequenos oásis – os poemas – contaminando o deserto da referencialidade.” (ANTUNES, 2006, p. 325).

CAPÍTULO 2

FRESCOR DA PALAVRA: A LINGUAGEM QUE SABE DE SI

Em uma entrevista publicada inicialmente no jornal *Folha de São Paulo*, em 15 de junho de 1990, Mario Cesar Carvalho pergunta a Arnaldo Antunes: “Você diz num poema de *Tudos* que “nem todas as respostas cabem em um adulto”. O que cabe na poesia?”. A resposta de Arnaldo:

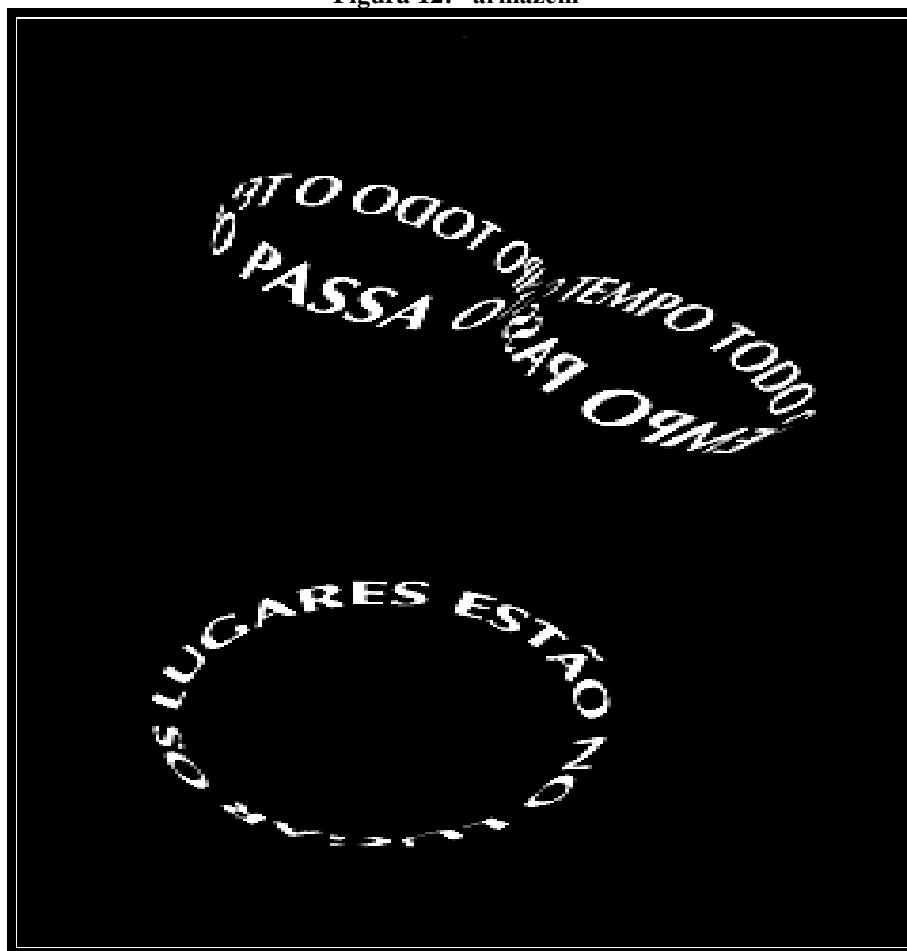
A questão não é de contorno. Uma mosca cabe na poesia, a democracia cabe na poesia. A questão não é o que você diz, mas como você diz. A princípio, eu sempre preferi a concretude. A palavra “xícara” é muito mais expressiva, poeticamente, do que a palavra “amor”, porque ela é mais precisa. *Mas me interessa o desafio de usar a palavra “amor”, dando a ela, pelo contexto e pelo modo de usá-la, a concretude necessária para que ela se torne precisa poeticamente. O que cabe na poesia é a linguagem que sabe de si.* (ANTUNES, 2016, p. 27). (Grifos meus).

O que não cabe na poesia é o contorno técnico da palavra, ou seja, a poesia não se fecha em um domínio restrito nem compactua com o registro dicionarizado: não pertence à instrumentalização da linguagem. Se a poesia é uma linguagem que tem um modo específico de ser; se o modo de ser da poesia difere da ação prática, corriqueira e coloquial; se o sentido concreto do poema se realiza com o toque sensível dos elementos compositivos, dos quase ícones (do signo em relação às coisas, que tem a mesma natureza, o mesmo efeito e a mesma aparência dessas coisas, são imagens figuradas) (PIGNATARI, 2005, p. 11); se a relação do poeta com as palavras é um constante apalpar sem nada alcançar, um saborear sem nada provar; então, a poesia seduz o olhar por acalantar o desejo por conhecer, movimentar os afetos com uma ordem prolongadora das emoções, aproximando o objeto dos sentidos da paixão, corporificando e intensificando a linguagem que sabe de si. Saber de si pode significar voltar-se para sua pureza, recriar-se: o objeto de desejo do poeta, a coisa, palavra e pensamento, tende a se perpetuar como uma concretude que se enaltece consigo mesma, revivendo em cada outro, em cada novo olhar. O desejo, a paixão, a sedução, são temáticas criadas a partir de modelos de sensibilidade que trazem ao olhar do leitor particularidades do poeta, visões de mundo que se redimensionam em leituras

renovadas que passam a fazer parte do universo de cada leitor, em novas abordagens com outras intencionalidades. (PIGNATARI, 2005, p. 12).

O olho – órgão da visão – e o olhar – fitar os olhos com movimentos que exercem vigilância, verifica informações e atua em busca de sentidos para as informações capturadas – são contributos que se associam como atuação para o conhecimento. “A frontalidade dos olhos no rosto humano, remete à centralidade do cérebro. O ato de olhar significa um dirigir a mente para um ‘ato de in-tencionalidade’, um ato de significação que, para Husserl, define a essência dos atos humanos.” (BOSI, 1990, p. 65). Enquanto modos de sensibilidade os poemas de Arnaldo Antunes se enraízam e se pautam em contornos que visam tanto ‘o ver’ quanto o ‘aparecer’: o aparecer preocupa-se em demonstrar-se enquanto corporeidade, movimento, som, e o ver em apreciar essas atitudes condensadas por dramatizações.

Figura 12: “armazém”



Fonte: Disponível em:

<http://www.arnaldoantunes.com.br/upload/bibliografia_1/170_imagem_g.jpeg>; Acesso em: 10 jun. 2017.

O poema “Armazém”, que faz parte originalmente do projeto *Nome* (livro, cd e vídeos), pode ser visto na página do poeta³⁰, e no canal do *Youtube*³¹; a estrutura do poema está confinada em um desenho circular, destacado com letras em branco, aprisionadas em um fundo negro/escuro. Os versos estão dispostos em forma de argolas e lembram mecanismos que se movimentam com o auxílio de cordas/molas que aguardam um toque para irromper-se mecanicamente. O poema é dividido em três momentos: dois círculos são unidos como num jogo de engrenagens, ambos descrevem a seguinte frase: “o tempo todo passa” e o outro círculo, que está solto e sozinho, é formado com a sentença: “os lugares estão no lugar”. Há no poema visual um jogo de claro e escuro que remete a processos que se desenvolvem longe do olhar, seguem em marcha automática, como em movimentos circulatorios de um organismo vivo. Ou ainda como se houvesse um embate entre opostos: um em apontamento para o combate – ARMA – e o outro que privilegia a calma – ZEN: campos magnéticos que sugerem arbitrariedades, e desempenham formas de viver; formas de viver que participam de ordens provocativas, onde as emoções e os sentimentos podem influenciar nas tomadas de decisões racionais. Há, por sua vez, um caminho visual, uma provocação para o raciocínio por rememorar o desempenho de uma máquina, com seu equilíbrio e seus limites fronteiriços – entre o dentro e o fora existe uma camada espessa circundando seus conteúdos: ora reagrupando e quebrando fronteiras, ora reorganizando-se em ordem favorável/separatista – separando-se do que é prejudicial e readequando-se em forma cordial. E este processo é enfatizado no videopoema com o mecanismo posto em circulação, girando/girando/girando/deslocando/misturando/girando/girando/girando, como se estivessem cumprindo sua sina com uma ordem que não se detém na escrita – os versos se movimentam ao som da voz de Arnaldo, que repete incessantemente: “armazém/armazém/armazém”. Nessa associação entre frases/engrenagens, som/palavras não se conectam, pois a fala não diz o que está escrito e a engrenagem se movimenta incessantemente, circula com suas letras-palavras à maneira de rodas dentadas que se encostam, mas não se penetram, apenas seguem seus ciclos: este é o

³⁰A imagem “Armazém” foi retirada do site do poeta. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/upload/bibliografia_1/170_imagem_g.jpeg>; Acesso em: 10 jun. 2017.

³¹ Videopoema “Armazém”: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3O2zqLh6LbE>>; Acesso em: 10 jun. 2017.

sentido do desejo, da ordem da paixão, da linguagem que sabe de si. É a palavra que se desloca, enaltece-se e seduz, sem nunca conseguir ser apalpada – a palavra sabe que tem como destino comunicar, se objetivar, mas ao som do poeta ela se deleita, sai de seu lugar e de seu tempo, renovando-se incessantemente.

Figura 13: Videopoema “armazém”



Fonte: Colagem realizada usando o recurso de captura da tela (screenshot) do aparelho celular durante a reprodução do videopoema “armazém”.

Comumente, o sentido do termo armazém remete a um grande estabelecimento comercial destinado a guardar mercadorias para distribuição em redes comerciais. Em armazéns bem organizados há divisões predeterminadas para acomodação e preservação dos produtos; quando Arnaldo Antunes repete sem cessar armazém, pode estar afirmando que ali, no armazém, há um mecanismo equilibrado com uma engrenagem bem delimitada para que tudo corra em perfeita harmonia, ou seja, as coisas precisam ficar em seus lugares certos. E com o passar do tempo, nestes estabelecimentos, talvez tudo permaneça, sempre, no mesmo local para que a engrenagem funcione como deve ser – com o objetivo de atender a demanda do comércio. Fazendo uma analogia desta situação de permanência, estabilidade, contiguidade, percebida com o significado do vocábulo armazém, compreende-se que a voz impregnada do poeta com sons contínuos

denuncia uma ação que não quer ser alterada, que as palavras seguem seus objetivos, que é meramente comunicar, mas, ao mesmo tempo, esse mecanismo pode ser alterado. Esse exercício é posto em prática, a tentativa de deslocamento, quando o som se dissocia da escrita, como acontece no videopoema³² (ver figura 13). O estranhamento pode alterar a rota da percepção e construir um novo olhar em consonância com a atitude literária, e o encontro do corpo do leitor com o corpo do poema pode transformar a realidade e ampliar o universo da linguagem, alterando o curso do pensamento em relação à significação da palavra.

A realidade de uma determinação tipográfica comportamental do signo é subvertida no videopoema “armazém”: enquanto imagem estática, prescrita na página do livro, o poema assemelha-se à organização e distribuição compartimentada da rotina de um armazém, porém com os movimentos dos circuitos visuais provocados no vídeo, o script se altera, as ordens não são paralisantes, estáveis, mas iniciam um processo de agrupamento, para logo se tornarem embaralhadas, descentralizadas, desarrumadas, não condicionadas, mas em caminho de liberdade, de soltura e reorganização aleatória, como ocorre com os acasos, com a relatividade do viver.

2.1 A potência da palavra no corpo do poema “Pessoa” de Arnaldo Antunes

O poema de Arnaldo Antunes “pessoa” consta do projeto *Nome*. *Nome* é, conforme já aludido em nota, uma proposta multimídia composta por cd, vídeo e livro, lançado em 1993. A escolha do substantivo masculino “nome” para denominar um livro de poemas, deixa em aberto para o leitor a noção de um encontro com projeções em conformidade com algumas qualidades que assinalam o substantivo submetendo-o à adjetivação. O adjetivo, que é um substantivo, indica definições modificadoras, cujas propriedades se assemelham a uma organização estática, ou seja, ele anuncia que o comportamento do substantivo ocorre segundo propriedades que se estendem em

³² Videopoema “armazém”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3O2zqLh6LbE>>; Acesso em: 18 jun. 2017.

gênero, número e grau, recebendo dessa forma, uma característica de pertencimento. Contudo, não é isto que ocorre com os poemas do livro que se intitula *Nome*. A dinâmica estabelece-se pela subversão das características acima citadas, seu pertencimento estático, uma vez que ao nome não se reserva um simples modificador qualitativo, mas compõe-se em uma organização de indeterminação que desestabiliza e questiona a ordem natural das coisas, desorganizando a relação de adjetivação entre essas coisas para quantificá-las em sua essencialidade. A ideia de *Nome* como um nome adotado para intitular um livro de poemas vincula-se a algo ou alguma coisa que se notabiliza por preconizar denominações; vem, talvez, do fato de que nomear traz uma sensação confortável de que tudo pode ser apalpado pela linguagem, aprisionado pela palavra, e isto acontece por se conceber a linguagem como um instrumento que auxilia na compreensão do mundo. Porém, observando atentamente os poemas, e mais detidamente, o poema “pessoa”, percebe-se que não é ao conceito dos nomes em sua relação com as qualidades proferidas em celebração a uma imagem que os poemas se dirigem, mas à avaliação rigorosa de suas essências. Transcrevo a seguir a página do livro com o poema “pessoa” de Arnaldo Antunes:

Figura 14: “pessoa”

COISA QUE ACABA. TROÇO QUE TEM FIM. SUJEITO. QUE NÃO DURA, QUE SE
EXTINGUE. MÍNGUA. NEGÓCIO FINITO, QUE FINDA. FESTA QUE TERMINA. COISA
QUE PASSA, SE APAGA, FINA. PESSOA. TROÇO QUE DEFINHA. QUE SERÁ CINZAS.
QUE O CHÃO DEVORA. FOGO QUE O VENTO ASSOPRA. BOLHA QUE ESTOURA. SUJEITO.
LÍQUIDO QUE EVAPORA. LIXO QUE SE JOGA FORA. COISA QUE NÃO SOBRA,
SOÇOBRA, VAI EMBORA. QUE NADA FIXA. A FOTO AMARELA O FILME QUEIMA
EMBOLOA A MEMÓRIA FALHA O PAPEL SE RASGA SE PERDE NÃO SE REPETE.
PESSOA. PEDAÇO DE PERDA. COISA QUE CESSA, FENECE, APODRECE. FOME QUE SE
SACIA. NEGÓCIO QUE SOME, QUE SE CONSUME. SUJEITO. ÁGUA QUE O SOL SECA,
QUE A TERRA BEBE. ALGO QUE MORRE, FALECE, DESAPARECE. CARA, BICHO,
OBJETO. NOME QUE SE ESQUECE.

Fonte: Disponível em: < https://www.instagram.com/p/xSKTMnHMTw/?taken-by=arnaldo_antunes>; Acesso em: 27 nov 2017.

A potência da palavra no corpo do poema “pessoa” congrega vocábulos, sons, tons, significados e significantes, numa atitude em que a unidade linguística reverbera-se em visualidade-oralidade-musicalidade, desenhando um gráfico representativo de fenômenos onde a composição se estrutura com fôlegos de múltiplos domínios artísticos. O substantivo feminino “pessoa” consiste na denominação do indivíduo, homem ou mulher, como também indica aquele que sente, tem sensações: o ser vivo. Se se tomar o significado de pessoa pela ótica dos Estudos da Linguagem, tem-se a acepção daquele que participa de uma ação – o sujeito que pratica ou que sofre uma ação. Se por outro lado, considerá-lo pela perspectiva filosófica é por meio das qualidades únicas da espécie humana que o entendimento deste substantivo se fixa, quais sejam, consciência, racionalidade, capacidade de julgar de forma sensata e agir deliberadamente. Uma pessoa – eu, tu, nós – pode ser a significação de um mundo possível, ou ainda a representação do que se quer evidenciar: sentimentos como paixão, desejo, sedução são referenciais que se comprometem com a existência, e que se constituem inspirações para os domínios da poetização. A faculdade de expressar ideias em acordo com envolvimento de uma verdade poetizada descreve tanto o retrato do poeta quanto o aspecto de sua particularidade laboral. O poeta Arnaldo Antunes conduz sua visão de mundo com proposições poéticas que trazem aos sentidos a afirmação de uma individualidade que transcende a esfera do único, reproduzindo na exposição gráfico, visual e sonora a alta expressão de seu pensamento, ou melhor, de seu pensamento em potência.

O poema “pessoa” pode ser lido em uma folha impressa, pode ser assistido como performance realizada com a voz do autor sob formato de vídeo disponível no canal do *Youtube*, por exemplo, e pode ser ouvido em aparelhos que reproduzem cd. Nas três experiências, o momento que define nossa recepção diante das palavras impressas está estritamente relacionado à memória, pois se não tivermos contato com o timbre de sua voz, a voz que lerá o poema será sempre a nossa, porém no segundo após em que houver o contato com a interpretação de Antunes, todas as vezes que voltarmos os olhos para este poema, é a voz do poeta que poderá alcançar nossos sentidos. E esta significação assim procede pela forma como o artista organiza suas apresentações. Seus poemas nem sempre seguem via única, atravessando todos os caminhos expressivos possíveis e disponíveis, onde o corpo e a linguagem possam estabelecer um vínculo

forte entre o literário e a arte performática. E este vínculo não se situa entre uma e outra modalidade, mas se encontra no corpo do texto, no físico do personagem, na expressão da palavra, no íntimo do corpo que prova o sabor de cada vocábulo, cada emoção desse outro que é intempestivo por estar aderido ao seu tempo e espaço, mas também por se lançar para além destes, com o objetivo de ser ouvido em sua individualidade, em extrema conexão com a realidade; com uma realidade comprometida com sua essencialidade. O gesto performático da palavra percebido como gesto contemporâneo sugere a seguinte pergunta: o que é o contemporâneo? Inspirado em Nietzsche – e suas considerações sobre “desconexão e dissociação” como um caráter intempestivo de refletir sobre a sua atualidade –, Barthes, em uma anotação dos seus Cursos no Collège de France, afirma: “O contemporâneo é o intempestivo.” (*apud* AGAMBEN, 2009, p.58); Agamben, por sua vez seguindo o mesmo raciocínio de Nietzsche e complementando a afirmação de Barthes, considera que é verdadeiramente contemporâneo aquele que “não coincide perfeitamente” com o seu tempo, “nem está adequado às suas pretensões, mas aquele que é capaz, mais do que outros, de perceber e apreender o seu tempo.” (AGAMBEN, 2009, p. 58–59).

