

SIRLENE CÍNTIA ALFERES

A ESCRITA DE ARNALDO ANTUNES EM SEU(S) *(40)* ESCRITOS

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
UBERLÂNDIA – JUNHO DE 2010

A ESCRITA DE ARNALDO ANTUNES EM SEU(S) (40) ESCRITOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Curso de Mestrado em Estudos Linguísticos, do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre em Estudos Linguísticos.

Área de concentração:

Estudos em Linguística e Linguística Aplicada

Linha de Pesquisa:

Linguagem, texto e discurso

Tema para orientação:

Linguagem e enunciação; mecanismos e funcionamentos linguísticos da enunciação

Orientadora:

Profa. Dra. Cármen Lúcia Hernandes Agustini

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

A386e Alferes, Sirlene Cíntia, 1982-
 A escrita de Arnaldo Antunes em seu(s) (40) escritos [manuscrito] /
 Sirlene Cíntia Alferes. -- Uberlândia, 2010.
 199 f. : il.

 Orientadora: Cármen Lúcia Hernandez Agustini.
 Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
 Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos.

 1. Análise do discurso - Teses. 2. Comunicação escrita - Estudo e
 ensino - Teses. 3. Antunes, Arnaldo, 1960- -- Teses. I. Agustini, Cármen
 Lúcia Hernandez. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-
 graduação em Estudos Lingüísticos. III. Título.

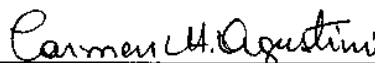
CDU: 801

A ESCRITA DE ARNALDO ANTUNES EM SEU(S) (40) ESCRITOS

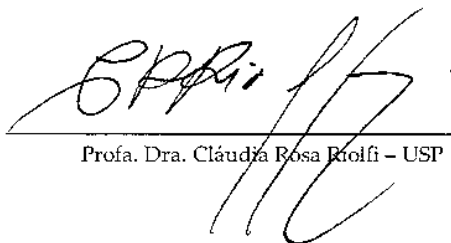
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos / Curso de Mestrado em Estudos Linguísticos – Área de concentração: Estudos em Linguística e Linguística Aplicada; Linha de Pesquisa: Linguagem, texto e discurso – do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre em Estudos Linguísticos.

Dissertação defendida e aprovada em **29 de julho de 2010**, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

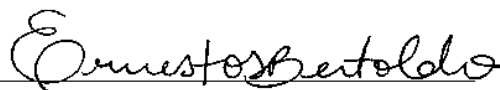
Banca examinadora



Profa. Dra. Cármen Lúcia Hernández Agustini – UFU
(orientadora)



Profa. Dra. Cláudia Rosa Riolfi – USP



Prof. Dr. Ernesto Sérgio Bertoldo – UFU

A dúvida é o sal do espírito; sem uma pitada de dúvida, todos os conhecimentos em breve apodreceriam. (Émile-Auguste Chartier)

[...] E o não saber fazer potencializado pela coragem de fazer [...] (Arnaldo Antunes)

Agradeço...

a Deus, por ter me proporcionado a vida, bem como o fortalecimento para o desenvolver desta pesquisa. Deus seja louvado pela infinita Glória do Saber!;

à Profª Cármen Lúcia Hernandes Agustini, pela parceria de longa data nas (re)formulações do(s) (des)caminho(s) dessa e de outras pesquisas, pelo apoio, pelo exemplo. E, principalmente, por mostrar que a Academia também é um lugar onde é possível encontrar verdadeiros amigos;

ao Profº Ernesto Sérgio Bertoldo, pelas valiosas conversas, pelas considerações acerca de minha pesquisa, pelo fazer sorrir quando o momento era de tensão e por aceitar o convite para as bancas de qualificação e de defesa;

à Profª Cláudia Rosa Riolfi, pelas riquíssimas contribuições durante o VI SEPELLA e por aceitar o convite para as bancas de qualificação e de defesa;

ao Profº Evandro Silva Martins, pelas prazerosas conversas e por aceitar o convite para a banca de qualificação;

à Profª Dilma Melo, pela prestatividade ao ceder sua câmera gravadora digital para o registro da entrevista com Arnaldo Antunes;

à Profª Alice Cunha de Freitas, pela confiança e pelo apoio sempre presentes;

aos Professores do Instituto de Letras e Linguística (ILEEL), que fizeram parte de meu percurso acadêmico, seja em momentos em sala de aula ou extracurriculares;

aos funcionários do ILEEL, pelo empenho por ajudar o mais rápido possível quando havia qualquer solicitação;

à minha família – pais, irmãos, cunhado e sobrinhos –, que sempre compreendeu minhas ausências necessárias, sabendo que esse percurso escolhido requer muitas renúncias, mas muitos resultados positivos virão;

aos meus amigos, cujos ouvidos ou olhos amigos sempre estiveram presentes nos momentos de alegria e de angústia;

à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), agência que concedeu bolsa para a realização dessa pesquisa.

dedico este trabalho aos presentes que a vida me deu e
dá até o presente:

aos meus pais, João e Júlia, presente começo e fortaleza,
presentes preciosos conselhos e apoios constantes.

à minha avó, Joventina (*in memoriam*), presentes valiosos
conselhos e primeiras aulas.

aos meus irmãos, Sidnei e Sirlei, e ao meu cunhado,
Antonio Carlos, presentes incentivos e apoios.

aos meus sobrinhos, Maria Rosa e João Lucas, presentes
momentos de descontração e alegrias.

ao meu primo, Luís Carlos Costa (*in memoriam*), presente
carinho e presente apresentação da Linguística por um
outro olhar. Se estivesse aqui, talvez dissesse: "Eu sabia!".

aos meus amigos, presente apoio; em especial, ao João de
Deus, ao Thiago, à Bianca, à Vanessa e ao Percival,
presentes amizades.

aos meus professores, presentes trocas de figurinhas nos
corredores e nos gabinetes, em especial, à Cármen
Agustini, presente dedicação, carinho e orientação e ao
Ernesto Bertoldo, presente apoio e carinho.

ao Arnaldo Antunes, pelo(s) (40) *escritos*, presente
entrevista concedida a mim e presentes criações.

ao Charlie (*in memoriam*), presente amizade mais que
sincera por mais de 13 anos.

e ao Shake Boom (*in memoriam*), presente amizade
sincera por quase 4 anos.

Resumo

O presente trabalho se configura como um lugar afetado por pressupostos teóricos da Linguística da Enunciação de base benvenistiana e por alguns conceitos da área da Psicanálise freudo-lacaniana, Filosofia, Análise de Discurso de linha francesa e Morfologia. Sendo essa a natureza do trabalho, o pensamento acerca da eleição dessas teorias como subsídio se fia *no quê*, dessas áreas, pode corroborar o estudo ao qual me propus a fazer. Sob essa perspectiva, a presente pesquisa é uma proposta de análise do processo de singularização do dizer arnaldiano, especificamente na obra *40 escritos*, pensando a produção do artístico em relação ao estilo enquanto um trabalho *com* e *sobre* o simbólico que leva à assunção de singularidade em termos linguísticos. Uma singularização que parece estar para além do que, na perspectiva enunciativa, pode ser concebido como *discurso* (estabilidade) e como *fala* (instabilidade). Nessa busca pela marca do fazer artístico, prima-se por marcar o diferente no igual, é a possibilidade de marcar um inusitado que comporta o usitado. Ou seja, nessa busca pelo artístico há um trabalho *com* e *sobre* o simbólico cuja constância produz um modo de escrita que permite (re)conhecer identidade em mo(vi)mento, rastros de singularização do dizer. Um trabalho relativo a algo que não se pode se furtar a fazer, porque é relativo ao modo de o sujeito lidar com a linguagem e suas formas diversas. Devido à relação de Arnaldo Antunes com a língua, com a palavra e, de modo mais amplo, com o simbólico, se tornou pertinente analisar como se dá esse processo que denomino "brinca(dei)r(a) com a língua e brinca(dei)r(a) com o simbólico" na obra *40 escritos*, uma vez que esse(a) brinca(dei)r(a) resulta em (re)criação simbólica (a qual comporta jogo linguístico, (re)criação linguística e subversão do simbólico).

Palavras-Chaves: Enunciação; Escrita; Singularidade; Estilo; (Re)Criação Simbólica.

Abstract

Aiming at analyzing the process of singularity of utterances produced by Arnaldo Antunes in *40 Escritos*, a book which allows us to think about the artistic in its relation to the style, taken as a work with and about the symbolic, this dissertation is theoretically founded in the principles of the Linguistics of Enunciation, notably the studies by Emile Benveniste, in some concepts of Freudo-Lacanian Psychoanalysis, in Philosophy, in French Discourse Analysis, and in Morphology. It is assumed that the symbolic leads to the assumption of singularity in linguistic terms. In such a perspective, this process of singularity, which Arnaldo has been through, seems to stand beyond of what can be conceived as discourse (the place of stability) and as speech (the place of instability). Searching for the features of the artistic creation, Arnaldo strives to mark that the different is also in what is the same. This brings us the possibility of distinguishing that the unusual comprises the usual. In other words, by looking for the artistic creation, it is possible to realize that there is a work *with* and *about* the symbolic whose constancy produces a way of writing in which an identity in mo(ve)ment, as a trait of singularity, can be noticed. The analysis has shown that this kind of production undertaken by the author is related to what can not be neglected to do. It has to do with how the subject deals with the language. In addition, it was the relation of Arnaldo with the language, and broadly, with the symbolic, that enabled the analysis to find out that, in *40 Escritos*, Arnaldo plays with the language as well as he plays with the symbolic. As a result, such a process of artistic production ends up in (re) creating the symbolic which also comprises linguistic interaction, linguistic (re)creation, and symbolic subversion.

Key words: Enunciation; Writing; Singularity; Style; Symbolic (re)creation.

SUMÁRIO

Primeiros dizeres neste(s) (des)caminho(s).....	21
Capítulo I – (Des)Caminho(s) teórico(s).....	35
1. À guisa de fundamentação teórica.....	35
2. (Per)Passando pela teoria enunciativa em Émile Benveniste.....	36
3. Mobilizando conceitos.....	43
3.1. A concepção de sujeito em teoria da enunciação e o chamamento de um exterior teórico, a psicanálise lacaniana.....	43
3.2. Singularidade: um abstrato-concreto.....	49
3.3. Letra, significante e ossigno.....	55
3.4. <u>E</u> scrita: algo da verdade do sujeito.....	61
3.5. Estilo e Autoria: uma relação (in)tensa.....	63
4. O que a Morfologia pode dizer sobre a língua (?).....	69
4.1. <i>Sistema, norma e fala</i>	69
4.2. <i>Criatividade e técnica linguística</i>	73
4.3. <i>A criação metafórica na linguagem</i>	81
4.4. Algumas palavras sobre as considerações de Coseriu.....	84
4.5. Neologismo.....	85
Capítulo II – Aspectos sobre a produção arnaldiana.....	93
1. Breve histórico sobre a carreira de Arnaldo Antunes.....	94
2. A (com)pulsão na produção arnaldiana.....	102
2.1. A Caligrafia <i>Fome de Sede</i> e a canção <i>Comida</i>	104
2.2. O poema-visual e a canção <i>O que</i>	108
2.3. A canção <i>Inclassificáveis</i>	111
2.4. Algumas considerações.....	116
3. A produção arnaldiana sob o prisma de Arnaldo Antunes.....	116
Capítulo III – A escrita arnaldiana em seu(s) (40) escritos.....	125
1. Sobre a eleição do material e a constituição do <i>corpus</i> : o objeto criado pelo ponto de vista.....	126
2. Algumas análises a partir de 40 escritos.....	131
2.1. <i>Consertos no casco do barco</i>	132

2.2. <i>O amor</i>	137
2.3. <i>Repetição do perigo</i>	139
2.4. <i>Tons</i>	142
2.5. <i>De pedra</i>	146
2.6. <i>Desorientais</i>	153
2.7. <i>Riquezas são diferenças</i>	157
Palavras finais, mas não no sentido de últimas	165
Bibliografia	173
Referências bibliográficas.....	173
Referências <i>online</i>	177
Outras referências.....	179
Bibliografia consultada.....	180
Anexos	183

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1. Labirinto con cipressi.....	33
Ilustração 2. Céu Hell.....	60
Ilustração 3. Ilusão de Ótica (a/d).....	91
Ilustração 4. Aguilar e a Banda Performática.....	97
Ilustração 5. Titãs.....	98
Ilustração 6. M. C. Escher's pencil drawing of <i>Reptiles</i>	102
Ilustração 7. Fome de Sede.....	105
Ilustração 8. O que (1).....	108
Ilustração 9. O que (2).....	109
Ilustração 10. Arnaldos.....	117

*O que me falta?!... É aquilo que me (im)pulsiona.
Faltam-me palavras... E o desejo de escrever é o que
tem movido o meu ser. (ALFERES, 19 de agosto
de 2008)¹*

*Um sujeito que se enuncia é um sujeito com estilo,
com marca. Onde escreve deixa cicatrizes, onde se
mostra diz de si. (FLORES & ENDRUWEIT,
2005, p.148)*

¹ Blog *(Com)pulsão*, disponível em <<http://com-pulsional.blogspot.com>> (acesso em nov. 2009).

Primeiros dizeres neste(s) (des)caminho(s)

A Linguística da Enunciação de base benvenistiana é um campo de estudos linguísticos em que o *corpus* analisado advém de textos produzidos na vivência social. Esse campo visa a analisar fenômenos enunciativos recorrentes ou singulares nessa produção, levando em consideração a relação do sujeito com o que diz, considerando-se diversos mecanismos enunciativos como, por exemplo, a análise da pontuação em textos, cujo modo de pontuar afeta as possibilidades de leitura e marca uma relação singular² do sujeito com aquilo que produz.

Dessarte, essa perspectiva teórica linguístico-enunciativa (termo utilizado por FLORES, 2008) tem se mostrado pertinente como subsídio em análises de textos cuja pretensão, entre outras, é a de evidenciar o ato de escrever, assim como o ato de falar, como um ato de enunciação³. Enquanto ato de enunciação é possível considerá-lo, de saída, nessa perspectiva, como um ato singular que mo(vi)menta as coordenadas de *pessoa, tempo e espaço*. Desse modo, mo(vi)mentando e mudando as coordenadas da instância enunciativa, a cada processo de trabalhar *com e sobre* a língua, a palavra, o simbólico na enunciação escrita (termo benvenistiano), o sujeito (re)atualiza e (re)significa sentidos.

² Acerca da noção de singular(idade), *vide* Capítulo I e Capítulo III.

³ De acordo com Benveniste (2006, p.82), em *Problemas de Lingüística Geral II*, "A enunciação é este colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização. [...] É preciso ter cuidado com a condição específica da enunciação: é o ato mesmo de produzir um enunciado [...]". Desse modo, dado seu caráter de realização individual, ainda de acordo com Benveniste (*op. cit.*, p.84. Grifo do autor), "[...] a enunciação pode se definir, em relação à língua, como um processo de *apropriação*. [...]".

Ressalto que "colocar em funcionamento a língua", por meio de um "ato individual de utilização", não subtrai o caráter geral da língua. Ao contrário, sob essa perspectiva, cada ato enunciativo, concomitantemente, comporta o geral (o sistema, as regras da língua) e o específico (forma que o sujeito agencia e se apropria da língua, de modo a colocá-la em funcionamento). De acordo com Flores (2008, p.260), no artigo *Enunciação, singularidade e autoria*, "[...] é universal que todas as línguas tenham dispositivos que permitam sua utilização singular pelos sujeitos; é particular a configuração desses sistemas e o uso que os sujeitos fazem deles.". Portanto, sob essa óptica, a enunciação seria a "generalidade do específico" no processo de "dar direção ao sentido" (cf. FLORES, *op. cit.*).

Benveniste (2006, p.90) afirma haver dois planos que se atrelam à enunciação escrita, quais sejam: "[...] o que escreve se enuncia ao escrever e, no interior de sua escrita, ele faz os indivíduos se enunciarem". Assim, é possível dizer que no processo de escrita, como ato enunciativo, há a possibilidade de vislumbrar a emergência do sujeito da enunciação⁴ (doravante designado sujeito) no dizer que formula⁵. Portanto, essas marcas na escrita se comportam como forma mais evidente de entrever a emergência fugidia do sujeito na enunciação. Outras formas, menos evidentes – como, por exemplo, o momento histórico da escrita (data) e a sua relação com a história contemporânea ao escrito – também poderiam corroborar esse entrever; entretanto, trabalho, mormente, com as marcas mais evidentes.

Nesse sentido, com base na perspectiva teórica linguístico-enunciativa, a presente pesquisa (se) (con)figura como uma proposta de análise do processo de singularização do dizer na obra *40 escritos*⁶, de Arnaldo Antunes⁷, pensando

⁴ Sobre a concepção de sujeito da enunciação, *vide* tópico 3.1. do Capítulo I, p. 43.

⁵ De início, a relação entre a emergência do sujeito (no dizer que formula) com a singularidade pode ser vislumbrada na epígrafe que abre estes primeiros dizeres – de Flores e Endruweit (2005) —, pois, ao enunciar por meio da escrita ou pelo ato de proferir, o sujeito diz de si, imprimindo marcas de seu estilo. Falo um pouco mais sobre essa relação neste tópico, quando falo sobre o dizer arnaldiano, mas será mais bem abordado no Capítulo I e no Capítulo III.

⁶ Esta obra foi organizada por João Bandeira de modo a compilar textos escritos por Arnaldo Antunes (artigos, ensaios, *releases* e textos publicados em vários meios: em revistas, jornais, prefácio de livros, catálogos de exposições de artes, etc.) em um período de vinte anos (1980-2000). A maior preocupação do organizador foi estabelecer uma ordem cronológica, a fim de manter a coesão das idéias de Arnaldo Antunes no decorrer do tempo, haja vista que perceberam certa recorrência de questões de um texto para outro. (cf. Ex-titã busca coerência em 40 escritos. In: *Site* oficial de Arnaldo Antunes – seção Livros/40 escritos). Arnaldo preocupou-se com a seguinte questão: "Será que a grandeza dos textos não está justamente no destino efêmero que eles têm nos meios circunstanciais como jornais e revistas?" (*idem*). Cumpre destacar que, embora eu cite a obra como um todo, apenas alguns de seus escritos serão por mim analisados (*vide* Capítulo III, p. 125).

⁷ Aqui vale uma ressalva: ao mencionar **Arnaldo Antunes**, não falo de Arnaldo Antunes enquanto pessoa no mundo "em carne e osso", mas sim como uma via de vislumbrar uma representação. Isto porque, Arnaldo Antunes é nome artístico de **Arnaldo Augusto Nora Antunes Filho** e, portanto, já marca a diferença entre pessoa no mundo e artista. Concebo, neste caso, o termo "artista" como sendo uma forma de representação deflagrada a partir dos trabalhos realizados em torno da arte. Nessa perspectiva, *Arnaldo Antunes é, portanto, uma assinatura que representa a autoria em trabalhos artísticos*. Parece um paradoxo dizer que falar em Arnaldo Antunes não falar em Arnaldo Augusto Nora Antunes Filho. Talvez, dizendo

a produção do artístico em relação ao estilo enquanto um trabalho *com e sobre* o simbólico⁸, *com e sobre* a língua, *com e sobre* a palavra que leva à assunção de singularidade em termos linguísticos. Ou seja, um trabalho sobre o simbólico cuja constância produz um modo de escrita que permite (re)conhecer identidade em mo(vi)mento. Um trabalho relativo a algo que não se pode se furtar a fazer, porque é relativo ao modo de o sujeito lidar com a linguagem e suas formas diversas.

Em Arnaldo Antunes, por exemplo, parece haver uma "intimidade" com a língua, um "brincar" com ela, na qual transpira o desejo pelo "diferente", pela "diferença", pelo "não-igual"; em outras palavras, seu *diferente buscado*, que o impele a produzir *com e sobre* o simbólico, a língua, a palavra. Essa "intimidade", com efeito, expande-se ao simbólico. Daí que a análise desse(a) brinca(dei)r(a)⁹ com a língua¹⁰ e também com o simbólico e a palavra, ao que

deste modo, a ideia melhor se mostra: assim como na diferenciação entre metáfora e comparação, em que toda metáfora é uma comparação e nem toda comparação é uma metáfora, Arnaldo Augusto Nora Antunes Filho comporta Arnaldo Antunes, já Arnaldo Antunes não comporta Arnaldo Augusto Nora Antunes Filho. Ou seja, a relação com o artístico não necessariamente pode dizer o que é a pessoa no mundo.

Sobre o termo **representação** cabe aqui outra ressalva. Tomo este termo como abordado por Flores [et al.] (2008, p.47, nota 16): "[...] Aqui, ele é tomado em sentido muito delimitado, qual seja, como propriedade de se marcar. Não se trata de ver na representação algo que teria existência *a priori*. [...]"

⁸ Entendo *simbólico* como matéria significante. Isto é, de minha parte, simbólico é qualquer entidade linguageira passível de significar, ou seja, de produzir sentido(s). Sob essa perspectiva, simbólico não se relaciona ao conceito da psicanálise lacaniana.

⁹ Saliento que esse(a) brinca(dei)r(a) se dá na cadeia significante – (brin)cadei(r)a. Ou seja, nesse caso, Arnaldo Antunes não sai do sistema linguístico da língua portuguesa para brincar *com e sobre* a língua ou *com e sobre* o simbólico.

¹⁰ No que diz respeito a(o) brinca(dei)r(a) com o simbólico e/ou com a língua, é válido dizer que pensei nessa possibilidade de "brincadeira" no momento de formulação de meu projeto de pesquisa, durante o segundo semestre de 2007, para o ingresso no Mestrado em Linguística, atual Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos, da Universidade Federal de Uberlândia. Nesse processo de escrita, pesquisei, via Internet, a existência de trabalhos acadêmicos sobre a obra arnaldiana e localizei um de Antônio Fernandes Júnior (2005), a saber: *História e construção identitária na poética de Antunes*. Nesse trabalho, além de outras produções arnaldianas, Fernandes Júnior fala sobre a canção *Inclassificáveis* e não menciona sobre o "brincar com a linguagem". Entretanto, em maio de 2009, na ocasião do II Simpósio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários (na Universidade Federal do Triângulo Mineiro, Uberaba-MG), entrei em contato com esse estudioso e ouvi uma comunicação referente à sua tese que menciona algo sobre o brincar com a linguagem, embasando-se no *devir criança* postulado por

tudo indica, pode ser uma via de vislumbrar o processo de singularização do dizer arnaldiano. Uma singularização que parece estar para além do que, na perspectiva enunciativa, pode ser concebido como *discurso*¹¹ e como *fala*¹².

Quando se busca fazer uma produção artística, mesmo se o enfoque for o escrito, prima-se por marcar o diferente no igual, ou seja, marca-se um inusitado que comporta o usitado... Assim, a conquista da singularidade, em Arnaldo Antunes, extravasa também *no* e *pelo* corpo, se bem for observado o figurino por ele utilizado em apresentações de canções e poesias, por exemplo. Aqui falo de um (re)soar de um extravasar *no* e *pelo* corpo enquanto entidade simbólica possível de se ver porque, quando se apresenta, Arnaldo Antunes está em cena e, portanto, está representando. Arnaldo Antunes é, ali, a representação de cantor, compositor, poeta, artista plástico, etc.. É nesse sentido que digo que o processo de singularização do dizer arnaldiano está para além de uma desestabilização linguística. Desse modo, posso dizer que o estilo¹³ se mostra como uma via para a conquista de singularidade.

De minha parte, uma vez que analiso uma das obras arnaldianas, torna-se pertinente mencionar que Arnaldo Antunes tem se mostrado um artista de

Deleuze. Prestativamente, Fernandes Júnior enviou-me sua tese e lá pude ler como concebe esse brincar com a linguagem. Segundo Fernandes Júnior (2007, p.21):

[...] Como uma criança que monta e desmonta os próprios brinquedos, Antunes brinca com a linguagem e com as palavras, desmontando-as no campo fonético, morfológico, sintático e semântico. Nesse jogo lúdico com a linguagem, Antunes pesquisa e persegue novas formas poéticas de apreender os sentidos do mundo e das coisas. [...].

Grata foi a surpresa ao ver muito do que havia escrito no momento de meu projeto na tese de Fernandes Júnior Isso, a meu ver, só tem a corroborar o fato de que essa parece ser a marca de Arnaldo Antunes e, também, que a língua nos possibilita enunciar de modos diferentes, por meio da enunciação, a partir de algo já enunciado. O singular se d(ar)á pela maneira de agenciamento do que já foi enunciado – e se (re)atualiza(rá) via enunciação – e pelo que afeta(rá) o sujeito que enuncia.

¹¹ No que tange a língua, o *discurso* é aquilo que está organizado e estabilizado socialmente; é da ordem do repetível e qualquer homem poderá reproduzir socialmente.

¹² Ainda no que concerne à língua, a *fala* é o que irrompe a organização, desestabilizando o socialmente estabilizado; é da ordem do irrepitível, inefável, intangível. A meu ver, seria em relação à fala que o estilo viria a se constituir. Se o estilo é aquilo que identifica o sujeito por possibilitar entrever rastros de si em seu dizer, estilo se relacionaria com singularidade por ser uma conquista de uma marca de si.

¹³ Retomo a discussão sobre estilo no Capítulo I, tópico 3, página 63.

grande importância no espaço cultural nacional e internacional¹⁴ devido às suas atuações¹⁵ como compositor, cantor, performático, artista plástico, artista gráfico, artista digital, produtor de instalações, poeta¹⁶ e escritor. Suas canções e suas poesias têm sido fontes de pesquisa para estudiosos da linguagem dado o modo como se relaciona com a língua, visando à experimentação linguística, (re)criando novas expressões linguísticas por meio de fusões, quebras de palavras, deslocamentos lexicais, etc., produzindo efeitos de sentido diversos sobre as realidades¹⁷ que suas produções e/ou suas criações abordam, como, por exemplo, na canção *Macha Fêmeo*¹⁸, em que há uma troca das desinências de gêneros masculino e feminino nas palavras, bem como dos sufixos na expressão "liberal gerou", que comumente se dá na forma "liberou geral":

[...] fígada barrigo umbiga perno braça unho mucoso
axilo nerva pela veio cabelar narino porro [...]
[...] liberal gerou

Cumprido destacar que mudar o gênero e os sufixos de palavras em circulação social é algo que qualquer falante pode fazer, como é o caso de meu sobrinho, aos dois anos e meio, dizendo para nosso primo: "Você é um banana"¹⁹ mesmo!"; mas listar na mesma ordem os itens lexicais utilizados por Arnaldo Antunes é quase impossível diante da "fartura" da língua. Ademais, as associações feitas são sempre da ordem do singular e não há como prever como essas associações poderão se dar, mesmo quando há um trabalho *com* e *sobre* o simbólico, como é o caso das produções artísticas. Nesse sentido, caberia, então, perguntar: Por que Arnaldo Antunes escolheu esses itens lexicais para essa

¹⁴ Vide a seção *Biografia* no site oficial de Arnaldo Antunes.

¹⁵ No site oficial de Arnaldo Antunes, seção *Artes*, é possível encontrar as subseções: *Caligrafias*; *Plásticas*; *Gráficas*; *Poemas-visuais*; *Instalações*; *Performances*; e *Digitais*.

¹⁶ Poeta da palavra cantada (canções), das poesias visuais, das poesias concretistas e da videopoesia. (cf. FERNANDES JÚNIOR, 2005).

¹⁷ Realidade tomada como projeção de fatos cotidianos da população brasileira e do mundo.

¹⁸ CD *O silêncio*, BMG, 1996. Grifos meus.

¹⁹ Expressão possivelmente motivada por pensar: "se estou falando com um homem, em vez de banana, tenho de usar banana".

canção? Por que optou pelo jogo linguístico em relação às desinências de gênero? É difícil encontrar resposta definitiva para essas questões. Talvez, nem haja uma resposta definitiva para ela. Mas alguns lampejos responsivos são passíveis de serem levantados em relação ao sentido, mas não em relação às associações do sujeito da enunciação. Assim sendo, de um modo geral, são itens relativos ao corpo humano e isto pode sugerir a desordem do próprio corpo e, é muito possível que seja por esse motivo que, ao analisar a canção, conclui-se que se trata de uma canção que toca em questões sobre os gêneros masculino e feminino na sociedade ocidental atual.

Fernandes Júnior (2005, p.11) afirma, em seu trabalho *Identidade e subjetividade na produção poética de Arnaldo Antunes*, que "a alteração de categorias de gênero, associadas com a idéia de liberação do sujeito, produz efeitos de sentido ao longo do texto decorrentes da relação entre sujeito e identidade sexual". Desse modo, parece que a expressão "liberal gerou" aponta para a existência de uma liberdade que gera outras possibilidades de identidade sexual; por exemplo, a do amor entre pessoas de mesmo sexo.

A partir do fragmento supracitado, é perceptível a manifestação de um rastro de singularidade na escrita de Arnaldo Antunes. O jogo linguístico nele presente promove, além do efeito artístico, algo de estilo que dá vazão à singularidade. No entanto, trata-se de um processo recorrente em literatos, por exemplo, como é o caso de Guimarães Rosa. Portanto, cabe então, problematizar essa questão que parece apontar para um paradoxo²⁰: se a possibilidade de (re)criação simbólica²¹ é algo (re)corrente entre os falantes,

²⁰ Tomo emprestada a concepção de paradoxo encontrada em Guerra e Carvalho (2006, p.87) como sendo "um argumento aparentemente aceitável, com premissas também aparentemente aceitáveis, mas cuja conclusão parece inaceitável".

²¹ A (re)criação simbólica consiste em (re)criar tomando como base aquilo que tem ou possa ter sentido, ou seja, tomando como base qualquer entidade linguageira passível de significar. Na (re)criação simbólica há um trabalho *com* e *sobre* o simbólico, a língua, a palavra e esse trabalho traz algo do sujeito via o processo de associações na (re)criação simbólica implicados. Adianto que (re)criação simbólica comporta o jogo linguístico, a (re)criação linguística e a subversão do

como esse jogo linguístico pode se constituir como singular? Avento a hipótese de que, embora o sistema linguístico, conforme postulado por Saussure ([1916] 2006), comporte as possibilidades de (re)criação simbólica, a relação analógica que fundamenta essas possibilidades é da ordem do singular, da efemeridade, da contingência, do acontecimento da língua, porque tem a ver com o sujeito que (se) enuncia (ao dizer) e com aquilo que lhe vem via associações languageiras. Nesse sentido, o modo como a escrita arnaldiana se dá é constitutivo do estilo de Arnaldo Antunes, um estilo que está para além do que é da ordem da fala (pela via de um mero jogo linguístico, por exemplo), um estilo que extravasa no e pelo corpo desse artista.

Parece-me que o processo de (re)criação simbólica insiste/persiste em deixar entrever que a língua não é capaz de fazer/dizer o todo. Talvez, por isso, a (re)criação simbólica, devido à sua característica de disseminação, deslizamento, proliferação de sentidos abra espaço para um não-um do sentido que alça ao diferente. Com efeito, uma espécie de busca pelo diferente parece ser um traço da (com)pulsão²² de escrita arnaldiana. Portanto, a relação do sujeito com a escrita, ou melhor, com aquilo que (se) escreve é da ordem da singularidade, uma vez que está relacionada à constituição do sujeito que (se) enuncia. Desse modo, devido à relação de Arnaldo Antunes com a língua, com a palavra e, de modo mais amplo, com o simbólico, se torna pertinente analisar como se dá esse processo que denomino "brinca(dei)r(a) com a língua,

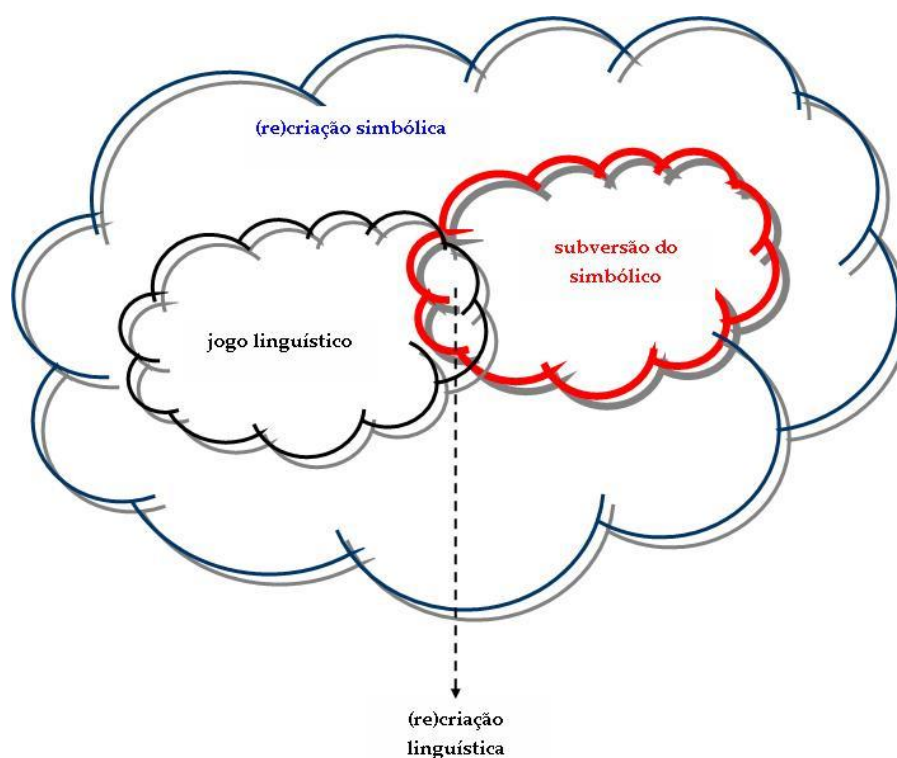
simbólico. Adianto ainda que essas noções, comportadas pela (re)criação simbólica, são conceituadas neste tópico (*vide* p. 28).

²² (Com)pulsão, embora tenha certa relação com o conceito de *pulsão* em Freud, enquanto manifestação de satisfação libidinal, em um processo de o sujeito estar na oposição entre as *pulsões de vida* e *de morte*. (Cf. Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan, 1996), nesse trabalho, (com)pulsão é compreendida como um dos elementos que (im)pulsionam, que motivam o sujeito naquilo que a todo o momento o convoca. Correlaciona-se, desse modo, com o desejo do sujeito (*vide* tópico 3 do Capítulo I, p. 43). A (com)pulsão de escrita arnaldiana se relaciona com o quê, a todo o momento, o invoca a representar via (re)criações simbólicas, as quais transbordam pela via do que a sociedade compreende como artístico. Portanto, a (com)pulsão tem a ver com a erupção da (re)criação simbólica arnaldiana, resistindo à ação corrosiva das diferentes formas de escrita a que Arnaldo Antunes (se) coloca.

brinca(dei)r(a) com a palavra e brinca(dei)r(a) com o simbólico" na obra *40 escritos*, uma vez que esse(a) brinca(dei)r(a) resulta em (re)criação simbólica.

Antes, porém, de falar sobre questões pertinentes à obra *40 escritos*, faz-se necessária a conceituação de mais algumas noções que deste ponto em diante mobilizo. Uma delas, que já foi mencionada e conceituada (*vide* nota 21), é a **(re)criação simbólica**. Esta é uma noção-chave, porque abarca outras três noções que mobilizo, quais sejam: 1) **jogo linguístico**, 2) **(re)criação linguística** e 3) **subversão do simbólico**.

Parece-me pertinente esquematizar essas noções antes de conceituá-las, a fim de ilustrar as relações entre elas:



O **jogo linguístico**, a primeira delas, tem a ver com o corriqueiro da língua, como, por exemplo, a mudança de afixos, de desinências verbais e nominais, o estabelecimento de rimas, assonâncias, simetrias. Embora tenha a característica corriqueira, no sentido de qualquer falante do português brasileiro pode fazê-lo, o modo de associação é singular (como exposto no contraste dos exemplos da canção *Macha Fêmeo* e da fala de meu sobrinho aos dois anos e meio).

A segunda, **(re)criação linguística**, seria aquilo que está para a ordem do pouco corriqueiro, como é o caso dos neologismos feitos por meio de um truncar palavras. Ou seja, por meio de um processo de cortar uma palavra e juntar com outra, como, por exemplo, o termo arnaldiano *orientupis* (junção entre *orientais* e *tupis*) da canção *Inclassificáveis*²³. A (re)criação linguística, se assim pode ser dito, seria o entremeio entre jogos linguísticos e subversão do simbólico no que se refere à questão do (re)criar, do(a) brinca(dei)r(a) com a língua.

Subversão do simbólico, a terceira noção que é englobada pela (re)criação simbólica, seria aquilo que está para além da mudança de afixos e/ou de desinências verbais e nominais. Esta subversão tem a ver com o contestar a gramática normativa de modo a instaurar uma norma (no sentido coseriano²⁴). A questão da instauração de uma norma poderá ser vislumbrada, por exemplo, nos escritos *De Pedra*, *Desorientais* e *O amor*, em que, notoriamente, Arnaldo Antunes contraria a gramática normativa. Esse ato de subversão, no entanto, não produz agramaticalidade, mas efeitos de sentido(s), ou seja, há nesse ato um trabalho *com* e *sobre* o simbólico que coloca em relação letra, significante, sentido, não-sentido.

Feito o parênteses para as conceituações, volto à discussão sobre a questão arnaldiana em relação à sua obra *40 escritos*. É relevante pensar, então, se esses rastros de singularidade²⁵ presentes nas canções²⁶, como é o caso de *Macha Fêmeo*, também emergem em outras produções. Ou seja, se esses rastros emergem na obra *40 escritos*, em suas produções (como crítico literário; ensaísta;

²³ CD *O Silêncio*, BMG (1996).

²⁴ Vide Capítulo I, tópico 4, p.69.

²⁵ Concebo rastros de singularidade como traços efêmeros e evanescentes da singularidade. Esses rastros colocam em suspensão o discurso, abrindo lugar para a fala e, por conseguinte, à possibilidade de emergência de algo relativo à subjetividade daquele que enuncia. É por meio do enunciar, via proferimento ou escrita, que se dá a emergência daquilo relativo à subjetividade do sujeito da enunciação.

²⁶ Discorrerei sobre a (re)criação simbólica em canções, caligrafias e poemas-visuais no Capítulo II, destinado a abordar alguns aspectos relevantes acerca da produção arnaldiana.

e escritor de prefácios de livros e de apresentações de programações culturais) organizadas de modo a abranger um recorte temporal de vinte anos. Vale dizer que essa (re)criação simbólica, pela via da experimentação linguística, é marca do estilo arnaldiano, pois, ao que parece, sua escrita visa a um trabalho *com e sobre* a língua de modo a produzir associações, relações, oposições que se colocam ao sujeito de modo efêmero, em lampejos emergentes, dado o que o pulula, o que o toca, o que o mo(vi)menta no mo(vi)mento de (re)produção e (re)criação enunciativa. E, por isso, essa (re)criação simbólica (se) (con)figura como singular.

Cumprе destacar que *40 escritos* (re)trata, conforme o próprio Arnaldo Antunes, (d)o seu cuidado com a palavra, o que a torna uma obra "quase autobiográfica" (ANGIOLILLO, 2000). Esse sentimento de autobiografia leva Antunes a afirmar que ela "tem uma intersecção a tudo que eu acabo produzindo – música, artes plásticas, literatura – que é o tato com a palavra em si: eu não faço música instrumental, eu faço canção; eu não faço artes plásticas, faço instalações de poesia visual" (*op. cit.*). Assim, é válido pensar: Em que esse "tato com a palavra em si" pode ou tem a ver com a conquista da singularidade? Ou seja, em que medida é possível concebê-lo como um rastro de singularidade?²⁷

Desse modo, tenho como objetivo investigar a possibilidade de os rastros de singularidade presentes nas canções²⁸, por meio das experimentações linguísticas feitas por Arnaldo Antunes, figurarem em outras produções escritas arnaldianas, especificamente em sua obra *40 escritos* e, assim sendo, analisar alguns traços do processo de singularização do dizer na escrita arnaldiana, via (re)criação simbólica. Sob essa óptica, considero que a experimentação

²⁷ Sobre esses questionamentos, *vide* apontamentos teóricos (Capítulo I, p.35 s.) e análises (Capítulo III, p.125 s.).

²⁸ Como, por exemplo, nas canções *Inclassificáveis*, *Macha Fêmeo* e *O que swingnifica isso?*, todas do CD *O silêncio* (1996).

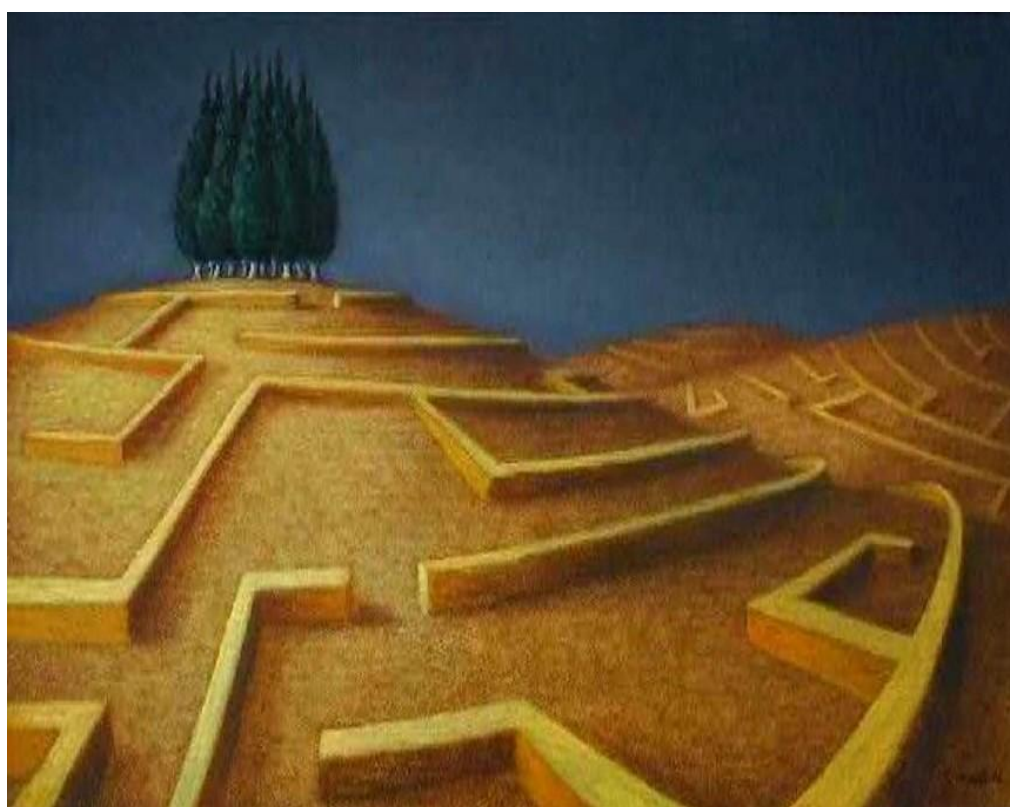
linguística é o modo como Arnaldo Antunes lida com a língua, na busca por aquilo que pode alçá-lo ao diferente, a si.

Para tanto, trabalho com (re)criações simbólicas que emergem em suas produções escritas como ponto de entrada para a análise da escrita arnaldiana a que me proponho. Posso, por conseguinte, estabelecer três etapas básicas ao trabalho de análise: 1. Localização das (re)criações simbólicas para a análise; 2. Recorte e descrição linguística das (re)criações simbólicas e, a partir da descrição, compreensão e explicitação de seu funcionamento como mecanismo enunciativo de singularização do dizer; e 3. Estabelecimento de uma interpretação possível do processo de constituição da escrita arnaldiana e, em decorrência, de um estilo arnaldiano.

Ressalto ainda que, em relação à constituição do *corpus* da pesquisa, a seleção dos textos a serem analisados se deu e se dá a partir das necessidades decorrentes do processo de pesquisa. Sendo assim, resguardo-me a possibilidade de fazer contraponto com alguma canção e/ou poesia de autoria de Arnaldo Antunes quando percebida relevância.

Acerca da estruturação desta dissertação, convém mencionar que o Capítulo I, *(Des)Caminho(s) Teórico(s)*, está destinado às considerações sobre as teorias e sobre os conceitos nos quais me embaso para a formulação das análises. O Capítulo II, *Aspectos sobre a produção arnaldiana*, se constitui de alguns comentários pertinentes à contextualização da relevância da produção arnaldiana no espaço nacional. Já o Capítulo III, *A escrita arnaldiana em seu(s) (40) escritos*, consiste da descrição a respeito da constituição do *corpus*, bem como da construção do método e da análise das (re)criações simbólicas localizadas nos textos selecionados em relação à composição da escrita arnaldiana em seu(s) (40) escritos. Por fim, teço meus últimos comentários em *Palavras finais, mas não no sentido de últimas*, pois é preciso "colocar um ponto final" em cada etapa de trabalho, mesmo que se saiba da necessária existência

do (constante) (re)pensar sobre o que se fez, o que se faz e o que ainda está por ser feito e poderá vir a ser feito.



²⁹ **Ilustração 1.** *Labirinto con cipressi* – Giuliano Giuggioli

²⁹ Disponível em <<http://www.giuggioli.it/gallerie/labirinti.swf>> (acesso em nov. 2009)

CAPÍTULO I

(Des)Caminho(s) teórico(s)

Neste(s) *(Des)Caminho(s) teórico(s)*, trago a discussão de algumas noções referentes aos estudos enunciativos de base benvenistiana e alguns conceitos (re)significados a partir de leituras na área: da psicanálise de base freudolacaniana, da filosofia, da análise de discurso de linha francesa e da morfologia. Portanto, o que aqui é (re)discutido e (re)significado (se) (con)figura como uma (re)leitura afetada por essas áreas. Desse modo, por se tratar de uma (re)leitura de teorias, resguardo-me da busca (constante) por uma fidelidade teórica a tais e tais teorias. Assim sendo, a problemática teórica mobilizada não deve ser considerada como um meio de saber o quê cada uma dessas áreas (re)visitadas é. O foco é outro: *o quê*, nessas áreas, pode corroborar o estudo da escrituralidade em suas (re)criações simbólicas em busca de um efeito artístico, notadamente na obra *40 escritos*.

1. À guisa de fundamentação teórica

Não atingimos nunca o homem separado da linguagem e não o vemos nunca inventando-a. Não atingimos jamais o homem reduzido a si mesmo e procurando conceber a existência do outro. É um homem falando que encontramos no mundo, um homem falando com outro homem, e a linguagem ensina a própria definição do homem.
(BENVENISTE, 2005, p.285)

A epígrafe extraída do texto *Da subjetividade da linguagem*, de Émile Benveniste (2005, p.285), funciona aqui como argumento para estudar a linguagem e, conseqüentemente, o homem, já que não há como separá-la do homem. Em certo sentido, isto é o que me proponho a estudar nesse trabalho, a

partir de um caso específico: analisar a escrita de Arnaldo Antunes é, de certo modo, conhecer um pouco (mais) de Arnaldo Antunes, em relação àquilo que é passível de ser representado, via linguagem, de sua relação com o simbólico.

De meu ponto de vista, a obra de Benveniste ensina o próprio cerne da enunciação, uma vez que não há como analisar um enunciado sem levar em conta a subjetividade advinda do sujeito que (se) enuncia na enunciação. É a partir da filiação a essa teoria, presente no campo da Linguística da Enunciação, que me fundamento para realizar esta pesquisa. Ademais, outros conceitos que, a meu ver, se relacionam a essa teoria, como, por exemplo, escrita, estilo³⁰ e autoria³¹, singularidade, significante e letra serão abordados por mim. Também busco suporte na Morfologia, devido à necessidade de conduzir a análise da escrita arnaldiana a partir de suas (re)criações simbólicas. Isto torna os conceitos de sistema, norma, fala, criatividade e técnica linguística, criação metafórica na linguagem³² e neologismo importantes para meu trabalho. Cumpre destacar que as noções de sistema, norma e fala; de criatividade e técnica linguística; de criação metafórica na linguagem; e de neologismo virão para corroborar a perspectiva do que denomino brinca(dei)r(a) com a língua e com o simbólico.

Antes, porém, julgo relevante um (per)passar pela teoria enunciativa de base benvenistiana, uma vez que esta constitui o pilar mestre de meu trabalho.

2. (Per)Passando pela teoria enunciativa em Émile Benveniste

Cumpre destacar, de início, que faço uma resenha de alguns aspectos das teorizações de Émile Benveniste abordados no livro *Introdução à Linguística da Enunciação* (FLORES; TEIXEIRA, 2008). Considero este livro uma boa referência

³⁰ Noção discutida a partir de uma visada filosófica (Barthes, *O rumor da língua*).

³¹ Parto da análise de discurso de linha francesa para discutir essa noção.

³² Conceitos advindos dos trabalhos de Eugênio Coseriu. A partir do recorte feito para o estudo nesta dissertação, pode-se dizer que Coseriu é um linguista que muito contribuiu para as reflexões acerca da língua em uso.

para quem deseja iniciar os estudos em linguística da enunciação de base benvenistiana.

Sendo assim, no que diz respeito às teorizações acerca da enunciação, de acordo com Flores e Teixeira (2008, p.29. Grifo dos autores), Benveniste "é considerado o lingüista da enunciação e conseqüentemente o principal representante do que se convencionou chamar de *teoria da enunciação*" e talvez tenha sido o primeiro linguista "a desenvolver um modelo de análise da língua especificamente voltado à enunciação" em uma época que, no âmbito das ciências humanas, o estruturalismo estava em seu apogeu "como método rigoroso de análise de fenômenos antes excluídos da investigação científica", ou seja, fatores que seriam considerados como extralinguísticos (exteriores ao sistema linguístico)³³ e que não seriam, portanto, considerados pertinentes para a visão estruturalista da língua.

Vale dizer que, mesmo "saindo" dos moldes estruturalistas (da época) do que se poderia conceber como fenômeno linguístico, "Benveniste é um estruturalista, sua semântica é pautada pelos princípios estruturais" (FLORES; TEIXEIRA, 2008, p.30). Isto pode ser observado pelo fato de Benveniste retomar a teoria saussuriana em *Problemas de Lingüística Geral* (I e II), "em especial, as noções de estrutura e de signo, ambas redefinidas a partir das próprias bases saussurianas, presentes em textos como *A natureza do signo lingüístico* (1939) e "*Estrutura*" em *lingüística* (1962)" (*op. cit*, p.30. Grifos dos autores). Entretanto, Benveniste não é "um continuador *stricto sensu* de Saussure. Ao contrário, a teoria da enunciação é responsável por instaurar um pensamento diferenciado acerca da linguagem" (*op. cit, idem*. Grifo dos autores). Esse pensar a linguagem de modo diferenciado será exposto ao longo desse item.

³³ De acordo com Flores e Teixeira (2008, p.36. Aspas dos autores):

De certa forma, podemos dizer que há incongruência quando, por exemplo, se fala que Benveniste trata, por meio da noção de nível semântico, do extralingüístico. Em uma concepção estrutural da língua, nada que não seja definido nas relações do sistema pode pertencer ao sistema, portanto, não há o "extra" em teorias que pressuponham o quadro estruturalista. Isto é um princípio.

No que se refere à enunciação, o aspecto que entraria em oposição ao estruturalismo hjelmsleviano³⁴ seria o de dar espaço àquele que enuncia (FLORES; TEIXEIRA, 2008). Enquanto na teoria hjelmsleviana "as estruturas são conformadas ao ideal da repetibilidade", na enunciação é considerada a "irrepetibilidade do *aqui agora*" (*op. cit.*, p.30. Grifos dos autores). Nesse sentido, Flores e Teixeira (2008, p.30) afirmam que:

[...] se de um lado Benveniste mantém-se fiel ao pensamento de Saussure – na justa medida em que conserva concepções caras ao saussurianismo, tais como estrutura, relação, signo –, por outro apresenta meios de tratar da enunciação ou, como ele mesmo diria, do *homem na língua*. Esta é a inovação de seu pensamento: supor sujeito e estrutura articulados.

Assim, de acordo com Flores e Teixeira (2008, p.31), Benveniste analisa o signo no nível intralinguístico, "em que cada signo é distinto, significativo em relação aos demais, dotado de valores opositivos e genéricos e disposto em uma organização paradigmática" e o modo de significação que "resulta da atividade do locutor que coloca a língua em ação e é denominado de *semântico*". Resulta daí a distinção entre *língua* e *linguagem*³⁵, sendo da ordem da língua o nível intralinguístico e da ordem da linguagem o modo de significação.

De acordo com esses autores (*op. cit.*, p. 34), a "linguagem é condição de existência do homem e como tal ela é sempre referida ao outro, ou seja, na linguagem se vê a intersubjetividade como condição da subjetividade.". Já a língua, para Benveniste "é o sistema³⁶ ao qual os falantes de uma comunidade estão expostos desde sempre. Conclui-se disso que a intersubjetividade é

³⁴ Conforme Flores e Teixeira (2008, p.29. Grifos dos autores):

O estruturalismo moderno teve seu início com Saussure – em especial, com a leitura hjelmsleviana de Saussure – a partir da clássica dicotomia *langue/parole* (língua/fala). [...] Foi o dinamarquês Louis Hjelmslev quem proporcionou ao formalismo estrutural a axiomatização radical, projetando para o campo semiótico a tese de que subjaz uma estrutura à ordem dos sistemas simbólicos.

³⁵ (cf. FLORES; TEIXEIRA, 2008, p.34) "Benveniste é bastante claro em fazer distinção entre o que é da ordem da linguagem e o que é da ordem da língua. A intersubjetividade está para a linguagem assim como a subjetividade está para a língua."

³⁶ Para Benveniste, o sistema é aberto, mas essa abertura é engendrada pelo próprio sistema.

condição da subjetividade, assim como a linguagem é condição da língua." (*op. cit, idem*). Nesse sentido, é pela existência da "intersubjetividade que se pode pensar em subjetividade. O sujeito, para se propor como tal na linguagem, tem de estar, ele mesmo, constituído pelo outro" (*op. cit, idem*).

Ainda nessa mesma linha de pensamento, segundo Flores (2004, p.221):

O sujeito não é uma coisa. Independentemente do lado que se olhe, ele é uma condição formal para que o homem exista. Mas, para que exista como linguagem, porque opor o homem à linguagem é opô-lo a sua própria natureza. O sujeito é linguagem, e a intersubjetividade é a sua condição. Eis o *a priori* radical de Benveniste.

Cumprе destacar que, a teoria da enunciação benvenistiana "não fala do sujeito em si, mas da representação lingüística que a enunciação oferece dele." (FLORES; TEIXEIRA, 2008, p.35).

Assim, de acordo com os autores supracitados, decorre dessa análise a discussão acerca de referência³⁷, que, no nível intralinguístico (semiótico) está ausente e no nível da significação (semântico) define o sentido, já que o sentido "se caracteriza pela relação estabelecida entre as idéias expressas sintagmaticamente na frase e a situação do discurso" (*op. cit., p.32*). Desse modo, nesse modelo de análise da enunciação, "os interlocutores referem e co-referem na atribuição de sentido às palavras. Essa distinção possibilita o entendimento da categoria de pessoa e dos conceitos de intersubjetividade e de enunciação, básicos em sua teoria" (*op. cit., idem*).

A partir daqui também posso trazer à discussão a concepção benvenistiana acerca do aparelho formal da enunciação³⁸, em que Benveniste opõe "a lingüística das formas e a de enunciação" (FLORES; TEIXEIRA, 2008, p.35), sendo a lingüística das formas responsável pelas regras da organização

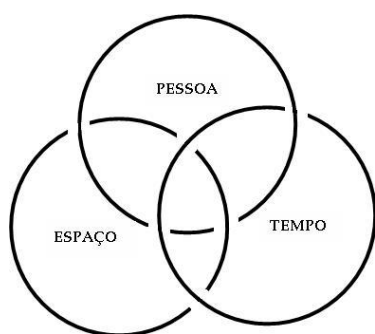
³⁷ "[...] ao sujeito e não ao mundo [...]" (FLORES; TEIXEIRA, 2008, p.36)

³⁸ (cf. FLORES; TEIXEIRA, 2008, p.36) "[...] o aparelho formal da enunciação não está limitado a formas específicas, mas é integrante da língua em sua totalidade."

sintática da língua, a estrutura, e a de enunciação³⁹ "pressupõe a anterior e inclui no objeto de estudo a enunciação" (*op. cit, idem*).

No aparelho formal da enunciação, o processo de referenciação faz parte da enunciação, ou seja, quando o locutor mobiliza a língua e dela se apropria, estabelece uma "relação com o mundo via discurso de um sujeito, enquanto o alocutário co-refere" (FLORES; TEIXEIRA, 2008, p.36), introduzindo, assim, aquele que fala em sua fala, de modo a produzir um "uso novo e como tal irrepetível" (*op. cit., p.37*).

Essa irrepetibilidade se dá pelo fato de, na instância da enunciação, haver a dependência das categorias enunciativas (pessoa-espaco-tempo; eu-aqui- agora), as quais "jamais podem ser perenizadas no uso da língua" (*op. cit, idem*), pois sempre haverá um *eu* (pessoa) enunciando em um dado *espaco* (lugar) e em um dado *tempo* (momento). Mesmo que seja o mesmo enunciado a ser proferido, como, por exemplo, "Eu acho Charlie e Shake Boom cachorrinhos lindos; eu os amo", a referência de "Eu", de "Charlie", de "Shake Boom", de "eu" e de "os", bem como o momento e o espaco enunciativo não serão os mesmos.



"Tripé Enunciativo" pessoa-espaco-tempo⁴⁰

³⁹ Ainda de acordo com Flores e Teixeira (2008, p.35. Aspas dos autores):

Para Benveniste, "a enunciação é este colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização". Com essa afirmação, separa-se ao mesmo tempo o ato – objeto de estudo da linguística da enunciação – do produto, isto é, o discurso." Ato compreendido como a relação do locutor com a língua a partir de dadas "formas lingüísticas da enunciação que marcam essa relação". Enunciar compreendido como a transformação individual da língua em discurso, via virtualidade. Assim, a enunciação passa a ser "produto de um ato de apropriação da língua pelo locutor, que, a partir do aparelho formal da enunciação, tem como parâmetro um locutor e um alocutário. É a alocação que instaura o outro no emprego da língua.

⁴⁰ Adaptação do diagrama apresentado por Flores (2004): *Por que gosto de Benveniste?*

O aparelho formal da enunciação é "a marcação da subjetividade na estrutura da língua [...] [,] fundamento estrutural de uso da língua" (FLORES; TEIXEIRA, 2008, p.36-37). As formas específicas para cada locutor se colocar e converter a língua em discurso (fala), que a língua comporta e permitem as representações (referências móveis), são as seguintes: *eu*, *tu* e *ele*. A forma *eu* é aquela que diz "eu" na presente instância de discurso; é referência móvel, pois qualquer homem pode ocupar o lugar de "eu". A forma *eu* instaura um *tu*, que é o interlocutor nas formas de representação pelo *eu*. A forma *ele* é a não-pessoa, na relação "eu/tu" "ele", já que "a categoria de pessoa caracteriza-se pela sua unicidade, inversibilidade e ausência de predicação verbal" (op.cit., p.32), como pode ser observado no quadro⁴¹ a seguir:

FORMAS	PESSOA	SUBJETIVO	NÃO-SUBJETIVO (COMO FORMA)
<i>eu</i> e formas correlatas	+	+	-
<i>tu</i> e formas correlatas	+	(não se aplica <i>a priori</i>)	(não se aplica <i>a priori</i>)
<i>ele(a)</i> e formas correlatas	-	-	+

Assim, *eu* e *tu* (e suas formas correlatas) têm representação de pessoa, porque designam os participantes da alocução. "[...] É um homem falando com outro homem que encontramos no mundo [...]" (BENVENISTE, 2005, p.285). Enquanto *ele* (e suas formas correlatas) não é necessariamente representado por pessoa, porque *ele* é tema da alocução e nunca participante possível, como no exemplo em português: "O macaco", "a porta", etc.. (excetuando casos em que

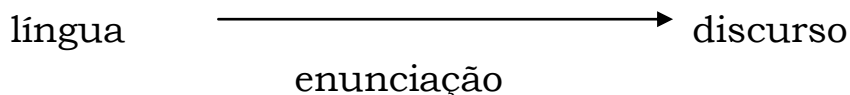
⁴¹ Quadro apresentado pela professora doutora Cármen Agustini, em 22/10/08, durante uma aula da disciplina *Teorias Linguísticas*.

essas palavras são utilizadas em sentido metafórico), configurando-se, portanto, como uma referência não-dêitica.