Arnaldo Antunes é esta *pessoa* que vive em perfeita sintonia com o seu tempo, que vibra em ondas sucessivas para além de sua temporalidade. Observar suas conexões e dialogar com suas exposições é uma tarefa que modifica nossa concepção corporal, uma vez que para assimilar mentalmente suas composições precisamos verter consideravelmente nossas certezas. O formato de apresentação do poema “pessoa”: impresso, musicado e apresentado como declamação performática em vídeo – é uma inquietação pertinente, que contribui para a aproximação de questões tão caras à contemporaneidade, como: o que é uma pessoa? qual a relação entre o corpo e a linguagem? como podemos associar nosso entendimento do poema ao gesto habitual do viver? Estes questionamentos podem encontrar eco nas vozes de Giorgio Agamben e Roland Barthes, em uma dinâmica que envolve um comprometimento entre literatura e filosofia, e reconhece o poema de Arnaldo Antunes em seu estado pleno de contemporaneidade.

Pessoa é nome próprio, possui sinal característico de um exemplar de uma espécie de ser vivo, portanto, requer a consciência de que possui direito à vida. O direito à vida

se relaciona ao processo de existência. O termo existência compreende modos de ser que se regulam segundo um ciclo, nascimento, crescimento, reprodução, arrefecimento e morte; então, do termo existência pode-se abstrair uma condição que é irreparável à vida: seu caráter transitório. Essa atividade de ponderação sobre morte e a vida, oferece o mergulho no desencantamento com a existência, justapõe tristeza à felicidade e desloca energias para um campo da falta de ação, da inatividade, traduz um modo de lidar com a vida segundo uma determinação da história, que visa uma composição na qual é sensato curvar-se ao destino. Como num estado de revolta por observar essa situação de apatia que o homem de seu tempo estava submerso, Nietzsche opera uma recondução do pensamento, na qual a afirmação da verdade se situa na atitude de enfrentar essa condição radical da existência, a força da transitoriedade, alterando a concepção do desejo em favor de uma ênfase asseverativa da felicidade. Em 1874, Nietzsche escreve nas *Considerações Extemporâneas*:

[...] Todo agir requer esquecimento: assim como a vida de tudo que é orgânico requer não somente luz, mas também escuro. Um homem que quisesse sempre sentir apenas historicamente seria semelhante àquele que se forçasse a abster-se de dormir, ou o animal que tivesse de sobreviver apenas da ruminação e ruminação sempre repetida. Portanto: é possível viver quase sem lembrança, e mesmo viver feliz, como mostra o animal; mas é inteiramente impossível, sem esquecimento, simplesmente viver. Ou, para explicar-me ainda mais simplesmente sobre meu tema: há um grau de insônia, de ruminação, de sentido histórico, no qual o vivente chega a sofrer dano e por fim se arruína, seja ele um homem ou um povo ou uma civilização. (NIETZSCHE, 1999, p. 273–274)

Esta autoridade que se fundamenta no significado da vida como dependência de uma crença na observação racional do sentido histórico humano é identificada, por Nietzsche, como uma das causas que tornam seus contemporâneos seres condenados à ruminação de valores, e ao serem desconectados de suas realidades são condenados a uma vida sem o compromisso com a felicidade. Portanto, é por perceber uma necessidade de sentir a-historicamente a experiência de viver que Nietzsche habilitou suas explicações sobre a desconexão e dissociação em relação ao tempo, considerando que é verdadeiramente contemporâneo aquele que não se ajusta às reivindicações do seu tempo, aquele que enfrenta as verdades e se lança para a criação de outros sentidos e outros valores que estejam radicalmente relacionados às potencialidades do viver. E é a partir desta concepção do tempo apresentada por Nietzsche que Agamben (2009)

incorpora a noção de espaço e formula a seguinte consideração sobre o contemporâneo: ser contemporâneo é aderir ao seu tempo e ao mesmo tempo dele se distanciar. Para Agamben, o contemporâneo deve proceder como um leitor que pesquisa a sua atualidade, com o compromisso de examinar os textos atuais e os textos mais antigos a partir do viés de sua contemporaneidade. O seminário *O que é o contemporâneo?*, organizado por Agamben de acordo com uma seleção de autores antigos e recentes, segue com a preocupação de conduzir estes textos com um olhar contemporâneo sobre o problema do tempo e do espaço. As palavras conclusivas de apresentação desse seminário retomam essa orientação que aparece também na introdução: o êxito desse estudo está vinculado ao fato de “ser contemporâneo não apenas de nosso século, mas também das suas figuras nos textos e nos documentos do passado.” (AGAMBEN, 2009, p. 73).

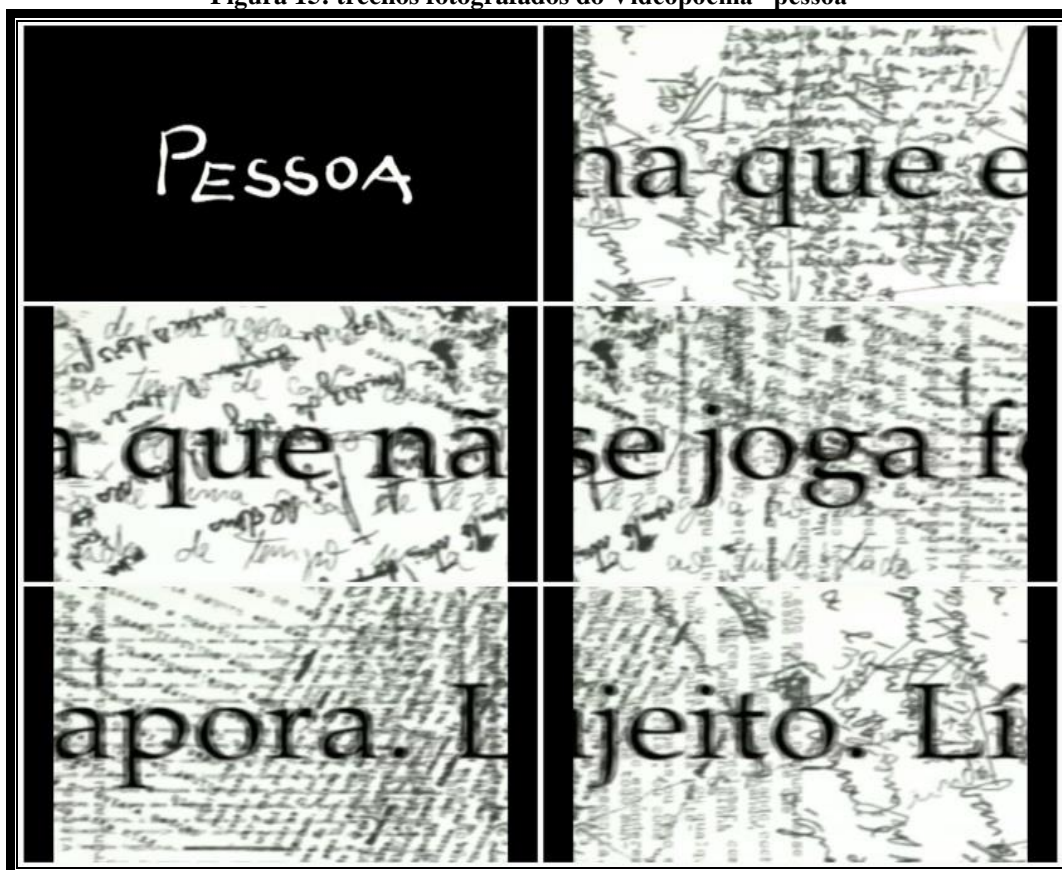
Quem é contemporâneo de seu tempo? É o poeta, diz Agamben. O poeta é aquele que não precisa ser alertado sobre seu tempo, pois o condensa em sua sensibilidade. E ainda destaca: é na poesia que a capacidade de aderir ao seu tempo e ao mesmo tempo dele se distanciar tem seu mais alto grau de êxito. O discurso do poeta não retém uma simples inspeção da realidade, mas contém a imersão de um olhar distanciado sobre o seu presente.³³ Esse olhar se distancia de seu presente por pressentir que, tal qual a oscilação entre a luz e a sombra, a temporalidade é um incessante repetir-se, e que essa repetição, ou melhor, esse retorno, não está alicerçado numa origem, mas aderido a uma linha cujo segmento se constrói a partir de suspensões e de infinitas reconsiderações sobre o que se foi, o que já é e o que está por vir. Logo, é contemporâneo quem, como o poeta, percebe os fragmentos de seu tempo, vivencia-os em sua organicidade, e recupera constantemente a urgência por conceber em sintonia com seus opostos, “muito cedo”/“muito tarde”, “já”/“ainda não”, a noção de que a vida se retém em sua mais tênue tessitura: essa é a relação entre o corpo e a linguagem, que também pode ser compreendida como a associação do poema ao gesto habitual do viver: este é o compromisso depreendido com a recepção do poema “pessoa”.

³³ Em sua reflexão, Giorgio Agamben irá aludir ao poeta russo Ossip Mandelstam e ao poema “A Era”, cujos primeiros versos, aqui na tradução de Haroldo de Campos, são “Minha era, minha fera, quem ousa,/Olhando nos teus olhos, com sangue,/ Colar a coluna de tuas vértebras?/ Com cimento de sangue - dois séculos -/ Que jorra da garganta das coisas? Treme o parasita, espinha langue,/ Filipenso ao umbral de horas novas.” (MANDELSTAM, 1985, p. 152)

2.2 Projeto-poema: videopoema “pessoa”

O que chamo de projeto-poema “pessoa” – videopoema³⁴ (ver figura 15) – é um gesto performático, que pode ser visto em vídeo com o toque da voz do poeta em exercício de recitação. Porém, o que percorre pela tela de um aparelho reproduzidor de mídia, como o computador, é o corpo escrito, a sequencialidade das palavras, a textura dos vocábulos gravados no suporte, que se aproxima de um mapeamento sobre uma espécie de palimpsesto que lhe serve de fundo:

Figura 15: trechos fotografados do Videopoema “pessoa”



Fonte: Colagem realizada usando o recurso de captura da tela (screenshot) do aparelho celular durante a reprodução do videopoema “Pessoa”.

A imagem na tela é a dos versos em trânsito sobre o palimpsesto, contudo o som, a voz de Arnaldo Antunes não recita, não repete os versos do poema, mas revela os

³⁴ Videopoema: Pessoa do DVD *Nome* realizado por Arnaldo Antunes, Celia Catunda, Kiko Mistrorigo e Zaba Moreau, 1993 – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0W1LNy12h8Q>>; Acesso em: 04 jun. 2017.

regimes internos de sua arquitetura lexical e gramatical. Este jogo de oposições, entre a exterioridade e a interioridade, congrega segmentos velados à noção do todo aparente. A constituição física e a doação de sentidos que o poema recebe de seu material lexical tornam-se fatores preponderantes para a contextura desses sentidos. O corpo do texto é demonstrado em ponto de contraste entre o que se espera ouvir e o que se vê: essa simultaneidade entre/de opostos, do som – visão/corpo – circulação, traz à experiência a ideia do corpo humano, o qual aos seus limites externos não é habitual recordar sobre seus movimentos internos.

A ideia da constituição de um equilíbrio que está presente na organização estrutural de poemas (ou de qualquer outro objeto artístico) que pode ser associada aos movimentos vitais do corpo humano, estabelece um vínculo com a própria concepção do que é arte e discorda de qualquer julgamento negativo sobre a sua serventia. No livro *E o cérebro criou o homem*, o neurologista Antonio R. Damásio, deixa claro que as artes, como a música, a dança e a pintura, sempre foram fortes aliadas do homem, de forma que “prevaleceram na evolução por terem valor para a sobrevivência e contribuírem para o desenvolvimento da noção de bem-estar.” (DAMÁSIO, 2011, p. 360). Com uma dose de imaginação e o reconhecimento de que deveria fazer algo para acalantar/resguardar os humores, o homem se cercou de meios para que os fatos e as emoções relacionadas aos acontecimentos pudessem ser informados, registrados e transmitidos posteriormente. A arte cercou-se de um modo de compreender a própria mente e a mente dos outros,

uma maneira de ensaiar aspectos específicos da vida e um modo de exercitar juízos morais e ações morais. Em última análise, porque as artes possuem raízes profundas na biologia e no corpo humano, mas pode elevar o homem aos níveis superiores de pensamento e sentimento, elas se tornaram o caminho para o refinamento homeostático³⁵ que as pessoas idealizam e que anseiam por alcançar, o equivalente biológico da dimensão espiritual nos assuntos humanos. (DAMÁSIO, 2011, p. 360).

E esta consciência de que é permitido ao homem apropriar-se de um instante para transformá-lo em organismo temporariamente estático (numa espécie de brincadeira de estátua: morto/vivo) que segue como proposta a apresentação de uma legenda em

³⁵ Homeostasia: “A tendência de um organismo para manter a estabilidade em condições mutáveis.” (MAUTNER, 2011, p. 373).

aberto, disponível à memória e ao sentimento de quem por ele se sentir seduzido (a opção de poder tocar na estátua para revivê-la ou de deixá-la em ponto morto como resposta ao sabor de cada um), vai ao encontro do projeto de todo artista. Arnaldo Antunes é um exemplo de poeta-inventor de modos e recursos, uma vez que seus procedimentos ampliam na consciência um bem-estar situado no sentimento do ‘agora’, ou seja, na comunhão do sentimento de si (*self*) com a memória:

As artes foram uma combinação imperfeita para o sofrimento humano, para a felicidade não alcançada, para a inocência perdida, mas ainda assim alguma compensação elas trouxeram e ainda trazem, como o consolo diante das calamidades provocadas pela natureza e do mal causado pelos homens. Elas são uma das maravilhosas dádivas da consciência do ser humano.

E qual é a suprema dádiva da consciência à humanidade? Talvez a capacidade de navegar pelo futuro nos mares da nossa imaginação, de conduzir o navio do self a um porto seguro e produtivo. Essa dádiva extraordinária depende, mais uma vez, do encontro do self com a memória. Temperada com os sentimentos pessoais, é a memória que permite ao homem imaginar seu bem-estar individual e o bem-estar global da sociedade, inventar modos e recursos para alcançar e ampliar esse bem-estar. É pela memória que incessantemente situamos o self³⁶ no evanescente agora, entre um passado já vivido e um futuro antevisto, oscilando sempre entre os ontens que ficaram para trás e os amanhãs que não passam de possibilidades. O futuro nos empurra à frente, de um ponto distante e fugidio, e nos anima a prosseguir viagem no *presente*. Talvez isso seja o que T. S. Eliot quis dizer quando escreveu “O tempo passado e o tempo futuro/O que poderia ter sido e o que foi/ Aludem a um só fim, que é sempre presente³⁷”. (DAMÁSIO, 2011, p. 360-361).

Logo, a proposta do poeta de apresentar dois modos de ver um mesmo poema, um como leitura da composição como um todo e outro que diz respeito à formação de

³⁶ Sobre o significado do ‘*self*’, menciono a descrição de Damásio: o self é “um processo, não uma coisa, e o processo está presente em todos os momentos em que presumivelmente estamos conscientes. Podemos considerar o processo do self de duas perspectivas. Uma é a do observador que aprecia um *objeto* dinâmico – o objeto dinâmico que consiste em certos funcionamentos da mente, certas características de comportamento e certa história de vida. A outra perspectiva é a do self como um *conhecedor*, o processo que dá um foco ao que vivenciamos e por fim nos permite refletir sobre essa vivência. [...]” (DAMÁSIO, 2011, p. 21).

³⁷ O trecho que Damásio registrou de T. S. Eliot para concluir sua reflexão sobre a relação entre o sentimento de si – o *self* – e a memória traz a compreensão de que a arte se espelha na vida as se vincular às feições do ‘agoridade’, à revisitação constante do ‘agora’; o interessante é constatar que o poema de Eliot traz a sensação de um ‘diálogo afetuosos’ com o poema de Arnaldo Antunes “o que foi”: “o que (se) foi é (s)ido” (figura 9), ou ainda às expressões que se tornaram títulos de seus trabalhos, como: “Agora aqui ninguém precisa de si” (Coleção de poemas – São Paulo: Companhia das Letras, publicado em 2015) e “já é” (Rosa Celeste: disco lançado em 2015).

caracteres que devem interessar, num primeiro momento, somente aos estudos linguísticos e literários, possibilita atentar para os critérios artesanais – não é à toa que esse jogo se dá, tendo como cenário (pano de fundo) uma cartografia de escrita sobre escrita – que envolvem o objeto artístico, pois toda atividade humana tem uma relação de contato físico com o material, de laboração dos intentos e de atividade de laboratório que exige cuidados com a materialidade. Parece que o projeto de Arnaldo Antunes aponta para, entre outras questões, a importância do olhar contemporâneo para a técnica, sem deixar de lado a poetização; e se assim for, pode-se retomar ao pensamento de Nietzsche e à inspiração de Agamben ao se referir ao procedimento do poeta-artista. Diante desta constatação, é possível dizer que Arnaldo Antunes é intempestivo em suas atitudes literárias, é contemporâneo por fincar seus propósitos na recriação de sentidos e por lançar-se corajosamente para a criação de outros valores que estão relacionados a uma atitude a-histórica de conceber o ato de viver em perfeita sintonia com a felicidade de ser.

2.3 Caligrafias: estender os fios em busca da magia do gesto

Caligrafia é uma forma de escrever que tem como elemento predominante para sua constituição o manuscrito, ou seja, é um tipo de escrita à mão que ganha contornos a partir da dedicação, cooperação e coordenação motora daquele que escreve. Segundo os manuais, para se obter uma caligrafia “perfeita” há a necessidade do treino da escrita, com atenção redobrada à morfologia uniforme e elegante. O estudo da forma, do conjunto das letras e a tentativa por prever o conteúdo da escrita são temas de uma ciência denominada Paleografia³⁸. A caligrafia é o resultado de uma ação que tem relação com o corpo, pois é o movimento do corpo que acompanha o trajeto dos traços, e essa “relação, bem entendido, passa pela transmissão (pelo código) de uma cultura, e

³⁸ Paleografia é uma ciência que se dedica à origem da escrita, buscando decifrar textos antigos, averiguar a ocorrência de erros em relação às datas e a transmissão de informações, para que com a coleta de dados possa organizar uma interpretação adequada da realidade dos povos investigados, como também procura analisar o modo de viver e se comunicar de algumas populações que ainda hoje mantém uma escrita incompreensível. Essa ciência parte da premissa de que a única maneira de entender determinadas culturas é se debruçar sobre as variações de suas caligrafias.

essa cultura varia do Oriente para o Ocidente. Não dominamos o nosso corpo da mesma maneira que um asiático, não vivemos a escrita como ele a vive.” (BARTHES, 2009, p. 82). Sobre as diferenças entre a caligrafia do Oriente e do Ocidente, Arnaldo Antunes escreve:

A caligrafia sempre foi uma modalidade artística valorizada pelas culturas orientais. Os chineses, japoneses e árabes a praticam há milênios, acrescentando inúmeras sugestões de sentido à expressão verbal, através da disposição, curvatura, movimento, fragmentação e espessura dos traços. Esse terreno movediço entre as artes visuais e a arte do verbo não conta com a mesma primazia na tradição ocidental, com seus códigos alfabéticos. A criação de uma correspondência escrita dos sons da fala para os chineses, por exemplo, data deste século. Até então, sua escrita ideográfica sempre foi autônoma, em relação à pronúncia dos signos. (ANTUNES, 2014, p. 120).

A escrita estabelece uma relação entre o que se diz e o que se vê – o que se escreve e como se escreve –, a distribuição das letras e/ou das palavras no suporte, o desenho formado com a gestualidade do traço, a expressividade que delimita o volume de tinta, a pressão realizada na superfície, são alguns dos fatores que permitem adentrar no sistema da escrita, que é “tátil, não oral”. É importante salientar que, segundo a “fisiologia do corpo enquanto escreve”, ao menos na escrita Ocidental, o movimento do traço das letras não segue uma única direção, passeia segundo as determinações da própria letra, que percorre ruídos ora em sentido horário ora em sentido anti-horário, sempre perseguindo o desenho dos sinais gráficos. Um exemplo ilustrativo: a curva arredondada é escrita “em sentido retrógrado”; a velocidade exigida ao desenhar traços longos é maior em relação aos traços curtos; traçar as “pernas inferiores” das letras é mais fácil que as “superiores”; é mais “demorado escrever um ponto” do que “uma vírgula”, pois “o que custa na escrita, é levantar a caneta.” Então, quando uma pessoa escreve, automaticamente é o seu corpo/pensamento/memória que vivencia o desenho da letra/palavra/escrita, que presencia os sinais que serão gravados na matéria. (BARTHES, 2009, p. 81; 92).

Se, segundo a fisiologia do corpo enquanto escreve, levantar a caneta é o início da escrita; se, é o corpo que possibilita o corpo da escrita existir; se, enquanto se escreve o corpo da escrita narra o que o corpo tem a intenção de dizer; então, o corpo pode adotar uma composição narrativa inabitual, um comportamento que diz respeito à sua forma de expressar ou ao fato de poder anunciar o desenho que tem sua escritura. Esta escritura

pode ser ilegível e ainda assim expor minuciosamente o seu texto, pois o ato de escrever é, para Barthes (2009, p. 33), “um ato muscular”: o “gesto, dado contextual relevante no acompanhamento da fala, tem na arte da caligrafia uma grande importância. É dele que brotam os ângulos e curvas, a consistência e textura” – portanto, é o gesto, ato muscular, que visita o agora e traça sua leitura. (ANTUNES, 2014, p. 122).

A questão do gesto escritural, do sentido manual da palavra, é desenvolvida por Barthes em *Variações sobre a escrita*³⁹, quando a compara à composição de uma urdidura, na qual dizer e proceder se entrelaçam a partir de um mesmo fio, que segue o ritmo de seu escrevedor:

A humanidade praticou todas as direções possíveis de escrita: na vertical, na horizontal, da esquerda para a direita, da direita para a esquerda, ida e volta, etc. Contudo, de todas as maneiras, a escrita desenvolve-se à maneira de um fio mais ou menos largo, mais ou menos compacto: é a *fita gráfica*. Esta fita exprime o estatuto fundamentalmente narrativo da escrita. O que narra? O mais simples do mundo, é a sequência de um *antes* e de um *depois*, um misto indeterminável de temporalidade e de causalidade; a escrita, pela sua própria inscrição no espaço do suporte (pedra ou folha), chama a si esta sequência: ler é aceitar imediatamente a narração. [...]. (BARTHES, 2009, p. 63-64)

A fita gráfica, estatuto fundamentalmente narrativo da escrita, estende seus fios segundo o desejo do corpo que escreve, narra o seu texto, e sua composição não precisa ser legível para ser compreendida, mas pode enveredar-se por universos que destoam da rigorosa racionalidade com vistas à pura comunicação, pode tornar-se “pegadas de maior firmeza ou indecisão, precipitação ou lentidão, brutalidade ou leveza. Como aconteceu nos quadros de Pollock, que se assemelham a grandes escrituras sem palavras, o gesto aqui não se encerra em quem o realiza” (ANTUNES, 2014, p. 122), mas compõe uma trajetória cuja celebração consiste em: quem olha, lê. (BARTHES, 2009, p. 95).

³⁹ *Variações sobre a escrita* é um ensaio sobre “A escrita”, que foi encomendado em dezembro de 1971, pelo presidente do Istituto Accademico di Roma, Pietro Campilli, “destinado a ser inserido num volume” com a seguinte prerrogativa: “chegar a um público mais vasto do que puramente universitário”; o ensaio e o livro *O prazer do texto*, foram concebidos praticamente juntos (e concluídos em 1973), porém o texto original do ensaio (datilografado) “parece que se perdeu entre Roma e Milão. Felizmente Roland Barthes tinha conservado uma cópia a papel químico do seu original que foi encontrado por Éric Marty e publicado, a título póstumo, nas suas *Obras Completas*.” (BARTHES, 2009, p. 21; 23).

Contudo, se for olhar a partir do prisma de quem se prepara para escrever, a cor pode ser escolhida como um ato de precisão para o que se deseja relatar, pois a cor é o ímpeto;

receamos ser os signatários das nossas mensagens; é, por isso, que escrevemos a preto; apenas nos permitimos exceções regulamentadas, comumente emblemáticas: azul para a distinção, encarnado para a correção. Qualquer alteração da cor é particularmente incongruente: poder-se-á imaginar missivas amarelas ou cor-de-rosa, ou mesmo cinzentas? Livros em castanho avermelhado, em verde floresta, em azul índio? E, no entanto: quem sabe se o sentido das palavras não seria alterado? Não, bem entendido, o sentido lexicográfico, que, no fundo é pouca coisa, mas o sentido modal; porque os nomes têm modos, como os verbos, uma forma de transportar, de desabrochar ou de embarçar o sujeito que os enuncia. A cor deveria fazer parte desta gramática sublime da escrita, que não existe: gramática utópica e não normativa. (BARTHES, 2009, p. 84-85)

Figura 16: “olho boca”⁴⁰



Fonte: Disponível em: <<http://arnaldoantunes.blogspot.com.br/search?updated-max=2010-07-01T19:40:00-07:00&max-results=5&start=25&by-date=false>>; Acesso em: 10 nov. 2017.

As cores presentes no poema “olho boca”⁴¹ – figura 16 – têm um sentido modal, e talvez façam parte de uma gramática utópica com a qual Barthes sonhou, pois

⁴⁰ O poema “olho boca” faz parte da série *Caligrafias*, realizada por Arnaldo Antunes entre os anos 1998 e 2003. O azul e vermelho são cores que fazem parte do repertório de algumas apresentações em público de Arnaldo Antunes: em traje social cinza claro, o vermelho compõe a manga direita do terno e o azul se localiza na gravata.

⁴¹ Cumpre observar que a imagem gravada no livro *Como é que se chama o nome disso*: antologia – página 218 – foi registrada em preto e branco e seu posicionamento foi rotacionado em 90° no sentido horário, para a direita, fato que modifica a leitura; porém, buscou-se a imagem original por condensar em toda sua estrutura o desenvolvimento narrativo que melhor se aproxima de sua integridade.

pertencem a uma escritura que não quer ser contaminada pela simples lexicografia, ou ainda, não quer ser censurada, quer participar de todas as plataformas disponíveis (tudo ao mesmo tempo, agora): é poema, é pintura, é gravura, é projeto escultórico, arquitetônico: é arte. Quem a olha lê duas palavras, separadas por uma linha feita com espessura variável, à moda das letras e da esfera no canto superior direito. A composição traz juntamente com a liberdade dos traços, uma certa analogia com o corpo em repouso, duas cores, vermelho e azul, e o modo maiúsculo das letras.

O processo de gravação do poema no papel não se reduz às formalidades habituais, mas conduziu-se a partir de um caminho artístico que rompeu barreiras e se efetuou de modo peculiar. Portanto, se, o procedimento para gravar as imagens no material se aproximou da técnica da pintura, então, é possível olhar e ler a partir dos parâmetros da teoria das formas contidas no livro *Ponto e linha sobre o plano* de Wassily Kandinsky. A primeira observação se situa na relação das linhas com o plano: as direções das linhas no plano se distinguem por sua temperatura: forma fria (horizontal), forma quente (vertical) e forma frio-quente (diagonal). Neste sentido, a linha horizontal e a diagonal, que cruzam o espaço e estacionam no canto direito superior, sugerem a seguinte interpretação: a linha horizontal apóia-se no equilíbrio, por corresponder “na concepção humana, à linha ou à superfície, na qual o homem repousa ou se move”, é uma forma infinita de “possibilidades de movimentos frios”, sendo que sua continuação pode seguir para todas as direções possíveis. Neste caso, a linha horizontal movimenta-se para a diagonal superior, enquanto a esfera desenhada na escala diagonal vista como “coadjuvante” da linha horizontal, permite com que o movimento se inverta, agregando à composição uma “sonoridade interna – união em partes iguais de frio e quente”, onde o quente significa circulação, continuidade, movimentação, e o frio não se posiciona, ocupa o lugar silencioso do ‘entre’, ou no movimento ou no repouso. (KANDINSKY, 1997, p. 50-51).

A segunda observação, ainda seguindo o raciocínio de Kandinsky (1997, p. 55-56), aponta para a relação entre a direção das linhas em sua composição com as cores adotadas, da horizontal para a diagonal. Se se tomar como escala de cores um intervalo que respeita dois pólos – um o Branco e o outro o Preto –, tem-se a seguinte escala: o vermelho é a força que impulsiona por ter a “propriedade de ser solidamente ligado ao

plano; por sua efervescência interior e por sua tensão inata”, e o azul compõe-se no recuo, com uma ausência da tensão, onde a acomodação tranquila de sua sonoridade aquieta-se para deixar a forma gráfica se expressar pictoricamente. Segue que a reflexão de Kandinsky sobre a aproximação entre linhas e cores no plano compromete-se com o intervalo Branco-Preto: a forma pictórica das cores primárias (amarelo, vermelho e azul) respeita suas polaridades, que perfazem a seguinte sequência: Branco – Amarelo – Vermelho – Azul – Preto –, onde o Branco sugere animação/movimento e o Preto recolhimento/silêncio; ou seja, o vermelho e o azul, cores usadas por Arnaldo Antunes para a composição da figura 16, as *Caligrafias*, se encontram em linha divisória de um terreno, onde o barulho se dirige para o silêncio (ou vice-versa), entre o código verbal e o visual, e na firme convicção de que “o que se vê contagia o que se lê”, sem, no entanto, impor como se lê, segundo um ritmo natural que diz: “o que se vê transforma o que se lê.” (ANTUNES, 2006, p.326).

Uma terceira observação a ser ponderada sobre a imagem-poema “olho boca” está relacionada ao prazer que orienta livremente os impulsos do corpo para o ato da escrita. O modo maiúsculo das letras reencontra “o estado normal da letra” (BARTHES, 2009, p. 85): essa sensação agradável se situa no próprio gesto, na “irregularidade do traço” que “denuncia o tremor da mão”, na “abertura do braço” que se compromete com o desenho da letra, no “escorrido da tinta” que aponta para a velocidade do traço, e por fim, nas “gotas de tinta” que “assinalam a indecisão ou precipitação do pincel no ar.” (ANTUNES, 2006, p. 362-363). Contudo, é a voz de Barthes que decifra com maestria as particularidades e potencialidades desta escrita que é maiúscula:

Acreditamos de boa vontade que o estado normal da letra é a letra minúscula: a maiúscula seria apenas o estado excepcional, enfático, cerimonial. Historicamente, é exatamente ao contrário: escrevia-se primeiramente (falo dos gregos e dos latinos) em caracteres capitais e, seguidamente, na medida em que se acelerava a velocidade da *escritção*, ligaram-se as letras, aceitando-se a sua irregularidade, provendo-as de hastes e pernas, indicação do ato de levantar a mão, conduzindo a minúscula. A minúscula é, portanto, um produto desse fenômeno tão importante para a escrita – a *cursividade*. Como a escrita corre! Atrás de quê? Do tempo, da palavra, do pensamento, do dinheiro. Que a minha mão siga também a velocidade da minha língua, dos meus olhos: velho sonho demiúrgico, de Quintiliano aos Surrealistas. (BARTHES, 2009, p. 85).

É possível perceber na figura 16 que a provocação de Arnaldo Antunes está justamente em não representar uma escrita cursiva carregada com os contornos da individualidade ou de preocupação com eventos que se resolvem a partir da velocidade da comunicação ou da entonação mecânica. Ao contrário, a sua proposta é apenas compor “rastros de gestos”, em que o vigor depositado se gesticula no estado ‘zen’, no fato de poder fazer, de participar do trajeto do traço, de estar de corpo inteiro no gesto, na valorização da improvisação, na atenção do que está praticando – no agora, na compenetração do que “já é”. Essa fricção entre o formato dicionarizado da palavra “e as características expressivas da escritura manual abre um campo de experimentação poética que multiplica as camadas de significação.” (ANTUNES, 2006, p. 327).

O campo de experimentação poética que multiplica as camadas de significação pode ser visto em textos artísticos apresentados pelos movimentos de vanguarda do começo do século XX que exploram a manuscritura criativamente; alguns artistas, como:

Marinetti, Tzara, Schwitters, Picabia Apollinaire e Maiakóvski, entre outros, desenvolveram seus recursos expressivos, apesar desse uso ser minoritário ante à explosão tipográfica da época. Ao mesmo tempo, a poesia começava a assimilar aspectos inerentes à estrutura das línguas orientais – incorporando características analógicas à lógica discursiva ocidental, através de procedimentos como montagens, colagens e intervenções gráficas; subvertendo a estrutura sintática tradicional. (ANTUNES, 2014, p. 120-121).

Entre os anos de 1998 e 2003, Arnaldo Antunes incorporou em seu método de trabalho procedimentos que esbarram em fronteiras e promovem o diálogo da poesia com outras artes, como a série *Caligrafias*, que são peças únicas, ‘escritas à mão’. Esse trânsito entre as artes pode ser lido em suas múltiplas asserções:

Primeiro ponto, ao fazer e qualificar suas *Caligrafias* de monotípias⁴², as imagens impressas podem (também) ser consideradas gravuras. Segundo ponto, a forma como o poeta procedeu para gravar a imagem no papel se aproxima do processo nomeado por

⁴² Monotopia é um procedimento técnico que permite a impressão de uma única cópia e é fácil de ser executada por não exigir recursos e equipamentos sofisticados para sua realização: a escolha do suporte (vidro, placa de metal, de fórmica, etc.) e das tintas (tinta a óleo, tinta tipográfica e nanquim podem ser utilizadas) dependem do tipo de material que sustentará a imagem, como o papel ou um tecido encorpado, como o linho; a imagem obtida a partir desse processo é denominada gravura.

*dripping painting*⁴³ (na figura 17 é possível perceber em Arnaldo Antunes a intenção de incorporar a plasticidade do método de trabalho das Artes Visuais), que tem como principal representante o artista norte-americano Jackson Pollock.

Figura 17: á esquerda Arnaldo Antunes; à direita Jackson Pollock: ambos em ação



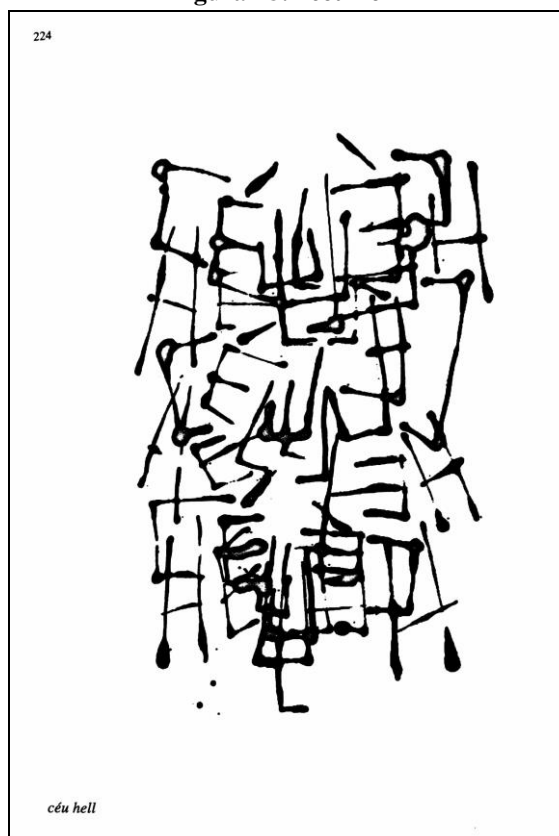
Fonte: foto de Arnaldo Antunes: Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BGb-SzDHMfz/>>;
foto de Jackson Pollock: Disponível em: <<http://www.texashighways.com/featured-events/item/8004-jackson-pollock-blind-spots>>; Acesso em 01 dez. 2017.

Uma vez que Arnaldo Antunes escreveu/pintou/gravou os poemas espremendo os tubos de pigmentos diretamente sobre o material, ou seja, as *Caligrafias*, que são gravuras, foram realizadas a partir da lembrança de uma técnica da pintura – *action*

⁴³ *Dripping painting* é uma técnica de pintura que consiste no gotejamento: com tintas armazenadas em latas perfuradas, por meio de pincéis encharcados com tintas ou ainda através da distribuição de porções de tintas com a palma da mão, o artista segue o seu ritual em cima de uma tela estendida no chão. Jackson Pollock (EUA, 1912-1956) foi um representante dessa forma de trabalhar, que tem como fundamento a ação: Pollock andava sobre a tela com a lata de tintas na mão, distribuindo respingos pela superfície, como se estivesse conduzindo uma parceira (o) segundo os passos de uma dança; pintava agindo sobre a tela – ação esta que foi denominada *action painting*. A definição da imagem, sempre em escala monumental, é resultado dos movimentos do corpo do artista dentro da tela, sendo que a importância do processo se concentra na ação e na duração do ato.