Fechando esse tópico, mais uma vez, trago os dizeres de Flores e Teixeira (2008, p.42):

É o conceito de enunciação que instaura um nível que não se reduz nem à língua nem à fala, mas que constitui ambas. A enunciação é o ato de tornar fala a língua. Benveniste [...] havia chamado a atenção para o fato de que empregar a língua não é o mesmo que concebê-la como um sistema. *O aparelho formal da enunciação* apaga as fronteiras entre língua e fala, visto que os elementos que o constituem pertencem, concomitantemente aos dois níveis. Esse apagamento tem uma consequência: o mecanismo da referência é único e tem estatuto enunciativo.

Acrescento ainda que Benveniste toma como objeto a enunciação, a fim de trabalhar o nível semiótico (estudo do signo pelo signo), tentando mostrar o funcionamento da língua na enunciação (nível semântico: estudo do signo convertido em discurso via enunciação – cf. esquema a seguir⁴²).



Desse modo, a comunicação em Benveniste não é central; a comunicação é apenas um efeito pragmático do simples fato de que o homem fala. O central em Benveniste é a noção de que *na e pela* linguagem o homem se torna sujeito⁴³. Inclusive, Benveniste adverte que o aparelho formal da enunciação apresenta as formas de representação subjetiva evidentes, mas que há outros modos de a subjetividade se presentificar na linguagem. Em meu trabalho, mobilizo esses

⁴² Esquema apresentado pela Profa. Dra. Cármen Lúcia Hernandes Agustini em uma aula de Semântica, quando eu fazia graduação, em 22/02/2007.

⁴³ Nesse sentido, Benveniste não teoriza sobre o sujeito; ele analisa as línguas de modo a tocar no "eu" enquanto representação linguística de uma entidade. O sujeito, em Benveniste, não é o sujeito psicologizante/cognoscente (empírico) e não é o sujeito da Psicanálise (do inconsciente), mas, sim, o sujeito concebido como aquele que se projeta na língua na presente instância enunciativa e, portanto, uma representação. "[...] A enunciação, como processo que é, dá a conhecer, no enunciado, o produto, as marcas deste processo." (FLORES [et al.], 2008, p.47, nota 16).

outros modos, a fim de compreender e mostrar o processo de singularização do dizer arnaldiano.

3. Mobilizando conceitos

3.1. A concepção de sujeito em teoria da enunciação e o chamamento de um exterior teórico, a psicanálise lacaniana

[...] *O sujeito da enunciação não é um saber, mas é o saber que não se sabe.* [...] *O sujeito da enunciação não é, portanto, uma certeza, mas uma dúvida que se quer certa.* (FLORES, 1999)

Falar em *sujeito da enunciação* parece ser um problema, pois, conforme Flores [et al.] (2008, p.24 s.. Grifo dos autores), Claudine Normand, grande conhecedora das teorizações benvenistianas, diz que "não há o sintagma *sujeito da enunciação* em momento algum da obra de Benveniste". Dessa afirmação, ainda de acordo com os autores, um questionamento surge: seria o foco de Benveniste uma teorização sobre o sujeito?

Além desse questionamento, outro seria permitido: por que há teóricos afirmando ser a obra de Benveniste uma teoria do sujeito e outros afirmando o contrário? (cf. FLORES [et al.], 2008). Para os autores, os que tomam a obra benvenistiana como teoria do sujeito apontam para uma perspectiva de que a visão de Benveniste sobre sujeito seria "[...] egocêntrica, idealista, psicologizante [...]" (*op. cit.*, p.25); já os que se opõem a essa ideia "[...] vêem nas reflexões do autor um potencial teórico-metodológico que não teve a oportunidade de ser avaliado nem mesmo pelo próprio Benveniste." (*op. cit.*, *idem*).

Sobre os apontamentos da teoria benvenistiana como uma teoria do sujeito egocêntrica, idealista e psicologizante, conforme Fiorin (1996:57. *Apud* FLORES [et al.], 2008, p.47, nota 14), "[...] Não pode haver psicologismo num sujeito fundado na linguagem; só é idealista um autor que concede à linguagem

autonomia em relação à vida material, o que não acontece em Benveniste.". Concordo com a afirmação de Fiorin (*op. cit.*) e acrescento que o fato de haver menção de a forma pronominal "eu" (e seus correlatos) instaurar a forma pronominal "tu" (e seus correlatos), quando Benveniste (2005) fala sobre *a natureza dos pronomes e o aparelho formal da enunciação*, não implica dizer que a teoria benvenistiana é uma teoria egocêntrica (aqui o pleonasma é bem-vindo: centrada no "eu").

Esse engodo talvez se dê por lerem o pronome "eu" (e suas formas correlatas) tão somente como uma espécie de ponto de partida para se saber a qual forma pronominal se dá a referência no enunciado, sendo o "eu", portanto, tomado como fonte geradora de sentido. Lendo dessa forma, esquecem-se, porém, do que Benveniste (2005, p.278-279) diz:

[...] ***Eu só pode definir-se em termos de "locução", não em termos de objetos, como um signo nominal. [...] eu só pode ser identificado pela instância de discurso que o contém e somente por aí. Não tem valor a não ser na instância na qual é produzido.*** Paralelamente, porém, é também enquanto instância de forma *eu* que deve ser tomado; ***a forma eu só tem existência lingüística no ato de palavras que a profere.*** Há, pois, nesse processo uma dupla instância conjugada: instância de *eu* como referente, e instância de discurso contendo *eu*, como referido. [...] Essas definições visa *eu* e *tu* como uma categoria da linguagem e se relacionam com a sua posição da linguagem. ***Não consideramos as formas específicas dessa categoria nas línguas dadas, e pouco importa que essas formas devam figurar explicitamente no discurso ou possam aí permanecer implícitas.*** (Os grifos em negrito e sublinhado são meus)

Os pronomes *eu*, *tu* e *ele* e suas formas correlatas devem ser concebidos, na obra benvenistiana, como representações de entidades. Esses pronomes são categorias da linguagem, têm posição na e pela linguagem e, por consequência, dela não saem. Se os pronomes são representações de entidades, como dizer ser a perspectiva benvenistiana uma visada psicologizante? Como psicologizar uma representação? (*Vide* nota 43, p.42).

Outro linguista que corrobora o estudo da estrutura, e, portanto, daquilo que é permitido na e pela língua, é Antoine Culioli. Conforme os autores supracitados apoiados em Dahlet (1997:76, *apud* FLORES [et al.] 2008, p.25), dado que a teoria de Culioli é formal, este autor parte do princípio de que a enunciação é, antes de tudo, alçada da linguagem e o sujeito é atualizável por meio de operações de construções linguísticas. Nesse sentido, tanto na perspectiva de Benveniste quanto na de Culioli, "o sujeito não pode ser, tacitamente, considerado o objeto de estudo de uma teoria lingüística, nem mesmo de uma teoria da Lingüística da Enunciação, tomada em sentido estrito." (FLORES [et al.], 2008, p.26). Isto porque o que se considera é a representação de uma entidade, portanto, é "a representação que a enunciação dá do sujeito na língua" (FLORES [et al.], 2008, p.26. *Vide* também nota 43, p 42). Ou seja, ainda sob a perspectiva dos autores em que me embaso nesse tópico e com a qual compactuo, os estudos de Benveniste (*aparelho formal da enunciação*) e de Culioli (*operações predicativas e enunciativas*) levam em conta "as marcas da enunciação e do sujeito no enunciado, e não o sujeito propriamente dito" (*Vide* últimas discussões do tópico 2 deste capítulo, p.41).

Assim sendo, o sujeito supracitado é um sujeito que não deve ser tomado como entidade, com substância, corpo, carne, osso... O sujeito tomado como referência é o que pode ser vislumbrado por meio do(s) enunciado(s), porque é representado na e pela materialidade enunciativa; é um sujeito enquanto marcado e no processo enunciativo e, portanto, uma representação do projetar-se na língua. É, portanto, o sujeito da teoria da enunciação benvenistiana. Nesse sentido, não vejo problema em mencioná-lo como sintagma *sujeito da enunciação*.

Esclareço, por um lado, meu posicionamento acerca do conceito de sujeito: o que menciono nos parágrafos anteriores não implica dizer que não tenho ciência da existência de inconsciente e, tampouco, de que há um sujeito, enquanto entidade, agenciando as palavras em cada ato enunciativo. Sei dessa existência e desse agenciar, porém isso deve ser dito com ressalva. Ou seja,

compactuo a ideia de que o sujeito, enquanto entidade, acredita (ter o poder de) ser fonte do dizer e, em decorrência, ter domínio sobre os sentidos; entretanto, *nesse mo(vi)mento de agenciar palavras em cada ato enunciativo, se esquece que foi (en)(tre)laçado pela língua⁴⁴ e dela não pode sair.*

Em suma, sob essa perspectiva, "[...] o sujeito, independentemente da configuração que tenha, transcende os quadros da Lingüística; para estudá-lo, é necessário convocar exteriores teóricos à Lingüística" (FLORES [et al.], 2008, p.26); isso implica dizer que esse estudo está para além dos estudos em Linguística, porém, não se exime o fato de leituras atravessadas por outros campos (os chamados exteriores linguísticos) para um estudo que comporte o sujeito (cf. FLORES [et al.], 2008, p.26-27). Devido às limitações do que me toca, ou seja, a Linguística, notadamente a da perspectiva enunciativa benvenistiana, restrinjo-me, em certo ponto, ao que compete problematizar a materialidade linguística. Dessa forma, atenho-me a problematizar a representação de uma entidade que se projeta na língua, ou seja, o sujeito da enunciação: aquele que diz "eu" na presente instância enunciativa, no mo(vi)mento de enunciação, e pode ser (re)construído a cada mo(vi)mento de (ir)repetibilidade de enunciados (cf. BENVENISTE, 2005).

Por outro lado, todavia, não julgo ser relevante deixar de mencionar a necessidade de uma leitura sobre sujeito afetada por um exterior linguístico, qual seja: a psicanálise lacaniana. Isto porque nenhuma teoria (com)porta o todo. Aqui se faz necessário dizer que "não (com)portar o todo" não implica

⁴⁴ Língua concebida como herança, como legado cultural e social em que há uma ordem própria regida pelo sistema de signos linguísticos, o qual é arbitrário. Nesse sentido, um indivíduo, por si só, não pode alterá-la a seu bel-prazer. Entretanto, a língua, a despeito de ser arbitrária, não deve ser concebida como fechada. Há *n*-possibilidades de agenciamentos de signos no sistema linguístico e esses agenciamentos se dão como movimentos de *peças de xadrez* (metáfora saussuriana); movimentos que, a cada alteração de posição, possibilitam um "novo" valor ao signo mo(vi)mentado. O desestabilizar a ordem do sistema pode vir a tomar valor de socialmente estabilizado por meio do uso, como é o caso de *imexível*. Essa (re)criação simbólica foi proferida pelo político Antônio Rogério Magri, na década de 1990, ao se referir ao plano econômico do governo de Fernando Collor de Melo, ex-presidente da República Federativa do Brasil. Atualmente, essa (re)criação simbólica é apresentada na atualidade como verbete no *Dicionário Eletrônico Houaiss da língua portuguesa* e, ao que parece, estabilizou-se socialmente.

uma relação de complementaridade, quando invocada uma outra natureza teórica para as discussões de uma determinada temática. O que se configura, nesse caso, é uma correlação teórica por meio de atravessamentos. Essa correlação se dá pelo seguinte movimento reflexivo: o quê da teoria *x* pode corroborar a análise do aspecto *a* da teoria *z*?

Sob essa perspectiva, portanto, o sujeito da enunciação atravessado pela óptica psicanalítica é concebido como estruturalmente cindido. Para qual sentido aponta o sintagma "estruturalmente cindido"? Para o de que o sujeito, como no *mito do amor* proferido por Aristófonos no Banquete de Platão (cf. LEITE, 2000, p.45), busca uma "parte de si mesmo para sempre perdida". Dito de outro modo, o sujeito é instigado a procurar por aquilo que perdeu (que se configura como falta real⁴⁵): a sua condição de "puro vivo". Isto é, o sujeito não tem uma existência *a priori* (ensimesmado, entendido como em si mesmo): o sujeito se constitui na e pela linguagem, ou seja, por meio de sua relação com o Outro⁴⁶. Por seu caráter constitutivo de separação (falta), não sabe tudo de si; não é senhor de sua morada, a saber: a linguagem.

É por meio da linguagem que o sujeito é (constantemente) simbolizado e, com isso, um significante compreendido como "*um* de significação" para se referir ao sujeito inexistente. Isto é, devido ao fato de o significante se sustentar na relação com outro significante, se for levada em conta a natureza fugidia e rebelde da linguagem, não é possível um significante atingir a si mesmo. Este é o real da língua: não se sai da língua para dizer sobre ela.

Desse modo, a partir da leitura de Leite (2000), assim como um significante invoca e convoca outro significante na cadeia de significantes, o sujeito, a todo o momento, invoca e convoca o Outro (parte de si) para sempre

⁴⁵ Concebida como inacessível.

⁴⁶ Conforme Guerra e Carvalho (2006, p.50) "[...] o *Outro* foi concebido por Lacan como aquele que se distingue do parceiro imaginário (outro), por se constituir como a ordem da linguagem/simbólico, isto é, lugar do significante, lugar da lei". Portanto, o *Outro* é anterior e exterior ao sujeito e ao *Outro* o sujeito está submetido radicalmente (cf. CARVALHO; GUERRA, *op. cit.*, *idem*). Assim, *Outro* não se trata de alteridade (o interlocutor imaginário ou empírico).

perdido. É de um sujeito *desejante* e *do desejo* (inconsciente) que se fala sob essa perspectiva. Ou seja, dito de outra maneira, embasando-me em Leite (2000, p.45-46. Grifos da autora):

O sujeito é, primeiro, aquele *de quem se fala* e isto dá a ele o estatuto de estar petrificado sob o significante, correspondendo ao que Lacan identificou como alienação. Antes, o sujeito não era nada; depois, quando o significante o chama, sob ele desaparece. O movimento parte, então, do Outro, o que significa que o sujeito depende do significante para se constituir e a ele retorna, uma vez que é aí que o sujeito fará sua morada, se lembramos que a fala é morada do ser. [...] Entretanto, esse retorno impõe uma torção essencial, pela qual o que o sujeito reencontra no retorno não é equivalente ao que anima o seu movimento de tornar a achar. Instala-se aí uma dissimetria entre o que põe o sujeito a buscar e o que ele pode re-encontrar: sua falta. É esse processo que Lacan formalizará com o auxílio das operações lógicas da reunião e da intersecção, para se referir, respectivamente, à alienação e à separação.

Partindo da leitura de Leite (2000, p.45-46), sobre a concepção de falta constitutiva ao *sujeito* (ser) e ao *Outro* (linguagem), e levando em conta a leitura de Carvalho e Guerra (2006, p.77 s.), sobre o vínculo entre *desejo* e *interdito*, posso pensar na decorrência da correlação desses conceitos e suas implicações com a relação entre linguagem e sujeito.

Assim, pode-se conceber *desejo* enquanto mola propulsora do sujeito e *interdito* como a atuação da linguagem sobre o sujeito (cf. GUERRA; CARVALHO, 2006, p.77 s.). Sob essa óptica, o *desejo* impulsiona o sujeito na busca constante, (in)cessante e (in)saciável pela satisfação; e o *interdito*, por sua vez, funciona como uma barra limite do desejo do sujeito: é a lei que (im)põe a barra entre o sujeito e o caminho para uma imersão na satisfação.

Se houvesse apenas *desejo*, o sujeito poderia se perder em meio a essa busca pela satisfação e dela não conseguir sair. Do mesmo modo, se houvesse apenas *interdito*, o sujeito se aprisionaria nessa barra (im)posta como lei e se alienaria nessa prisão. Dessarte, é notório o vínculo de necessidade entre *desejo* e

interdito para o processo de subjetivação e singularidade. Então, "se [,] por um lado, essa lei barraria o desejo, por outro não existiria desejo sem lei. E, assim, a lei que limitaria o movimento desejanter seria a mesma que o criaria, como condição para a subjetivação" (GUERRA; CARVALHO, 2006, p.79).

Pensando um pouco sobre o que mencionei⁴⁷ acerca de *discurso* e *fala*⁴⁸ na teoria da enunciação, posso deslocar, em certa medida, esses conceitos como sendo o primeiro o *interdito* e o segundo o *desejo*, a fim de pensar qual a implicação desse deslocamento para a conquista da singularidade em Arnaldo Antunes. Em que sentido se daria esse deslocamento? No sentido de que o *discurso*, concebido como o socialmente estabilizado e repetível, (im)poria a barra, o limite para a *fala*, compreendida como o que irrompe a organização do socialmente estabilizado de modo irrepetível (no repetível da língua). Não existe *fala* sem *discurso* assim como não existe *desejo* sem *interdito*. Parte-se do *discurso* (estável) para se ter a *fala* (instável). A meu ver, a correlação (in)tensa entre discurso (*interdito*) e fala (*desejo*) (se) (con)figura como uma possibilidade de vislumbrar lampejos do que pode ser considerado como conquista de singularidade em Arnaldo Antunes.

3.2. Singularidade: um abstrato-concreto

[...] é possível fazer uma teoria sobre o singular? A palavra teoria não seria refratária à noção de singularidade? Qual a validade de uma teoria que se propõe a discorrer sobre o que não é generalizável? (FLORES, 2008, p.261)

⁴⁷ Nos *Primeiros dizeres neste(s) (des)caminho(s)*.

⁴⁸ Bernardes (2006, p.10) afirma que sem a fala e sem a linguagem a humanidade não teria se constituído. Trazendo esse pensamento para a teoria da enunciação, posso dizer que é por meio da relação entre o estável (discurso) e o instável (fala) que há a produção linguageira, o desenvolvimento inclusive da relação entre os sujeitos.

Outra noção reclama distinção: singularidade. Como pode ser observado no trecho que trago como epígrafe, do texto *Enunciação, singularidade e autoria* (FLORES, 2008), singularidade é uma noção que fomenta muitos questionamentos, principalmente no que tange ao *teorizar sobre*. Acerca desse assunto, pretendo dar conta do questionamento toca esta pesquisa: O que significaria dizer que a singularidade é uma conquista que se dá pela via do estilo (arnaldiano)? Assim sendo, com esse intuito, trago algumas considerações de algumas autoras que problematizaram essa noção para depois colocar meu ponto de vista.

Uma delas é Nina Virgínia de Araújo Leite (2000). De acordo com essa autora, "longe de incluir o registro do único enquanto o que não se repete, o plano em que tomamos aqui a singularidade se circunscreve por um fato de repetição do real" (LEITE, 2000, p.40). Desse modo, pelo fato de a singularidade se "circunscreve[r] por um fato de repetição do real", ela tem a ver com o "real da língua", aquele que não cessa de mostrar a natureza fugidia, rebelde e escorregadia da língua (cf. LEITE, 2000, p.40). Se for tomada nesse sentido, a singularidade se relaciona com o equívoco constitutivo da língua, mas não deve ser confundida com ele.

A singularidade é, a meu ver, o efeito entre o socialmente estabilizado (discurso) e o que desestabiliza (fala) a ordem própria da língua, portanto, trata-se de um acontecimento linguageiro, sendo, assim, algo (in)esperado. Dessarte, concebo singularidade não como "algo excêntrico", "bizarro", "único", "sem igual". A singularidade está justamente na ordem do que é próprio do sujeito⁴⁹; ela tem a ver com o tocar, no sentido de que algo "fere" o sujeito

⁴⁹ A singularidade é própria do sujeito, mas vem da sua relação com a sociedade, com a cultura, com a língua, etc.. É um particular que se dá em meio a um universal (cf. tópico 3.5. acerca da noção de estilo, p.62). Ela é, conforme Guerra e Carvalho (2006, p.49), "marca fundamental do sujeito, isto é, aquilo que o diferencia do *outro*, por meio de uma relação de semelhança, ou melhor, por meio de uma relação especular". Essa relação especular teria o papel de refletir uma imagem do "mesmo, o qual apontaria para o *diferente*, concebido como sua outra face" (*op. cit., idem*). Desse modo, a singularidade do sujeito constituir-se-ia a partir do momento em que perdesse essa "mesmidade".

constitutivamente e de modo insabido. Esse insabido retorna (in)cessante e insistentemente como um trauma⁵⁰ que se (re)atualiza de outro modo e cujo padecimento leva Arnaldo Antunes a escrever ou produzir artisticamente, colocando em relevo o "faltoso da palavra"⁵¹.

Assim, algo toca alguém de uma forma e a outro não necessariamente; isso está para além da racionalidade. Não há como explicar como ela emerge de um modo ou de outro, porque a singularidade é da ordem da verdade do sujeito, do real e, portanto, é inacessível e não simbolizável. Um exemplo que pode ser dado para elucidar essa noção é o fato de, em uma sessão de cinema com um filme de violência, alguém sair chorando e outro sair gargalhando. Não há como conhecer a origem de uma ação ou outra, uma vez que se deu naquele momento com aquele sujeito e não com outro porque as associações feitas pelo sujeito em relação àquela cena em específico o tocou de um modo singular.

Se fosse possível apreender a singularidade, ela deixaria de ser singularidade, pois se regularizaria. A singularidade está para a ordem daquilo que escapa à regularização. Singularidade não é nem abstrata nem concreta, mas um *abstrato-concreto*. Noção que parece apontar para um paradoxo que pode ser explicado: é *abstrato-concreto* porque não é possível apreendê-la, saber o porquê se deu, mas é possível perceber pontos em que funciona, em que está

⁵⁰ Conforme o Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan (1996), "[...] em Freud só se trata de *trauma*, não de traumatismo. Poderíamos, portanto, admitir uma distinção: *traumatismo* se aplica à ocorrência externa que atinge o sujeito, *trauma*, ao efeito produzido por essa ocorrência no sujeito, e mais especificamente no domínio psíquico." (Grifos da entrada *trauma*, vide Dicionário). Nesse sentido, *trauma* é aquilo que inevitavelmente afeta o sujeito e de modo diverso. É válido destacar que o *trauma* não é passível de ser visto, embora tenha relação com a *repetição*. Assim, consoante ao Dicionário, há um "efeito *trauma*" que se dá pela via da *repetição*. Essa repetição não é de todo uma repetição, pois, "[...] [m]esmo ao repetir o mesmo, o mesmo, ao ser repetido, se inscreve como distinto. [...] A repetição, evidentemente, nada tem a ver com a reprodução. [...] É por isso que, de certa maneira, a "repetição pede o novo". Repetir não é reencontrar a mesma coisa." (vide entrada *repetição*, *compulsão* à). Desse modo, o *trauma* é marcado pela repetição de algo que fere o sujeito de algum modo e que não cessa de se inscrever por meio de um sintoma, o quê, em Arnaldo Antunes, se inscreve como Escrita.

⁵¹ Contribuição de Cláudia Rosa Riolfi em 29 de julho de 2010.

funcionando. Concebo esses pontos em que o funcionamento da singularidade é perceptível enquanto rastros de singularidade.

Cláudia Rosa Riolfi (2005), outra autora que corrobora o estudo sobre a singularidade, aborda a relação entre equívoco e singularidade na fala de uma criança. Mostra dois enunciados proferidos pela mesma criança, em idades distintas, a fim de problematizar a questão da diferença entre *equivocar-se* e *jogar com o equívoco* constitutivo da língua. Assim, quando um dos adultos na escola em que a criança estudava a indaga sobre o quê fazer⁵², a partir do enunciado "L. e se eles ficarem uma fera, o que é que você vai fazer?" (RIOLFI, 2005, p.225. Grifo da autora), a criança responde "Se eles ficarem uma Fera, eu fico uma Bela" (*op. cit., idem*). Nesse primeiro enunciado, Riolfi (2005) diz ser um caso em que a criança se equivocou, pois, devido ao contato recente e constante com o conto de fada "A Bela e a Fera", a criança, aos dois anos e onze meses, desliza o sentido metafórico de "ficar uma fera" para a personagem do conto infantil "Fera".

Já aos sete anos e seis meses, ao perceber que o cabelo da criança está desarrumado, quando estão prestes a sair para um passeio familiar, o pai diz para ela "L., você vai sair com este cabelo mexido? Desmanchou tudo!" e L. responde "Oh, pai, "cabelo mexido"?!! "Cabelo mexido" deve ser o prato predileto de canibal pobre..." (RIOLFI, 2005, p.226). Neste caso, Riolfi (2005) diz haver um jogo com o equívoco constitutivo da língua porque a criança "percebe haver uma estranheza na expressão composta por "cabelo mexido" [...] [, pois] percebe que a expressão mais comum em português corrente [...] é "cabelo despenteado" e não mexido." (RIOLFI, 2005, p.229). Assim, a criança joga com as expressões "ovo mexido" e "cabelo mexido" fazendo o possível movimento de pensamento: se "ovo mexido" é alimento, "cabelo mexido", por analogia, também seria; então se indaga: quem comeria essa iguaria? (cf. RIOLFI, 2005).

Cláudia Riolfi continua o possível raciocínio da criança:

⁵² A respeito do ato cometido por ela e uma colega, qual seja: quebrar uma maquete de isopor justificando ter pensado ser um brinquedo de montar e desmontar.

[...] se cabelo é uma parte do corpo humano, quem o come, sendo humano, se chama canibal. Não qualquer canibal, evidentemente, mas sim aquele que, por não possuir os recursos financeiros necessários para comprar a carne humana, deve se contentar com um alimento muito pouco apropriado e nutritivo, no caso, os cabelos.

Assim, a menina transforma o que seria uma ordem de seu pai em um jogo com o equívoco (do pai?), a fim de se "safar" da tarefa de pentear-se. Desse modo, a criança "ao fazer rolar a equivocidade da língua, participa ativamente na/da construção de sua subjetividade" (RIOLFI, 2005, p.232).

Desse modo, pode-se dizer que a constituição da singularidade se dá a partir do *jogar com o equívoco constitutivo da língua* e não a partir do *equivocar-se*. Portanto, a singularidade não é algo que se dá por mero acaso, ela tem relação com o trabalhar com a palavra, com a língua, com o simbólico. Isso pode ser observado pelo trecho da canção *Minha meu*⁵³, de Arnaldo Antunes (1995. Grifos meus), em que o jogar com o equívoco parece mais um equivococar-se:

[...] meu meu minha meu
pai pau mão meu
minha pé mãe pai
minha minha pau mão
pé mãe minha meu
pai meu pé minha
mãe mão pau meu
minha meu minha mãe
pau pai

meu **pãe** minha pão
minha **mé** meu **mai**
meu **mau** meu pão
meu pãe minha mai
minha pãe meu me
meu mau minha pão
minha mau minha me
meu pãe minha pão
meu mai

Entretanto, como pode ser observado, não se trata de um equivococar-se. Na escrita arnaldiana é evidente um trabalho *com* e *sobre* a língua, a palavra, o simbólico. Arnaldo Antunes trabalha *com* e *sobre* as palavras *meu*, *minha*, *pé*, *mão*,

⁵³ CD *Ninguém*, BMG. Esta canção também foi analisada por Fernandes Júnior (2007, p.96-99) por uma perspectiva diferente. Não direi aqui exaustivamente o que o autor menciona, mas seu dizer se pauta no quê esse "brincar" com as palavras pode se relacionar ao sujeito, principalmente, no que tange à sustentação do corpo, ao vínculo familiar e à sexualidade.

pai, mãe, pau, (re)criando palavras por meio de um processo de retirar uma parte de uma palavra e colocar em outra, o que pode ser chamado de *truncação*⁵⁴. Assim, (re)cria, por exemplo, dada a relação semântica, *pãe* (pai + mãe), *mé* (mão + pé), *mai* (mãe + pai). Esse processo de truncação (se) (con)figura como (re)criações artísticas porque são (re)criações diferenciadas, devido à busca (incessante) pela marca de um "trabalho com a palavra" do "tato com a palavra em si", nos dizeres arnaldianos⁵⁵, além da busca pela sonoridade, uma vez que se trata de uma letra de canção.

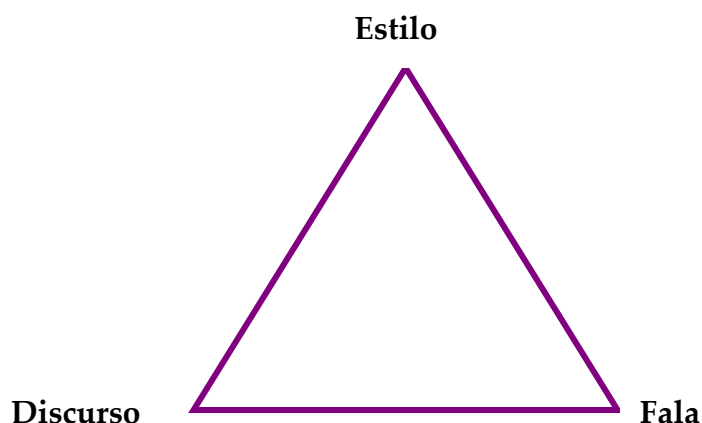
Essas (re)criações diferenciadas estão, portanto, para a ordem de uma *marca do artístico*⁵⁶ e se relacionam (in)tensamente com o estilo, dado que é um trabalho *com* e *sobre* o simbólico, a língua, a palavra que leva à assunção de singularidade em termos linguísticos. Assim, *a busca pelo diferente* é da ordem do estilo arnaldiano; *o processo de como se dá esse diferente buscado* é da ordem da singularidade, pois não se explica, mas é possível vislumbrar. Arnaldo Antunes porta, portanto, a marca do artístico porque coloca tanto o seu *estilo* quanto o seu *diferente buscado* a serviço de sua singularidade.