*painting*⁴⁴ –, então, (também) podem ser intituladas de pinturas. Terceiro ponto, a precipitação brutal dos movimentos do corpo sobre o papel, interagem como peças de um quebra-cabeça que ao sinal de um gesto combinam suas extensões – o rastro de entonação da voz e a textura que remete à fala são elementos que fazem parte de insinuações e associações entre a poesia e outras artes, mas que para se projetar devem cobrir com sua gestualidade tanto o contorno dimensional da matéria quanto a suavidade de sua interpretação/recepção. É esta simultaneidade de procedimentos que seduz o poeta e traça fisionomias em territórios híbridos. “Jackson Pollock lança a ideia de que o artista deve ser sujeito e objeto de sua obra. Há uma transferência da pintura para o ato de pintar enquanto objeto artístico. A partir desse novo conceito, vai ganhar importância a movimentação física do artista” (COHEN, 2012, p. 44), e a questão do tempo (do ato instantâneo) torna-se elemento central para a constituição dos processos em artes, feito que acompanha, inspira, emociona e conduz a poesia de Arnaldo Antunes (ver figura 18). As *Caligrafias* são, portanto, fitas gráficas que chamam para si o princípio fundamental da leitura a partir dessas diferenças/semelhanças de linguagens, e se aproximar da preciosidade deste fundamento é aceitar imediatamente a narração.

Figura 18: “céu hell”



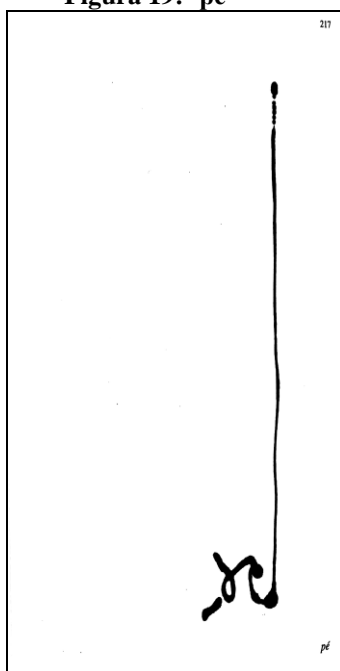
Fonte: ANTUNES, 2006, p. 224

⁴⁴ “A action painting é uma pintura instantânea, que é realizada como espetáculo na frente de uma audiência. O seu idealizador é Jackson Pollock e no Brasil, Aguillar, que se dedicou a esta forma de trabalho. [...]”. (COHEN, 2002, p. 39-40).

A fita gráfica de “céu hell” – figura 18 – lembra um estado em rebelião, com tropas armadas para o enfrentamento de uma espécie de guerra; em matriz única, a morada das peças não tem outra opção senão se conformar com as extremidades pontiagudas de seus habitantes: com arma em punho e em alvoroço, os corpos pontudos se misturam como se estivessem disputando um território. Um território que parece extrapolar a simples ambiência da gravura, e se voltar para perspectivas de seu entorno, para a complexidade da demonstração/representação de uma realidade. O semblante dessas letras que se atritam (unem e desunem num piscar de olhar) apenas forma as palavras ‘céu’ e/ou ‘hell’, no fervor do embate, ou seja, há uma área de contato entre a calmaria e a tempestade, o paraíso e o inferno.

O poema “céu hell” se origina a partir de uma contraposição que não se instala somente nos antônimos, mas que também se relaciona com o processo de feitura da imagem. Explica-se: as *Caligrafias* são gravuras – monotípias – realizadas por meio de um trabalho que exige do corpo, dedicação e disciplina; tem como pressuposto uma única matriz e sua reprodução. Quando Arnaldo Antunes se prepara para gravar a imagem no suporte o faz consciente da importância de sua atitude corporal, pois ao pisar em território híbrido (ver figura 17), se inspira nas correlações, de modo que a disposição gráfica, a solução dinâmica e a fragmentação dos substantivos/adjetivos, a repetição das letras/palavras com sua organização desordenada, tornam-se partes indispensáveis à vibração rítmica que define plasticamente toda a estrutura. Esta confluência se instaura em um território onde estrato fônico, estrato óptico e interatividade entre artes se contaminam em seus estados essenciais: poeta, poesia, poetização, artes visuais, se conectam em uma dimensionalidade em que o “aqui e agora” se refaz a todo instante que alguém lhe dirige o olhar. (RAMOS, 2011, p. 50-51; 64). Neste sentido, a dinâmica interna do poema não se resume ao simples e ao único, ou seja, no caráter gráfico-visual, mas se condensa no gestual, no movimento que grava o confronto em recinto enclausurado onde as letras vivem e desempenham uma rotina que se concretiza como palavra, cuja instituição não se desvia do ser humano.

Figura 19: ‘pé’



Fonte: ANTUNES, 2006, p. 217

Figura 20: “Figura”⁴⁵



Fonte: ARGAN, 1991, p. 634

⁴⁵ “Figura” – Alberto Giacometti – Bronze – 1956 – 1,33 altura- Roma, Gallery Nazionale d’Arte Moderna

O poema “pé” de Arnaldo Antunes – figura 19 – tem como modelo o corpo de um homem. Mais uma vez a poesia encontra outra arte, no caso específico, a imagem-poema é construída à maneira de uma escultura, o poeta coaduna-se em escultor. A tridimensionalidade esguia do poema pode remeter o leitor ao método de construção das esculturas de Alberto Giacometti (1901-1966) (ver figura 20). A forma como a palavra ‘pé’ foi escrita no poema sugere o contorno de um corpo humano, de maneira que a centralidade está na sustentação do corpo, no pé. Escrita de cabeça para baixo, a palavra pé, parte que mantém o corpo ativo, está no lugar devido, como suporte para o corpo. O corpo esguio percorre toda a lateral direita com seu tronco esticado por pontos de contato entre o pescoço e a cabeça. Essa silhueta delgada é nobre por sua intenção tridimensional, é viva por sua insinuação à ancestralidade, é límpida por descrever em breve extensão da linha toda a força da trajetória humana.

A fisionomia caligráfica de “pé”, alongada, apesar de ser simplificada em seus traços não se reduz como palavra, mas apresenta certa consonância escultural que investe na matéria e no espaço e se aproxima de um planejamento que parece anteceder ou pertencer ao projeto de algumas esculturas de Alberto Giacometti. Este reconhecimento que associa o gesto do poema à gestualidade de um escultor conduz à suspensão da temporalidade. O percurso dos poemas de Arnaldo Antunes, como se pode perceber, permite uma instigante leitura das artes, representando ao seu modo toda fortuna de sua História.

O filósofo existencialista francês Jean-Paul Sartre escreveu alguns ensaios sobre a pintura e a escultura de Giacometti, e o texto “A busca do absoluto” compõe uma instigante reflexão por estabelecer relações com as pretensas considerações que deveriam ser tecidas sobre as *Caligrafias* e os poemas de Arnaldo Antunes. E, deste modo, transcrevo um trecho que impressiona pela conformidade entre o que está escrito sobre a escultura de Giacometti e o que gostaria de se dizer sobre a caligrafia “pé” de Arnaldo Antunes:

Não é necessário olhar por muito tempo o rosto antediluviano de Giacometti para adivinhar seu orgulho e sua vontade de se situar no começo do mundo. Ele zomba da Cultura e não acredita no Progresso, pelo menos não no Progresso nas Belas Artes, não se considera mais “avançado” que seus contemporâneos seletos, o homem de Eyzies, o homem de Altamira. Nessa extrema juventude da natureza e dos

homens ainda não existem nem o belo nem o feio, nem o gosto, nem as pessoas de bom gosto, nem a crítica; tudo está por fazer. Pela primeira vez ocorre a um homem a ideia de talhar um homem num bloco de pedra. Eis então o modelo: o homem. Nem ditador, nem general, nem atleta, ele ainda não possui as dignidades e os galões ridículos que seduzirão os escultores do futuro. É apenas uma longa silhueta indistinta caminhando no horizonte. Mas já podemos ver que seus movimentos não se parecem com os das coisas, emanam dele como começos primeiros, desenham no ar um futuro leve: é preciso compreendê-los a partir de seus fins – uma baga a ser colhida, um espinheiro a ser afastado –, não a partir das causas. [...] Ademais, é um encantador de signos. Os signos prendem-se em seus cabelos, brilham em seus olhos, dançam entre seus lábios, pendem de seus dedos; ele fala com todo o seu corpo: se corre fala; se para, fala; se adormece, seu sono é fala. [...]. (SARTRE, 2012, p. 13-14).

É desta maneira que os poemas de Arnaldo Antunes parecem estar localizados: lá no começo do mundo, no interior de uma gruta; num momento em que olhar à volta não significava rever constantemente, mas ver com a serenidade, perplexidade e curiosidade de uma primeira vez, como se fosse uma criança conhecendo o mundo. Ver com o olhar de encantamento que não se volta para as artes apenas para julgar, mas simplesmente para apreciar. E, ao reconhecer as grandezas, as analisa observando suas minúcias. Toma conhecimento de suas maravilhas a partir da naturalidade da experiência e da gestualidade, como se a cada olhar: um encanto; a cada ver: um espanto, regozijando-se com o nascimento daquilo que seria considerado ‘a escrita’.

A força escritural de Arnaldo Antunes se situa em sua dedicação à palavra e em sua compreensão de que ao ser lançada aos mais diversos suportes e técnicas, sua significação se une ao instante.

Por acreditar firmemente nesse caráter afirmativo, considera-se, aqui, a imagem “quero” (ver figuras 21 e 22) – capa do livro *Como é que se chama no nome disso*: antologia – como a melhor conexão de seu trabalho com o universo, por trazer em sua extensão palavras que querem se enraizar em sua originalidade, escritas em letras maiúsculas, com a cor sanguínea, cor de terra, que é cor de argila, própria para esculpir e também uma das cores usadas por pintores pré-históricos⁴⁶ para gravar nas paredes

⁴⁶ Sobre a origem da escrita, Barthes anota que: “Grafismos, incisões ritmadas nas paredes das cavernas pré-históricas, são atestados no fim do período Mousteriano e abundam por volta de 35.000 anos antes de nossa era.” (BARTHES, 2009, p. 35)

das cavernas⁴⁷ – uma maneira de registrar impressões sobre os fatos da vida e, por que não, de construir poemas. Poemas que significam um querer traçar enraizado na História; um querer que é movimentar o corpo, o pensamento, a memória; um movimentar que é apontar para a simplicidade e a complexidade do que se foi, do que é e do que sempre será o viver: um processo incessante entre ato, visibilidade e participação.

Figura 21: “quero”⁴⁸



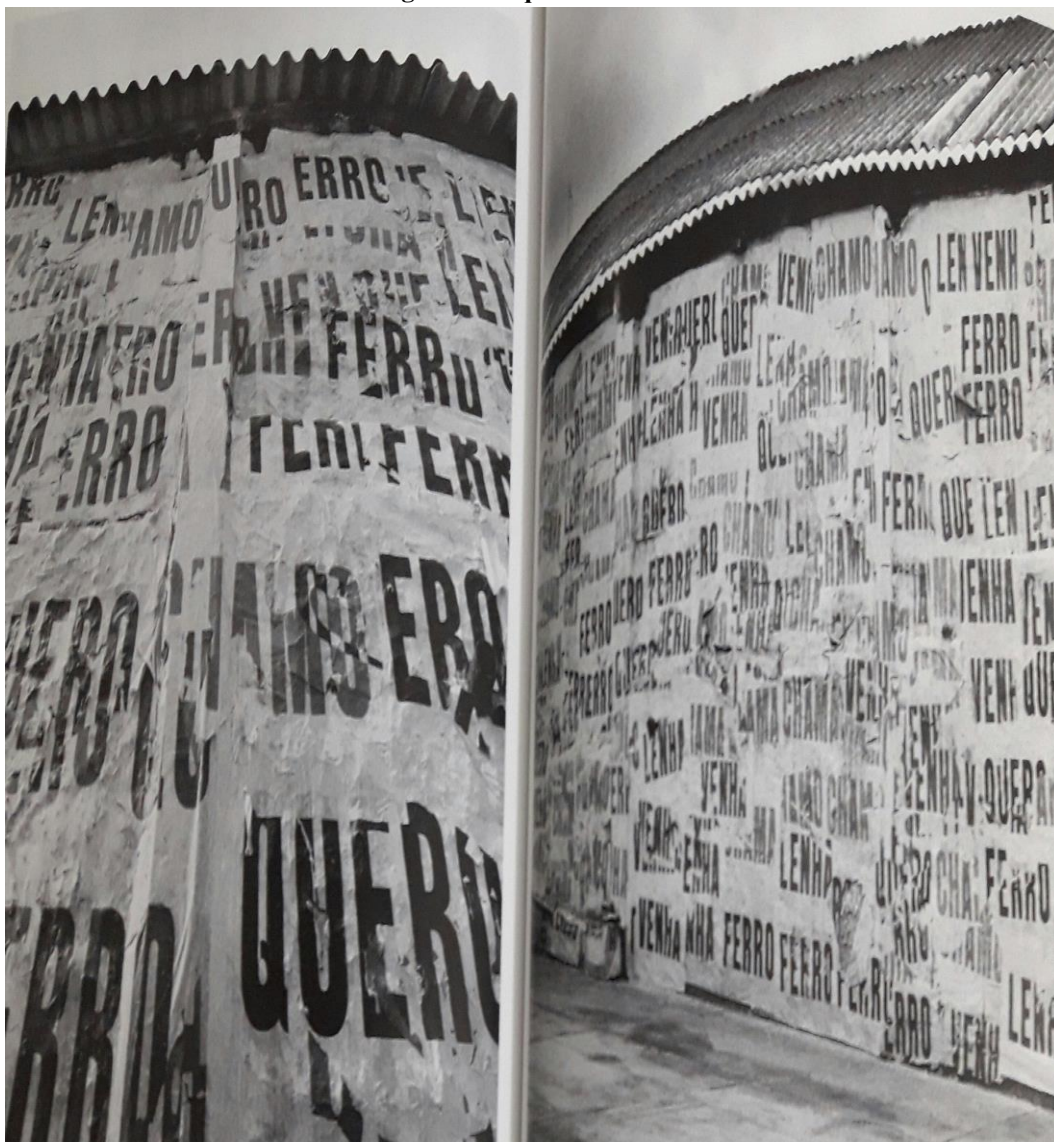
Fonte: Blog – Disponível em: <<http://arnaldoantunes.blogspot.com.br/search?updated-max=2010-08-13T09:32:00-07:00&max-results=5&start=15&by-date=false>>; Acesso em: 16 nov. 2017.

⁴⁷ ‘Terra’ é uma das cores obtidas com o preparo da têmpera – “termo latino *temperare*, que significa juntar ou misturar, entre outras conotações”: os “pintores do Período Paleolítico teriam empregado, na feitura de suas tintas, colas vegetais ou cartilaginosas” e “os pigmentos usados teriam sido calcários e terras coloridas encontradas na região por eles habitadas.” (MOTTA; SALGADO, 1976, p. 13-14).

⁴⁸ A capa do livro *Como é que se chama o nome disso*: antologia é uma Imagem da Instalação de Arnaldo Antunes na exposição *Arte/Cidade – Cidade sem janelas*, São Paulo, 1994, foto de Nelson Kon. (ANTUNES, 2006, p. 6).

Pode-se dizer, então, que “quero” é conectividade em estado de perfectibilidade, pois ao instalar cópias de poemas em muros da cidade, em céu aberto, Arnaldo Antunes trouxe à luz do conhecimento as matizes das cavidades das grutas, numa rememoração da vivacidade genealógica do corpo humano: do corpo que narra, do corpo que lê, do corpo que para conhecer examina tudo a sua volta voltando-se para si mesmo.

Figura 22: “quero”⁴⁹



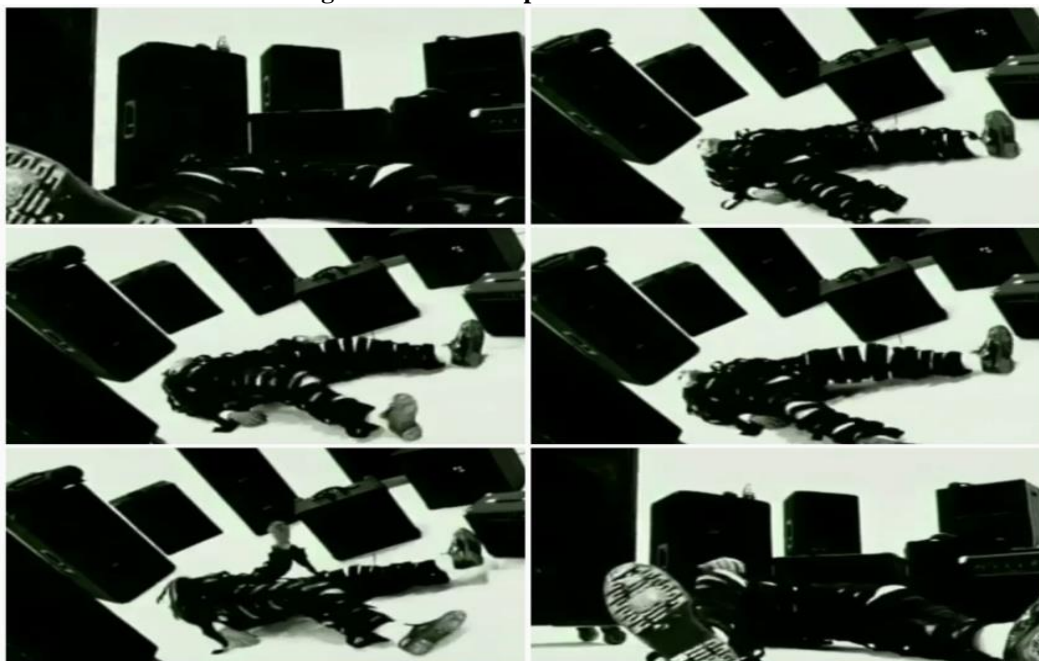
Fonte: ANTUNES, 2012, p. 92-93

⁴⁹ As imagens, retiradas do livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*, são “fotos da instalação “quero” realizadas para *Arte Cidade* (1994), com “cartazes impressos em tipografia, colados e rasgados em várias camadas sobrepostas”; as fotos “são de Nelson Kom”; Arnaldo Antunes também gravou a canção “quero” “(parceria com Edgard Scandurra) no CD *Ninguém* (BMG Ariola, 1994).” (ANTUNES, 2012, p. 136).

CAPÍTULO 3

OUSADIA DAS COMBINAÇÕES

Figura 23: “música para baixar o santo”



Fonte: Colagem realizada usando o recurso de captura da tela (screenshot) do aparelho celular durante a reprodução do vídeo-performance “música para baixar o santo”

No dia 05 de abril de 2017, Arnaldo Antunes postou em sua página do *Instagram*⁵⁰ um vídeo no qual apresenta “música para baixar o santo”⁵¹ com o objetivo de divulgar a disponibilidade de suas músicas no aplicativo *Spotify*⁵². O vídeo toma

⁵⁰ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BSgvSdfACZb/>>; Acesso em: 19 jun. 2017.

⁵¹ O verso “música para baixar o santo” é parte integrante da música “Música para ouvir” (Arnaldo Antunes e Edgar Scandurra) presente no CD “Um som”: quarto álbum de Arnaldo Antunes que foi gravado nos estúdios Rosa Celeste (SP) e 302 (RJ) de abril a junho de 1998 e lançado pela BMG Brasil. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_discografia_list.php?view=4>; Acesso em: 01 dez. 2017.

⁵² Desenvolvido pela *startup Spotify AB* em Estocolmo, Suécia, e lançado em outubro de 2008, “**Spotify** é um serviço de streaming de música, podcasts e vídeo comercial que fornece conteúdo provido de restrição de gestão de direitos digitais de gravadoras e empresas de mídia, incluindo a Universal Music, a Sony Music e a Warner Music. As músicas podem ser navegadas ou pesquisadas por artista, álbum, gênero, lista de reprodução ou gravadora. As assinaturas pagas “Premium” removem anúncios, melhora a qualidade do áudio e permite aos usuários baixar músicas para ouvir *offline*”, sendo que as funções básicas, como reprodução de músicas, são gratuitas. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Spotify>>; Acesso em: 19 jun. 2017.

pouquíssimo tempo da atenção dos seus ‘seguidores’, e comunica apenas visualmente (não há som) sobre a disponibilidade de suas músicas no aplicativo, que deve ser instalado em celulares ou em outros dispositivos, como *tablets*, computadores, além de permitir a transferência de um dispositivo para outro, por meio de conexão com o *Spotify Connect*.

A uniformização dos objetos no ambiente arrumados à maneira minimalista, quais sejam, o encaixe do corpo do artista no chão, a tonalidade enfática do claro/escuro – preto/branco do cenário e da roupa do artista, compõe traços de vanguarda, no qual o estado de isolamento, a concentração e/ou entorpecimento aparecem como movimentos enraizados no corpo da instalação, nas batidas do corpo acústico no corpo do artista, nas contorções e na atenção em relação ao instantâneo. O que é intrigante no vídeo-propaganda diz respeito ao objetivo da postagem, que é informar sobre a audição de músicas do poeta em um aplicativo; porém, é a falta do som que fala mais alto: estendido no chão ao lado de enormes caixas de som, o corpo do artista é acometido por espasmos que são provocados pelas vibrações das caixas. São os alto-falantes que provocam as contorções no corpo, mas não há som para o ouvinte/espectador, somente imagens que aludem à intensidade do som e provocam os envolventes estados de relaxamento e êxtase no corpo: ao dramatizar sobre o som em silêncio, reforça-se o poder do diálogo com a ação. Entretanto, estes traços descritos que versam sobre o conteúdo do vídeo, demonstram que algo está acontecendo naquele recinto, e que é possível formular um texto sobre “o quê” ocorre na apresentação, ou seja, a exposição da cena liga-se à palavra e a palavra à coisa.

O perfil de um vídeo gravado para ser reproduzido em momentos posteriores, como o ‘música para baixar o santo’, explica Renato Cohen em seu livro *Performance como linguagem* (2002), não se configura uma performance, pois ao ser fixado em local específico para ser “observado por pessoas que geralmente chegam em tempos distintos”, a imagem, preparada como um “elemento sígnico”, instalada em uma plataforma, se aproxima “das artes plásticas, que é uma arte estática”, como a pintura, a escultura. (COHEN, 2002, p. 28; 55). O que deve ser observado é que a ideia da performance persegue as seguintes características: é uma leitura de mundo individual: singular; é construída em favor do tempo de sua realização; e respeita a seguinte tríade –

atuante, texto e observação do público: estes requisitos básicos para a concretização da performance se desfazem logo que a apresentação se encerra. Sobre o compromisso dessa relação triádica para efetivação da performance, Cohen escreve que:

[...] Pode-se considerar a *performance* como uma forma de teatro por esta ser, antes de tudo, uma expressão cênica e dramática – por mais plástico ou não intencional que seja o modo pelo qual a *performance* é constituída, sempre algo estará sendo apresentado, ao vivo, para um determinado público, com alguma “coisa” significando (no sentido de signos); [...] Essa “coisa” significando e alterando *dinamicamente* seus significados comporia o texto, que juntamente com o atuante (“a coisa”) e o público, constituiria a relação triádica formulada como definidora do teatro. (COHEN, 2002, p. 56)

Partindo da ideia da performance, datada entre os anos 1970/1980, vê-se que esta surge a partir de um elo com as artes plásticas, mais especificamente, com o engajamento do corpo apresentado pela *action painting*: quando, por exemplo, Jackson Pollock lança um método de trabalho em que “a movimentação física do artista” dentro da obra torna-se papel fundamental para a composição do quadro, ou seja, quando o artista passa a ser visto como “sujeito e objeto de sua obra. Há uma transferência da pintura para o ato de pintar enquanto objeto artístico”; e este novo conceito passa a ser reconhecido como uma forma cênica exemplar por requisitar atenção em relação “à forma de utilização de seu corpo-instrumento, a interação com espaço-tempo e a sua ligação com o público”; o corpo da performance é um corpo que experimenta linguagens⁵³ compondo uma atitude interdisciplinar diante da formalização do gesto performático. (COHEN, 2002, p. 44).

Esse método de trabalho que se vincula ao conceito performático das pinturas de Pollock compõe o campo de atuação da performance que se cumpre de acordo com o caráter individual da criação, ou melhor, da forma como o artista pretende conduzir seu trabalho. “O *performer* vai conceituar, criar e apresentar sua *performance*, à semelhança da criação plástica. Seria uma exposição de sua “pintura viva”, que utiliza também os recursos da bidimensionalidade e temporalidade.” (COHEN, 2002, p. 137).

⁵³ O significado de linguagens, aqui empregado, se situa na forma como a performance organiza sua proposta: as palavras do artista visual, performer e artista multimídia José Roberto Aguilar (São Paulo, 1941) citadas por Renato Cohen definem a interdisciplinaridade desta arte: “A *performance* utiliza uma linguagem de soma: música, dança, poesia, vídeo, teatro de vanguarda, ritual... Na *performance* o que interessa é apresentar, formalizar o ritual. A cristalização do gesto primordial.” (COHEN, 2002, p. 50).

O artista José Roberto Aguilar, em entrevista à Revista *Valise*, traça uma planilha histórica que esclarece sobre os tipos de pensamento – os campos de inspiração – que originaram a ideia da performance: “Há um fenômeno muito interessante”, começa Aguilar,

O conquistador é conquistado pela arte do conquistado. Quando os Estados Unidos ganharam a Segunda Guerra, quando venceram o Japão, muito da cultura japonesa começou a vir, via Pacífico, pela costa oeste. Uma das coisas mais incríveis que vieram foi o Zen-Budismo. E este conceito de religiosidade (não é um conceito de religião o Zen-Budismo) funciona através de *koans*, que são altamente performáticos. Você põe um ganso numa garrafa, o ganso cresce, como é que você tira o ganso de dentro da garrafa, sem matar o ganso, ou sem quebrar a garrafa? Então, o estudante, o discípulo, ficava horas ou dias pensando, até quando o mestre chegava pra ele e falava: “Ei, o ganso está solto!” Quer dizer, são rupturas absurdas. Porque o ganso nunca esteve preso. É uma forma de pensamento. [...] Quer dizer, num determinado sentido estes conceitos, o Zen-Budismo, os *koans*, influenciaram muito uma geração incrível, que foi o *Beat Generation*. Nesta perspectiva, o Jack Keroac escreveu *The Dharma's Band*, (Os Vagabundos do Dharma). Basicamente o sistema da arte não estava na oficialidade, mas estava na vida. Então *On the Road* (Pé na Estrada) e todas aquelas coisas eram... o Jazz, no sentido de que era aquele momento e que a vida era outra. Isto influenciou toda uma geração incrível. E mesmo de repente chegando na costa oeste, o próprio Jackson Pollock, quando faz o *dripping art*, não era apenas uma coisa dadaísta, porque mesmo o Dadaísmo, o Surrealismo, mesmo Marcel Duchamp, acho que vinham de estrutura lógica, à qual era aplicado o ilógico. Agora, o Pollock, por exemplo, não era mais nada do que era conhecido. Era uma ruptura neste sentido, porque quando ele jogava a tinta, este *dripping* obedecia a uma sincronicidade absoluta. Naquele momento era místico, era religioso. Era total, era a totalidade, era o infinito. Era como o samurai, tirando a espada e naquele momento sendo o adversário. Se a mente do samurai não estivesse limpa ele morreria. Então eram todas essas coisas. Assim, a pintura de um Pollock vinha de uma vertente absolutamente diferente. A origem da *performance*, pelo menos para mim, está nessa geração *Beat*, está no Zen-Budismo, está no Pollock. Tudo isso vem a somar...[...]. (AGUILAR, 2012, p. 191).

Essa sinalização teórica cumpre-se a título de reconhecimento de um método de trabalho que funde linguagens e que se inscreve na leitura de um percurso histórico para compor procedimentos. É possível perceber nessa descrição anatômica da performance proferida por Aguilar, certa conexão do campo das artes plásticas colado na poesia de Arnaldo Antunes. Portanto, é factível ler as palavras de Aguilar adequadas ao projeto artístico de Antunes, por notar que para o artista talvez não exista demarcações limítrofes entre artes. Susanna Busato faz observações importantes sobre a relação entre

as diversas artes (literatura, artes plásticas, teatro, música, audiovisual, etc.) que transcrevo a seguir:

Os limites entre as artes existem por uma espécie de categorização. Sua natureza é a da convergência. Em termos de criação, o universo artístico enriquece-se quando o artista consegue mobilizar seu trabalho as várias instâncias da arte. Para o artista não há separação: voz, palavra, imagem, performance, som, ruído, escultura. Mas em termos de realização, cada artista encontra um modo de fazer convergir no seu instrumento esse universo plástico que se lhe apresenta. (BUSATO, 2017).

Arnaldo Antunes encontrou um modo de fazer convergir no seu instrumento de trabalho esse universo plástico e a performance poética. Performance da poesia, como o artista intitula, é uma das formas de apresentar sua inquietação e energia que tendem para a manifestação do ‘aqui-agora’, por ser-lhe imprescindível a movimentação do corpo no palco (gestualidades percebidas em todas as suas apresentações) e o desafio de romper as fronteiras da linguagem. É a potência da performance enquanto linguagem em “estado-latência” presente no “corpo-mente do performer” que impulsiona o fazer do artista, cativa a observação do leitor e movimenta a afecção por suas apresentações. (OLIVEIRA, 2015, p. 79). Em ‘música para baixar o santo’ o estranhamento em relação aos recursos visuais utilizados para realização da performance, como figurino, preparação corporal e arrumação da cena, sonorização (neste caso, sua ausência), enfim, a ambientação da cena, possibilita averiguar que a noção de corpo, tão cara para o artista, faz parte do desejo do ser humano por celebrar o tempo presente.

Daniela Gomes de Oliveira realiza uma reflexão sobre o significado da performance que é digna de nota:

[...] Performance é estar em estado de performance. Você entende o rito? É ouvir o rio, o seu curso, é seguir junto, é se bifurcar pelos afluentes, é saber como é brotar da fonte, é saber desaguar no mar informacional, e manter sua semiose. Performance é encontrar conexões até onde não há mais vida latente, é fazer ressurgir, renascer, é fazer reviver o que não tinha mais vida. Escrita em estado de performance, ou escrita performada é uma escrita, não tradicional, poética, potente, com relações novas entre as palavras, e letras. Ideias novas, desautomatizadas, originais, novos elos, visualidade outra, que extrapola a página, cores, muitas cores, exuberância verbal e visual, a relação com os tipos, vários tipos, o estático que tende ao movimento, uma escrita que se funde com as artes visuais, e se situa no campo da

performance, inconformada com o corpo e o espaço que lhe foi designado. Escrita-Mente&Corpo. Escribas. Mãos. (OLIVEIRA, 2015, p. 79-80)

O estado de performance, que vem de um envolvimento com o enquadramento conceitual das artes plásticas, como foi apresentado por Aguilar (2012) e por Oliveira (2015), encontra conexões fiéis com a prática de Arnaldo Antunes. Sua preocupação se legitima com intervenções poéticas, revisitações de poemas em múltiplos suportes, divulgação de lançamento de trabalhos bem como de turnês realizadas pelo Brasil e no exterior, e este cuidado é percebido em postagens diárias em suas páginas do *Facebook* e do *Instagram*, e com os constantes bate-papos usando o suporte de vídeos ao vivo, disponibilizados pelas redes sociais, que permitem uma conversa informal entre poeta e seguidores em tempo real. Essas ações que trazem ao campo da experiência o aconchego de proximidade, entre público e artista, traduzem uma intenção do poeta por alertar ao leitor sobre a importância de sua participação, sobre o fato de que a possibilidade de reviver o poema liberta a imaginação, movimenta o pensamento, ressignifica a ação corporal e demonstra que a espontaneidade e o momentâneo mergulham na imagem de “um evento atualizado por um corpo vivo que se faz notar conforme a percepção e a sensibilidade de um leitor/observador”, e que revive em cada vez que abrir o livro, ouvir o cd ou conectar-se a uma rede social. (SILVA, 2014, p. 21).

Os poemas de Arnaldo Antunes não permanecem enclausurados nas páginas de um livro, mas retomam seus lugares, passeiam por outras linguagens, num átimo apaixonante, que traz à luz da sensibilidade a reescrita corporal, o deleite de sua paixão, a afirmação de liberdade no campo de suas ações, demonstrações de paixão. Os “sentidos da paixão” alcançam a realidade do corpo, flagram os eventos transitórios, acompanham intencionalmente as intenções do artista, observam atentamente os graus de tensão provocados pelo poeta. O sujeito que lê a poesia de Arnaldo Antunes ou a assiste, move-se “com a obra, para a obra, atravessando-a, penetrando-a, recortando-lhe a carne”, questionando sobre o mundo. “A poesia rege o mundo das palavras a querer fazer emergir a sinfonia interna, os ruídos sinestésicos do corpo.” (BUSATO, 2017).

Por sinestesia entende-se a experiência de nossos movimentos corporais, o conhecimento do mundo através da morfologia da constituição dos objetos; nesse caso, quando Rodrigues (2006) disse que a poesia de Arnaldo Antunes é pessoal e monódica,

talvez atentasse para a monodia da experiência corporal da palavra, para sua complexa dramaticidade, para a centralidade de seus blocos performáticos que trazem à objetividade o monologar da regência interna do mundo das palavras.

O que é pessoal? O pessoal habita o corpo; o corpo habita o mundo; o pessoal é percebido nas dimensões fenomenológicas das atitudes poéticas de Arnaldo Antunes, no corpo que transita por todas as possibilidades que a linguagem lhe oferece, na vontade por trazer ao centro o encontro do seu corpo com o corpo do leitor, do corpo do leitor com o corpo do poema; portanto, é observando suas performances que:

[...] Nós reaprendemos a sentir nosso corpo, reencontramos, sob o saber objetivo e distante do corpo, este outro saber que temos dele porque ele está sempre conosco e porque nós somos corpo. Da mesma maneira, será preciso despertar a experiência do mundo tal como ele nos aparece enquanto estamos no mundo por nosso corpo, enquanto percebemos o mundo com nosso corpo. Mas, retomando assim o contato com o corpo e com o mundo, é também a nós mesmos que iremos reencontrar, já que, se percebemos com nosso corpo, o corpo é um eu natural e como que o sujeito da percepção. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 278).

O pessoal – o corpo em contato com o próprio corpo e com outros corpos – pode, durante a performance, atingir um ponto enérgico onde o confronto com sua *persona*, descortina medos, intensificando o viver. Na performance “há *persona* e não personagens”, “a *persona* diz respeito a algo mais universal, arquetípico (exemplo, o velho, o jovem, o urso, o diabo, a morte, etc)” – referenciais que mobilizam a ação a partir da construção do performer. (COHEN, 2002, p. 107). Sobre essa forma de conceber o ato performático, que tem como pressuposto o movimento voltado para o próprio corpo, a aceleração do ritmo natural das coisas, a tentativa de elevar, intensificar o ‘reino’ das emoções como forma de enfrentar ‘fantasmas’, menciono o depoimento da performer, nascida em Belgrado em 1946, Marina Abramović, que, em uma conferência (TED2015), expôs o seu ponto de vista:

Bem-vindo ao mundo da performance. Antes de tudo, vamos explicar o que é uma performance. Cada artista tem uma explicação diferente, mas minha explicação para performance é muito simples. Performance é uma construção física e mental que o artista executa num determinado tempo e espaço, na frente de uma audiência. É um diálogo de energia, em que a plateia e artista constroem juntos a obra. [...] O importante na performance, vocês sabem, todo ser humano sempre tem medo de coisas muito simples. Temos medo do

sofrimento, temos medo da dor, temos medo da mortalidade. Então, o que faço é encenar esses medos na frente de uma plateia. Eu uso a energia da plateia e, com ela, posso explorar os limites do meu corpo o máximo que consigo. E aí eu me liberto desses medos. E sou o espelho de vocês. [...] (ABRAMOVIĆ, 2015).

O discurso do corpo, ensaio voltado para aspectos do viver e a compensação por saber que os limites do meu corpo espelham os medos que são compartilhados por outros corpos que estão na platéia, cria um certo campo de força que encoraja um frente a frente com os medos. Este fato, de um sentimento ruim ‘tornar-se’ tão transparente a ponto de expor-se como um espelho para o outro (contornar-se em uma sensação de duplo), possibilita o reconhecimento de comunhão, pois uma atitude que se experimenta em co-autoria pode ser avaliada com carga elevada de sentimentos, despertando no outro o desejo por contornar suas fraquezas, por enfrentar suas inquietações, reunindo em uma mesma dimensão, fragilidade e energia, como se todos ali presente participassem de um ritual de purificação. Do mesmo modo, a experiência do contar/ouvir histórias, como nas antigas rodas, permite que os atores desse evento – contadores e ouvintes – possam experimentá-las com a vigorosa atenção de uma criança que escuta ‘com o coração’; e, foi desta forma, se colocando como persona e contando suas histórias, que o homem conseguiu enfrentar problemas, suavizar seus temores:

[...] Contar histórias implicitamente criou nosso self, e não é de surpreender que essa prática seja encontrada em todas as sociedades e culturas humanas. Também não deve surpreender que as narrativas socioculturais tenham tomado sua autoridade de empréstimo a seres míticos supostamente dotados de mais poder e mais conhecimento que os humanos, seres cuja existência explicava todos os tipos de sofrimento e cuja atividade tinha a capacidade de oferecer socorro e modificar o futuro. [...].

Indivíduos e grupos cujo cérebro deu-lhes a capacidade de inventar ou usar tais narrativas para trazer melhoras a si mesmos e à sociedade em que viviam tornaram-se bem-sucedidos o bastante para que as características dessa arquitetura cerebral fossem selecionadas, individualmente ou no âmbito de todo o grupo, e para que a frequência delas aumentasse no decorrer das gerações. (DAMÁSIO, 2011, p. 357).