Sob a perspectiva que venho defendendo, é possível pensar em um tripé que sustentaria a concepção de singularidade pela via de uma imbricação entre estilo, discurso e fala que se correlacionam:

⁵⁴ Conforme Rocha (1998, p.182), no processo de truncação, "[...] O falante muitas vezes procede a um corte da palavra, resultando daí um vocábulo menor, sob o ponto de vista fônico. [...]". Ou seja, em relação à (re)criação simbólica arnaldiana, ocorre um mo(vi)mento de cortar uma palavra e juntar com outra. Melhor dizendo, ocorre um processo de composição por truncação. Ressalto que o conceito de "truncação" foi sugestão do Professor Doutor Evandro Silva Martins (ILEEL-UFU) no momento do exame de qualificação.

⁵⁵ Cf. Angiolillo (2000), Alferes e Antunes (2009).

⁵⁶ O que seria essa marca do artístico? Em sentido mais geral do que concerne à arte, concebo *marca do artístico* enquanto um traço comum entre os artistas. É o que permite *separar* a (re)criação artística (vinculada à incessante busca pela marca da diferença, do que irrompe com o ordinário e o comum) e a(re)criação trivial, corriqueira, comum (aquela que qualquer falante da língua em questão pode fazer).



Desse modo, pode-se dizer que o estilo está para o *eu* enquanto aquilo que (se) (con)figura como representação; fala está para o *sujeito*, devido às associações que o sujeito faz no ato de escrita; discurso está para a língua, dado que marca a regularidade do socialmente estabilizado.

Se a singularidade "é, assim, *particular* – não individual, porém –; um particular que é produzido pelo *efeito do social*, do coletivo" (GHIRALDELO, 2005, p.207. Grifos da autora), está para a ordem do *discurso*. Se ela é o inesperado, aquilo que irrompe o discurso, está para a ordem da *fala*. Se a singularidade tem relação com o trabalho *com* e *sobre* a palavra, *com* e *sobre* a língua, *com* e *sobre* o simbólico, portanto está para a ordem do *estilo*. Assim, é possível dizer que, de minha perspectiva teórica, a singularidade se dá na imbricação entre *discurso*, *fala* e *estilo*.

3.3. Letra, significante e ossigno

"sabia que o ralo gosta da sujeira e o esgoto também?
... até a rua gosta do carro..."
(ANTUNES; ANTUNES, 2006, p.21⁵⁷)

⁵⁷ Trata-se de um fragmento do livro que Arnaldo Antunes fez com as frases proferidas por seu filho, Tomé Moreau Antunes, aos três anos de idade.

Trouxe como epígrafe uma das frases de Tomé, filho de Arnaldo Antunes, a fim de falar um pouco sobre o que Lacan ([1971] 2003) faz quando procura nomear seu texto *Lituraterra*⁵⁸, partindo do equívoco de James Joyce ao deslizar⁵⁹ de *a letter* para *a litter*, de letra/carta para lixo (cf. LACAN, [1971] 2003, p.15). Isso abre questionamento para a concepção de letra, concebida nesse caso como literatura⁶⁰, que, para certos olhares, era vista como "acomodação de restos" (*op. cit*, p.16), de resíduos.

Se, conforme Lacan ([1971] 2003, p.15), a civilização é o esgoto, recebe, portanto, todos os resíduos, os elementos estranhos, a poluição... A literatura como "acomodação de restos" também estaria para essa ordem de recepção. Então, (cf. epígrafe) seria também a letra *um receptáculo de poluição*, assim como o ralo e o esgoto, que recebem a sujeira, e a rua, que recebe os carros? Dou uma resposta a esse questionamento após certa leitura de alguns dizeres de Lacan ([1957] 1998; [1971] 2003), Machado (2000), Milner (*apud* MANDIL, 2003) e Mandil (2003) neste tópico⁶¹.

Em um momento de teorização com maior aproximação à linguística – porque, inclusive, retoma a Saussure ([1916] 2006) para discutir a noção de

⁵⁸ *Lituraterra* também pode ser compreendida como ranhuras, sulcos, fissuras, o que faz fronteira (*vide* desdobramento dessa afirmação na página 59).

⁵⁹ Assim, nesse deslizar de Joyce, marca-se a equivocidade da palavra *letter*, que tanto pode significar *letra* como pode significar *carta*. Como posto no *Seminário sobre a Carta Roubada* (LACAN, [1966] 1998), a letra porta o lixo que a censura psíquica (in)cessantemente busca ocultar, mas que está ali, exposto na letra como a desnudar algo do sujeito.

⁶⁰ É válido lembrar que Lacan ([1957] 1998) faz um debate com o grupo de filosofia da Federação dos Estudantes de Letras, em 1957, na Sorbonne, a fim de falar sobre a qualificação literária, aquilo que foi tão caro a Freud e que Lacan tanto frisou: a exigência de uma qualificação literal e literária na formação dos analistas (cf. LACAN, [1957] 1998, p.497). Enquanto na psicanálise a letra porta algo da verdade do sujeito (e esse algo escapa à produção do sentido comunicado) esse conceito é produtivo na literatura porque a preocupação não necessariamente se dá pelo sentido, mas pela estética. A literatura abre a possibilidade para o não-Um do sentido, principalmente se se pensar no mo(vi)mento concretista, que tão fortemente afeta a escrita arnaldiana.

⁶¹ Destaco que optei por trazer as considerações de Machado (2000) e de Mandil (2003) porque são obras que fazem leitura a respeito de Lacan em reação à literatura, e, portanto, em relação ao artístico, por isso a relevância de (re)tomar as discussões desses autores acerca do conceitos de letra e de significante.

significante⁶² – Lacan ([1957] 1998) diz que *letra* deve ser tomada "ao pé da letra", portanto, no sentido literal e, dessa forma, designa *letra* como "suporte material que o discurso concreto toma emprestado da linguagem" (LACAN, [1957] 1998, p.498). Ainda sob esse viés de aproximação com a linguística, Machado (2000, p.165) fala sobre a relação entre *letra* e *significante*:

[...] A letra é a essência do significante, sua forma mínima, seu suporte material e sua estrutura essencialmente localizada. Tanto quanto o significante, a letra mantém o mesmo tipo de relação de estranhamento quanto ao lugar; ambos têm um trajeto que eles percorrem sem parar e, finalmente, a letra é o que retorna no lugar do significante, isto é, ela seria o retorno do recalcado, o que substitui o significante.

Desse modo, a letra é forma mínima, "[...] parte essencial do significante, mas ela não é todo o significante. Existe um resto do significante que não é letra. A letra é uma das formas tomadas pelo significante; forma visível, apreciável, sem a qual o significante seria, talvez, inabordável. [...]" (MACHADO, 2000, p.166). A principal característica da letra é seu esvaziamento de sentido, "a letra em si não quer dizer nada" (*op. cit.*, p.157). Entretanto, dizer que não tem sentido não significa dizer que não tem valor ou que não tem características próprias. "[...] [A] letra (elemento mínimo da escrita e também do significante) é o que, do significante, pode se mostrar." (MACHADO, 2000, p.169).

Segundo Lacan (*apud* MACHADO, 2000, 160. Aspas, acréscimos e supressões da autora), no *Seminário 19*: "[a escrita] é o retorno do recalcado [...] a letra volta ao lugar do significante que retorna. Ela vem para marcar um lugar de um significante que é um significante que vagueia, que pode vagar por toda

⁶² De acordo com Diniz (2009, p.13. As aspas são da autora):

Lacan subverte Saussure afirmando que o significante determina o significado. Dessa forma, o significado não é nada mais que o efeito do significante; a língua é basicamente um sistema indecível e "a comunicação não existe". É nessa perspectiva que Lacan demonstra quanto o significante marca essencialmente tudo que é da ordem do inconsciente, pois este consiste justamente no que escapa ao significado.

parte.". O significante, em sua natureza errante⁶³, móvel, vagueia em meio à cadeia de significante, sem se prender a nada de maneira estável; mas esse vaguear, essa permuta, só se dá pelo que é autorizado pela linguagem (cf. LACAN, [1957] 1998, p.499; e MACHADO, 2000, p.160).

A letra sustenta o significante e o distingue do signo (MACHADO, 2000, p.163). Nesse sentido, embora sendo parte essencial do significante, sua forma mínima e visível, a letra não tem primazia sobre o significante; ao contrário, letra e significante estão imbricados.

Em Lacan ([1957] 1998), a primazia é do significante, não do significado. É isso que, de acordo com Lacan (*op. cit.*), o diferencia de Saussure. Sob a perspectiva lacaniana, "o significante, por sua natureza, sempre se antecipa ao sentido, desdobrando como que adiante dele sua dimensão. É o que se vê no nível da frase, quando ela é interrompida antes do termo significativo" (LACAN, [1957] 1998, p.505). É, portanto, a posição do significante na cadeia significante – "anéis cujo colar se fecha no anel de outro colar feito de anéis" (*op. cit.*, p.505) –, a correlação entre significantes, que apontará para a significação. Assim, sob essa perspectiva, o significante se estrutura a partir de uma dupla condição de elementos diferenciais: os fonemas e os morfemas; são esses elementos que presentificam a letra. Daí, nesse sentido, a relação de imbricação entre significante e letra.

Milner (1995b: 104-5 *apud* MANDIL, 2003, p. 29) desloca o sentido de letra trazido por Lacan ([1957] 1998) de modo a distinguir o que pareceu não ter sido distinguido, ou seja, letra e significante. Assim, Milner (*op. cit.*) diz que, pelo fato de a letra ser deslocável e empunhável, ela é transmissível e, "por essa transmissibilidade própria, ela transmite aquilo de que ela é, no meio de um discurso, o suporte; um significante não se transmite e nada transmite: ele

⁶³ Um exemplo de significante que vagueia trazido por Lacan é "carta" no conto de Edgar Allan Poe *A Carta Roubada*. Conforme Machado (2000, p.168), citando Lacan: "[...] um objeto visível que erra diante dos olhos de todos sem revelar seu segredo a ninguém (salvo a quem de direito, após a decifração, na análise)."

representa, no ponto das cadeias onde se encontra, o sujeito para um outro significante".

Para falar sobre a *letra* no texto *Lituraterra*, Lacan ([1971] 2003) descreve sua experiência em uma viagem de avião, em que vê, obviamente do alto, como se dá o encontro da terra com o mar, o litoral da Sibéria. Isso fez com que Lacan pensasse em uma metáfora: o mar, sob essa perspectiva, figura como a dimensão do real (do inesperado) e a terra como a ordem do simbólico (lei); já a letra se configura naquilo que faz bordo, entre a dimensão do real e a ordem do simbólico, portanto, o litoral.

De acordo com Mandil, (2003, p.49. As aspas e o itálico são do autor), "[...] [a] idéia de "rasura" [*rature*], bem como a do escrito como "sulco" [*ravinement*], compõem, junto com a metáfora do "litoral", o tripé sobre o qual Lacan busca assentar a letra nesse momento de seu percurso" [*Lituraterre*]. A letra comportaria então a equivocidade, o esfacelamento do um do sentido, de seu espaço logicamente estabilizado, a rasura, o sulco, o retorno, o não-sentido.

Retomando o questionamento que coloquei inicialmente – seria também a letra *um receptáculo de poluição*, assim como o ralo e o esgoto, que recebem a sujeira, e a rua, que recebe os carros? – respondo: de meu ponto de vista, a letra está no entremeio das postulações de Lacan [1957] 1998 e [1971] 2003, pois ela está para a ordem do significante e para a ordem do furo naquilo e daquilo que está estabilizado na cadeia significante. A meu ver, letra é *ossigno*⁶⁴ (junção de

⁶⁴ Distancio-me, em certo modo, do que Frota (2000, p.233 s.) fala sobre o conceito de *ossigno* para Freud. Segundo a autora, este termo "ocorreu para, à semelhança de *lalangue* e *langue*, expressar uma relação peculiar com o conceito de *signo* e de *língua*" (*op. cit.*, p.233). A autora continua a falar sobre a concepção de *ossigno* dizendo que, diferentemente do *signo*, "*ossigno* não é concebido como uma unidade fechada transcendente ao sujeito" (*op. cit.*, p.248). *Ossigno* é: efeito da relação de dois *complexos associativos*. *Ossigno* tampouco (e esse ponto tem aqui maior importância) pode ser visto como uma unidade fechada e exterior ao sujeito, já que é a cada ato de língua que se dá a relação simbólica entre os seus elementos – elementos que consistem em *representações de representações*, isto é, representações psíquicas não de coisas, mas de outras representações, palavras e associações de objeto, sendo as visuais, como já dito, as mais importantes. Cabe ainda observar que, embora Freud considere fechado o complexo verbal, enquanto código que aí está independentemente de cada falante, ele prevê as possibilidades de rupturas

osso + signo); ou seja, é o osso do signo. Letra, nesse sentido – assim como o osso, o esqueleto de um homem é resto de traço, é vestígio do que foi ou do que tem possibilidade de ser humano –, é aquilo que, de semblante, aparência, traço, rastro, resíduo, resta do signo. É aquilo que deixa entrever o equívoco da língua, o (não-)ser-língua, o (não-)ser-linguagem. Ademais, o esqueleto também é suporte, sustentação do humano em sua (en)carnalização e, por isso, suporte de sua existência e possibilidade de seus mo(vi)mentos, assim como a letra pode suportar a existência do sujeito via escrita.

De certo modo, letra pode figurar como poluição, mas somente de modo aparente, principalmente no que tange às (re)criações artísticas arnaldianas. Aquilo que seria impossível pela cadeia significativa, ou seja, uma sobreposição de significantes, dado o seu caráter de linearidade, é possível no âmbito do artístico, como é o caso da caligrafia *Céu Hell*⁶⁵ e outras produções de Arnaldo Antunes, em que mais uma vez o jogar com o equívoco, o ossigno, o (não-)ser-língua é posto à mostra:



Ilustração 2.
Céu Hell – 2002
Dimensões: 78 x 106cm

serem aí provocadas por *estados afetivos* implicados em cada enunciação. (*op. cit.*, 249. Grifos da autora)

⁶⁵ Disponível em <http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_artes_obras_view.php?id=12> (acesso em 28 jun. 2010).

3.4. Escrita: algo da verdade do sujeito

Um conceito que é pivô de muitas discussões dentro dos estudos da linguagem é o de escrita. As acepções (re)correntes a esse termo postas por Houaiss (2001, versão digital) parecem interessantes, haja vista que mostra, de um modo geral, sentidos que a ele se relacionam, são elas:

escrita: substantivo feminino

- 1 ato ou efeito de escrever ou de redigir; escritura [...]
- 2 [...] representação da linguagem falada por meio de signos gráficos
- 3 [...] o conjunto de signos num sistema de escrita [...]
- 4 a forma particular de cada um dos caracteres de um determinado tipo de escrita [...]
- 5 [...] código de representação gráfica da linguagem por meio de sinais materiais visíveis [...]
- 6 [...] sistema de signos gráficos ou de outra natureza us. para representar qualquer coisa [...]
- 7 maneira, arte, técnica ou método particular de se exprimir literariamente; escritura, estilo [...]
- 8 arte de escrever à mão ou maneira própria de escrever; caligrafia
- 9 escrituração mercantil
- 10 [...] estilo individual ou o que é comum a um grupo caracterizado por posições sociais, ideológicas, filosóficas, estéticas etc. [...]
- 11 [...] o que constitui uma rotina ou aparenta constituir uma rotina [...]

As seis primeiras acepções relacionam-se com a característica de representação gráfica; já as cinco seguintes possuem extensão, mormente, relacionada a estilo. Deste modo, o que se pode dizer *a priori* sobre o estudo que ensejo é que não há, a partir da perspectiva teórica assumida, como abordar a escrita sem mencionar estilo e, conseqüentemente, autoria⁶⁶. Dado que,

⁶⁶ AUTOR: Uma das posições assumidas pelo sujeito [...] no discurso, sendo ela a mais afetada pela exterioridade (condições sócio-históricas e ideológicas) e pelas exigências de coerência, não-contradição e responsabilidade. Ao se converter em autor, o sujeito da enunciação sofre um apagamento no discurso, dividindo-se em diversas posições-sujeito; ou seja, o autor é que assume a função social de organizar e assinar uma determinada produção escrita, dando-lhe a

conforme discuto no tópico a seguir, o estilo é o que faz reconhecer o trabalho de determinado artista e, portanto, está para a ordem desse reconhecimento da autoria.

Vale dizer que a perspectiva tomada para conceituar a escrita aqui consoa com a de Endruweit (2006), em sua tese de doutorado *A escrita enunciativa e os rastros de singularidade*. A escrita, se for tomada sob uma perspectiva da teoria da enunciação, deve ser distinguida, principalmente se for levada em conta a diferença entre enunciado e enunciação. O enunciado está para a ordem da repetibilidade e a enunciação está para a ordem da irrepetibilidade, do acontecimento linguageiro, suscetível a se (re)atualizar a cada mo(vi)mento enunciativo as categorias de pessoa, espaço e tempo.

Desse modo, o enunciado "O gato está deitado sobre o tapete" pode ser proferido ou escrito por qualquer falante da língua portuguesa no sentido de "um animal doméstico, felino, estar deitado sobre o tapete", por exemplo; entretanto, devido às mudanças das categorias enunciativas de pessoa, espaço e tempo, o "mesmo" enunciado, na presente instância da enunciação, pode não portar o sentido consensual de gato enquanto "felino" e passar a apontar para o sentido de "um homem charmoso estar deitado no tapete".

Sob a perspectiva da teoria da enunciação, portanto, Endruweit (2006, p.99) distingue escrita de Escrita, sendo a primeira para a ordem do enunciado e a segunda para a ordem da enunciação:

A Escrita na enunciação é de outra ordem: se nas teorias da escola a lógica imposta é a do sentido, por isso do enunciado; na *Escrita* a lógica é a do sujeito. [...] quando digo que a *Escrita* se aproxima da enunciação e a escrita do enunciado, quero com isso dizer que não estudarei a *Escrita* como um conteúdo em si. O enunciado, em minha perspectiva, é o nível aparente do escrever, aquele que se deixa mostrar; a enunciação é o

aparência de unicidade (efeito ideológico elementar). Foucault (1987) fala em princípio de autoria, uma vez que se trata de considerar o autor não como um indivíduo inserido num determinado contexto histórico-social (sujeito em si), mas como uma das funções enunciativas que este sujeito assume enquanto produtor de linguagem. (cf. FERREIRA, 2001, p.12)

nível de uma heterogeneidade radical, constitutiva e refratária à representação total. Enfim, trata-se de uma forma de olhar "enviesado", enxergando singularidades através da regularidade.

Portanto, para a autora e para mim, esse objeto pode ser analisado por dois pontos de vista diferentes: um da *escrita* e outro da *Escrita*. A *escrita* "denomina uma escrita positiva, simbólica" (ENDRUWEIT, 2006, p.11), está para a ordem de uma previsibilidade; e a *Escrita* "nomeia um saber não-positivo e enunciativo" (*op. cit., idem*), está para a ordem de uma eventualidade, de um acontecimento linguageiro. Enquanto a primeira (*escrita*) é concebida como "qualidade que permite acesso a um código de regras" (*op. cit.*, p.99), a segunda (*Escrita*) se constitui "entre a representação gráfica e a enunciação do sujeito" (*op. cit.*, p.11). Nesse sentido, a escrita comporta a *Escrita*, o traço singular, o sujeito e algo de sua verdade, principalmente se for deslocado os dizeres de Endruweit (2006) para a proposta de análise da escrita arnaldiana, relacionando essa distinção ao conceito de *discurso* e de *fala*. Assim, a *escrita* está para a ordem do discurso, do socialmente estabilizado e, portanto, previsto pela ordem própria da língua; a *Escrita* está para a ordem da fala, do que irrompe com a previsibilidade do socialmente estabilizado.

3.5. Autoria e estilo: uma relação (in)tenso

De minha perspectiva teórica, parece não ser possível tratar a *Escrita* sem tocar nas noções de *estilo* e *autoria*, já que essas noções estão implicadas, inclusive de modo a produzir uma distinção entre elas e a relação que mantêm com a produção da subjetividade⁶⁷ e com a emergência de rastros de singularidade. Conforme Grigoletto e Agustini (2008, p.7), no artigo *Escrita, alteridade e autoria em Análise do Discurso*:

⁶⁷ Conforme Frota (2000, p.197), a subjetividade é "[...] algo que se constitui na linguagem e que nela se presentifica como efeito e de maneira fragmentária [...]".

[e]m relação à autoria, é possível dizer que se trata de uma noção marcada por um traço comum subjacente: a singularidade enquanto um efeito da relação, sempre única e ímpar, do sujeito com a escrita ou com a oralidade, sendo posta em evidência, ou pelo percurso histórico dos sentidos possíveis que constituem o sujeito, ou pela falha, o inesperado, o surpreendente da formulação; aquilo que escapa ou que se mostra como diferente, singular.

Acrescento ainda que, pensando na relação da autoria com o inusitado, o "original", o diferente, o autor pode ser concebido como uma forma de efeito-sujeito que, ao subverter a ordem instituída, faz-se singular. E faz-se singular não porque seja o único a subverter a ordem instituída socialmente via estabilização entre significante e significado, mas porque essa subversão se dá em uma contingência, efemeridade, conjuntura específica do processo de enunciação, cuja relação se torna irrepetível fora de sua própria instituição.

Possenti (2002) problematizou a questão dos indícios de autoria, tomando como base o paradigma indiciário de Ginzburg, a fim de apontar que, ao fazer uma análise, "deve-se *avaliar* os indícios e não [...] *ler* as marcas" que se presentificam quando: 1. a voz é cedida a(os) outro(s), como, por exemplo, quando tomamos proveito de outros para tornar nosso argumento mais forte; 2. mantêm-se distância do dizer: "Já dizia a minha avó: pau que nasce torto, não adianta, morre torto"; 3. a mesmice é evitada: "Pelé retornou de viagem hoje. O Rei do Futebol participou de uma coletiva de imprensa logo após sua viagem". Para Possenti (2002), é por meio destas categorias discursivas que a autoria se dá, ou seja, não é pelo fato de haver marcas do outro no dizer que esse dizer não se configura como um meio de vislumbrar o funcionamento da autoria.

O autor propõe ainda que a noção de autoria⁶⁸ seja redefinida a fim de dar conta:

⁶⁸ De acordo com Possenti (2001b, p.17):

[...] quando se fala de autoria, pensa-se em uma manifestação peculiar relacionada à escrita; em segundo lugar, não se pode imaginar que alguém seja autor, se seus textos não se inscrevem em discursos, ou seja, em domínios de "memória" que façam sentido; por fim, [...] nem vale a pena

de efeitos de sentido em textos que não são parte de obras nem de discursividades. Os indícios a serem levados em conta para tal atribuição seriam "dar voz ao outro" e "manter distância", duas categorias discursivas. A tese é que a autoria é um efeito simultâneo de um jogo estilístico e de uma posição enunciativa. (*op. cit*, p.105)

A partir desse dizer de Possenti (2002, p.105) é possível ver a relação (in)tensa entre estilo e autoria. Nesse sentido, essa relação (in)tensa se dá porque tanto autoria quanto estilo se relacionam ao modo de agenciamento dos dizeres, denotando, conforme Possenti (2002, p.121), "[...] um certo saber pessoal posto a funcionar segundo um critério de gosto. [...]".

Partindo de Orlandi⁶⁹ e de Possenti⁷⁰, Calil (2008), em *Escutar o invisível*, conceitua autoria de modo a deslocar as noções por eles estabelecidas. De minha parte, esta noção de autoria formulada por Calil (2008) parece ser a mais adequada para as considerações neste trabalho, uma vez que se preocupa também em problematizar a questão do não-idêntico, do equívoco constitutivo da linguagem, do real da língua:

A "autoria" seria então considerada não como uma "função" que visa garantir o projeto totalizante, o lugar em que se constrói a unidade do sujeito, mas como um "movimento" que reflete a tensão entre aquilo que se estabelece como previsível e atestado na ordem da língua e do discurso e aquilo que provoca a ruptura das amarras imaginárias dessa estabilização, pelo modo como o "equívoco" faz furo aí, e da "escuta" do *scriptor*⁷¹ daquilo que faz diferença na escritura do texto. A

tratar de autoria sem enfrentar o desafio de imaginar verdadeira a hipótese de certa pessoalidade, de alguma singularidade [...].

⁶⁹ Livro: *Análise de Discurso: Princípios & Procedimentos* (ORLANDI, 1999).

⁷⁰ Artigos: *Enunciação, autoria e estilo* (POSSENTI, 2001) e *Indícios de autoria* (2002).

⁷¹ Conforme nota de rodapé número 9 aqui transcrita integralmente (CALIL, 2008, p.20): O termo "*scriptor*", e não "escrevente", procurará, por um lado, evitar o sentido atestado no dicionário eletrônico Houaiss (2001): "diz-se de ou aquele que, por profissão, copia o que outro escreveu ou dita; escriturário, copista"; por outro, manter o termo consagrado nos estudos sobre processos de escritura e criação, em que não se tem um escritor "senhor" de sua escritura, mas sim um sujeito dividido, cindido, muitas vezes refém daquilo que escreve. Assumirei ainda que o texto é, para o *scriptor*, um espaço em que se funde "aquele que escreve" e "aquele que lê", enredado por forças de diferentes ordens (linguísticas, discursivas, culturais, históricas) que convergem no texto, produzindo-o.

"autoria" como movimento poderia assim abarcar essa relação singular entre o sujeito e o texto que escreve e, ao mesmo tempo, a pressão determinada duplamente pelo processo sócio-histórico e pelo real da língua. [...] (CALIL, 2008, p.111. Grifos e aspas do autor)

Sob essa perspectiva, portanto, a autoria é o produto da relação (in)tenso do sujeito com aquilo que escreve. Não sendo entendida, todavia, como um produto do sujeito e aquilo que lhe é inato. Ao contrário, é um produto da relação do sujeito com aquilo que o afeta em sua constituição; ou seja, a sua relação com a língua, a sociedade, o outro, o desejo, o interdito...

Outro conceito relevante é o de estilo. No que diz respeito a essa noção, no âmbito da literatura linguística, é possível observar uma dubiedade, uma vez que há definições que lhe atribuem um caráter individual e outras que lhe atribuem um caráter social. Tomo, para esse trabalho, a definição de estilo enquanto um trabalho *com e sobre* a língua, *com e sobre* a palavra, *com e sobre* o simbólico, que permite, dada a consistência, perceber uma assunção à singularidade em termos linguísticos. Essa definição mostra-se, para mim, interessante uma vez que permite, ao relacioná-la à noção de inconsciente da Psicanálise freudo-lacanianana, deslocá-la de um modo produtivo segundo o propósito desta pesquisa: analisar rastros de singularidade na Escrita de Arnaldo Antunes, sendo esses da ordem da relação constitutiva que Arnaldo mantém com a escrita e que permanece na zona do não-sabido, daquilo que escapa ao sujeito.

Já Barthes (2004, p.149), em *O rumor da língua*, aborda o estilo "como a exceção (codificada, entretanto) de uma regra; ele é a aberração (individual e, no entanto, institucional) de um uso corrente, que ora é visado como verbal (se se define a norma pela linguagem falada), ora como prosaico (se se opõe a Poesia a "outra coisa").". O posicionamento de Barthes em relação a estilo mostra a ruptura com a prática corrente da linguagem falada ou escrita que se dá de modo individual; porém, está muito ligada à noção de desvio do sistema

linguístico, o que me afasta dela. De acordo com Possenti (2001a, p.268), em *Discurso, estilo e subjetividade*,

se a condição de possibilidade do estilo é a multiplicidade dos códigos, tem-se agora, explicitamente considerados, todos os recursos postos à disponibilidade do falante, o que mostra que os fatos de estilo não resultam de um desvio do sistema socializado, mas começam a produzir-se já no nível da agenciamento desses próprios recursos.

Essa colocação implica dizer que, uma vez que os códigos estão disponíveis no sistema linguístico, eles fazem parte desse sistema e, portanto, não se configuram como desvio, mas sim como outras possibilidades de agenciamentos dos códigos linguísticos, seguindo "[...] Saussure que nos enseñó que "todo vocablo improvisado" por uno sujeto hablante "existe ya en la lengua", y que "su realización en el habla es un hecho insignificante en comparación con la posibilidad de formalo" (O. C., p.227) [...]"⁷² (MILNER, 1998, p.13, nota do tradutor). Portanto, tomo a citação de Goethe (*apud* POSSENTI, 2001a, 274): "o estilo não é [...] nem o particular puro, nem o universal, mas o particular em instância de universalização e o universal que se despe para remeter a uma liberdade singular", para argumentar que, a meu ver, o estilo parece estar nessa relação, constitutivamente equívoca, entre comum⁷³ e singular, produzindo um particular. Nesse sentido, estilo não se confunde com singularidade, mas é uma via para a conquista da singularidade.

Se o estilo está para o artístico como aquilo que os une enquanto categoria, a nivelação não se dá de mesmo modo para todos. Essa questão das categorias foi apontada por Milner (2006, p.81), em *Os nomes indistintos*, quando fala sobre *Os agrupamentos*:

⁷² Tradução minha: "[...] Saussure que ensinou que "todo signo improvisado" por um sujeito falante "existe já na língua" e que "sua realização na fala é um feito insignificante em comparação a possibilidade de formá-lo". (O.C., 227) [...]" (MILNER, 1998, p.13, nota do tradutor).