O sentimento de inquietude ante ao perigo, o medo, que se esconde por trás de enredos e cenários imaginados, e que sempre originaram formas, modelos de representação para a arte, se inspira, como pontua Henri Focillon (1998, p.12), no “modo de ser da vida. Os laços que unem as formas entre si na natureza nunca poderiam ser pura contingência, e aquilo que chamamos vida natural, define-se como uma relação

necessária entre as formas, sem as quais não existiria. O mesmo acontece com a arte”: o mesmo acontece durante uma performance, que é uma arte imaterial, e acontece com a música, que é a arte mais imaterial de todas. (ABRAMOVIĆ, 2015).

A performance tem essa iniciativa de trazer o ‘pessoal’ para contar a cena, de construir-se no tempo, de se aliar ao objeto e deixar o objeto se contaminar pelo espaço, pela dimensão e qualificação da apresentação, na qual texto, atuante e plateia se tornam uma “‘forma’: não fixa nem estável, forma-força, um dinamismo formalizado”, onde a forma “não é regida” por uma regra, “ela é a regra. Uma regra a todo instante recriada, existindo” a partir da imaterialidade, da experimentação do instante: “num encontro luminoso” do próprio corpo com a comunicação poética. (ZUMTHOR, 2007, p. 29).

Em seu relato sobre o modo ‘performático’, Marina Abramović (2015) diz que se você não estiver presente no tempo da duração da performance perdeu a coisa toda, mesmo que alguém lhe conte em detalhes. Porém, esses detalhes podem ser recuperados quando a gravação em vídeo ou fotos das performances são fixadas em sites acadêmicos ou sites/blogs dedicados à divulgação de eventos/exposições de arte. Esses registros possibilitam que mais pessoas tomem conhecimento sobre esses procedimentos e possam refletir sobre todo processo. Com o objetivo de estabelecer um vínculo profícuo entre o “o quê” e “o como” a performance acontece é que se formalizam os questionamentos em torno das comunicações poéticas de Arnaldo Antunes.

As performances de Arnaldo Antunes não perdem sua forma-força quando vistas e/ou revistas em vídeos ou fotos disponibilizados pela internet: instaladas em uma plataforma, à maneira de uma biblioteca digital, comportam-se como se fossem livros enfileirados e acomodados na estante, e quando alguém as solicita em sua busca e se encontra com o material, tem para si a abertura (ou o acesso) de toda sua potencialidade, recuperando e reafirmando sua energia. Essa possibilidade de retomadas da visualização das apresentações de Arnaldo Antunes, não descaracteriza a noção de ‘performance’ pensada a partir da perspectiva de Abramović (2015), Aguilar (2012) e Cohen (2002), mas cola nessa noção para compor uma leitura voltada exclusivamente para um modo de declamar, entoar e explorar ritmicamente o uso da palavra, do que é definido por Arnaldo de “performance da poesia”, e que se iniciou como convites para eventos fora

do Brasil. Na terceira edição de *Poética*⁵⁴, um projeto voltado para os vários usos da palavra, realizado pelo Teatro Escola do SESC-SP, Arnaldo Antunes foi convidado para apresentar esse modo de “performance da poesia”. Durante o evento, ele falou sobre o caráter instrumental de sua poesia, que reproduziu um trecho: “[...] tem até umas canções que eu insiro com um tratamento diferente na performance, mas é algo muito mais voltado à poesia, é uma apresentação diferente; e eu exploro, na verdade, as diferentes possibilidades vocais de se dizer poesia.” (ANTUNES, 2011).

3.1 Performance da Poesia – o modo vivo de comunicação poética

Figura 24: “pé ante pé” (Arnaldo Antunes/Márcia Xavier)⁵⁵



Fonte: ANTUNES, 2006, p. 194-195

⁵⁴ “*Poética* é uma programação elaborada pela Assessoria de Cultura da Escola SESC de Ensino Médio, realizada a primeira vez em 2009. Tem como objetivo levar a poesia e a palavra para perto do grande público através de uma diversidade de linguagens artísticas que vão do teatro à música, das intervenções poéticas aos recitais. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=G1E0CzTLL2s>>; Acesso em: 14 dez. 2017.

⁵⁵ O poema “pé ante pé” faz parte do livro *Et Eu Tu* (2003). As fotografias de Márcia Xavier acompanham os poemas do livro. Segue o poema: “Pé ante pé/até onde/existe um instante/presente/e re/torne de ré/para rente do rés/do que res/ta do que e/ra o que é”

O título do poema “pé ante pé” (figura 24) parece um convite para uma caminhada tranquila, para um deixar se conduzir pelo pensamento, com o vento tocando de leve o rosto, com o sol banhando a pele e a liberdade saboreando-se na alma. Há no título certa liberdade de recuperação de uma expressão popular que se conjuga como uma orientação de cautela, qual seja, a precaução por seguir um passo de cada vez, tateando o terreno em que se pisa. Do lado direito do poema, há uma foto de autoria da artista visual Márcia Xavier que ilustra, ou simplesmente acompanha, o poema. Nessa foto, que exibe um ambiente externo, a escada é o centro da atenção; ao olhar para sua estrutura maciça, tem-se a certeza da exigência de cuidados a serem tomados: entre uma pisada e outra, deve-se seguir o ritmo das larguras de seu plano horizontal, pé ante pé, se se quiser seguir adiante. E é seguindo o mesmo movimento escalar, segundo suas pausas irregulares, que os versos do poema se distribuem na página: em forma de vai e vem, em ritmo de ida e de volta, em arranjos enraizados que abrem espaço para o novo, para o retorno, para uma recuperação do que ficou para trás ou ainda para celebrar um novo caminho. O “pé ante pé” compõe-se no “instante presente” que segue, em frente e/ou retornando, circulando ao seu modo, ao som de cada expectativa, ao som do “saber-ser”; de um saber-ser que se dirige para a natureza do ser humano: para a potencialidade de cada corpo, para “um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta”, que não se distancia física ou mentalmente, mas que se comporta em relação à sua existência: “um *Dasein*⁵⁶ comportando coordenadas espaço-temporais e fisioquímicas concretas, uma ordem de valores encarnadas no corpo vivo”, do ser-aqui ou ser-aí. (ZUMTHOR, 2007, p. 31; 38; 46).

No livro *Performance, recepção e leitura*, Paul Zumthor⁵⁷ habilita um discurso dedicado ao “problema da *poesia vocal*”; seus estudos consistem em entregar-se incondicionalmente ao interesse pela voz humana, “ou mais, pelas *vozes*, porque elas são por natureza particulares e concretas.” (ZUMTHOR, 2007, p. 12-13). Em março de 1977, conta uma das tradutoras deste livro, Jerusa Pires Ferreira, que Zumthor esteve

⁵⁶ *Dasein* é uma “palavra alemã canônica para *existência*. (Literalmente, significa “ser-aqui” ou “ser-aí”). (MAUTNER, 2011, p. 180).

⁵⁷ Sobre Paul Zumthor: “Nasceu em Genebra, Suíça, em 1915. O medievalista, poeta, romancista, estudioso das poéticas da voz e polígrafo viveu em vários países – França, Holanda e Canadá, onde faleceu em 1995. Visitou o Brasil em 1975, 1988 e 1983, e tinha por este país um interesse e uma dedicação peculiar.” (ZUMTHOR, 2007, p. 123).

em São Paulo na qualidade de professor visitante da UNICAMP, para ministrar cursos e dirigir seminários, e que,

Depois dessa primeira visita ao Brasil, Zumthor passa a se dedicar com insistência às literaturas orais, com a bagagem de um medievalista, mas contando agora com o laboratório vivo de nossa cultura tão fortemente oralizada, com os textos de poetas populares, cuja atuação era possível seguir de perto com a riqueza e a extensão de nossa literatura de cordel. (FERREIRA, 2007, p. 143).

A ideia da performance, para Zumthor, vem da observação e admiração desta vertente popular que o conduziu ao retorno do convívio com as lembranças de sua infância – de cantigas ouvidas ao som de um ambulante⁵⁸ –, marcadas afetivamente em sua memória, que eram sentidas como uma “nostalgia de um calor e de uma liberdade”, e que se insinuava a partir de um permanente ‘quase’ – de uma “infância (quase) perdida, de uma história (quase) passada” – e esse limite frágil entre aproximação e distância guiou suas pesquisas em torno das formas de comportamento oral diante do texto escrito. Portanto, o que Zumthor pretendia era compreender como um texto escrito poder ser pensado de “forma poética” para ser transmitido pela voz. Essa circulação oral implica em “quase” tocar a essência, em um movimento constante de ‘pé ante pé’ que rondou os seus estudos e que, na realidade, conduziu a esperança por permanecer infiltrado no “quase”. (ZUMTHOR, 2007, p. 13; 17).

A consideração da performance voltada para o ato da oralidade de textos escritos, mais especificamente para a poesia, implica em pensar “em um *corpo-a-corpo* com o mundo”: em um corpo que recebe, um corpo que escreve e em um corpo que atua. Neste sentido, a palavra recepção é percebida como um conjunto de fatos que estão ligados ao “momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial”; por percepção sensorial entende-se o “engajamento do corpo” diante da natureza poética do discurso – voltado para uma necessidade em

⁵⁸ As palavras de Zumthor sobre a canção de um ambulante que lhe ‘marcou’ no corpo são: “A canção do ambulante de minha adolescência implicava, por seus ritmos (os da melodia, da linguagem e do gesto), as pulsações de seus corpos, mas também do meu e de todos nós em volta. Implicava o batimento dessas vias concretas, em um momento dado; e durante alguns minutos esse batimento era comum, porque a canção o dirigia, submetia-o à sua ordem, a seu próprio ritmo. A canção tirava dessa tensão, portanto, uma formidável energia que, sem dúvida nem o próprio diabo do cantor nem eu, seguramente, aos doze anos, tínhamos consciência: a energia propriamente poética. Sem o saber, reproduzíamos, todos juntos, em perfeita união laica, um mistério primitivo e sacral. [...]” (ZUMTHOR, 2007, p. 39).

virtude de sua potencialidade. É dessa forma que a ideia da performance é considerada por Zumthor, como ato de leitura com a presença de variações tonais da voz, e “não somente nela mesma, mas (ainda mais) em sua qualidade de emanção do corpo, e que, sonoramente, o representa de forma plena.” (ZUMTHOR, 2007, p. 18; 27; 77).

A representação do corpo através da circularidade da voz suscita duas proposições: a primeira corresponde aos valores da voz: sua articulação se processa de pontos distantes – sujeito-objeto/objeto-outro; perceber a voz possibilita atentar-se para o outro; a descrição oral de um objeto é da ordem do simbólico; a voz é uma “ruptura da clausura do corpo”: transpõe os “limites do corpo sem rompê-lo”, ou melhor, desocupa-se da obrigatoriedade geográfica, “desalojando o homem do seu corpo”; a voz é incondicionalmente real; o som de uma voz remete ao “silêncio de si mesmo”, que “exige de mim uma atenção que se torna meu lugar, pelo tempo dessa escuta.” (ZUMTHOR, 2007, p. 83-84)

Os traços valorativos da voz que se expressam como caracteres físicos são reconhecidos no movimento silencioso da leitura individual, na assimilação do som com o ouvido, na recordação de sons afetivos, e servem como condicionantes importantes para o raciocínio da segunda proposição – a natureza poética da linguagem, pois “sobre esses traços físicos se fundam um esboço de saber, a probabilidade de efeitos de sentido, a busca de valores extralinguísticos, cujo conjunto forma o berço de toda “poesia”,” e sobre os quais a condição profundamente presente da percepção emerge e constitui-se como “uma presença em mim”. (ZUMTHOR, 2007, p. 81; 85).

É, portanto, seguindo as sinalizações propostas por Zumthor sobre os aspectos físicos da voz que as considerações sobre as performances da poesia de Arnaldo Antunes ganham força. “A voz é uma coisa”, ou seja, possui materialidade. O efeito da voz no corpo estabelece uma dinâmica entre silêncio e manifestação: a voz “emana” do corpo e “depois volta” ao corpo. Ela é um elo entre os humanos, por conseguinte, os agrupa socialmente. A voz, ao dizer, se reconhece, “a voz se diz”; a voz “implica ouvido”: a audição de quem fala e de quem escuta. A voz é plena identidade e essa qualidade participa como “fundamento de um certo número de valores míticos universal” (ZUMTHOR, 2007, p. 85-87).

Essa força que explora formas para materializar-se, investindo em diferentes possibilidades vocais de se dizer poesia, quais sejam, a fala, a entonação, o sussurro, o canto e o berro juntamente com a reprodução de efeitos eletrônicos e/ou o auxílio de músicos executando seus instrumentos e com imagens projetadas no telão, enfatizam, constantemente o ponto de partida para o processo de trabalho de Arnaldo Antunes. O poeta diz que “a linguagem verbal acabou sendo de certa forma um porto seguro”, para se aventurar em “direção a outras linguagens, à música, às artes visuais, ao vídeo, às instalações, às performances”. Logo, é a presença do corpo no corpo de suas apresentações, visando o corpo da poesia no corpo do poeta, que as múltiplas linguagens se transformam e se acomodam em uma estrutura-forma: um conjunto voltado para o significado do ato que está prestes a se operar, para a performance da poesia, com trajetos simultâneos, do poema para a poesia, da poesia para a imagem-escrita, da imagem-escrita para a voz. (ANTUNES, 2006, 2011).

Este caminho apontado pelo ato da performance da poesia de Arnaldo Antunes conduz a uma proposta de apresentação que leva em conta a aproximação entre autor e leitor, onde o ponto de convergência se conecta com a essência do que se vive/presencia. Pode-se dizer, portanto, que o *performer* ao corporificar o poema, vivencia-o de tal maneira que a sua maior e melhor intenção é alcançar imediatamente a celebração dos leitores. O poeta empenha-se em uma composição que seja sentida por este leitor não somente como uma aparência estabelecida entre a visão/audição agradável, mas que se mostre aos sentidos, comportando-se como um fenômeno⁵⁹.

Dessa forma, o fato de insistir em uma organização voltada diretamente para o público demonstra um querer/intencionar ‘mostrar-se’ aos sentidos, se afastando da condição superficial que se compromete apenas com um exame introspectivo sobre o que se vê, assumindo uma atitude que se aproxima de uma “evidência eidética⁶⁰”.

⁵⁹ Fenômeno (tal como é) “significa *aquilo que se mostra*; não somente aquilo que *aparece* ou *parece*.” O fenômeno existe no mundo, independente da experiência. (BELLO, 2006, p. 17-18).

⁶⁰ O termo ‘eidético’ foi “imaginado por Husserl (de *eidos*) para a intuição das essências, que é o método de investigação fenomenológica.” O termo está relacionado àquilo que se capta, que se intui: ao “*eidos*: figura, aparência visual” – “termo que em Platão” traduzia-se “por “ideia”, mas hoje em dia é frequentemente traduzido por “Forma”.” (MAUTNER, 2011, p. 241).

O professor Luiz Henrique Alves apresenta, em um artigo publicado na edição especial da *Revista Mente Cérebro E Filosofia* dedicada à reflexão sobre as bases do pensamento fenomenológico, a ideia da fenomenologia defendida por Husserl, segundo a qual “a essência do conhecimento e a possibilidade da sua efetivação” se situa na forma como se aborda e/ou se vê o fenômeno, ou seja, na diferença entre o caminho introspectivo e o contato com a essência das coisas: “a evidência é esta consciência que efetivamente vê, que apreende [o seu objeto], direta e adequadamente”: é o “dar-se em si mesmo”, que diz respeito ao objetivo do método filosófico da fenomenologia⁶¹; ao passo que o caráter introspectivo – aquele que se refere ao “simplesmente eu” – está mais associado ao campo fenomênico da psicologia. (HUSSERL, 2000, p. 22, 88). A seguir cito um trecho do artigo escrito por Souza (2004) que retrata a forma como Husserl conduziu seu pensamento:

[...] Husserl afirma que devemos ultrapassar a descrição “ingênua” desses vividos para a descrição de sua essência. Então, não se trata de conduzir adequadamente uma introspecção, ou seja, um retorno a um fluir de fatos psicológicos, mas de acessar a essência desse vivido. Por isso a fenomenologia é, pelo menos no início, psicologia descritiva, não lhe interessa no entanto o psíquico como fato: o recurso à intuição não é um retorno aos fatos, mas às estruturas essenciais da consciência.

É caracterizada assim a distinção entre atitude reflexiva e a introspecção. Não se trata, na reflexão, de buscar um acesso imediato a um existente que é “eu mesmo”, mas atingir uma evidência⁶² eidética – termo referente à essência das coisas, segundo a fenomenologia – que supera a intuição individual desse vivido atual. Não é a indubitabilidade da existência desse vivido refletido que é buscada, mas de sua essência. Observa Paul Ricouer: “O *cogito*

⁶¹ Para Husserl, o “método crítico do conhecimento é o fenomenológico; a fenomenologia é a doutrina universal das essências, em que se integra a ciência da essência do conhecimento.” Fenomenologia – “designa uma ciência, uma conexão de disciplinas científicas; mas, ao mesmo tempo e acima de tudo, ‘fenomenologia’ designa um método e uma atitude intelectual: a *atitude intelectual* especificamente *filosófica*, o *método* especificamente *filosófico*.” (HUSSERL, 2000, p. 22; 46).

⁶² A ‘evidência eidética’, denominada por Husserl por “redução”, é um procedimento metodológico que visa “superar os preconceitos da ciência e do senso comum, e as distorções que os nossos interesses introduzem no modo como vemos o mundo que nos rodeia, para desse modo chegar a um nível último e primordial.” O primeiro tipo de “redução” é a “*epochè* ou “suspensão””, “na qual o fenomenólogo abandona o mundo natural comum, “põe em parênteses” todas as questões da verdade ou realidade e descreve simplesmente os conteúdos da consciência. Quando isto estabelece uma intelecção perspicaz quanto à natureza essencial de um conteúdo, é o resultado do que denomina “eidético”. Um tipo diferente de redução (ou conjunto de reduções) centra-se nas características essenciais de vários *atos* da consciência.” (MAUTNER, 2011, p. 380).

autoriza ao mesmo tempo uma intuição eidética (que se enuncia, por exemplo: a essência do *cogito* implica uma percepção imanente indubitável) e uma intuição individual (tal *cogito*, de fato, *hic* e *nunc*, é indubitável); a intuição eidética é verdadeira para todos, a intuição existencial não é verdadeira senão para mim.” (SOUZA, 2004, p. 22).