⁷³ "Comum" no sentido de compartilhado por um grupo social ou comunidade linguística.

[...] Agrupar vários termos numa única classe, tomando por base uma propriedade, só pode ser feito pelas vias do Mesmo e do Outro: todos os membros da classe devem ter uma propriedade comum e passar por mesmos desse ponto de vista. Inversamente, eles devem passar por mutuamente outros uma vez que a classe não se reduz a um único membro. [...]

É isso que permite fazer menção a estilos adjetivados: *magrittiano* (René Magritte), *roseano* (Guimarães Rosa), *arnaldiano* (Arnaldo Antunes), *joyciano* (James Joyce), *daliniano* (Salvador Dali), *machadiano* (Machado de Assis), *escherniano* (Maurits Cornelis Escher), etc.. Portanto, embora tenham um carácter universal, ou seja, o artístico (Mesmo), cada artista (Outro) se diferencia em relação aos outros por meio das marcas de si. Em outras palavras, a maneira de incidência do significante "arte" em cada artista permite que o estilo se manifeste de um modo único no universal. (Re)citando os dizeres de Büffon, que (cf. FLORES, 2008, p.268) serviram de epígrafe para a abertura dos *Escritos* de Jacques Lacan, "o estilo é o próprio homem", acrescento "o estilo é [a própria representação de] homem" ou "o estilo é [marca da presença do] próprio homem [na língua]".

Retomando a diferenciação entre estilo e singularidade: estilo está para a ordem daquilo que se repete e permite reconhecer ser *arnaldiano*, *machadiano* ou *daliniano*, por exemplo. Já a singularidade está para a ordem de uma conquista em se distinguir daquilo que já é traço de ser diferente. Ou seja, a singularidade é o que permite dizer que certo trabalho arnaldiano, embora com traços semelhantes, portanto, faz parte do estilo arnaldiano, não é o mesmo⁷⁴. Desse modo, a singularidade se dá em uma relação de irrepetibilidade na repetibilidade. Sintetizando: "estilo e singularidade andam de mãos dadas" (cf. FLORES, 2008, p.268).

⁷⁴ A título de exemplo do que falo, veja a comparação entre a canção *Comida* e a caligrafia *Fome de Sede* no tópico 2.1. do Capítulo II.

4. O que a Morfologia pode dizer sobre a língua (?)

[...] O lingüista, se nos é permitida uma imagem, deve ser ao mesmo tempo botânico e jardineiro: deve chegar à constituição de tipos abstratos e ideais de flores, mas tão-somente para melhor cuidar da vida caprichosa, complexa e a cada momento surpreendente e nova das flores vivas e concretas do seu jardim; deve ser botânico para ser melhor jardineiro. (COSERIU, 1979, p.17)

4.1. *Sistema, norma e fala*

A fim de tecer suas considerações a respeito de *sistema*, de *norma* e de *fala*, Eugenio Coseriu (1979) discorre sobre as discrepâncias de concepções de *linguagem*, de *língua* e de *fala* entre diversas perspectivas teóricas *saussurianas* e *pós-saussurianas*. Essas discrepâncias, conforme Coseriu (*op. cit*), derivam dos diferentes pontos de vista a elas atrelados, tendo como problema os cinco aspectos a seguir (cf. COSERIU, 1979, p.35):

- 1) as diferenças se estabelecerem "numa linguagem abstrata, aprioristicamente concebida como entidade orgânica que se manifestaria em vários planos";
- 2) língua e fala serem tendenciosamente consideradas "como duas realidades autônomas, como dois componentes da linguagem";
- 3) ser insuficiente a dicotomia entre língua e fala, dado que "ou não esgota a complexa realidade da linguagem, ou deve necessariamente unir aspectos heterogêneos sob um mesmo rótulo";
- 4) haver "interferência entre os vários pontos-de-vista, com a conseqüente oposição estabelecida entre planos não-correlativos";
- 5) "se considerar equivalentes, do ponto de vista da extensão, conceitos como "acervo lingüístico", "aspecto social da linguagem", "sistema", "sistema funcional" (o que, naturalmente, constitui corolário de 4)".

Desse modo, a partir da análise da crítica desses aspectos referentes a diversos pontos de vista, Coseriu (1979) chega à dedução de que:

[...] **1)** de maneira concreta, a linguagem existe só e exclusivamente como **falar**, como atividade lingüística; **2)** **língua** e **fala** não podem ser realidades autônomas e nitidamente separáveis, visto que, por um lado, a **fala** é **realização** da **língua** e, por outro, a **língua** é **condição** da **fala**, constitui-se sobre a base da fala e só na fala se manifesta concretamente; **3)** os rótulos sob os quais se distribui a realidade da linguagem podem multiplicar-se, segundo os pontos-de-vista e os critérios adotados; **4)** na maior parte das vezes, as oposições que se estabelecem só constituem caracterizações e interpretações de uma oposição fundamental entre **virtual** e **real**, **abstrato** e **concreto** (sistema/realização); **5)** os vários conceitos aos quais se dá o nome de língua ("acervo lingüístico", "uso lingüístico de uma comunidade", "sistema funcional", etc.) não são equivalentes, porque representam distintos tipos e distintos graus de abstração. (COSERIU, 1979, p.35. Grifos do autor).

Sob essa perspectiva, Coseriu (1979) acredita que qualquer distinção a ser feita na linguagem deve se estabelecer a partir do *falar*. Assim, para ele, "ao **falar** [...] não se pode opor como realidade distinta a **língua**, já que ela está presente no próprio falar e se manifesta concretamente nos atos lingüísticos; termos como **língua** e **fala** [...] designam [...] maneiras de encarar o fenômeno lingüístico[...]" (COSERIU, 1979, p.36. Grifos do autor). Ademais, ao se adotar "o critério dos distintos graus de abstração, haverá que reconhecer e nomear as diferenciações que se destaquem, sem procurar reduzi-las aos moldes da famosa dicotomia" (*idem*). Nessa medida, o plano para as distinções deverá ser o da "conformação" da linguagem, no qual se considera como se manifesta esse fenômeno, e não o plano de sua essência, de sua realidade intrínseca, que é um plano de unificação e síntese, não de diferenciação e análise" (*idem*). Já a questão das determinações externas da linguagem deve ser considerada depois, "como caracterização ulterior do estabelecido no plano já citado", assim "o elemento social será comprovado no próprio falar individual, abandonando-se toda

oposição fictícia entre "indivíduo-social" e uma "sociedade extra-individual"" (*idem*).

É a partir de aspectos concernentes à *língua* que Coseriu (1979) pensou no conceito de *norma*, uma vez que, para ele,

o conceito de **língua** como sistema abstrato de oposições funcionais implica o desenvolvimento de conceito de **norma** (abstração intermediária) e que no próprio Saussure se podem encontrar as premissas para a estruturação desse conceito, e também notáveis sugestões sobre a sua natureza. (COSERIU, 1979, p.50. Grifos do autor).

Assim, esse foi um dos incentivos de Coseriu (1979) para desenvolver o conceito de *norma* e o cabal foi o estudo da língua do poeta romeno Barbu, em 1948; pois se tratou do momento em que observou que as inovações linguísticas desse poeta, em sua maioria relacionadas à sintaxe e à semântica, "ainda que [...] inéditas, audazes e surpreendentes e, de algum modo, "anormais", não se tornam aberrantes do ponto de vista do sistema, não são percebidas como "erros", não chocam o "sentido lingüístico" dos leitores homoglotas." (COSERIU, 1979, p.50. Aspas do autor).

Coseriu (*op. cit*) pensou, nesse ínterim, na questão de que a maioria das inovações poéticas é relacionada, mormente, a violações ou a "ampliações da **norma**, permitidas pelo **sistema**" (COSERIU, 1979, p.51. Grifos do autor). Acerca das normas permitidas pelo sistema, Coseriu (1979, p.54) afirma que na língua as invariantes⁷⁵ e as variantes⁷⁶ normais são limitadas "em cada língua e caracterizam a própria língua".

Desse modo, para distinguir *norma* e *sistema* no âmbito da *morfologia*, da *sintaxe* e do *léxico*, Coseriu (1979, p.59-69; p.65-67) afirma que:

⁷⁵ As *invariantes* são qualquer elemento que permanece constante (ou que se considera como tal) quando se põem em relação duas séries de fatos diferentes, por oposição às variáveis (ver nota seguinte) estudadas em seus diferentes valores; constante (cf. HOUAISS, 2001).

⁷⁶ Entende-se por *variante* uma forma linguística (fonema, morfema ou palavra) que é admitida na língua como alternativa de outra, com o mesmo valor e a mesma função (cf. HOUAISS, 2001)

1) sobre a *morfologia*, algumas evidências imediatas poderão ser observadas em desvios de flexão que ocorrem quando pessoas "não conhecem suficientemente a norma. Com efeito, tais erros [desvios] procedem quase sempre duma aplicação das oposições funcionais do sistema contrária à aplicação consagrada como normal na respectiva comunidade lingüística" (*op. cit.*, p.59-60), mas "a norma fixou, codificou e classificou em moldes tradicionais de realização" (*op. cit.*, p.60);

2) acerca da *sintaxe*, essa distinção surge "como distinção entre os tipos gerais ou "regulares" de construção e as fórmulas fixas de que fala Saussure". Enquanto os tipos gerais ou regulares de construção "pertencem ao sistema", as fórmulas fixas "representam realizações tradicionais de esquemas contidos no próprio sistema, isto é, são fatos de norma" (*op. cit.*, p.65).

3) no que se refere ao *léxico*, essa distinção encontra maiores dificuldades, dado que, nesse campo, há funções representativas e associativas e estas estão atreladas a uma ampla variedade de oposições. Nesse sentido, Coseriu (*op. cit.*, p.66) acredita que "a particular classificação conceptual do mundo que toda língua representa (**função representativa**)" e o modo que "essa classificação se realiza formalmente em cada idioma, tanto no momento de criação do signo como em sua repetição (**função associativa**)" se relacionam ao sistema. Quanto à norma, compreendida como realização normal do sistema, é possível comprovar que "entre as variantes admitidas pelo sistema, tanto do ponto de vista significativo quanto do [...] formal, uma costuma ser normal, enquanto que as demais, ou são anormais, ou têm um determinado valor estilístico" (*op. cit.*, p.67).

Nessa medida, conforme Coseriu (1979, p.69), a *norma* seria aquilo que se pode comprovar em uma língua, pois são as normas seguidas em uma determinada comunidade linguística. Desse modo, verifica-se o "como se diz"

(normal e anormal) e não o "como se deve dizer" (correto e incorreto). Portanto, para Coseriu (1979), a *língua* seria "**no sentido amplo do termo, não [...] apenas sistema funcional, mas também realização normal**" (*op. cit.*, p.54. Grifo do autor).

Já o *sistema* funcional seria coincidente ao conceito de língua saussuriano, ou seja, "um sistema de possibilidades, de coordenadas que indicam caminhos abertos e [...] fechados: pode ser considerado como conjunto de "imposições", mas também [...] como **conjunto de liberdades**" (*op. cit.*, p.74. Grifos do autor), uma vez que "admite infinitas realizações e só exige que não se afetem as condições funcionais do instrumento lingüístico" (*idem*).

Quanto à *fala*, esta se relaciona ao individual, mas dentro da fala há a possibilidade de se determinar "formas de realização que não são de natureza individual, mas também não são realizadas por todos os falantes de uma mesma língua" (cf. PIETROFORTE, 2006, p.92), como, por exemplo, os diferentes sotaques.

Portanto, visando a finalizar este tópico, de acordo com Pietroforte (2006, p.92. Grifos do autor):

Para descrever essas variantes, Coseriu propõe que a dicotomia *língua versus fala* seja redefinida para *sistema versus norma versus fala*, de modo que as variantes lingüísticas sejam descritas nos domínios da *norma*. [...]

[...] o que Coseriu chama *língua* é o *sistema* articulado com suas *normas*, ou seja, com suas variantes lingüísticas. Assim, o conceito de *língua*, para Coseriu, abrange o *sistema*, que é do domínio de todos os falantes de uma mesma língua, e as *normas*, que, como variantes desse *sistema*, são o domínio de grupos sociais, regionais, etc.

4.2. *Criatividade e técnica lingüística*

A partir da noção de *norma* coseriana, é possível fazer algumas considerações acerca da *criatividade lingüística* e da *técnica lingüística*. Nesse sentido, refletindo sobre a questão dessas últimas, Eugenio Coseriu (1980, p.91)

pensou sobre "[...] como uma descrição realizada segundo princípios estruturais e funcionais [...] se enquadra no estudo não apenas da estrutura das línguas mas da linguagem em geral". Nessa perspectiva, o autor afirma que há três níveis de linguagem, uma vez que "a linguagem é uma atividade humana *universal* que se realiza *individualmente*, mas sempre segundo técnicas *historicamente* determinadas ("línguas")" (COSERIU, 1980, p.91. Grifos do autor). Esses níveis são, portanto, 1) *universal*, 2) *histórico* e 3) *individual*.

O autor afirma que se está no nível 1) *universal* quando uma criança ainda não fala, isto é, quer dizer que ela ainda não realiza "a faculdade geral de falar" (COSERIU, 1980, p.91). O mesmo ocorre quando se ouve falar algo em um cômodo vizinho e não se entende "nem o que se diz nem quem fala" (*idem*). Há, nesse processo, um captar alguns "aspectos "sintomáticos" da linguagem" (*idem*, grifo do autor), mas não se compreende os significados linguísticos. O *universal* independe das línguas particulares; segue normas próprias, como, por exemplo, "aspectos simplesmente materiais da voz" (*op. cit*, p.92).

Acerca do 2) *histórico*, refere-se a quando se percebe um falar de uma dada língua, "segundo uma técnica determinada" (*idem*), ou seja, refere-se a aspectos de um determinado idioma.

Sobre o 3) *individual*, quando se diz "É Pedro quem fala", identifica-se o "nível individual da linguagem" (*idem*). Segundo Coseriu (1980, p.92) o individual não deve ser concebido "como mera realização de uma historicidade determinada", uma vez que há indivíduos políglotas e, portanto, "conhecem e realizam diferentes tradições históricas" (*op. cit*). Ademais, "não existe nenhum indivíduo que realize por si só toda uma tradição histórica" (*op. cit*). Desse modo, de acordo com Coseriu (1980, p.92), "[...] o nível individual supera em certo sentido o histórico, pelo fato do indivíduo poder falar mais de uma língua e, noutro sentido, o nível individual é mais limitado que o histórico, porque nenhum indivíduo realiza totalmente essa ou aquela língua [...]".

É também sob essa perspectiva que o Eugenio Coseriu afirma sobre a possibilidade de um texto não corresponder a uma só historicidade, já que é possível

[...] encontrar nele elementos de outras tradições lingüísticas, assinalados ou não como tais pelo falante (ou escritor). Esses elementos serão assinalados se o falante diz explicitamente (ou fá-lo entender que usa palavras duma língua diferente (pense-se em locuções como *grosso modo*, *ex novo*); não assinalamos, por exemplo, se são substancialmente "erros" oriundos do conhecimento (mesmo limitado) de outra língua, isto é, da interferência de dois sistemas, que pode implicar a aplicação "errônea" ou, ao contrário, a suspensão (a não-aplicação) de certas regras desses sistemas. (COSERIU, 1980, p.92. Grifos do autor).

Coseriu (1980, p.92) continua seu raciocínio sobre a interferência de dois sistemas, abordando o fato de, ao conhecer de modo satisfatório outra língua a ponto de saber que certo termo ou certas formas linguísticas carregam sentido obsceno, uma pessoa evitar o emprego dessas formas em sua língua origem.

Assim é que, em romeno, *a desmierda* é vocábulo de uso corrente em quem não conhece outras línguas românicas, significa "acariciar, amimar" e se usa especialmente aplicado a crianças. Entretanto, não o usa aquele que, conhecendo alguma das outras línguas românicas, percebe nele uma aproximação que o faz ser sentido como vulgar: a interferência, portanto, pode ser, como neste caso, "negativa". (COSERIU, 1980, p.92. Grifos do autor).

Ainda consoante aos apontamentos de Coseriu (1980, p.92), mesmo que a linguagem se realize "de acordo com um saber adquirido como tal ("aprendido)" e se apresente "sob forma de fatos objetivos ou "produzidos"", Humboldt, a partir de uma "caracterização formulada em termos aristotélicos", concebe a linguagem não como algo "essencialmente [...] coisa feita, "produto", e sim [...] atividade criadora (atividade que vai além de sua própria [...] "potencialidade", isto é, além da técnica "aprendida")." (COSERIU, 1980, p.92. Grifos do autor).

Desse modo, partindo do pensamento de Humboldt, Coseriu (1980, p.93) aponta para a possibilidade de a linguagem ser tida "como [atividade], como [saber] ou como [produto], como fato de criação (atividade criadora ou, pelo menos, como *atividade*), como fato de técnica ("potencialidade", saber) ou como *produto*, e, isto, a cada um dos três níveis [distinguidos]⁷⁷". Assim, tomando como ponto de partida os critérios de nível e de ponto de vista, Coseriu distingue nove seções na estrutura geral da linguagem, tal como no "quadro sinótico"⁷⁸ a seguir (cf. COSERIU, 1980, p.93):

pontos de vista níveis	ἐνέργεια atividade	δύναμις saber	ἔργον produto
nível universal	falar em geral	saber elocucional	totalidade do "falado"
nível histórico	língua concreta	saber idiomático	(língua abstrata)
nível individual	discurso	saber expressivo	"texto"

Sob essa óptica, Coseriu (1980, p.93-94) discorre sobre as diferentes definições acerca da linguagem, a qual pode ser definida como: 1) "a atividade que usa (ou que produz ou cria) signos" – nesse sentido é considerada "como atividade, como falar"; 2) "faculdade de falar (ou exprimir-se)", ou seja, concebida "como saber ou "potencialidade""; e 3) "totalidade das orações", isto é, como "produto".

O autor discorre ainda acerca dos diversos enfoques sobre a língua, no que concerne ao nível histórico da linguagem. Nessa perspectiva, de acordo com os apontamentos de Coseriu (1980, p.93), a língua pode ser concebida como: 1) "determinação concreta do falar", conforme os antigos; 2) "saber que se realiza em atos lingüísticos (as línguas "se sabem" e "se falam")", de acordo com

⁷⁷ Os termos entre [] são supressões minhas e acréscimos meus.

⁷⁸ Trata-se de uma digitalização do quadro que consta da página 93 (COSERIU, 1980).

os modernos; e 3) "não só como língua "abstrata", elaborada como "produto" (assim, F. de Saussure diz que aquilo que é efetivamente a langue se pode dar uma idéia através de uma gramática e de um dicionário)", segundo linguistas e gramáticos.

Eugenio Coseriu (1980, p.94) chama a atenção para o fato de que, até aquele momento, os estudiosos da linguagem se detinham, sobretudo, ao "aspecto técnico da linguagem", deixando de tocar, desse modo, no aspecto da "criatividade lingüística". Sendo assim, o autor afirma que os estudos linguísticos têm sido da "*lingüística das línguas*", o que, para ele, é justificável devido à maior aceitação do aspecto técnico como objeto de ciência; entretanto, "não se deve por isso ignorar a importância dos outros dois planos: junto à *lingüística das línguas* há lugar para uma *lingüística do falar* e uma *lingüística do discurso* (ou do texto), igualmente necessárias à compreensão efetiva da linguagem" (COSERIU, 1980, p.94. Grifos do autor) e à do funcionamento de outras línguas.

Pensando nessa compreensão efetiva da linguagem, Coseriu (1980) argumenta sobre a necessidade de primeiro ser estudada a técnica do falar universal, no âmbito da *lingüística do falar*, uma vez que essa técnica aponta para

[...] certas possibilidades universais da linguagem (p. ex., a entonação), [...] certas possibilidades expressivas não "lingüísticas" (mímica, gestos), bem como [...] certos princípios do pensar válidos para a humanidade em geral e a permanente referência a fatos não lingüísticos: contextos objetivos, situações, conhecimento geral do "mundo". [...]. (COSERIU, 1980, p.94-95. Grifos do autor)

Cumprir destacar que Coseriu (1980, p.95), além disso, argumenta sobre o vínculo entre a técnica universal e a técnica histórica, já que os fatores específicos de uma determinada língua, mesmo que relacionados a uma técnica universal, apontam para a aceitação ou não de certas expressões atreladas ao funcionamento da língua de uma dada sociedade.

Para tanto, o autor (*op. cit*, p.96) traz como exemplo o ato de lavar as mãos que pode ser dito das seguintes maneiras: "*Mi lavo le mani*" (em italiano não se admite a expressão "*Lavo le mie mani*", quando não se pretende marcar que se trata da mão do enunciador e não de outro); "*I wash my hands*" (inglês); e "*lavo as mãos*" (português).

Assim, é possível observar a obrigatoriedade do uso do possessivo em certas línguas, como é o caso da inglesa; em outras, como a portuguesa, este uso é facultado; e ainda em outras, como a italiana, não se admite o uso do possessivo (pois é indicado que a ação se refere ao enunciador pelo "emprego do *mi* reflexivo, com valor de complemento indireto; e – salvo se se deseja insistir na oposição às mãos de outrem – não se diz *Lavo le mie mani*".) (COSERIU, 1980, p.96). Além disso, Coseriu (*op. cit*) problematiza a questão da tradução, a qual não se reduz ao ato de transpor termo a termo um léxico de um idioma para o de outro idioma.

Nesse sentido, exemplifica com expressões idiomáticas que devem ser analisadas "como se fossem textos ou fragmentos de textos" (*op. cit*, p.97. Grifos do autor), como é o caso das seguintes expressões: 1) "*Mi dispiace*" (italiano) traduzida para o português como *Tenho pena*, ou para o alemão como "*Es tut mir leid*", ou para o inglês como "*I am sorry*"; 2) "*in quattro e quattr'otto*" (italiano) correspondente a "*num abrir e fechar d'olhos*" (português) ou "*tagliare la corda*" (italiano) correspondente a "*safar-se*", "*ir-se embora*" (português).

Desse modo, segundo Coseriu (1980, p.97), se fosse tomado o vocábulo italiano "*dispiace*", do verbo "*dispiacere*", traduzindo para o alemão haveria o correspondente "*Es misfällt mir*", e para o inglês o correspondente "*I dislike it*". Portanto, ao tomar tão somente o termo "*dispiacere*", em vez de funcionar como um sentimento de compaixão, por exemplo, esse termo funciona como

"*misfallen*" (alemão) e "*dislike*" (inglês) no sentido de algo ou alguém desagradável⁷⁹.

Cabe, nessa medida, ao tradutor analisar se aquilo que se pretende incluir no texto traduzido é usitado à história do idioma a ser traduzido, ou seja, se faz parte da tradição cultural daquele idioma. Para isso, (cf. COSERIU, 1980, p.98) faz-se necessário levar em conta as gramáticas concernentes aos níveis: 1) do falar em geral (gramática geral, que define "as categorias verbais – "partes do discurso" –, e as categorias, as funções e os procedimentos gramaticais"); 2) da língua (gramática descritiva, "dessa ou daquela língua em particular"); e 3) do texto (análise gramatical, "de determinado texto").

Sobre a primeira gramática, o autor (*op. cit.*, p.98) afirma referir-se "a uma categoria universal, a uma possibilidade da linguagem independente dessa ou daquela língua (ainda quando apareça em certas línguas e falte noutras)"; acerca da segunda, cabe a ela ""descrever" as categorias verbais próprias dessa língua, vale dizer, identificar essas categorias e estabelecer os esquemas materiais da sua expressão (operações, de resto, interdependentes)"; e, no que se refere à terceira, é sua tarefa identificar "as funções gramaticais efetivamente expressas num texto" (COSERIU, *op. cit.*, p.98).

Para Coseriu (*op. cit.*, p.99), essa distinção dos níveis da linguagem é relevante porque esses níveis correspondem aos níveis de funcionalidade *designação*, *significado* e *sentido*, os quais "nos textos se apresentam simultaneamente". Por *designação* o autor compreende ser "a referência à "realidade", isto é, a relação cada vez determinada entre uma expressão lingüística e um "estado de coisas", entre signo e "coisa" designada" (*idem*). Coseriu (*idem*) ressalta que *designação* não necessariamente corresponde "a um significado de língua (que representa sua possibilidade), mas pode também não corresponder a ele e ser "metafórica"". É nesse sentido a possibilidade de, por

⁷⁹ Os termos em itálico e entre aspas são exemplos de Coseriu (1980, p.97).

exemplo, ao se deparar com um rapaz bonito e/ou charmoso, alguém dizer *Olha aquele gato!*, mesmo que não se refira a um felino.

Quanto ao *significado*, "é o conteúdo de um signo ou de uma expressão enquanto dado numa determinada língua e exclusivamente através dessa mesma língua" (COSERIU, 1980, p.99), como, por exemplo, o caso de *saudade*, em língua portuguesa, que é uma expressão exclusiva deste idioma, sendo parcialmente correspondente a *I miss you*, em língua inglesa, "sentir falta". Ou, ainda, recorrendo ao exemplo de designação, "gato" não necessariamente se refere a alguém bonito e/ou charmoso, em outros idiomas, devido às tradições culturais⁸⁰.

Acerca de *sentido*, Coseriu (1980, p.99) afirma ser "o conteúdo próprio de um texto, o que o texto exprime além e através da designação e do significado". Isto pode ser exemplificado com o fato de, diante de uma expressão lida e/ou ouvida, alguém tentar compreendê-la *ipsis litteris* e se perguntar "O que fulano quis (quer) dizer com isso mesmo?"; como exemplo, a seguinte adivinha: "*Quatro pés* subiu em *quatro pés*, esperando que *quatro pés* viesse. *Quatro pés* não veio, *quatro pés* foi embora e *quatro pés* ficou."⁸¹ (O gato subiu na mesa, esperando que o rato viesse. O rato não veio, o gato foi embora e a mesa ficou.). Assim, a adivinha só se torna compreensível quando se atribui o "significado" a cada "quatro pés", dado que há a possibilidade de se pensar em muitos "quatro pés" animados e inanimados.

Finalizando essa problematização sobre *designação*, *significado* e *sentido*, Coseriu (1980, p.100) afirma que:

O plano do sentido e o do significado são sempre diferentes, mas, assim como o significado pode coincidir com a designação [...], o sentido pode coincidir com o significado. Neste caso, o sentido do texto é tão somente comunicativo,

⁸⁰ Vale dizer que os exemplos referentes aos termos *saudade* e *gato*, bem como o seguinte, sobre *quatro pés*, foram (re)elaborados por mim, com base no texto de Coseriu (*op. cit.*).

⁸¹ Não sei a origem desta adivinha, mas é corrente em minha família; trata-se de uma adivinha que minha mãe costuma fazer.

informativo, empírico ou "vital", e não artístico ou literário ("simbólico"⁸²). [...]

[...] O plano do sentido é, portanto, importantíssimo e deveria ser estudado pelos lingüistas muito mais do que o fazem atualmente. Infelizmente, de uma lingüística do sentido só se vêem por enquanto delineadas as intenções.

4.3. *A criação metafórica na linguagem*

Outra consideração pertinente feita por Coseriu (1982) diz respeito à concepção de linguagem e sua relação com a criação metafórica. Para esse autor, uma vez que a linguagem se dá "sistematicamente e, [...] cada ato lingüístico, embora "inédito", se realiza com base num modelo anterior, geralmente produzido na mesma comunidade, e serve por sua vez como modelo para atos lingüísticos posteriores" (COSERIU, 1982, p.54-55), a linguagem pode ser, nesse sentido, considerada e/ou concebida como um fenômeno e/ou uma instituição cultural⁸³.

Desse modo, dado que o ato lingüístico se realiza a partir de modelos anteriores, há um constante movimento de criação e de recriação desse ato que se evidencia como "novo", "inédito". A linguagem, portanto, se apresenta como

⁸² Vale dizer que o termo simbólico, nessa perspectiva, não se refere ao conceito de Simbólico lacaniano. Para Eugenio Coseriu (1982, p.57. Grifos do autor):

o adjetivo *simbólico* enquadra-se num conceito mais amplo que o de *cognoscitivo*, ou seja, que a linguagem é essencialmente *atividade cognoscitiva que se realiza mediante símbolos* (ou *signos simbólicos*). É forma de conhecimento. E isto não apenas no momento em que um signo simbólico se produz pela primeira vez na história (momento que implica o reconhecimento duma "classe" como tal e a sua diferenciação, mediante o nome, das outras "classes" que se distinguem na realidade), mas em todos os seus momentos. Com efeito, os símbolos são re-criados em todo ato concreto de falar e, por outro lado, todo ato lingüístico pressupõe, tanto no falante como no ouvinte, complexas operações de índole fundamentalmente cognoscitiva: individuar um objeto particular como pertinente a uma "classe" (reconhecer que um objeto se enquadra num conceito) e entender, mediante o nome da classe, o próprio objeto particular, ou seja: um movimento cognoscitivo que vai do objeto ao conceito, no falante, e do conceito ao objeto, no ouvinte.

⁸³ (cf. COSERIU, 1982, p.60. Grifos do autor) "[...] é uma forma de cultura, talvez a mais universal de todas, e, de qualquer modo, a primeira que distingue imediata e nitidamente o homem dos outros seres da natureza".

atividade criadora(cf. COSERIU, 1982). Assim, pelo fato de a linguagem ser atividade criadora, mesmo quando se fala a partir de um idioma que não seja de origem daquele que fala, há criação; já que, segundo Croce (*apud* COSERIU, 1982, p.59), não se aprende uma língua, mas sim se aprende a criar em uma língua. Esse aprender a criar se dá a partir de "um conjunto de normas que regulam e em parte orientam a criação, na respectiva comunidade" (*idem*).

Sob essa perspectiva, portanto, a criação na e pela linguagem não é privilégio de alguns; ao contrário, é constitutiva da linguagem e, portanto, é fato de linguagem. Por isso, qualquer falante pode criar e/ou produzir na e pela linguagem. É nesse sentido que Coseriu (1982) continua suas discussões, relacionando a essa criação a frequente ocorrência de *imagens* como motivação⁸⁴ para o surgimento de uma nova palavra ou expressão. Essas *imagens* são o que pode ser denominado *metáfora*. De acordo com Coseriu (*op. cit.*), com essas imagens,

[...] Encontramo-nos em face do que, num sentido muito amplo, chamamos *metáfora*, que não entendemos aqui como simples transposição verbal, como "comparação abreviada", mas como expressão unitária, espontânea e imediata (isto é, sem nenhum "como" intermediário) duma visão, duma intuição poética, que pode implicar uma identificação momentânea entre objetos distintos [...], ou uma hiperbolização dum aspecto particular do objeto [...]. (*op. cit.*, p.63. Grifos do autor).

Cumprе destacar que, em relação à *metáfora*, há um aspecto convencional de alguns "signos, que, dentro de uma tradição⁸⁵, continuam a ser intuídos como imagem porque não tem relação expressiva com outros signos do sistema-comunidade." (*idem*). Como exemplo, Coseriu (*ibidem*) traz palavras que apontam para o referente "morcego" nas línguas inglesa, francesa e alemã, a

⁸⁴ Retomando Saussure ([1916] 2006) no que se refere ao signo ser de natureza motivada ou imotivada.

⁸⁵ Pelo fato de ser tradição, dificilmente se sabe a origem da imagem relacionada a determinado referente e, em alguns casos, perde-se o sentido *a priori* (etimológico), permanecendo, desse modo, o sentido *a posteriori* (*vide* exemplo no parágrafo seguinte).

seguir: 1) No que se refere à primeira, (*bat*) não evoca nenhuma imagem metafórica; 2) Acerca da segunda, (*chauve-souris*) evoca a imagem "rato calvo" (tradução literal do termo); e 3) Quanto à terceira, (*Fledermaus*) evoca, em certa medida, a imagem de "rato esvoaçante" (*flattern*, "esvoaçar", e *Maus*, "rato").

Além disso, há palavras que, dada a relação de sentido a ela estabelecida *a posteriori*, parecem derivar de uma convenção distinta da *a priori*. Conforme Coseriu (1982, p.65), no caso da palavra

fruto, no sentido de "produto do engenho, do trabalho ou de um negócio, etc.", pelo menos do ponto de vista do latim, não é um significado metafórico derivado do de "fruto de uma planta", pois que o significado primitivo foi justamente o primeiro: em latim os substantivos em -tus da quarta declinação eram abstratos e, por conseguinte, *fructus* significava em primeiro lugar "produto em geral" (já que, aliás, se tratava de um derivado do verbo *fruor*, "desfrutar"), e só depois "fruto de uma planta"; passou-se, pois, do abstrato ao concreto, e não inversamente, como pareceria à primeira vista.

Outro aspecto relevante abordado por Coseriu (*op. cit.*), no que tange à metáfora, é o fato de existir alguns mitos⁸⁶ em torno da linguagem e desses mitos surgirem "tabus linguísticos"⁸⁷. Segundo esse autor, "[...] não só os mitos fazem surgir palavras, mas também as palavras fazem surgir mitos: ou seja, a momentos únicos de intuição poética podem corresponder freqüentemente duas criações metafóricas distintas: mito e símbolo linguístico".

⁸⁶ (cf. COSERIU, *op. cit.*, p.65. Grifos do autor e acréscimo entre colchetes e entre aspas do tradutor) "[...] o nome de *Santa Lucia* foi posto em relação com *luz* (e até se chegou a atribuir à santa a proteção da visão), e o it. *maritozzi* foi relacionado com *marito* ["marido"] e *maritare*, "casar", razão pela qual estes bolos se tornaram tradicionais nos banquetes de casamento.[...]"

⁸⁷ É o caso, por exemplo, das palavras "desgraça" e "câncer", na cultura da língua portuguesa (brasileira), as quais geralmente são substituídas por, respectivamente, "desgrama" e "doença-ruim", em vez de proferi-las. Segundo COSERIU (*op. cit.*, p.69. Grifos do autor), "[...] O tabu linguístico deve-se, essencialmente, à crença (muito arraigada nas sociedades primitivas, mas documentável também em sociedades mais adiantadas) em certa "magia das palavras", a certa identificação entre o nome da coisa e a coisa nomeada: considera-se que nomear uma coisa com o termo próprio que lhe corresponde pode ser perigoso, porque o nomear a coisa traz consigo a própria coisa (a bem conhecida locução latina *lupus in fabula* significa justamente isto: ao nomear o lobo, o lobo aparece) e que, portanto, é preferível empregar palavras ou expressões menos próprias, que nomeiem "sem nomear"."

Ademais, consoante a Coseriu (1982, p.71), o tabu linguístico é um aspecto da *interdição de vocabulário*, a qual se relaciona "não só a superstições ou crendices, mas também a várias outras razões de índole emotiva ou social; razões de educação, cortesia, boas maneiras, decência, amabilidade, etc.". Como exemplo, na atualidade, os termos que, muitas vezes, (com)portam sentido pejorativo e/ou preconceituoso, tais como "denegrir" e "judiar". Esses termos se relacionam, respectivamente, às etnias *negra* e *judaica*, sendo que, de acordo com HOUAISS (2001, versão digital), o primeiro relaciona-se a "tornar(-se) negro ou escuro; obscurecer(se)[; ou] diminuir a pureza, o valor de; conspurcar(-se), manchar(-se)"; e o segundo a "tratar com escárnio, zombar[; ou] tratar mal, física ou moralmente; atormentar, maltratar".

Caminhando para o fechamento do capítulo *A criação metafórica na linguagem*, Coseriu (1982, p.75) afirma ser a imitação de uma criação individual a possibilidade de difusão e de conversão, de um determinado termo, que possibilita a convenção em tradição de uma dada comunidade. Assim, poder-se-ia dizer que uma palavra, ao ser "considerada em dois momentos sucessivos de sua continuidade de emprego numa comunidade, não é "ni tout à fait une autre, ni tout à fait la même" ["nem totalmente uma outra, nem totalmente ela mesma"]" (COSERIU, *op. cit.*, p.76. Grifos do autor e acréscimo entre colchetes do tradutor).

4.4. Algumas palavras sobre as considerações de Coseriu

Desse modo, as contribuições de Eugênio Coseriu, no que tange ao (signo) linguístico, as considerações a respeito das concepções de *sistema*, de *norma* e de *fala*, bem como os apontamentos que tocam a questão da *criatividade na linguagem*, parecem-me ser pertinentes para o desenvolvimento das análises. Isto porque essas considerações oportunizam a discussão acerca das possibilidades de (re)criação simbólica que podem mo(vi)mentar uma subversão do signo linguístico, a qual está atrelada à própria língua e dela não

sai, dado que se dela saísse não se poderia considerar essa subversão como da ordem da língua. Assim, essa subversão coloca em xeque o que está socialmente estabilizado, produzindo um novo a partir do que o próprio sistema linguístico da língua portuguesa permite.

4.5. Neologismo

Conforme pode ser observado, a questão da criatividade na linguagem não é algo restrito a certos campos, e/ou a certas profissões, e/ou a certas pessoas; ao contrário, ocorre constantemente dentro do que se denomina, sob a óptica coseriana, *comunidade linguística*⁸⁸. Ademais, há casos específicos de ocorrência com determinados falantes, mas essas ocorrências não serão consideradas como uma criatividade que pertencerá a certa língua, no que diz respeito à perspectiva coseriana e à de muitos teóricos.

É válido pensar, portanto, no modo como estes novos termos e/ou novos vocábulos e/ou novas palavras (re)criados são concebidos. Muitos teóricos da linguagem compreendem essa (re)criação linguística como sendo *neologismo*⁸⁹, notadamente na área da Morfologia. Entretanto, far-se-á necessário problematizar esse modo de concepção. Para tanto, parece-me que algumas indagações se fazem pertinentes: O que são neologismos? Quando um termo pode (deve?) ser considerado como neologismo? Há algum critério para que um termo tenha (ganhe?) o estatuto de neologismo?

Em um sentido mais geral, poder-se-á conceituar neologismo como "uma inovação lexical no interior de um mesmo sistema linguístico" (KRIEGER; FINATTO, 2004, p.46). Cumpre destacar que a inovação lexical não se dá tão

⁸⁸ E se houver um retorno a Benveniste, o que se encontra no mundo são homens falando. Dado o caráter criativo da linguagem (conforme discutido no subtópico anterior), não seria possível restringir essa criação a apenas certos campos, e/ou a certas profissões e/ou a certas pessoas.

⁸⁹ Cumpre destacar que, de minha perspectiva, a (re)criação de termos, de palavras e de vocábulos, no sentido de "novo", está para a ordem da subversão do signo linguístico.

somente em relação às (re)criações lexicais por meio de afixos (sufixos e prefixos). Essa inovação se manifesta, também, por meio de uma nova acepção "a uma palavra já conhecida, a qual, mediante processos de metaforização e metonimização, tem o seu campo significativo ampliado de sorte a ser empregada, com produtividade, em outros contextos situacionais" (SILVA, 2007). Como exemplo de nova acepção, o termo *sinistro* que, no dicionário, pode significar algo *ruim, trágico, calamitoso*, mas que, no entanto, ao se manifestar como gíria, pode passar a ter o sentido de algo *muito bom, do momento, na moda*.

Pensando ainda na concepção de neologismo, trago um aspecto apontado por Michel Rifaterre (*apud* VALENTE, 2007), o qual distingue o neologismo em dois tipos, a saber: *literário* e *na língua*. Em relação ao *neologismo na língua*, Rifaterre (*apud* VALENTE, 2007, p.163) afirma que:

[...] é forjado para exprimir um referente ou um significado novo; seu emprego depende, portanto, de uma relação entre palavras e coisas, em suma, de fatores não lingüísticos; é, antes de mais nada, portador de uma significação⁹⁰, e não é necessariamente captado como forma insólita. [...]

Assim sendo, o neologismo da língua poderia ter, em certa medida, uma maior aceitabilidade, uma vez que não se daria, necessariamente, de "forma insólita", incomum. Como exemplo de neologismo na língua, poder-se-á retomar o caso de *sinistro*, anteriormente abordado.

No que se refere ao *neologismo literário*, Rifaterre (*op. cit.*) pondera que, ao contrário do neologismo na língua, esse tipo de neologismo:

[...] é sempre captado como uma anomalia e utilizado em virtude dessa anomalia, às vezes até independentemente de seu sentido. Ele não pode deixar de chamar a atenção porque

⁹⁰ Cabe um comentário: Ao afirmar que o neologismo da língua é "portador de uma significação", Rifaterre (*op. cit.*) parece deixar entrever que a língua é transparente. Vale lembrar que essa concepção é refutada, sob a perspectiva teórica a que me filio, uma vez que há uma "não-coincidência entre as palavras e as coisas" (cf. AUTHIER-REVUZ, 1998); ademais, a própria enunciação não admite essa relação direta entre as palavras e as coisas, já que a cada enunciação as instâncias enunciativas pessoa-espaco-tempo possibilitam um sentido outro para um enunciado já mencionado.

[sic] e captado em contraste com seu contexto e porque seu emprego, assim como seu efeito, dependem de relações que se situam inteiramente na linguagem.

Rifaterre (*op. cit.*) também afirma que, por ser singular, essa forma de inovação lexical "realiza idealmente uma condição essencial de literalidade"⁹¹. Além disso, a literalidade só será analisada a partir da "descrição do funcionamento do neologismo no sistema – de significação e de formas – que constitui o texto" (VALENTE, 2007, p.164). Portanto, a singularidade do *neologismo literário* "não se deve ao seu isolamento, mas, ao contrário, ao rigor das seqüências semânticas e morfológicas das quais ele é o ponto de chegada ou de interferência" (RIFATERRE *apud* VALENTE, 2007, p.164). Nesse sentido, esse tipo de neologismo se relacionaria às inovações lexicais elaboradas por certos autores e/ou escritores, como é o caso de Guimarães Rosa, com Sagarana (*-saga* (radical germânico): usado para designar narrativas em prosa e *-rana* (sufixo tupi-guarani): significa "à semelhança de"⁹²).

Outra autora, Maria Aparecida Barbosa (2007), aborda os aspectos semântico e pragmático do neologismo. Assim, conforme essa autora, para se atribuir o estatuto de neologismo a um determinado termo, deve-se levar em conta "quem criou a nova palavra, em que universo de discurso foi produzida, em que tempo, em que lugar geográfico e semântico surgiu, para quem foi criada, como foi criada" (BARBOSA, 2007, p.179). Nesse sentido, a autora traz à tona a questão de que o fato de ser inédito não faz com que a palavra seja considerada *neológica* de modo imediato (cf. *op. cit.*).

Para essa estudiosa, em certo momento, para que uma palavra seja considerada como *neológica*, parece ser condição *sine qua non* que a palavra seja aceita por uma determinada comunidade e comece a perder o impacto de

⁹¹ Parece necessário dizer que literalidade se refere ao literário (se assim posso dizer, na condição de estilo), uma vez que Rifaterre é teórico da área da Literatura. Na literatura, essa subversão é bem-vinda. No cotidiano, não. Mas, no cotidiano, há (re)criação simbólica, assim como há na literatura. Daí poder dizer que a língua, no cotidiano, também faz poesia.

⁹² Conforme informação de <<http://www.infoescola.com/literatura/guimaraes-rosa/>> (acesso em nov. 2009)

novidade, dado que os falantes poderão passar a conceber a nova palavra como parte do léxico (cf. BARBOSA, 2007). Nesse sentido, ocorre o processo que Barbosa (*op. cit.*) denomina como *desneologização*. Desse modo, segundo Barbosa (*op. cit.*, p.180):

[...] o caráter de neologicidade vai sofrendo um processo de esvaziamento progressivo, até que, imperceptivelmente, o vocábulo passa a integrar o inventário das unidades léxicas memorizadas de alta frequência e distribuição regular entre os falantes⁹³.

Entretanto, a autora não é categórica dizendo que se o neologismo "[...] não desaparece, se desneologiza, ou seja, integra-se a uma norma, torna-se lexia memorizada na competência de um grupo de falantes [...]" (BARBOSA, 2007, p.180), já que isso se relacionaria, conforme seus apontamentos, a uma perspectiva diacrônica da língua (aspecto não abordado por ela). Nesse sentido, não há como negar que essa afirmação diacrônica comporta furo, dado que os neologismos produzidos por meio da mídia impressa, e, por isso, podem ser ditos consagrados, permanecem impressos.

Desse modo, mesmo não entrando na "norma", os novos termos podem não perder o caráter neológico (como é o caso de um termo (re)criado por Macaco Simão, no Jornal *O POVO* de 30 de outubro de 2003⁹⁴, a saber, *Chupinsky*. Este termo, dado que o momento de enunciação era outro, talvez seja difícil de ser relacionado com algo do cotidiano. Entretanto, naquela época, uma vez que se trata de uma coluna jornalística, poderia deixar entrever, aos

⁹³ Nesse trecho há brecha para deixar entrever que a língua é de caráter cognoscente. Esta é mais uma concepção que não será levada em conta por mim, dada a minha filiação teórica.

⁹⁴ Conforme Simão (2003), *Lucianta adverte: fumar causa asfixia de neurônio!*. Disponível em: <<http://www.noolhar.com/opovo/colunas/josesimao/310067.html>> (acesso em nov. 2009). Trata-se de um "retorno" do termo, dado que já havia sido mencionado em um texto intitulado *Pânico! FHC rebola na bola da vez!*, de 11/09/98, na ocasião da queda da bolsa de valores no Brasil (Disponível na web no site Google Livros, *Macaco Simão em nós sofre mas nós goza*: <http://books.google.com.br/books?id=2vTKRGHcZuEC&pg=PA141&lpg=PA141&dq=macaco+sim%C3%A3o+%2Bchupinsky&source=bl&ots=fRZGGMpYaM&sig=WFKXILAKBcLyL1SAgd mZsWWOqnM&hl=pt-BR&ei=ztgES8rXBI-TuAe29r3RCg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=6&ved=0CBUQ6AEwBQ#v=onepage&q=macaco%20sim%C3%A3o%20%2B%20chupinsky&f=false>. Acesso nov. 2009).

que estavam atentos às notícias mundiais de 1998, o (re)lembrar a relação sexual entre o ex-presidente norte-americano Bill Clinton e sua ex-secretária Mônica Lewinsky, daí *Mônica Chupinsky*.



95 **Ilustração 3.** Ilusão de Óptica (a/d)

⁹⁵ Disponível em: <<http://tataia2.tripod.com/sitebuildercontent/sitebuilderpictures/ilusao29.gif>> (acesso em 28 jul. 2010)

CAPÍTULO II

Aspectos sobre a produção arnaldiana

Conforme sinalizado nos *Primeiros dizeres neste(s) (des)caminho(s)*, venho delineando este texto com o intuito de falar sobre a escrita arnaldiana que, por meio do estilo, é uma via para vislumbrar rastros do processo de singularização do dizer em suas produções artísticas, mais especificamente na obra *40 escritos*.

Sob essa perspectiva, é aberto mais um espaço na tessitura dessa dissertação para a contextualização do *como se manifesta* a produção da escrita arnaldiana, via (re)criação artística, e qual seria sua relação com o cenário cultural. Isto porque é notória a importância de Arnaldo Antunes no espaço cultural mundial (*vide* tópico 1. deste capítulo); importância alcançada justamente porque, por meio de seu trabalho *com* e *sobre* a palavra, *com* e *sobre* o simbólico, *com* e *sobre* a língua, conquistou singularidade em termos linguísticos.

Para tanto, estruturo o capítulo em três momentos. Primeiro faço algumas considerações acerca de seu histórico e de sua carreira artística, a fim de corroborar a afirmação de que sua relação com a escrita, enquanto possibilidade de (re)criação artística e simbólica, é algo recorrente. Depois, trago alguns poemas-visuais, caligrafias e canções e analiso alguns aspectos que se configuram como exemplo de que o processo de (re)criação simbólica, do jogar com o equívoco constitutivo da língua, é forte, é marca, é traço recorrente em Arnaldo Antunes. Por fim, com o intuito de saber como Arnaldo Antunes fala sobre seu trabalho, teço alguns comentários sobre trechos da entrevista que Arnaldo Antunes me concedeu em ocasião da Calourada-UFU/2009, promovida pelo Diretório Central dos Estudantes da Universidade Federal de Uberlândia, em 04 de abril de 2009.

1. Breve histórico sobre a carreira⁹⁶ de Arnaldo Antunes⁹⁷

*Eu não tenho mais a cara que eu tinha,
No espelho essa cara não é minha.
Mas é que quanto eu me toquei, achei tão
estranho,
A minha barba estava desse tamanho.*

*Será que eu falei o que ninguém dizia?
Será que eu escutei o que ninguém ouvia?
Eu não vou me adaptar [...]. (ANTUNES,
1985. Grifos meus)*

De início, vale lembrar que apontei nos *Primeiro dizeres neste(s) (des)caminhos* o modo como concebo Arnaldo Antunes: compreendido como não sendo a pessoa no mundo, mas sim como aquele que se projeta na língua, pela via da enunciação, sendo, portanto, uma representação⁹⁸. É nesse sentido que esse sintagma nominal deve ser lido aqui, como "*uma assinatura que representa a autoria em trabalhos artísticos*" (vide nota de rodapé 07, p. 22).

Relembrada a ressalva que funciona como licença, a partir do excerto da canção *Não vou me adaptar* e principalmente dos trechos nela negritados, é possível observar um não se contentar com "o mesmo", com os "moldes" (im)postos pela sociedade. Esse não se contentar que aparece (constantemente) nas produções arnaldianas parece manter uma relação com algo que toca Arnaldo Antunes sobremaneira. Arnaldo Antunes demonstra uma estranheza consigo mesmo e com (o quê) os outros (fazem), haja vista que ele tenta marcar

⁹⁶ Compreendo como *carreira de Arnaldo Antunes* produções e criações que podem vir a possibilitar o mo(vi)mento de vislumbrar, de entrever seu contato com a língua.

⁹⁷ As informações contidas neste tópico (que ora se intitula *Breve histórico sobre a carreira de Arnaldo Antunes*) foram extraídas dos seguintes sites: *Arnaldo Antunes*, *Aguilar e Banda Performática*, *UOL – Tribalistas*, *YouTube*, *Titãs*, *Vitrola news* e *Folha Online*.

⁹⁸ Ademais, relembro um trecho de Lacan (1998, p.284) em *Função e campo da fala e da linguagem*: "o sujeito é mais falado do que fala". Assim, parece-me que esse excerto possibilita dizer que, ao projetar-se na língua, o sujeito se coloca no lugar de *eu* para falar ou escrever; nesses atos, ao enunciar, diz de si. O sujeito, ao enunciar via projeção na enunciação, não tem controle de seu dizer e, portanto, esse ato enunciativo é uma via para avistar de modo fugidio aquilo que está numa presença em ausência ou em ausência em presença.

a diferença inclusive *pelo* e *no* próprio corpo, por meio de vestimentas, acessórios e corte de cabelo, por exemplo. Isso pode ser verificado em diversas de suas apresentações artísticas, seja por meio de gravação em vídeo ou por meio de fotografias (cf. *site* oficial de Arnaldo Antunes, seção *fotos*).

A meu ver, essa aparente não-adaptação, a insistência por não querer ser rotulado⁹⁹, talvez possa se constituir uma via de explicação de sua (com)pulsão por jogos *com* e *sobre* a língua, a palavra, o simbólico o que (se) (con)figura como marca da singularidade conquistada via produção de poemas-visuais, poesia, canções, caligrafias, livros, etc.. Pensando nessa (com)pulsão pelo jogar *com* e *sobre* a língua, a palavra, o simbólico a seguir, trago um breve percurso da carreira de Arnaldo Antunes. Esse breve relato parece deixar entrever a (constante) busca arnaldiana pelo contato (in)tenso, frêmito com a língua.

Em princípio, falo sobre a carreira de Arnaldo Antunes a partir de uma narrativa que se inicia com a data de nascimento desse artista e se desenvolve com o relato de suas entradas em colégios. Faço isto porque é na escola, enquanto instituição, que a relação mais (in)tenso com a escrita começa; daí a importância de relatar o processo desse contato com o lugar onde o simbólico (re)clama (por) tomadas de posição.

Arnaldo Augusto Nora Antunes Filho, nasceu em 02 de setembro de 1960, na capital paulista, iniciou seus estudos no Colégio Luís de Camões, em 1967, e lá continuou a estudar até o segundo ano do ginásio. Em 1973, ao se mudar para o Colégio São Domingos, colégio de aplicação da PUC-SP¹⁰⁰, começou a se interessar pelas linguagens artísticas, fazendo poemas e desenhos¹⁰¹.

⁹⁹ Afirmação de Arnaldo Antunes em uma entrevista concedida a Antônio Abujamra no Programa *Provocações* da TV Cultura – em 25 abril de 2008 –, iniciado às 23h30min, disponível no *site YouTube*: <<http://www.youtube.com/watch?v=ME-nmUGMF1M>> (acesso em ago. 2009)

¹⁰⁰ Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

¹⁰¹ Embora Arnaldo Antunes tenha estudado em colégios que permitiram fazer poesia, isso não necessariamente tem relação com o *fazer poesia*. Isso parece ter a ver com, conforme apontado por Riolfi em 29 de julho de 2010, o "faltoso da palavra" que não apre(e)nde o ser. Esse faltoso,

Passou a estudar no *Colégio Equipe*, na capital paulista, em 1975, e lá conheceu alguns dos (futuros) integrantes da banda *Titãs do Iê-Iê* – Branco Mello, Sérgio Britto, Paulo Miklos, Ciro Pessoa, Nando Reis e Marcelo Fromer – (vide Ilustração 4) e começou a fazer parceria em composições com Paulo Miklos, aluno da mesma classe de Arnaldo Antunes. Além disso, nesse mesmo colégio, Arnaldo Antunes produziu um *curta* de 40 minutos, intitulado *Temporal* (1975), e publicou a novela *Camaleão*¹⁰² (1975).

Com aproximadamente 18 anos, em 1978, Arnaldo Antunes iniciou o curso de Letras, na USP¹⁰³. Entretanto, em 1979, seus pais decidiram se mudar para o Rio de Janeiro. Nessa época, Arnaldo Antunes foi transferido para a PUC-RJ¹⁰⁴ onde realizou, com alguns dos alunos do curso de cinema, um filme com duração de 15 minutos, intitulado *Jimi Gogh*¹⁰⁵, contendo quadros de Van Gogh e música de Jimi Hendrix.

Em 1980, Arnaldo Antunes resolveu voltar a São Paulo com sua primeira mulher, Go, e morou por dois anos na casa de José Roberto Aguilar¹⁰⁶ (vide Ilustração 3). Nessa época, mostrou-se bastante engajado em linguagens artísticas e apostou – juntamente a Aguilar e a outros jovens da época, entre eles Paulo Miklos – em uma proposta de fusão de "todas" as linguagens artísticas (performance, poesia, pintura, dança e música).

Pensando nessa fusão de "todas" as linguagens artísticas, apresentaram a performance intitulada *Concerto para luvas de boxe*, na Pinacoteca de São Paulo em

em certo sentido, tem a ver com a relação de Arnaldo Antunes com a língua que o marca e que o impele a produzir artisticamente. Nesse sentido, o artista Arnaldo Antunes é forjado no "laboratório alquímico" (expressão de Riolfi) de sua relação com a língua.

¹⁰² Acerca da novela *Camaleão*, ver alguns comentários feitos por Arnaldo Antunes em entrevista transcrita nos Anexos (p.183).

¹⁰³ Universidade de São Paulo.

¹⁰⁴ Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

¹⁰⁵ Isso mostra a relação de Arnaldo Antunes com a Arte em todos os sentidos (vide nota 100), misturando as Artes Plásticas com as Artes Musicais; questão que se relaciona ao trabalho que fará com Aguilar e a Banda Performática.

¹⁰⁶ Artista plástico.

novembro de 1980¹⁰⁷. Foi no ano seguinte o nascimento da *Banda Performática* (vide Ilustração 4¹⁰⁸) com sua primeira formação: Arnaldo Antunes, Paulo Miklos, Lanny Gordin, Go, Noris, Lenira e outros. Depois de algumas apresentações em São Paulo e no Rio de Janeiro, Belchior¹⁰⁹ os convidou para gravar o primeiro disco produzido por ele; a música *Você escolheu errado seu super herói*, de *Aguilar e Banda Performática*, foi gravada pelo grupo *As Frenéticas* e se tornou tema de novela¹¹⁰.



Ilustração 4. *Aguilar e Banda Performática*

A partir desse primeiro contato com os palcos, Arnaldo Antunes e Paulo Miklos decidiram sair do grupo *Aguilar e Banda Performática* para formarem uma nova banda, os *Titãs do Lê-Lê* (vide Ilustração 5¹¹¹), em 1981. A primeira apresentação da banda ocorreu no evento *A Idade da Pedra Jovem*, no *Colégio Equipe*. Em 15 de outubro de 1982, os *Titãs do Lê-Lê* se apresentaram oficialmente

¹⁰⁷ Vale ressaltar que, ainda no ano de 1980, Arnaldo Antunes e Go produziram livros artesanais reprografados, a saber: *A flecha só tem uma chance* e *Deu na cabeça de alguém uma árvore, um piano e muitas galinhas* (cf. *site oficial de Arnaldo Antunes*, seção *Biografia*).

¹⁰⁸ Imagem disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_fotos_view.php?id=16> (acesso em mai. 2009).

¹⁰⁹ Cantor e compositor brasileiro.

¹¹⁰ Cf. *Site oficial de Aguilar e Banda Performática* (seção *história*) e *site oficial de Arnaldo Antunes* (seção *fotos*).

¹¹¹ Disponível em <http://www.titãs.net/fotos/amplia.php?interface=0&foto=32&ext_g=jpg> (acesso em mai. 2009).

no *Sesc Pompéia*, em São Paulo¹¹². O nome inicial foi trocado para *Titãs*, a fim de não ser confundido com *Iê-iê-iê*, cuja referência seria a do *rock'n'roll* brasileiro dos anos de 1960 a partir da chamada *Jovem Guarda*¹¹³.

Como integrante dos *Titãs*, Arnaldo Antunes trabalhou de 1982 a 1992 e, com a banda, gravou sete álbuns lançados pela *WEA Brasil*¹¹⁴. Um fato bastante relevante para a análise de um dos artigos escrito por ele, e que compõe o *corpus* de análise da presente dissertação¹¹⁵, ocorreu nesse período: no dia 13 de novembro de 1985, Tony Bellotto e Arnaldo Antunes foram presos portando heroína. Arnaldo Antunes passou 26 dias na prisão, e ambos foram condenados: o cantor por tráfico, por ter passado heroína para o guitarrista; e Tony Bellotto por porte de droga. Sem antecedentes criminais e trabalho declarado, cumpriram a pena em liberdade (cf. *site* oficial dos *Titãs*).



Ilustração 5. *Titãs*

¹¹² Cf. *site* oficial dos *Titãs*.

¹¹³ Cf. *site Wikipédia*, disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/I%C3%AA-i%C3%AA-i%C3%AA>> (acesso em 07 nov. 2009). Destaco que o último CD lançado por Arnaldo Antunes em carreira *solo*, no ano de 2009, curiosamente se intitula *Iê-iê-iê*. Em entrevista concedida ao *site UOL*, na época do lançamento, Arnaldo Antunes afirmou que este CD não pode figurar como o *rock'n'roll* dos anos 60 e não é um saudosismo, mas é o *iê-iê-iê* de Arnaldo Antunes: "É um disco meu, que revitaliza o estilo numa linguagem mais contemporânea. É, acima de tudo, o *iêiêiê* do Arnaldo Antunes" – conforme entrevista de 10 de setembro de 2009 *Arnaldo Antunes lança "Iê-Iê-Iê" e revitaliza o gênero sessentista*, por Mariana Tramontina, disponível em <<http://musica.uol.com.br/ultnot/2009/09/10/arnaldo-antunes-lanca-ie-ie-ie-e-revitaliza-o-genero-sessentista.jhtm>> (acesso em 11 set. 2009)

¹¹⁴ WEA é sigla para o conjunto das gravadoras *Warner Music*, *Elektra Records* e *Atlantic Records*, que fazem parte do *Warner Music Group*. Os álbuns lançados com os *Titãs* são os seguintes: 1. *Titãs* (1984); 2. *Televisão* (1985); 3. *Cabeça Dinossauro* (1986); 4. *Jesus não tem dentes no país dos banguelas* (1987); 5. *Go back* (1988); 6. *Ô Blesq Blom* (1989); e 7. *Tudo ao mesmo tempo agora* (1991). (cf. *site* oficial de Arnaldo Antunes/Discos/Titãs).