A expressão ‘dar-se em si mesmo’, para Husserl, implica que a reflexão sobre a essência das coisas não deva se ‘acomodar’ no mundo das ideias, e ali ficar totalmente encoberta como uma forma fechada e inacessível aos fatos, dissociada da ordem prática. Ao contrário, é preciso que o conhecimento se efetive como atos da consciência, ou ainda, como “características essenciais de vários *atos* da consciência”, e assim deve ser porque, “para a filosofia e para a fenomenologia que estudam a correlação do ser e da consciência, o “ser” é uma ideia prática – a ideia de um trabalho infinito de determinação teórica.” (HUSSERL, 2001, p. 103; MAUTNER, 2011, p. 380). Portanto, o que a fenomenologia pensada por Husserl intenta é distanciar-se de atitudes preconceituosas da ciência e do senso comum:

Vamos lembrar aqui os velhos problemas da origem psicológica da “representação do espaço”, do “tempo”, da “coisa”, do “número”, etc. Eles reaparecem na fenomenologia na qualidade de problemas transcendentais, *com o sentido de problemas intencionais*, e notadamente integrados aos problemas da gênese universal. (HUSSERL, 2001, p. 92).

Os velhos problemas da origem psicológica que reaparecem na fenomenologia na qualidade de problemas transcendentais originam uma teoria do conhecimento que se concentra na relação sujeito-objeto/coisas-consciência ponderando sobre o modo como a consciência visa esse conhecimento (ver notas de rodapé 3 e 4). Por conseguinte, para esta perspectiva, o ato de conhecer é sentido a partir do movimento de olhar fixado para as coisas, de se dirigir às coisas do mundo de acordo com a intencionalidade da consciência. A expressão “consciência ‘de’ alguma coisa” significa que a consciência intenciona o objeto do mundo e que há um modo de correlação entre sujeito e objeto: “trata-se de descrever e não de explicar nem analisar” – a “primeira ordem que Husserl dava à fenomenologia iniciante de ser uma ‘psicologia descritiva’ ou de retornar ‘às coisas mesmas’ é antes de tudo” um desconforto em relação à ciência; porém, foi a importância centrada nos conteúdos da consciência e não nas coisas do mundo, os quais se dirigem à consciência segundo o princípio da intencionalidade, onde o objeto é sempre objeto para o sujeito, que se consolidou como a base do pensamento

fenomenológico de Husserl⁶³. (HUSSERL, 2001, p. 16-17; MERLEAU-PONTY, 2006, p. 3).

O filósofo Maurice Merleau-Ponty foi um seguidor do pensamento fenomenológico de Husserl, contudo sua atenção se deteve na relação entre sujeito-objeto enquanto esta relação incorporou-se à existência, ao saber-ser no mundo. A professora Maria del Carmen López Sáenz aponta que Merleau-Ponty constrói sua tese sobre a fenomenologia, não como uma “filosofia do objeto, nem uma filosofia do sujeito; mas pretende ter acesso ao *Lebenswelt*, ao mundo pré-reflexivo, doador de todo sentido, no qual não há diferenças temáticas.” (SÁENZ, 1990, p. 138). (Tradução minha). O projeto conceitual da fenomenologia de Merleau-Ponty, que foi inspirado em Husserl, continua López Sáenz,

dá conta da abertura e do inacabamento de nossas relações com o mundo. Esta dialética constante entre sujeito e mundo é, precisamente, o que define nossa existência e será a preocupação fundamental de toda a filosofia merleau-pontyana, já que o homem é uma intencionalidade operante, quer dizer, se encontra unido ao mundo através de seu próprio corpo.

O conceito de *corpo* ocupa um lugar central na obra de nosso filósofo: graças a ele, tomamos consciência do mundo. Merleau-Ponty inaugura, assim, uma maneira nova de compreender a subjetividade: esta é sempre relacional, uma dialética entre consciência e natureza, porque nosso corpo é comportamento com respeito a todos os demais, é ser-no-mundo que se manifesta de diversas maneiras. Uma delas é a percepção.

Quando percebo um objeto, este se torna em-si-para-mim, colocando minha subjetividade em sua aparente objetividade e, ao mesmo tempo, o sujeito permanece aderido ao mundo. A existência é, em definitivo, consciência perceptiva que reflete o quiasma entre o interior e o exterior. Todo conhecimento começa com essa significação muda que é a percepção. (SÁENZ, 1990, p. 138). (Tradução minha).

Neste sentido, vê-se que para Merleau-Ponty a percepção não é um ato, “ela é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles”, ela é essa significação muda, que não está ali, impregnada no intelecto – escondida no pensamento como uma verdade absoluta aguardando ser recuperada –, mas que está inserida no mundo, no movimento do corpo com o viver; a significação existencial, o contato imediato com o mundo, revela que o mundo “não é um objeto do qual possuo comigo a

⁶³ No livro *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty comenta que: “Foi em seu último período que o próprio Husserl tomou plenamente consciência do que significava o retorno ao fenômeno e tacitamente rompeu com a filosofia das essências. [...]”. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 620).

lei da constituição; ele é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e todas as minhas percepções explícitas.” (MERLEAU-PONTY, 20006, p. 6).

A atenção dada ao corpo, substância física de cada homem, estudada em seus mínimos detalhes pela Ciência, como problema investigativo da teoria do conhecimento, como para o empirismo e para o intelectualismo, não estaria sendo fiel à disciplina filosófica, uma vez que seus questionamentos não se dirigem ao real modo de ver, mas se voltam ao sensível como acontecimentos abstratos, ou melhor, o corpo para estas vertentes é visto como uma coisa que pensa (uma coisa intelectualizada na qual o pensamento antecede a existência). A existência é vista como uma essência que se efetua a partir da noção geral da natureza, se afastando completamente da compreensão de como o homem percebe o mundo, de sua percepção, de sua sensibilidade. Merleau-Ponty diz que “um e outro tomam por objeto de análise o mundo objetivo, que não é primeiro nem segundo o tempo nem segundo o seu sentido; um e outro são incapazes de exprimir a maneira particular pela qual a consciência perceptiva constitui seu objeto.” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.53). Ainda nas palavras do pensador:

Poder-se-ia mostrar estudando a história do conceito de atenção. Ele se deduz, para o empirismo, da “hipótese de constância”, quer dizer, como nós o explicamos, da prioridade do mundo objetivo. Mesmo se aquilo que percebemos não corresponde às propriedades objetivas do estímulo, a hipótese de constância obriga a admitir que as sensações “normais” já estão ali. É preciso então que elas estejam despercebidas, e chamar-se-á de atenção a função que as revela, assim como um projetor ilumina objetos preexistentes na sombra. A atenção é, portanto, um poder geral e incondicionado, no sentido que a cada momento ela pode dirigir-se indiferentemente a todos os conteúdos da consciência. Estéril em todas as partes, ela não poderia ser em parte alguma *interessada*. Para reatá-la à vida da consciência, seria preciso mostrar como uma percepção desperta uma atenção, depois como a atenção a desenvolve e a enriquece. Seria preciso descrever uma conexão interna, e o empirismo só dispõe de conexões externas, só pode justapor estados da consciência. [...] O intelectualismo, ao contrário, parte da fecundidade da atenção: já que tenho consciência de obter por ela a verdade do objeto, ela não faz um quadro suceder fortuitamente a um outro quadro. O novo aspecto do objeto subordina-se ao antigo e exprime tudo o que ele queria dizer. [...]. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 53-54).

Essa análise sobre o modo como o homem apreende os objetos, que privilegia um modelo de pensamento em que a coisa percebida é entendida como “uma unidade ideal possuída pela inteligência (como por exemplo uma noção geométrica)”, desvia-se

da análise da percepção, desvia-se da sensibilidade humana acerca das coisas. Pode-se, então, atentar para a seguinte questão: o que é percepção? Merleau-Ponty responde: a percepção é “uma totalidade aberta ao horizonte de um número indefinido de perspectivas que se recortam segundo um certo estilo, estilo esse que define o objeto do qual se trata.” (MERLEAU-PONTY, 1990, p. 48). O pensador explica que “um certo estilo que define o objeto do qual se trata” supõe coerência em se deter numa avaliação tanto do plano pessoal quanto do ponto de vista do outro, implica em considerar como aquilo que se apresenta é sentido por ambos:

[...] Do mesmo modo que meu corpo, como sistema de minhas abordagens sobre o mundo, funda a unidade dos objetos que eu percebo, do mesmo modo o corpo do outro, como portador das condutas simbólicas e da conduta do verdadeiro, afasta-se da condição de um de meus fenômenos, propõe-me a tarefa de uma verdadeira comunicação e confere a meus objetivos a dimensão nova do ser intersubjetivo ou da objetividade. Tais são rapidamente resumidos os elementos de uma descrição do mundo percebido. (MERLEAU-PONTY, 1990, p. 51).

Porquanto, se se levar em conta que os elementos de uma descrição do mundo percebido compõem “uma consciência, ou, antes,” “uma *experiência*,” onde a possibilidade de se “comunicar interiormente com o mundo, com o corpo e com os outros,” e de “ser com eles ao invés de estar de estar do lado deles”, implica em compreender que o significado de corporeidade e da sensibilidade determina uma qualidade para a percepção; então, pode-se dizer que o contato com o mundo não se concretiza apenas com a reflexão, mas evidencia-se em vias de atos que antecedem a reflexão intelectual pré-formatada. (MERLEAU-PONTY, 2006, p.142).

Dessa forma, a fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty estruturou-se por meio do questionamento sobre se a atividade de refletir é anterior à experiência ou se o saber-ser no mundo – o contato sensível com o mundo – vem antes da reflexão. Tem-se que, perceber é adquirir o conhecimento por meio dos sentidos: a percepção exige presença; que refletir é pensar demoradamente sobre o que se conheceu: dispensa o exterior. Nesse caso, há necessidade de um movimento do corpo no mundo para que se possa refletir sobre o que se viveu. Esse movimento do corpo em direção ao sentimento do mundo percebido foi denominado por Merleau-Ponty como atitude pré-reflexiva da sensibilidade (de uma atenção voltada ao mundo que é doador de todo o sentido, às

estruturas do mundo vivido e à revelação do mundo como se fosse uma primeira vez): este seria um retorno ao estágio originário da percepção, ao modo de sentir pleno e verdadeiro. Damásio faz um convite à sensibilidade, ao âmbito da recuperação imaginativa da originalidade do viver, que conecta a fenomenologia da percepção à intencionalidade do procedimento das performances, mais especificamente da performance da poesia realizadas por Arnaldo Antunes, que transcrevo a seguir:

Feche os olhos por um momento e imagine os seres humanos em tempos remotos, talvez mesmo antes de a linguagem surgir, mas já dotados de mente e consciência, equipados com emoções e sentimentos, cientes do que é estar triste ou alegre, em perigo ou em segurança e conforto, ganhar ou perder, sentir prazer ou dor. E agora imagine como eles expressariam esses estados dos quais tinham consciência. Talvez entoassem gritos de perigo ou de saudação, gritos de reunião, de alegria, de pesar. Talvez trauteassem ou até cantassem, já que o sistema vocal humano é um instrumento musical inerente. Ou imagine que eles recorressem à percussão como um recurso para concentrar a mente ou como uma ferramenta de organização social – percutir para chamar à ordem, para conclamar às armas. Ou ainda, imagine que aqueles homens sopravam uma primitiva flauta de osso como um meio de produzir um encantamento mágico, seduzir, consolar, divertir. Ainda não é Mozart, nem *Tristão e Isolda*, mas achou-se um meio. Sonhe mais um pouco. (DAMÁSIO, 2011, p. 358).

Figura 25: Performance da Poesia (trechos)



Fonte: Trechos da performance realizada para o evento *Poética*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=G1E0CzTLL2s>>; Acesso em: 02 jan. 2018. (ver nota de rodapé 54).

Figura 26: Performance da Poesia: “pé ante pé” (trechos)⁶⁴



Fonte: Trechos da performance realizada para o evento *Poética*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=G1E0CzTLL2s>>; Acesso em: 02 jan. 2018. (ver nota de rodapé 54).

Agora, olhe para as figuras 25 e 26, pense que a preparação para a performance é totalmente voltada para uma organização que remete ao estado originário do som, à força da palavra, aos comandos das mãos, à ênfase nas imagens, ao modo do sentimento que percebe a plenitude da existência humana. Sonhe um pouco mais e poderá sentir, ao assistir o vídeo ou ao ler o poema, uma sensação que retoma ao encontro da simplicidade, do timbre longínquo de uma voz que parece recorrer à possibilidade de reencontrar com a força, inesquecível, do primeiro olhar, com o toque da “poeticidade, assim ligada à sensorialidade, a isto que chamam de *sensível*, e que Merleau-Ponty

⁶⁴ Na apresentação dessa performance Arnaldo Antunes tem como ponto de apoio o acompanhamento do teclado, manipulado pelo cantor e compositor, Marcelo Jeneci e a reprodução de imagens no telão, da artista visual Márcia Xavier.

denominava com uma palavra magnífica, emprestada à tradição do cristianismo primitivo, a *carne*”: à “sensação-percepção-conhecimento”-mundo percebido-corpo. (ZUMTHOR, 2007, p. 80-81).

Em “O sujeito lírico fora de si”, Michel Collot afirma que a “noção de *carne* permite pensar conjuntamente seus pertencimentos ao mundo, ao outro, à linguagem, não sob o modo de exterioridade, mas como uma relação de inclusão recíproca.” (COLLOT, 2004, p. 167). Pois, continua Collot,

É pelo corpo que o sujeito se comunica com a carne do mundo, abraçando-a e sendo por ela abraçado. Ele abre um horizonte que o engloba e o ultrapassa. Ele é, simultaneamente, vidente e visível, sujeito de sua visão e sujeito à visão do outro, corpo próprio e, entretanto, impróprio, participando de uma complexa intercorporeidade que fundamenta a intersubjetividade que se desdobra na palavra, que é, para Merleau-Ponty, ela mesma, um gesto do corpo. O sujeito não pode se exprimir senão através dessa carne sutil que é a linguagem, doadora de corpo a seu pensamento, mas que permanece um corpo estrangeiro. (COLLOT, 2004, p. 167).

Esse gesto linguístico, que usa a performance para se apresentar, anuncia a atemporalidade da poesia e dimensiona a corporeidade do som no corpo do poeta conectando fala-falante-ouvinte e revelando-se para o plano da existência humana como “um pensamento na fala”, que é imediatamente sentido, pois os sons, diz Merleau-Ponty, “pertencem a um campo sensorial porque sons, uma vez percebidos, só podem ser seguidos por outros sons, ou pelo silêncio, que não é nada auditivo, mas a ausência de som, e portanto mantém nossa comunicação com o ser sonoro” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 244; 440). Esse campo de ação que potencializa o som, brinca com o silêncio, da mesma forma que o poeta manipula a linguagem, cria distâncias entre as palavras e desenha lacunas entre os versos, reproduzindo ao seu modo a materialidade do poema; em todo esse processo fisionômico da poesia, que apresenta-se para leitura e para audição, é o eterno movimento do corpo que é sentido; ‘pé ante pé’ caminha como um corpo em posse do mundo, demonstrando sua fisicidade, descrevendo sobre sua presença e permanência na sensibilidade, do aqui-eu-agora-no-mundo.

Pensa-se, então, nas camadas de fundo da poesia, em sua forma de se fazer entender a partir de seus próprios laços que destacam sua essência e clarificam seus sentimentos, trazendo ao leitor/ouvinte a intuição de que a doação de sentido alcançou

seu grau mais elevado de atitude pré-reflexiva, de um estado originário em que o conhecimento humano berra por suas vitórias, ressoando na visibilidade em favor da sensibilidade e de um modo vivo de comunicação poética.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que chamamos de princípio é quase sempre o fim. E alcançar o fim é alcançar um princípio. Fim é o lugar de onde partimos...

T.S. Eliot (in: Little Gidding)

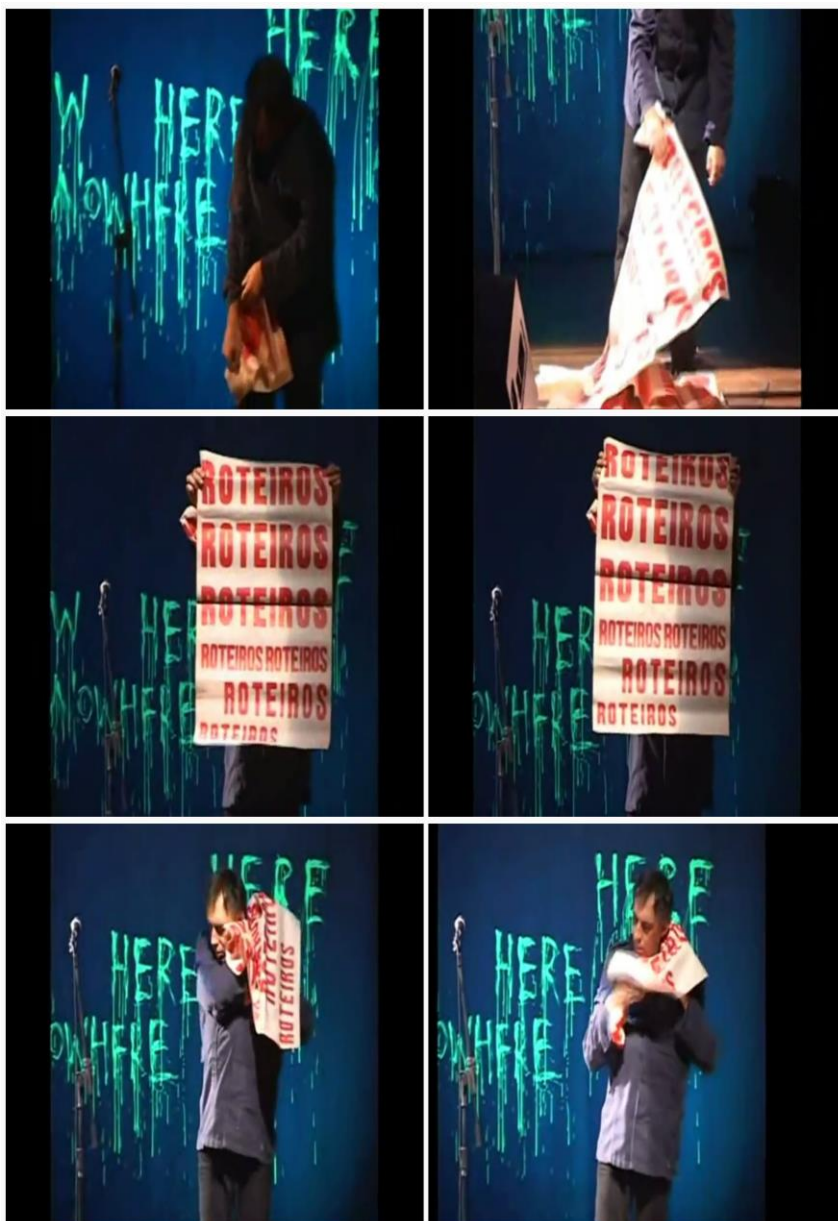
Tentou-se, aqui, realizar um esboço de reflexão a respeito de um modo peculiar, livre, inovador, de se sentir a linguagem, de promover o encontro com o conhecimento por vias e por formas originais de expressão. A palavra vista como porto seguro de onde todos os procedimentos se iniciam, compreendida como eixo de todo um fazer, é o modo vivo da poesia. Ela corporifica-se enquanto poema, manifesta-se enquanto poesia e abraça sensivelmente a sensibilidade do outro.