¹¹⁵ Ver tópico 2.1. do Capítulo III: *Consertos no casco do barco*.

No que diz respeito à sua carreira *solo*, Arnaldo Antunes lançou, até o presente, dez álbuns¹¹⁶. Embora tenha se "desligado" dos *Titãs*, ainda compõe algumas músicas em parceria com seus amigos e participa de algumas canções. Ademais, Arnaldo Antunes já fez parceria com outros cantores, como Carlinhos Brown e Marisa Monte no CD *Tribalistas*¹¹⁷; também tem composições em parceria com: Alice Ruiz, Arrigo Barnabé, Arto Lindsay, Carlinhos Brown, Cazuza, Edgard Scandurra, Enzo Banzo¹¹⁸, Gilberto Gil, João Donato, Jorge Benjor, Lenine, Marina Lima, Marisa Monte, Paulo Leminski, Péricles Cavalcanti, Roberto Frejat, Roberto de Carvalho, entre outros.

Hoje há cerca de 150 gravações de suas canções interpretadas por alguns artistas brasileiros, a saber: Gal Costa, Jorge Benjor, Marisa Monte, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Barão Vermelho, Carlinhos Brown, Ney Matogrosso, Sandra de Sá, Adriana Calcanhoto, Marina, Cássia Eller, Rita Lee, Cazuza, Ira!, Jota Quest¹¹⁹, Porcas Borboletas¹²⁰, Péricles Cavalcanti, Nelson Gonçalves, Tetê Espíndola, Belchior e Eliete Negreiros, assim como pelos Titãs. Na Itália, Ornella Vanoni gravou *Sant'Allegria (Bem Leve)*¹²¹.

Sobre sua produção como escritor de livros, Arnaldo Antunes publicou, até o presente, os seguintes, em ordem decrescente: *n.d.a.* (São Paulo: Iluminuras, 2010); *Como é que chama o nome disso* (São Paulo: Publifolha, 2006);

¹¹⁶ A saber: 1. *Nome* (1993) – BMG; 2. *Ninguém* (1995) – BMG; 3. *O silêncio* (1996) – BMG; 4. *Um som* (1998) – BMG; 5. *O corpo* (2000) – BMG; 6. *Paradeiro* (2001) – BMG; 7. *Saiba* (2004) – BMG; 8. *Qualquer* (2006) – Biscoito Fino; 9. *Ao vivo no estúdio* (2007) – Biscoito Fino; 10. *Iê-Iê-Iê* (2009) – Biscoito Fino (cf. Site oficial de Arnaldo Antunes/Discos).

¹¹⁷ Sua trajetória com os *Tribalistas* (trio musical formado por Arnaldo Antunes, Marisa Monte e Carlinhos Brown) foi rápida e rendeu como fruto o CD homônimo, o qual vendeu mais de um milhão de cópias somente no Brasil (cf. site UOL-*Tribalistas*). Cumpre destacar que menciono Marisa e Carlinhos novamente porque houve parceria independente do trabalho *Tribalistas*.

¹¹⁸ Integrante da banda *Porcas Borboletas*, vide nota 119.

¹¹⁹ Canção *Tanto faz*, com letra de Arnaldo e música de Jota Quest. Esta informação foi coletada no site YouTube: <<http://www.youtube.com/watch?v=9uCk9qMdFXQ>> (acesso em ago. 2009).

¹²⁰ Canção *Eu*, faixa do CD *Um carinho com os dentes*, que tive contato desde o ano de 2005, quando do lançamento. Letra de Arnaldo Antunes e Enzo Banzo, disponível no site YouTube: <<http://www.youtube.com/watch?v=9zNslNNQAcI>> (acesso em ago. 2009).

¹²¹ Tanto o parágrafo anterior quanto este foram (re)formulados a partir do site Uol – *Tribalistas*, disponível em <<http://www2.uol.com.br/tribalistas/arnaldo.htm>> (acesso em ago. 2009).

Frases de Tomé aos três anos (Porto Alegre: Alegoria, 2006); *Antologia* (Vila Nova de Famalicão, Portugal: Quase, 2006); *ET Eu Tu* (São Paulo: Cosac & Naify, 2003); *Palavra desordem* (São Paulo: Iluminuras, 2002); *Outro* (Curitiba: Mirabilia, 2001); *40 escritos* (São Paulo: Iluminuras, 2000); *Doble Duplo* (Barcelona: Zona de Obras/Tan, 2000); *2 ou+ corpos no mesmo espaço* (São Paulo: Perspectiva, 1997); *Nome* (BMG, 1993); *As coisas* (São Paulo: Iluminuras, 1992); *Tudos* (São Paulo: Iluminuras, 1990); *Psia* (São Paulo: Iluminuras, 1986); e *OU E* (São Paulo: edição do artista¹²², 1983).

Há quase dois anos, na *Mostra de Cinema de São Paulo* (28/10/2008), estreou o documentário, dirigido por Branco Mello e Oscar Rodrigues Alves, *Titãs – A vida até parece uma festa*¹²³. Para a produção desse documentário, foram feitas filmagens ao longo do início da década de 1980, quando Branco Mello comprou uma câmera VHS, a fim de registrar os bastidores do intenso convívio com a banda de que, até hoje, é membro. Assim, por mais de duas décadas, Branco Mello e os demais *Titãs* captaram e arquivaram som e imagem em vários formatos, tais como VHS, Hi-8, Super 8 e mini DV.

Em 2002, Branco Mello convidou o premiado diretor Oscar Rodrigues Alves para juntos dividirem o roteiro, a montagem e a direção do filme. Para tanto, partiram das mais de 200 horas de material original, organizado pela produtora Ângela Figueiredo, para chegar aos 90 minutos finais.

De uma ampla pesquisa nas emissoras de televisão vieram os programas de auditório, os videoclipes e as entrevistas. A soma desse conteúdo revela personagens incríveis e momentos inesquecíveis, tais como, por exemplo, o início *underground* em São Paulo; o primeiro sucesso *Sonífera Ilha*; as prisões por envolvimento com drogas; o antológico show *Cabeça Dinossauro*; os bastidores das gravações do álbum *Jesus Não Tem Dentes no País dos Bangueiras*; o sucesso

¹²² Editado artesanalmente por Arnaldo Antunes (cf. *site* oficial de Arnaldo Antunes).

¹²³ Esse documentário teve estréia nacional em 16 de janeiro de 2009.

nos grandes festivais; as saídas de Arnaldo Antunes e Nando Reis; a morte trágica de Marcelo Fromer; e as viagens pelo Brasil e pelo mundo.

O resultado de todo esse trabalho foi um documentário musical de longa-metragem que não só conta a história da banda, mas mostra a irreverência, a emoção, o bom-humor e as aventuras dos *Titãs* desde os primórdios até a atualidade. Esse documentário é a história dos *Titãs*, contada pelos próprios *Titãs*¹²⁴.

Destaco que esse histórico foi apenas um (per)passar rápido pela carreira de Arnaldo Antunes (artista que, como é possível observar por meio desse histórico, se tornou bastante ativo no cenário cultural da contemporaneidade brasileira e internacional, atuando como: compositor, cantor, performático, artista plástico, artista gráfico, produtor de instalações, artista digital, poeta e escritor). Nesse sentido, com esse breve histórico da carreira de Arnaldo Antunes, não pretendi fazer uma descrição exaustiva de "tudo" o que ele já produziu e/ou já criou; desse modo, muitas criações e muitas produções não foram citadas, o que não significa dizer que são menos importantes ou que são menos conhecidas¹²⁵.

A partir desse relato, é possível dizer que a relação (in)tensa de Arnaldo Antunes com as (re)criações via manifestação do artístico é algo recorrente. Parece que não bastaria, para ele, ser um aluno de colegial: sua (com)pulsão reclamava o ato de escrever, desenhar, cantar e produzir filmes. Não bastaria ser estudante de Letras: isso não (com)portaria aquilo que a todo o momento o impulsiona(va) como (com)pulsão de escrita; ou seja, ser professor, ser bacharel em Letras, ser crítico literário não (com)portaria sua (com)pulsão artística. Ser artista é o que o (im)pulsiona a (re)criar simbolicamente. Artista não em um

¹²⁴ A maioria das informações sobre esse documentário foi coletada no *site Vitrola news* <<http://vitrolanews.blogspot.com/2008/09/documentrio-tits-vida-at-parece-uma.html>> (acesso jan. 2009).

¹²⁵ Para maiores informações, acesse o *site* oficial de Arnaldo Antunes, seção *Biografia* <http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_biografia.php> (acesso em jan. 2009).

sentido estrito, mas um artista que, como na proposta de *Aguilar e a Banda Performática*, (com)portaria "todas" as manifestações artísticas.

Visando a mostrar um pouco das produções e das criações arnaldianas, no próximo tópico, abordarei mais especificamente as canções *Comida*, *Inclassificáveis*, e *O quê*; a caligrafia *Fome de*; e os poemas-visuais *O quê*.

2. A (com)pulsão na produção arnaldiana



126

Ilustração 6. M.C. Escher's pencil drawing of *Reptiles*

Notadamente, meu interesse em analisar algumas das produções arnaldianas se deve, por um lado, ao fato, principalmente, de eu ter contato com grande parte de suas canções e de notar que nelas há muito mais que harmonia de notas musicais tocadas por diversos instrumentos, inclusive a voz. Lá também há materialidade linguística marcada pela (re)criação de expressões¹²⁷, as quais são feitas por meio de cadências rítmicas, de fusões e de quebras de palavras, de analogias e de deslocamentos lexicais, cujo efeito é

¹²⁶ Imagem disponível no site: <<http://graphics.stanford.edu/courses/cs348b-competition/cs348b-01/escher/escher7s.jpg>> (acesso ago. 2009)

¹²⁷ Acerca da concepção de (re)criação de expressões, ver Capítulo I – tópico 4. *O que a morfologia tem a dizer e/ou pode dizer sobre a subversão do signo linguístico (?)*.

aglutinar sentidos e pôr em evidência a instância da letra na Escrita¹²⁸. Ou seja, pôr à mostra a equivocidade da língua, sua hiância, seu não-encaixe, o desencaixe entre significante e significado cuja relação é necessária para a produção de sentido. No entanto, esse desencaixe abre para o não-Um do(s) sentido(s).

Ademais, ao (per)passar por seu *site*, além das produções de Arnaldo Antunes como cantor e como compositor, deparei-me com diversas de suas produções como artista plástico e detive-me em pelo menos duas subseções, a saber, a *caligrafias* e a *poemas-visuais*. Nessas produções, também é possível notar essa (re)criação simbólica. Essa parece ser a marca de Arnaldo Antunes, a da experimentação linguística que alça ao diferente, ao (in)distinto do simbólico, como uma forma de não se deixar apreender(-se) no significante, no espaço do logicamente estabilizado dos sentidos, promovendo rupturas, "feridas" no significante e, em consequência, a emergência da relação entre estranho e familiar, ossigno.

Aqui menciono um fato, que funciona como parênteses, para depois justificar o outro lado de meu interesse por analisar as produções arnaldianas. O meu primeiro contato com Arnaldo Antunes, na época de minha infância e adolescência, soou como um estranhamento que se manifestava em forma de antipatia. Para mim, naquela época, ele parecia ser tão-somente um "cara louco" que se apresentava com "roupas estranhas" e vinha fazer um "protesto para desestabilizar a ordem dos pensamentos da juventude". Entretanto, após um contato menos pré-conceituoso com a língua, pela via dos estudos linguísticos na graduação, passei a olhar a obra de Arnaldo Antunes de outra forma.

Essa característica marcante na escrita arnaldina de(a) brinca(dei)r(a) *com* e *sobre* a língua, o simbólico, a palavra é algo que me toca desde a infância, quando minha mãe brincava (e ainda brinca) com nossos nomes alternando os sufixos da base *Catibirib* e *Filifilif* (da seguinte forma, a título de exemplo:

¹²⁸ Sobre os conceitos de Escrita e de letra, ver Capítulo I e Capítulo III.

Sirlene *Catibiribene Filifilifene*; João *Catibiribão Filifilifão*; Sirlei *Catibiribei Filifilifei*; Sidnei *Catibiribidnei Filifilifidnei*; Júlia *Catibiribúlia Filifilifúlia*; etc.) ou quando, ao não se lembrar o *como nomear* determinado objeto, enunciava e enuncia: "Pega aquele **trunfégo**¹²⁹ ali pra mim!!!!", apontando para o objeto que reclama designação no ato enunciativo. Então, aquilo que era visto como *antipatia* se tornou *empatia*, porquanto me identifiquei com o quê de lúdico, jocoso está(va) em meu ambiente familiar nas produções arnaldianas.

Assim, sob essa óptica, esse(a) brinca(dei)r(a) *com* e *sobre* a língua, a palavra, o simbólico abre a possibilidade de (re)criação simbólica, de modo a evidenciar o (im)previsível, o (in)usitado. Destaco que esse(a) brinca(dei)r(a) se estende também a outras materialidades simbólicas que comparecem em algumas das produções arnaldianas, tais como: som, cor, traço, dimensão, etc.. Essas materialidades simbólicas outras serão abordadas conforme a demanda do objeto analisado.

Viso a mostrar aqui como se dá esse processo de associação e/ou agenciamento que ele produz sobre a língua, abrindo a possibilidade de (re)criação simbólica, do (im)previsível, do (in)usitado, em algumas de suas produções como compositor (canções *Inclassificáveis*, *Comida* e *O quê*), poeta (poema-visual *O quê*) e artista plástico (caligrafia *Fome de Sede*), adiantando sob qual perspectiva analiso os escritos de *40 escritos*.

2.1. A Caligrafia *Fome de Sede* e a canção *Comida*

As caligrafias¹³⁰ de Arnaldo Antunes parecem evidenciar traços como no expressionismo: uma espécie de expressão imediata dos sentidos (im)possíveis

¹²⁹ (Re)criação linguística que, se for pensado o quê motivou essa criação, poderia ser formada pela base **trunf** de *trunfo* e o sufixo **fego** de *tráfego*, por exemplo. Nessa direção de sentido, poderia (se) (con)figurar como um trunfo para o tráfego do sentido de seu enunciado.

¹³⁰ No que diz respeito à caligrafia, Arnaldo Antunes (2000, p.123 e 130) escreveu:

[...] Sintonizada com as possibilidades de um raciocínio poético regido mais pela similaridade que pela contigüidade, e ao mesmo tempo influenciada por

que emergem a partir de alguma palavra verbalizada, por exemplo. As caligrafias se configuram como materialidade simbólica, a matéria significante que compõe a produção em análise, no caso: traço de escrita, ossigno, traço de língua, emolduramento da letra (enquanto traço, desenho, grafia), etc..

Nesse sentido, entendida como supracitado, a materialidade simbólica na caligrafia *Fome de sede* (vide Ilustração 7) sofre quebras. Palavras (des)palavreando-se em letra e significante¹³¹, abrindo para a possibilidade de outras leituras além de "Fome de sede".



Ilustração 7.
Fome de sede – 2003
Dimensões: 78 X 106 cm

aspectos das artes visuais construtivistas, a poesia concreta dos anos 50 formalizou um projeto de inserção de visualidade na escrita que não fosse apenas ilustrativo ou ornamental, mas passasse a se incorporar estruturalmente à linguagem poética, ampliando sua capacidade significativa com a injeção de outros códigos.

[...] Letra motivada. Cor semantizada. Ideogramas da língua portuguesa. [...]

¹³¹ Acerca desses conceitos, ver Capítulo I, p. 55.

Lida como em uma folha de papel pautado comum, em que se obedece a ordem de começar da primeira linha, terminá-la para depois passar para a outra linha, a matéria significante abre espaço para essas possibilidades outras de leitura. Principalmente, quando se destacam, em vermelho, as sílabas "FO", da segunda linha, "DE", da terceira linha, e "ME", da sexta linha. Esse destacar traz à tona o imperativo do verbo foder, "fode-me", possibilitando a leitura de que a fome está para além do alimento, de que há outras formas de fome. Assim, a fome estaria para a ordem da(s) necessidade(s), da(s) vontade(s), da(s) demanda(s) humana(s).

Fome de sede, nesse sentido, de certa forma, rememora a canção *Comida*, do *Titãs*, o que mostra algo (re)corrente, de (re)incidente na escrita arnaldiana¹³²:

Comida¹³³

(Arnaldo Antunes, Marcelo Fromer, Sérgio Britto)

(I)

Bebida é água.

Comida é pasto.

Você tem sede de que?

Você tem fome de que?

A gente não quer só comida,

A gente **quer comida, diversão e arte.**

A gente não quer só comida,

A gente **quer saída para qualquer parte.**

A gente não quer só comida,

A gente **quer bebida, diversão, balé.**

A gente não quer só comida,

A gente **quer a vida como a vida quer.**

(II)

Bebida é água.

Comida é pasto.

Você tem sede de que?

Você tem fome de que?

A gente não quer só comer,

A gente **quer comer e quer fazer amor.**

A gente **não quer só comer.**

A gente **quer prazer pra aliviar a dor.**

A gente **não quer só dinheiro,**

A gente **quer dinheiro e felicidade.**

A gente não quer só dinheiro,

A gente **quer inteiro e não pela metade.**

¹³² Ressalto que essa canção é feita em co-autoria, entretanto, entendo que essa modalidade de escrita não afeta a questão da marca subjetiva, ao contrário, o sujeito só (se deixa) escreve(r) a partir daquilo que o toca de algum modo. Ou seja, se Arnaldo participou do processo de escrita, implica dizer que os sentidos mo(vi)mentados nessa produção artística, de certo modo, o tocam, de alguma maneira e nele, de alguma forma, retornam.

¹³³ Álbum *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*, *Titãs*, WEA, 1990. Os grifos são meus.

Os trechos foram aqui grifados a fim de salientar a questão de que a *fome* e a *sede* não são (exclusivamente) a *fome de comida* e a *sede de água*, assim como o que destaquei acerca da caligrafia *Fome de Sede*. Em *Comida*, a fome e a sede estão para a ordem de: 1) livre circulação → "saída para qualquer parte"; 2) direito ao lazer → "comida, diversão e arte", "bebida, diversão, balé"; 3) o que a própria vida pede, solicita, reclama → "a vida como a vida quer", "comer e [...] fazer amor", "prazer pra aliviar a dor", "dinheiro e felicidade", "inteiro e não pela metade".

Ademais, a disposição das quebras silábicas em *Fome de Sede* deixa o jogo em aberto para o leitor. A leitura depende do que o leitor coloca em relação e do que coloca em associação, a leitura depende do que o leitor agencia para si. Daí o efeito de sentido de haver sempre um não-um do(s) sentido(s), um "a mais" no(s) sentido(s), como se os sentidos estivessem "suspensos", em uma espécie de "presença em ausência" ou em uma "ausência em presença": a "fome", a "sede", o pedido "me des", aquilo que (não) pode ser medido "me des/e¹³⁴"...

Vale dizer, ainda, que em *Fome de Sede* o significante aparece com o traço, afinando-se de cima para baixo, escorrendo-se do forte ao fraco, produzindo o efeito de deslizamento do significante e, conseqüentemente, abrindo espaço para a letra, a equivocidade, o esfacelamento do Um do sentido, de seu espaço logicamente estabilizado, o ossigno (semblante de língua). Mo(vi)mento, abertura, ruptura, cujo efeito artístico é um valor resultante, residual e socialmente (re)estruturante. Uma síntese cujo mo(vi)mento permite dizer, por meio da Escrita, um para além do sentido que ali se (inter)põe.

¹³⁴ Pela sonoridade, pode-se ler "mede-se", do verbo *medir*, ou, ainda, "me desse", "me dê e" do verbo *dar*, por exemplo.



Ilustração 9

O que – 1986

Publicado inicialmente no livro
Psia (Expressão / Iluminuras).

Pensando na relação com os sentidos possíveis, no poema-visual *O que* (vide Ilustração 9), a disposição circular das letras, das palavras que o constituem, possibilita uma leitura não linear, embora a tendência seja a leitura horária, a partir do topo, estabelecendo certa ordem. Isso, no entanto, não implica dizer que, necessariamente, se deva ler a partir da marcação 12 para a marcação 1, 2, 3... e assim sucessivamente até o 12 de um relógio com ponteiros. Pode-se ler em sentido anti-horário, partindo de 11, 10, 9...

A disposição circular parece se estabelecer de modo a manter a segmentação das palavras. O efeito, portanto, resvala-se na possibilidade aparente de um retorno ao mesmo ponto, aquele que o leitor tomar como o de partida. Ilusão. A relação já seria outra, minimamente porque já se teria produzido um trajeto que, no primeiro momento, ao estar no ponto tomado como de partida, não existiria. Portanto, embora pareça se tratar do mesmo ponto, suas relações já são outras. Nesse sentido, rememora-se Foucault (1970) quando diz que o novo está na volta daquilo que já há: a função sujeito fazendo fissura no Um do sentido estabilizado.

Essa característica cíclica aparece também na canção homônima advinda do poema-visual, que (re)afirma o tom de pergunta (e afirmação?) do poema-visual, bem como o(a) brinca(dei)r(a) *com e sobre* a língua, *com e sobre* a palavra,

com e *sobre* o simbólico, não estabelecendo uma linearidade, o que o abre à dispersão e, portanto, a uma relação marcada pela letra¹³⁷. Pode ser observado, a partir da comparação com o poema-visual, que nessa canção são feitas um total de sete voltas completas. A primeira das sete voltas parte do "quarto de círculo" no topo esquerdo da circunferência (retornando a comparação, do relógio) para, na sexta volta, fazer uma pausa no "quarto de círculo" do topo direito, indo e voltando, fazendo três vezes a mesma pergunta "o quê?" e, só depois, finalizar a sétima volta e iniciar a oitava. Desse modo, parece ser composto um vai-e-vem de leitura¹³⁸ do poema-visual:

*O quê*¹³⁹

(Arnaldo Antunes)

Que não é o que não pode ser (1ª) que
Não é o que não pode
Ser (2ª) que não é
O que não pode ser (3ª) que não
É o que não
Pode ser (4ª)
Que não
É
O que não pode ser (5ª) que
Não é o que não pode ser (6ª)
Que não é o que
O que?
O que?
O que?
Que não é o que não pode ser (7ª)¹⁴⁰ que não é

Além disso, se pensar a questão da versão de *O que* (*vide* Ilustração 8) em diversos idiomas, a união de várias línguas em um só lugar pode remeter ao sentido de globalização, de convívio entre sociedades diferentes (alemães,

¹³⁷ Acerca do conceito de letra, *vide* Capítulo I, tópico 3, p.55.

¹³⁸ Esse vai-e-vem (de leitura) também pode remeter ao movimento dos DJ (abreviatura da língua inglesa dos termos *Disc Jockey*) ao manipular os discos de vinil de modo a desviar sua rotação natural na remixagem de músicas.

¹³⁹ Álbum *Cabeça Dinossauro*, WEA, 1987.

¹⁴⁰ Numerei para ser melhor visualizado o que expus acerca das voltas.

espanhóis, portugueses e ingleses e/ou norte-americanos) em um só lugar: "das kann nicht sein was nicht ist" (alemão), "lo que no puede ser que no es" (espanhol), "que não é o que não pode ser" (português), "what it can not be it is not" (inglês).

Assim, tanto pode haver um sentido de unificação de povos, via globalização, quanto pode emergir o sentido da constituição brasileira, por exemplo, formada por alemães, espanhóis, portugueses e, em maior evidência ou em voga, a disseminação da cultura norte-americana na sociedade brasileira. Ademais, pode-se pensar, tomando como referência o Brasil, na questão da evidência, do destaque dos idiomas em relação ao ensino-aprendizagem de línguas: em determinado momento, estudava-se mais o idioma alemão, depois se passou a estudar o espanhol e, agora, em maior evidência, o português e o inglês.

Tanto em *Fome de sede* quanto em *O que*, há uma insistência sobre *algo a mais* ou *algo mais*; um além do que se pode (possa) ver, próprio da língua, mas que a Escrita de Arnaldo Antunes põe a descoberto via materialidade verbal (V) e não-verbal (NV)¹⁴¹.

2.3. A Canção *Inclassificáveis*

Na canção *Inclassificáveis*¹⁴², devido às possibilidades de relação que o leitor pode fazer com a história de colonização, migração e imigração no Brasil,

¹⁴¹ Sobre verbal e não-verbal, Rodrigues (2008, p.209) diz:

tanto o V quanto o NV reclamam, ao mesmo tempo, significação na história, acionando redes de memórias que denunciam determinados sentidos se reportando a outros, constituindo, dessa forma, a trama discursiva sobre a qual o processo de (re)formulação [...] se configura e produz efeitos de significação e de interpretação.

¹⁴² CD *O silêncio*, BMG, 1996. Cumpre destacar que Fernandes Júnior (2007, p.99-103) faz uma leitura acerca dessa canção, entretanto, o modo como a aborda se distingue do meu, uma vez que também observa a sonoridade (de instrumentos musicais), enquanto eu observo, principalmente, a materialidade linguística. Vale dizer ainda que, a partir de estudos acerca das

parece que a (re)criação simbólica e a escolha lexical corroboram o efeito de sentido da construção da nação brasileira, a qual, por certo, aponta para uma (não-)permissibilidade de classificação; seria, portanto, (in)classificável.

Essa (im)possibilidade de classificação é marcada, principalmente, pela composição por meio de truncação¹⁴³ de palavras relacionadas a povos e às características desses povos que parecem compor o que é (ser) brasileiro, uma mistura de brancos (europeus), índios (nativos) e negros (africanos), como é frequentemente abordado o tema em livros de história do Brasil.

Nesse sentido, o significante brasileiro, parece (com)portar a qualidade do que está para além do "preto", do "branco" e do "índio" (*vide* questionamentos na canção). Embora o significante brasileiro não seja mencionado na canção, é possível ser relacionado por meio de uma presença em ausência de significantes que a ele se relacionam, como pode ser verificado nos excertos por mim negritados na canção:

Inclassificáveis

(Arnaldo Antunes)

(1) que preto, que branco, que índio o quê?
que branco, que índio, que preto o quê?
que índio, que preto, que branco o quê?

(2) que preto branco índio o quê?
branco índio preto o quê?
índio preto branco o quê?

(3) **aqui somos mestiços mulatos
cafuzos pardos mamelucos sararás
crilouros guaranisseis e judárabes**

(4) **orientupis orientupis**

(5) **ameriquítalos luso nipo caboclos**

(8) não há sol a sós

(9) **aqui somos mestiços mulatos
cafuzos pardos tapuias tupinamboclos
americanataís yorubárbaros.**

(10) somos o que somos
inclassificáveis

(11) que preto, que branco, que índio o quê?
que branco, que índio, que preto o quê?
que índio, que preto, que branco o quê?

(12) não tem um, tem dois,
não tem dois, tem três,
não tem lei, tem leis,
não tem vez, tem vezes,
não tem deus, tem deuses,

formações de palavras, analiso com maior cuidado como se dá esse processo, tanto em relação às criações em poemas-visuais, canções e caligrafias quanto em relação à obra *40 escritos*.

¹⁴³ Ou seja, um mo(vi)mento de cortar uma palavra e juntar com outra.

orientupis orientupis
iberibárbaros indo ciganagôs

(6) somos o que somos
inclassificáveis

(7) não tem um, tem dois,
não tem dois, tem três,
não tem lei, tem leis,
não tem vez, tem vezes,
não tem deus, tem deuses,

não tem cor, tem cores,

(13) não há sol a sós

(14) egipciganos tupinamboclos
yorubárbaros carataís
caribocarijós orientapuias
mamemulatos tropicaburés
chibarroados mestiçigenados
oxigenados debaixo do sol¹⁴⁴

Nesses excertos em destaque, notadamente nas palavras sublinhadas, pode ser observado que a (re)criação linguística que emerge na escrita arnaldiana aponta para uma leitura cujo enfoque parece ser o da miscigenação brasileira. Assim, Arnaldo Antunes trunca palavras (re)criando outras que poderiam dar conta dessa (não-)permissibilidade de classificação. Ademais, outro fator que aponta para a presença do significante brasileiro é o uso do advérbio de lugar *aqui*, o qual delimita o espaço de enunciação, direcionando o sentido de que se enuncia a partir de um lugar ao qual o enunciador faz parte: pois "aqui somos [...]".

Faço agora um exercício de (re)pensar as possíveis associações de palavras para a (re)criação de outras, colocando entre parênteses as possibilidades de palavras para o mo(vi)mento de truncação, e, após, apontando possibilidades de sentido para cada (re)criação linguística arnaldiana (recorrendo ao dicionário Houaiss, versão digital). Leia a seta, em cada possibilidade de (re)pensar o mo(vi)mento de truncação, como "(qualquer) junção entre":

- a) *crilouros* (crioulos + louros) → negro e louro → pessoa que não tem raça definida e pessoa amarelo-tostada
- b) *guaranisseis* (guaranis + niseis) → indígena de origem guarani e filho de pais japoneses nascido na América

¹⁴⁴ Os grifos são meus.