A palavra enquanto corpo nos poemas de Arnaldo Antunes vislumbra o pensamento para o seguinte, intenta o trânsito entre linguagens, inquieta o corpo, movimenta o pensamento e seduz por trazer ao outro o encontro com a dinâmica da atualidade: com a velocidade que conecta, posta, fala, demonstra, aponta seus roteiros. É o corpo da poesia/poema/poeta que desliza entre uma tela e outra, entre um livro e outro, entre uma rede social e outra, que intenciona alcançar o público, comunicar sua rota, avisar sobre seus feitos, e que segue sussurrando poesia para todos os cantos, ecoando seus sons em todas as plataformas, e perseguindo o lema para a existência: aqui-estou-eu-agora-no-mundo seguindo/segundo o “meu” roteiro. Roteiro, planejamento de cunho descritivo, que em seu sentido original compromete-se com certas regras ou itinerários predeterminados, pode ser cumprido a partir da sensibilidade, da compreensão de que intuir é corresponder ao viver.

Na figura 27 vê-se o plano sequencial de uma performance da poesia realizada por Arnaldo Antunes, na qual o artista realiza dois movimentos. No primeiro, ele escreve na ‘parede’ as palavras “NOW” e “HERE”. Escritos livremente em cor verde, os signos linguísticos ‘now’ e os ‘here’ soltam-se e escorrem pela superfície, como se a

importância estivesse voltada para a espontaneidade do artesanal. No segundo movimento, o *performer* recolhe cartazes do chão, nos quais estão escritos em letras maiúsculas e em cor sanguínea, exemplares que contém multiplicidades da palavra ‘ROTEIROS’, que são acomodados, um a um, para dentro de sua roupa, ou seja, são aderidos ao seu corpo, vestidos como camada protetora, como uma espécie de carinho em sua natureza corporal. Esses movimentos são realizados ao som da sanfona de Marcelo Jeneci.

Figura 27: Performance da Poesia (trechos)



Fonte: Trechos da performance realizada por Arnaldo Antunes para o evento *Poética*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=G1E0CzTLL2s>>; Acesso em: 03 jan. 2018. (ver nota de rodapé 54).

É em direção a essa forma espetacular de tocar no cerne da qualidade ancestral da arte, de trazer ao campo da observação a noção de que o plano da existência se deve à potencialidade da ação, da forma originária de ser, que esta pesquisa se formulou. Ao se escolher uma coletânea de poemas: *Como é que chama o nome disso*: antologia, como elemento catalisador para o estudo da poesia de Arnaldo Antunes intentou-se para a descrição de um perfil genealógico da sensibilidade humana que está presente em toda a extensão dos procedimentos do artista. Porém, um traço mínimo da complexidade do trabalho do poeta foi aqui mencionado, pois há muito, ainda, para ser dito; contudo, o que se confere como resultado de um estudo é a poesia vista por um prisma que ao decidir constituir-se como escrita puxou alguns fios temáticos que fossem fiéis ao exercício do olhar e do sentir.

O que se oferece, portanto, é um corpo de escrita, que quer contribuir com sua parcela para a multiplicidade de perspectivas, com a esperança e o desejo de que as glórias do conhecer alcancem sua vocação primeva: sua autonomia. É possível ver nos atos poéticos e performáticos de Arnaldo Antunes o encontro perceptivo da pulsação da vida e constatar sua conformidade ao plano da existência. Nesse caso, ver se relaciona tanto com o desejo de se debruçar sobre teorias que possam dar conta da descrição da percepção desse ato quanto com a generosidade de recepcionar, do deixar se levar pela sensibilidade, do encontrar-se com a poesia, do deleitar-se com sua sonoridade. Nesse sentido, ver significa participar como modo de ser, incorporar à existência. T.S. Eliot, poeta fundamental para a compreensão da arte a partir do século XX, no ensaio *A função social da Arte*⁶⁵, ilustra de forma exemplar o que acima se disse sobre a poesia:

Percebi algumas vezes que, ao tentar ler uma língua que não conhecia muito bem, não entendia um fragmento de prosa até que o entendesse de acordo com os padrões do professor escolar: isto é, tinha de me certificar da acepção de toda palavra, de apreender a gramática e a sintaxe, e então poderia ponderar em inglês o trecho. Mas também percebi algumas vezes que um fragmento de poesia, que não conseguiria traduzir, contendo muitas palavras não familiares a mim, e sentenças que não conseguiria construir, trazia algo imediato e vívido, que era único, diferente de qualquer coisa em inglês – algo que não conseguiria colocar em palavras e, no entanto, senti que compreendera. E ao aprender melhor aquela língua, percebi que esta impressão não era um engano, não era algo que imaginara estar na

⁶⁵ Conferência apresentada no British-Norwegian Institute em 1943 e posteriormente desenvolvida para apresentação num auditório em Paris, em 1945. Publicada mais tarde no *The Adelphi*.

poesia, mas algo que realmente estava lá. Por isso, em poesia é possível, de quando em quando, penetrarmos em outro país, por assim dizer, antes de nosso passaporte ter sido emitido ou de nossa passagem ter sido comprada. (ELIOT, 1943).⁶⁶

⁶⁶ Disponível em: <<http://www.geocities.ws/edterranova/raven059.html>>; Acesso em 07 jan. 2018.

REFERÊNCIAS

- ABRAMOVIĆ, Marina. Uma arte de confiança, vulnerabilidade e conexão. *TED* – Ideas Worth Spreading. Trad. Raíssa Mendes; Rui Lopes Pereira. América do Norte, mar. 2015. Disponível em: <https://www.ted.com/talks/marina_abramovic_an_art_made_of_trust_vulnerability_and_connection?language=pt-br#t-4615>; Acesso em: 07 dez. 2017. (ca. 15min 51s).
- ABRÃO, Bernadette Siqueira. *História da Filosofia*. São Paulo: Victor Civita, 1999. (Os Pensadores).
- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo?. In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 55-73.
- AGUILAR, José Roberto. Entrevista Histórica com José Roberto Aguilar. *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 2, n. 4, ano 2, p. 181-192, dez. 2012. Entrevista concedida a Fernando A. Stratico. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/viewFile/26160/23559>>; Acesso em: 06 dez. 2017.
- ANTUNES, Arnaldo. *Como é que se chama o nome disso*: antologia. São Paulo: Publifolha, 2006.
- _____. *40 escritos*. In: João Bandeira [org.]. São Paulo: Iluminuras, 2014.
- _____. *2 ou + corpos no mesmo espaço*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- _____. *Tudos para quem precisa de poesia*. In: GONÇALVES, Bárbara Ribeiro [org.]. *Arnaldo Antunes*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016, p. 22-27. (Coleção Encontros). Entrevista concedida a Mario Cesar Carvalho.
- _____. As palavras e as coisas do Titã. In: GONÇALVES, Bárbara Ribeiro [org.]. *Arnaldo Antunes*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016, p. 30-35. (Coleção Encontros). Entrevista concedida a Helton Ribeiro.
- _____. Escrita à mão. In: ANTUNES, Arnaldo. *Como é que se chama o nome disso*: antologia. São Paulo: Publifolha, 2006, p. 326-327.
- _____. “Eu gosto da idéia de precariedade que a palavra ‘ensaio’ tem”. In: GONÇALVES, Bárbara Ribeiro [org.]. *Arnaldo Antunes*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016, p. 158 -163. (Coleção Encontros). Entrevista concedida a Ferréz.
- _____. Arnaldo Antunes põe as coisas em foco. In: GONÇALVES, Bárbara Ribeiro [org.]. *Arnaldo Antunes*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016, p. 42-47. (Coleção Encontros). Entrevista concedida a Eduardo Zterzi.
- _____. Arnaldo. Ar da palavra. In: GONÇALVES, Bárbara Ribeiro [org.]. *Arnaldo Antunes*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016, p. 104-111. (Coleção Encontros). Entrevista concedida a Paula Taitelbaum.

_____. “Qualquer curva de qualquer destino que desfaça o curso de qualquer certeza.” In: GONÇALVES, Bárbara Ribeiro [org.]. *Arnaldo Antunes*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016. p. 120-131. (Coleção Encontros). Entrevista s/c.

_____. Entrevista com Arnaldo Antunes. In: ANTUNES, Arnaldo. *Como é que se chama o nome disso*: antologia. São Paulo: Publifolha, 2006, p. 339-377. Entrevista a Artur Nestrovski; Francisco Bosco; José Miguel Wisnik.

_____. *Performance poética + entrevista com Arnaldo Antunes*. Poética. SP: SESC. 16 mar. 2011. (ca. 5min 13s) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=G1E0CzTLL2s>>; Acesso em: 14 dez. 2017. Entrevista s/c.

_____. Sobre a origem da poesia. In: ANTUNES, Arnaldo. *Como é que se chama o nome disso*: antologia. São Paulo: Publifolha, 2006, p. 323-325.

_____. Dossiê Arnaldo Antunes. *Revista Celeuma* #3. Entrevista a Thierry Freitas, 03 dez, 2013. (ca. 7 min. 04 s.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PrBfmz30gOU>>; Acesso em: 10 out 2017.

_____. Videopoema: Armazém do DVD *Nome* realizado por Arnaldo Antunes, Célia Catunda, Kiko Mistrorigo e Zaba Moreau, 1993. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=3O2zqLh6LbE>>; Acesso em: 10 jun. 2017.

_____. Videopoema: Pessoa do DVD *Nome* realizado por Arnaldo Antunes, Célia Catunda, Kiko Mistrorigo e Zaba Moreau, 1993 – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0W1LNy12h8Q>>; Acesso em: 04 jun. 2017.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Trad. Denise Bottmann; Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BARTHES, Roland. O mito, hoje. In: BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003, p. 199-256.

_____. *O prazer do texto precedido de Variações sobre a escrita*. Lisboa: Edições 70, 2009.

BELLO, Angela Ales. *Introdução à Fenomenologia*. Trad. Ir. Jacinta Turolo Garcia; Miguel Mahfoud. São Paulo: EDUSC, 2006.

BORGES, Jorge Luis. O fazedor. Trad. Josely Vianna Batista. São Paulo: Globo, 2000. Disponível em: <<http://lelivros.love/book/baixar-livro-o-fazedor-jorge-luis-borges-em-pdf-epub-e-mobi-ou-ler-online/>>; Acesso em: 02 jun. 2017.

BORNHEIM, Gerd A. (org.). *Os filósofos pré-socráticos*. São Paulo: Cultrix, 1998.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto [org.]. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 65-87.

BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. Introdução: o mito não pára. In: BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. *Videologias: ensaios sobre televisão*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 15-23.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993. (Coleção Vega/Universidade).

BUSATO, Susanna. “*A arte é uma via inteligente para o conhecimento transformador do mundo.*” Entrevista concedida a Ramiro Torres. Disponível em: <http://palavracomum.com/2017/02/27/entrevista-a-escritora-brasileira-susanna-busato/>; Acesso em: 19 jun. 2017.

CAMPOS, Haroldo. Entrevista concedida por Haroldo de Campos ao *Programa Roda Viva*, TV Cultura, 1998. Disponível em <<http://www.poesiaconcreta.com/imagem.php>>; Acesso em: 07 jan. 2018.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2002.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Trad. Alberto Pucheu. *Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura – UFRJ*. Rio de Janeiro, ano VIII, nº 11, p. 165-177, 2004. Disponível em: https://social.stoa.usp.br/articles/0047/3693/_docslide.com.br_collot-michel-o-sujeito-lirico-fora-de-si-in-terceira-margem-revista-do-programa-de-pos-graduacao-da-ufrj.pdf; Acesso em: 03 jan. 2018.

DAMÁSIO, Antonio R.. *O Erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *E o cérebro criou o homem*. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DERRIDA, Jacques. *A Farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. *Posições*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DICIONÁRIO. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/>>; Acesso em: 13 jun. 2017.

ELIOT, T. S.. *A função social da poesia*. (1943). Trad. Bruno I. Mori. Disponível em: Disponível em: <<http://www.geocities.ws/edterranova/raven059.html>>; Acesso em: 07 jan. 2018

FERNANDES JÚNIOR, Antônio. *Os entre-lugares do sujeito e da escritura em Arnaldo Antunes*. Curitiba: Appris, 2012.

FERREIRA, Jerusa Pires. O universo conceitual de Paul Zumthor no Brasil. *Revista do IEB*, n. 45, p. 141-152, set. 2007. Disponível em: <http://200.144.255.123/Imagens/Revista/REV045/Media/REV45-09-1.pdf>; Acesso em: 13 dez. 2017.

FOCILLON, Henri. *A vida das Formas seguido de Elogio da Mão*. Trad. Ruy Oliveira. Lisboa: Editora 70, 1988.

FREIRE, Maria Continentino. *Pensar ver: Derrida e a desconstrução do ‘modelo otico’ a partir das artes do visível*. 194f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Filosofia, 2014. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/24546/24546.PDF>; Acesso em: 30 nov. 2017.

GONÇALVES, Bárbara Ribeiro. *Arnaldo Antunes*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016. (Coleção Encontros).

HADDOCK-LOBO, Rafael. *Para um pensamento úmido: a filosofia a partir de Jacques Derrida*. 453f. 2v. Tese (Doutorado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Filosofia, 2007. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/9799/9799_1.PDF>; Acesso em: 31 nov. 2017.

HUSSERL, Edmund. *A Ideia da Fenomenologia*. Trad. Artur Morão. Portugal, Lisboa: Edições 70. 2000.

_____. *Meditações Cartesianas: Introdução à Fenomenologia*. Trad. Frank de Oliveira. São Paulo: Madras Editora, 2001.

KANDINSKY, Wassily. *Ponto e linha sobre o plano*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes. 1997.

MANDELSTAM, Ossip. A Era. In: CAMPOS, Haroldo et al. *Poesia russa moderna: nova antologia*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.152.

MAUTNER, Thomas. *Dicionário de Filosofia*. Trad. Victor Guerreiro; Sérgio Miranda; Desidério Murcho. Portugal: Edições Loyola para Edições 70, 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *O primado da percepção e suas consequências filosóficas*. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papyrus, 1990.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix. 2004.

MOTTA, Edson; SALGADO, Maria Luiza Guimarães. *Iniciação à Pintura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

NIETZSCHE, Friedrich. Considerações Extemporâneas. In: NIETZSCHE, Friedrich. *Obras Incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural. 1999, p. 267-300. (Os Pensadores).

NÖTH, Winfried. *Panorama da semiótica: de Platão a Peirce*. São Paulo: Annablume, 1995. (Coleção E; 3).

OLIVEIRA, Daniela Gomes de, *Tudo ou tudo: concretude e o luminoso na poética de Arnaldo Antunes: poesia para o presente, campo intersemiótico para o futuro*. 2015. 233f. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2015. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/132238/000853406.pdf?sequence=1&isAllowed=y>; Acesso em: 20 jun. 2017.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1987.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. (Coleção Logos).

_____. *Os Filhos do Barro: Do romantismo à vanguarda*. Trad.: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2005.

- PINTO, Julio. *1, 2, 3 da Semiótica*. Belo Horizonte: Editora UFMG. 1995.
- RAMOS, Maria Luíza. *Fenomenologia da Obra Literária*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- RISÉRIO, Antonio. Poesia em contexto digital. In: BOSCO, Francisco; COHN, Sérgio [org.]. *Antonio Risério*. Rio de Janeiro: Beco do azougue, 2009, p. 64-77. (Coleção Encontros). Entrevista concedida a Fabrício Marquez.
- RODRIGUES, Antonio Medina. Para Arnaldo Antunes. In: ANTUNES, Arnaldo. *Como é que se chama o nome disso*: antologia. São Paulo: Publifolha, 2006, p. 9-16.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. Ensaio sobre a origem das línguas. In: *Rousseau – Vida e Obra*. Trad. Lourdes Santos Machado. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999. v: 1, p. 247-256. (Os Pensadores).
- SÁENZ, Maria del Carmen López. La dimension existencial de la semiologia de M. Merleau-Ponty. *Cuadernos de Investigación Filológica*. T. XVI, La Rioja, Espanha: fasc. 1 y 2, p. 137-152, 1990. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=69015>>; Acesso em: 29 dez. 2017.
- SALUM, Isaac Nicolau. Prefácio à edição brasileira. In: SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. Trad. Antônio Chelini; José Paulo Paes; Izidoro Blikstein. São Paulo: Editora Cultrix, 2006, p. XIII-XXIII.
- SANTIAGO, Silviano. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1976.
- SANTOS, José Trindade. *Da Natureza*: Parmênides. Brasília: Thesaurus, 2000.
- SANTOS, Marina Valesquino A. *A mente incorporada e a função criativa: uma análise filosófica*. 2014. 84 f. TCC (Monografia) – Instituto de Filosofia, Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, 2014.
- SARTRE, Jean-Paul. *Alberto Giacometti*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. Trad. Antônio Chelini; José Paulo Paes; Izidoro Blikstein. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.
- SILVA, Maria das Graças Vieira da. *Elementos da cibercultura e suportes performanciais em 2 ou + corpos no mesmo espaço de Arnaldo Antunes*. 2014. 126f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Amazonas, 2014. Disponível em: <<https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=http://tede.ufam.edu.br/bitstream/tede/3976/2/Disserta%C3%A7%C3%A3o+-+Maria+das+Gra%C3%A7as+Vieira+da+Silva.pdf>>; Acesso em: 02 jun. 2017.
- SOUZA, Luiz Henrique Alves de. Uma Psicologia Racional: A descrição das estruturas *a priori* da consciência pode regular uma psicologia empírica “exata”. *Revista Mente - Cérebro E Filosofia*: Sartre, Husserl, Merleau-Ponty: as bases do pensamento fenomenológico. São Paulo, SP, v. 5, p. 16-23, 2004.
- SPINELLI, Miguel. *Filósofos Pré-Socráticos*: primeiros mestres da filosofia e da ciência grega. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012.

STYCER, Maurício. Arnaldo: Psia é psiu. Mas não para pedir silêncio. *Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 dez. 1986. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_livros_view.php?id=1&texto=47%3E>; Acesso em: 16 jun. 2017.

WOLFF, Francis. *Nossa humanidade: de Aristóteles às neurociências*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira; Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.