- c) *judárabes* (judeus + árabes) → judeu (israelita, hebreu) e árabe (habitante da península Arábica, no sudoeste da Ásia)
- d) *orientupis* (orientais + tupis) → pessoa de origem oriental e indígena (tupi)
- e) *ameriquíталos* (americanos + íталos) → americanos (nascidos na América) e íталos (italianos)
- f) *iberibárbaros* (ibéricos + bárbaros) → ibéricos (Portugal e Espanha) e bárbaros (gregos e romanos e, posteriormente, aqueles que não falam nem grego nem romano)
- g) *ciganagôs* (ciganos + nagôs + agô) → cigano (emigrante do norte da Índia para a antiga Pérsia, Egito) e nagô (negro escravizado que falava ioruba) → cigano e agô (aquele que tem permissão de entrada e saída, de passagem)
- h) *tupinamboclos* (tupinambás + caboclos) → tupinambá (indígena) e caboclo (filho de índio e branco)
- i) *americataís* (americanos + atais + carataís) → americano (nascido na América) e atais (jovem criado chinês) → americano e carataí (peixe nativo do Rio São Francisco, portanto, a possibilidade de ser um ribeirinho) → atai e carataí
- j) *yorubárbaros* (iorubas + bárbaros) → ioruba (africano da Nigéria) e bárbaros (gregos e romanos e, posteriormente, aqueles que não falam nem grego nem romano)
- k) *carataís* (carataís + ataís) → carataís (deslizando o sentido de peixe do São Francisco para ribeirinho) e atais (jovem criado chinês)
- l) *caribocarijós* (cariboca + carijós) → cariboca (caboclo) e carijó (indígena)
- m) *orientapuias* (orientais + tapuias) → pessoa de origem oriental e tapuia (indígena)
- n) *mamemulatos* (mamelucos + mulatos) → mameluco (filho de branco e índio ou de branco e caboclo) e mulato (filho de branco e negro)
- o) *tropicaburés* (tropicais + caburés) → tropical (dos trópicos) e caburé (mestiço, caboclo, cafuzo)
- p) *chibarroados* (chiba+ rosado) → chiba (saliência nas costas) e rosado
- q) *mesticigenados* (mestiços + oxigenados) → mestiço (filho de pais de raças diferentes) e oxigenado (por deslize de sentido, aquele que muda a tonalidade dos fios de cabelo e pelos do corpo com água oxigenada e a ação do sol)

Como pode ser observado, é notória a diversidade de raças que se imbricam pela via da (re)criação linguística por meio de composição por truncação. Além disso, a escolha lexical permite ativar a memória histórica do

percurso brasileiro de colonização (pelos portugueses "luso" e pelos espanhóis "ibéricos"); de escravidão (de índios e negros, daí o resultado "mamemulatos", mistura de brancos, índios e negros); e migração (de japoneses, egípcios, indianos, italianos e chineses, por exemplo, "orientupis", "egipciganos", "ciganagôs", "ameriquítalos", "americataí"). Ademais, no Brasil parece ser possível a união inimaginável entre povos que estão (estavam) em constante conflito, como, por exemplo, a junção de judeus e árabes "judárabes" ou de ibéricos e bárbaros "iberibárbaros".

Outra característica interessante na constituição da Escrita dessa canção é a utilização de vírgulas na primeira estrofe e, em seguida, na segunda estrofe, a supressão desse sinal de pontuação, produzindo um aglomerado de palavras. Assim, o que está(va) separado em outros lugares, no Brasil se junta, se mistura. Nas duas estrofes seguintes, as vírgulas ainda não aparecem, corroborando para um efeito de sentido que (re)afirma essa mistura de povos na constituição do brasileiro. Além disso, o caráter múltiplo da nacionalidade brasileira parece estar presente também na sétima e na décima segunda estrofes:

7ª [...] não tem um, **tem dois**,
não tem dois, **tem três**,
não tem lei, **tem leis**,
não tem vez, **tem vezes**,
não tem deus, **tem deuses**, [...]

12ª [...] não tem um, tem dois,
não tem dois, tem três,
não tem lei, tem leis,
não tem vez, tem vezes,
não tem cor, **tem cores**, [...]

Um país constituído por "dois", "três" povos, com multiplicidades, "vezes", de religiões "deuses" e de tonalidades de pele "cores". Um país constituído por "chibarroados mesticigenados/ oxigenados debaixo do sol" (costas rosadas, formadas pela gênese mestiça dos "oxigenados debaixo do sol" da linha Equador). Vale lembrar também que o título da canção *Inclassificáveis* aponta para a não possibilidade de classificação *do que possa* ou *de ser* brasileiro

"somos o que somos¹⁴⁵/ inclassificáveis"; porém, ao mesmo tempo em que há essa não possibilidade, há uma classificação nos enunciados da canção. Nesse sentido, "inclassifica" classificando por um excesso de (in)classificação; uma espécie de contraface de tudo e nada. Essa possibilidade de leitura se dá pelo uso da expressão "aqui somos", que determina o que segue.

2.4. Algumas considerações

Acerca das produções analisadas no tópico 2 e em seus subtópicos, cumpre destacar que o traço comum entre essas produções é o da abertura dos sentidos via (des)estabilização do simbólico por meio do(a) brinca(dei)r(a) *com e sobre* a língua, *com e sobre* a palavra, com e *sobre* o simbólico, de modo a colocar em relevo o real da língua e sua equivocidade constitutiva.

É válido pensar como incide no produtor a relação com sua produção, com aquilo que o toca, com aquilo que insiste, persiste em (res)surgir de modo diferente em diferentes produções; ou seja, como é a relação do produtor com a sua produção a partir daquilo que é da ordem de uma (com)pulsão de Escrita. Nesse sentido, no próximo tópico, trago algumas considerações de Arnaldo Antunes sobre seu ato de (re)criação simbólica, bem como sobre sua relação com a escrita.

3. A produção arnaldiana sob o prisma de Antunes

Há possíveis quando se fala em impossíveis¹⁴⁶.
(Prof. Dr. Ernesto Sérgio Bertoldo)

¹⁴⁵ Expressão tautológica que se esvazia na impossibilidade de pontuar, de especificar o que seja "o que somos", fazendo caber ali qualquer traço e, ao mesmo tempo, nenhum traço definatório, o que produz uma fissura no Um dos sentidos logicamente estabilizados que possam definir a brasilidade.

¹⁴⁶ Anotação de uma fala do Prof. Dr. Ernesto Sérgio Bertoldo, durante uma aula da disciplina Teorias da Enunciação e Psicanálise – 1º semestre 2009.



Ilustração 10. Arnaldos ¹⁴⁷

Conforme sinalizei nas considerações sobre o Capítulo I, Arnaldo Antunes concedeu-me uma entrevista, em 04 de abril de 2009, em ocasião da Calourada UFU 2009 (intitulada *E AGORA?*). Nessa entrevista¹⁴⁸, perguntei-lhe, principalmente, sobre sua relação com a escrita, como se dá e como ele vê o processo de produção, de criação via linguagem.

Assim, a partir do questionamento sobre "*o quê o motiva a produzir via linguagem*", a resposta dada por Arnaldo Antunes parece autorizar-me a dizer que sua produção está muito engajada ao cotidiano, à vivência, ao social, pois afirma:

[...] Olha, é, **qualquer coisa me motiva, né?! Eu acho que tudo serve como mote, como inspiração, como... Eu me sinto a vontade de falar sobre um mosquito, ou sobre uma relação pessoal, ou sobre as estrelas, sobre uma notícia de jornal que eu leio, que me cativa e [ininteligível], assim, que me, o que me revolta, o que me emociona, o que me cativa. A gente tá o tempo todo, né, sendo nutrido de coisas, e entre as coisas que a gente vivencia são também as informações culturais, os livros que a gente lê, os filmes que a gente vê, as exposições, as coisas que acabam contaminando também todo um universo de emoções que a gente se sente compelido a reagir criativamente.** (ALFERES; ANTUNES, 2009. Grifos meus)

¹⁴⁷ Arnaldo Antunes em 1983, montagem feita com Ciro Pessoa como modelo (*vide* <http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_fotos_view.php?id=18>) para o livro *OU E*, disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_livros_imagens.php?id=37> (acesso em mai.2009).

¹⁴⁸ Transcrita integralmente nos Anexos, p. 183.

Isso pode ser relacionado àquele pensamento apontado anteriormente, o de que o sujeito só fala sobre aquilo que o toca. Em Arnaldo Antunes, o que o toca, o motiva, é o que o faz se sentir a vontade para falar, de modo a compeli-lo "a reagir criativamente". Esse tocar se relaciona às coisas vivenciadas e às "coisas que acabam contaminando também todo um universo de emoções", emoções essas que, segundo ele, o fazem se sentir compelido. Portanto, essas emoções funcionam como aquilo que o (im)pulsiona. Isso que vivencia é "mote" é "inspiração" para sua (com)pulsão de escrita.

Dado o relato sobre o que o motiva a produzir, parece-me ser relevante também me reportar ao trecho da entrevista em que discorre sobre seus diferentes trabalhos e o possível elo entre eles, qual seja: a palavra. Parece ser a palavra o que se relaciona ao desejo arnaldiano pela produção via (re)criações artísticas, conforme, por certo, pode ser observado a partir dos trechos negritados:

[...] É isso que eu falei, acho que a palavra. **A palavra é uma espécie de porto seguro onde eu me sinto a vontade pra me aventurar em outros códigos, então acabo sempre trabalhando com a palavra, mas ela contaminada, né, no caso, da canção, de melodia, contaminada pelos aspectos musicais, né, divisão rítmicas, como colocar as sílabas na cadência, como entoar, né, as palavras. E tudo isso no caso da produção escrita, né?! A minha poesia também é muito impregnada da materialidade gráfica, né, e da disposição das palavras na página. E eu tenho uma paixão pela coisa da caligrafia, né, e por essa idéia de entonação gráfica, hã tenho, enfim, cada código com o qual eu trabalho sempre envolve a palavra em si. Eu não me vejo, por exemplo, fazendo música instrumental, eu faço canção. Não me vejo também fazendo trabalho de artes plásticas, assim, eu faço sempre o que eu considero como poemas-visuais, seja uma instalação, seja um objeto, seja uma caligrafia, enfim. Então sempre tem esse envolvimento com a palavra. Pode até prescindir da palavra, mas não prescinde da significação poética, eu acho. (ALFERES; ANTUNES, 2009. Grifos meus)**

Essa relação (in)tensa com "a palavra em si", conforme o que foi dito por Arnaldo Antunes, é o que me permite dizer ser marca, retorno do que é recorrente em sua produção artística, traço que unifica e, ao mesmo tempo permite conquistar a singularização dessa relação arnaldiana com a palavra: o estilo arnaldiano. Como traço marcante, a palavra e a significação poética sempre estão em seus trabalhos, posto que Arnaldo Antunes não se vê fazendo "música instrumental" ou "trabalhos com artes plásticas", mas sim "canção" e "poemas-visuais", aquilo que "pode até prescindir da palavra, mas não prescinde da significação poética". Nesse sentido, parece ser possível dizer que, para Arnaldo Antunes, a palavra é vida que pulsa, é paixão que se tornou meio de vida. Arnaldo vive do trabalho com a palavra e parece que isso não pode ser diferente.

Assim, a palavra, para ele, não é aquela dita pura, em uma ditadura dos sentidos (im)postos pelo esperado, pelo socialmente estabilizado; é, a palavra, "contaminada pelos aspectos musicais" por aquilo que permite "entoar as palavras", dar o tom ("O tom é o sal da mensagem. É duro comer uma comida sem sal." – ANTUNES, 2000, p.30). Esse tom, do entoar palavras via "contaminação" musical, está presente também nas caligrafias: aquilo pelo que Arnaldo Antunes tem "uma paixão[...] por essa idéia de entonação gráfica". Essa contaminação é justamente o que dá o tom artístico em seus escritos.

É nesse sentido que Arnaldo Antunes argumenta a possibilidade do motivo de mencionar que *40 escritos* poderia ser concebida como "uma coisa quase autobiográfica", em entrevista concedida à Francesa Angiolillo, na *Folha* de 21 de setembro de 2000, dado que não se lembrava do contexto em que isso foi falado por ele:

[...] Eu acho que tem isso de revelar muito de mim ao comentar o trabalho de outras pessoas, e a maioria dos textos são comentários sobre trabalhos artísticos, coisas que eu escrevia, às vezes sob encomenda, às vezes por vontade própria, ah, mas acaba revelando muito do meu jeito, eu acho,

através desse olhar pra fora. Mas não que ele tivesse uma intenção autobiográfica. (ALFERES; ANTUNES, 2009. Grifos meus).

Portanto, é o falar sobre trabalhos artísticos que parece ser o elo autobiográfico, do "revelar muito" de Arnaldo Antunes; pois seu trabalho é artístico e, por isso, "comentar o trabalho de outras pessoas" por meio "desse olhar para fora" revela muito de Arnaldo Antunes. Ademais, ele continua a falar sobre sua relação com *40 escritos* e uma visada autobiográfica:

[...] Não é uma atividade prioritária, vamos dizer assim, como é a poesia ou como é a canção, é uma coisa paralela assim, que eu vou fazendo e tal. Aí, quando eu vi, tinha ali uma quantidade de intervenções dessas que dava para juntar num volume em que traduzisse de alguma forma **um olhar pessoal meu.** Então **seria autobiográfica nesse sentido, de fazer uma compilação de rastros que fui deixando por aí, né, durante esse tempo todo, e que acho que na verdade que acaba tendo um jeito de falar, um estilo, alguma coisa assim, um jeito de me expressar comum, né, aos textos.** [...] (ALFERES; ANTUNES, 2009. Grifos meus)

O quê de si é deixado enquanto "rastros" permite dizer que há uma homogeneidade, uma unidade, um traço de harmonia (para falar por uma via da palavra "contaminada" por musicalidade) em seu jeito de falar só dele: "um estilo, alguma coisa assim, um jeito de [...] expressar comum [...] aos textos".

Dessarte, a partir dessa entrevista, é possível dizer que a relação de Arnaldo Antunes com a palavra, com o trabalho artístico se dá, *grosso modo*, "naturalmente", pois ele se sente à vontade para se "aventurar em outros códigos", experimentando o contágio por outros códigos na linguagem. Nesse sentido, sua relação com a língua é muito forte; tanto que não se vê como artista plástico, ou como compositor de música instrumental. Para ele, a "palavra" deve estar presente de alguma forma, inclusive como suporte à destituição do(s) sentido(s) e à sua rebeldia. Talvez esse chamamento pela presença da palavra se dê por ele se "apaixonar" pela língua a ponto de escrever uma novela, intitulada

Camaleão, um filme, intitulado *Temporal* e ingressar no curso de Letras, a fim de deixar aflorar ainda mais essa demanda pela (com)pulsão de escrita, com a entrada na *Banda Performática* e na constituição dos *Titãs*, trabalhando nas composições de canções e seguindo outros caminhos nesse "aventurar[-se] em outros códigos".

A frase que eu digo não será a mesma frase se sair da sua boca. Ou se eu a disser dentro de outro período. Ou com outra ordem das palavras. Ou se houver uma trilha sonora ao fundo. Ou se mudarmos a trilha sonora. Ou se ela for escrita numa letra trêmula. Ou em tipo composto num jornal. Ou como letreiro de uma loja. Ou se dita só para testar o eco desta sala. Ou se for mentira. Ou se tiver uma platéia escutando. (ANTUNES, 2000, p.30)

CAPÍTULO III

A escrita arnaldiana em seu(s) (40) escritos

Neste capítulo, tenho como propósito (com)partilhar um pouco do processo da eleição do material e da constituição do *corpus* de pesquisa. Esse processo se diferencia do de outras perspectivas, pois o objeto de pesquisa só se constitui como objeto a partir do momento em que afeta o olhar do pesquisador. Como bem disse Saussure ([1916] 2006, p.15. Grifos meus), no *Curso de Lingüística Geral*, "[...] **Bem longe de dizer que o objeto precede o ponto de vista, diríamos que é o ponto de vista que cria o objeto**; aliás, nada nos diz de antemão que uma dessas maneiras de considerar o fato em questão seja anterior ou superior às outras."

Nesse sentido, esse olhar para o objeto como possibilidade de pesquisa deve se relacionar ao desejo, àquela falta constitutiva na relação entre o pesquisador e a pesquisa. O método, portanto, também inexistente *a priori*. Em relação ao Paradigma Indiciário¹⁴⁹, dir-se-ia que o pesquisador tem um *insight* teórico ao se deparar com um "dado singular". O "dado singular" é aquele que chama a atenção do pesquisador, colocando-se como problema e, por isso, ao ser analisado, faz trabalhar a teoria mobilizada pelo pesquisador.

Em meu caso, denomino a esses "dados singulares" pontos de entrada. Por conseguinte, os pontos de entrada, para o objetivo proposto na pesquisa, refere-se àquilo que toca o pesquisador teoricamente falando; assim como o *corpus* (enquanto aquilo que é recortado e efetivamente analisado do material de análise selecionado) está para a ordem do insabido *a priori* e, por isso, de um estranhamento. O *corpus* só tomará corpo conforme a demanda do ponto de

¹⁴⁹ O Paradigma Indiciário é um método proposto por Ginzburg (1990) e é baseado na consideração e relação de detalhes, índices, sintomas etc. que, de início, parecem irrelevantes, mas que, ao serem relacionados, mostram-se fundamentais à análise e compreensão do fato.

vista teórico do pesquisador. Assim, não se sabe qual será o *corpus* a ser analisado a partir do material eleito até o momento em que o fio da pesquisa o desenhe para que tome forma, corpo.

Além disso, neste capítulo, analiso a (re)criação simbólica da e na escrita arnaldiana em alguns dos seus (40) *escritos*, visando a mostrar que a (re)criação simbólica o alça ao diferente. É essa (re)criação que constitui um traço, uma marca do estilo arnaldiano, o qual é uma via para vislumbrar a singularidade conquistada a partir dessa marca, desse traço, desse rastro de seu trabalho *com e sobre* o que é seu "porto seguro"... a palavra ("contaminada").

1. Sobre a eleição do material e a constituição do *corpus*: o objeto sendo criado pelo ponto de vista

[...] *Semelhante ao objeto do desejo na teoria freudiana – o qual não teria existência em si mesmo –, o objeto da ciência seria, também, um tipo de objeto que não teria substância preexistente. Constituir-se-ia, portanto, como sendo um movimento suscitado por uma tentativa do intérprete de recompor fragmentos da fantasia, através da sua produção.* (CARVALHO; GUERRA, 2006, p.83)

Parece ser relevante dizer que relatar o processo de eleição do material e a constituição do *corpus* implica tocar em questões que se relacionam com a subjetividade e está para a ordem da singularidade do(a) pesquisador(a). Isto porque esse mo(vi)mento se constitui por um processo de um recorte estabelecido pelo(a) pesquisador(a) com a finalidade de corroborar a defesa de uma tese. Nesse sentido, o mo(vi)mento de análise é que faz a constituição do *corpus* e não o contrário, ou seja, o *corpus* é construído e, por isso, não tem existência *a priori*. Portanto, esse processo se dá pela relação (in)tensa entre pesquisador(a) e pesquisa, o que tem como consequência um produto que se manifesta singularmente.

Desse modo, desde a eleição do material, passando pela perspectiva teórica adotada – porque permite falar sobre certos aspectos levantados pela hipótese produzida a partir do olhar sobre o material –, até o produto da pesquisa há um longo percurso que parece se apagar. Esse processo pode ser comparado à escrita na areia e o encontro com a água do mar ou às marcas dos pneus de um carro na estrada de chão com a chegada da chuva: mesmo a água do mar indo ao encontro da escrita ou a da chuva tocando o chão, vestígios, rastros do que foi escrito na areia e do que foi marcado pelo pneu no chão permanecem.

Sob essa perspectiva, deixei alguns rastros do que me tocou e me motivou a analisar a escrita arnaldiana no capítulo anterior. Opto, portanto, a não (re)tornar a esse ponto já dito e saltar para a parte de destacar a constituição do universo de investigação. Assim, esse universo é constituído pela obra *40 escritos*¹⁵⁰, de Arnaldo Antunes, organizada por João Bandeira¹⁵¹. Lembro que se trata de uma compilação de produções feitas por Arnaldo Antunes no decorrer de vinte anos; estas foram veiculadas em jornais, revistas, prefácios de livros, entre outros meios. Levaram-se em consideração a ordem cronológica dos textos, bem como a coesão de algumas questões levantadas por Antunes, que eram recorrentes em determinados textos, a fim de melhor organizar a obra.

Em mo(vi)mento de feitura do projeto de dissertação, observei que os títulos dos escritos são compostos, mormente, por sintagmas nominais que

¹⁵⁰ Conforme sinopse extraída do *site* oficial de Arnaldo Antunes na sessão intitulada "livros" (cf. <http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_livros_view.php?id=7> acesso em out. 2007), os textos que compõem o livro não podem ser definidos dentro de um gênero. Há poesia sem ser um livro de poemas, há ficção sem ser um livro de ficção, há crítica sem ser um livro de crítica literária. Trata-se de um artista pensando e refletindo sobre outros artistas.

Ainda sob essa perspectiva, ao ser indagado sobre o que seria o projeto gráfico da capa de *40 escritos* (*vide* entrevista transcrita nos anexos), Arnaldo Antunes (2009) afirma "que esse termo *Escritos* tem uma precariedade enquanto gênero, enquanto registro de um gênero", então, no projeto gráfico, fez "uma enumeração [...]: assuntos, temas, vozes, páginas, fragmentos, parágrafos, comentários, registros, maneiras, tons, sabores [...] que são os escritos". *Escritos* é, para ele, um termo que dá liberdade por "não pertencer a um gênero específico".

¹⁵¹ Poeta, músico e pesquisador.

podem provocar estranhamentos e aguçamentos no leitor¹⁵². Estas provocações parecem não se perder no decorrer da leitura. São esses os títulos dos *escritos* (negritei os que constituem o *corpus* de análise): 1. *Bom dia, década*; 2. *Dois poréns*; 3. *Dyonelio Machado*; 4. *A realidade também emburrece*; 5. ***Consertos no casco do barco***; 6. ***Tons***; 7. ***Repetição do perigo***; 8. *Cabeça Dinossauro*; 9. *Banal*; 10. *Barulho e música*; 11. *ABZ do rock*; 12. *O desafio da facilidade*; 13. *Fatalidade*; 14. *Sentidos em todos os sentidos*; 15. *Sentidos simultâneos*; 16. *Olhar do artista*; 17. *Big Bang*; 18. *Marcianos*; 19. *Chuva*; 20. *Derme/Verme*; 21. ***Riquezas são diferenças***; 22. *Canções*; 23. *21 metas para a televisão do futuro*; 24. *Dorival Caymmi*; 25. *Ponto de contato*; 26. *Winterverno*; 27. *Poesia Concreta*; 28. *Era Tudo Sexo*; 29. *Isso (para Tunga)*; 30. ***O amor***; 31. *O receptivo*; 32. *Casulo*; 33. ***Desorientais***; 34. *Singing Alone*; 35. *Caligrafias*; 36. *Entre*; 37. *Vida ou Vida*; 38. *Na Pressão*; 39. *Celebração do desejo*; e 40. ***De pedra***. Em vários dos títulos supracitados já é possível observar (re)criações simbólicas que se configuram como pontos de subversão do signo linguístico, o que, em princípio, justifica a eleição da obra por um lado.

Por outro lado, justifica sua eleição o fato de que essa obra retrata, conforme o próprio Arnaldo Antunes (ALFERES; ANTUNES, 2009), muito dele em relação às suas produções artísticas "ao comentar o trabalho de outras pessoas, e a maioria dos textos são comentários sobre trabalhos artísticos, coisas que [...] escrevia, às vezes sob encomenda, às vezes por vontade própria, ah, mas acaba revelando muito do [seu] jeito [...] através desse olhar pra fora.". Segundo Arnaldo Antunes, embora esse (re)velar muito do seu jeito ao falar sobre o trabalho dos outros, *40 escritos* não teria "uma intenção autobiográfica. É... ele nem tem intenção de ser um livro, na verdade, é uma compilação de

¹⁵² Verbete **leitor** (re)conceituado a partir de Ferreira (2001, p.19): Uma das posições que o sujeito da enunciação pode assumir na enunciação. Todo sujeito da enunciação move-se guiado pela relação que construiu com os textos lidos em sua história de leitor, ou seja, constituindo-se via uma memória social de leitura. Assim, ao ser colocado diante de uma enunciação, o leitor está impelido a interpretá-la, e sua interpretação tem a ver com as condições sociais e históricas que o afetam, assim como tem a ver com o modo como os sentidos socialmente estabilizados incidem nele (leitor).

coisas que [publicou] [...] esparsamente, [...] não só em registros variados, [...] mas em espaços de tempos muito variados". Esse sentimento de autobiografia talvez se justifique pelo fato de Arnaldo Antunes, "[se ver] muito no livro e, de certa forma, tem uma coerência muito grande entre os textos mais antigos e os de hoje."¹⁵³. Assim, vale pensar: Em que medida se dá essa coerência entre os textos? Em que o "tato com a palavra em si" pode ou tem a ver com a conquista da singularidade em termos linguísticos de Arnaldo Antunes? Ou seja, até que ponto é possível concebê-lo como um traço de singularidade?

Nesse sentido, analiso algumas (re)criações simbólicas presentes em *40 escritos* de modo a tentar mostrar que nelas está em funcionamento a singularidade. Assim sendo, posso dizer que essas (re)criações simbólicas se configuram como rastros de singularidade na escrita arnaldiana. Com efeito, seria, inclusive, esse aspecto que permitiria ou autorizaria falar em escrita arnaldiana. Para tanto, trabalho com (re)criações simbólicas que emergem em suas produções escritas como ponto de entrada para a análise da escrita arnaldiana a que me proponho. Posso, por conseguinte, estabelecer três etapas básicas ao trabalho de análise: 1. Localização das (re)criações simbólicas para a análise; 2. Recorte e descrição linguística das (re)criações simbólicas e, a partir da descrição, compreensão e explicitação de seu funcionamento como mecanismo enunciativo de singularização do dizer; e 3. Estabelecimento de uma interpretação possível do processo de constituição da escrita arnaldiana e, em decorrência, de um estilo arnaldiano.

Vale ressaltar ainda que, em relação à constituição do *corpus* da pesquisa, a seleção dos textos analisados se deu a partir das necessidades decorrentes do próprio processo de pesquisa. Assim, como já havia sinalizado a possibilidade de fazer contraponto com alguma canção e alguma poesia da autoria de Arnaldo Antunes, quando fosse percebida relevância, analisei algumas dessas

¹⁵³ Cf. ANGIOLILLO (2000) - Entrevista *Ex-titã busca coerência em 40 escritos* (disponível no Site Oficial de Arnaldo Antunes).

produções em um primeiro momento. Após, centrei-me na análise de alguns dos *40 escritos*, o que não impediu que, de acordo com o que se materializava como corpo de texto nessa dissertação, eu fizesse um mo(vi)mento de análise concomitante com *escritos* e outras produções.

Cabe uma justificativa acerca do método de análise. Não há como dizer, *a priori*, qual a ordem específica das etapas a serem seguidas para a análise da escrita arnaldiana. O que tinha como posto era a entrada para a análise, qual seja: as (re)criações simbólicas. Dessa forma, de acordo com a demanda de alguns trabalhos acadêmicos, comecei a analisar certos escritos arnaldianos em *40 escritos*.

Primeiramente *Tons*, porque foi o primeiro a me tocar desde a banca examinadora do processo seletivo e, principalmente, por tocar em questões relacionadas à enunciação; após, *Repetição do perigo*, por tocar em questões pertinentes ao ensino e permitir um contraponto com o modo de conceber o ensino como possibilidade de deslocamento, de desestabilização, de (re)construção dos sentidos¹⁵⁴; em seguida, *Consertos no casco do barco*, por tocar em pontos que proporcionam uma articulação com as noções lacanianas de Real, Simbólico e Imaginário; depois, pensando mais especificamente na subversão do simbólico, analisei *O amor*, cuja subversão se dá por quebras de palavras e de períodos, numa espécie de (des)respeito à pontuação, assim como em *De pedra* e em *Desorientais*.

Em 2008, (re)lia alguns dos *40 escritos* e resolvi (re)ler um texto sobre Michael Jackson, datado de 1992. Naquele momento, *Riquezas são diferenças* muito me tocou, então, me senti motivada a falar sobre ele em alguma oportunidade. Em março de 2010 a oportunidade chegou, quando ministrei, em parceria com meu amigo e professor João de Deus Leite, o minicurso *(Im)Possibilidades de efeitos da memória na (re)produção de discursividades*, em que

¹⁵⁴ Esse assunto foi discutido na disciplina Discurso e Ensino, ministrada pelo Prof. Dr. Ernesto Sérgio Bertoldo no segundo semestre de 2008.

tocamos nas questões sobre *Discurso, Memória e Corpo* (minicurso ministrado na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, *campus* Vitória da Conquista). Este foi o último dos *escritos* que compôs o *corpus* de análise nesta pesquisa.

Portanto, se não fosse o modo de afetamento da produção arnaldiana na perspectiva de análise e na maneira de meu dizer, a tessitura deste texto seria outra, o recorte seria outro, a análise seria outra. Desse modo, espero ter mostrado que, sob a perspectiva teórica a que me filio, o *corpus* é construído. Ele não é inerente *a priori* à pesquisa; ao contrário, o *corpus* se (des)(re)(cons)trói no percurso de feitura da análise. Aquilo que agora possa parecer relevante ressaltar pode, em outro momento, não afetar e não promover deslocamento algum que permita seu (re)colocar em foco.

2. Algumas análises a partir de 40 escritos

Devido à relação ímpar e (in)tensa de Arnaldo Antunes com a língua, a qual está relacionada também a uma possível busca (constante) pelo artístico, fator que se mostra constitutivo em suas produções, torna-se pertinente analisar como se dá esse(a) brinca(dei)r(a) *com* e *sobre* o simbólico, *com* e *sobre* a palavra, *com* e *sobre* a língua em sua obra 40 escritos. Analiso, a seguir, sete dos 40 escritos, a fim de pensar no processo de associação e agenciamento que ele produz sobre a língua, abrindo a possibilidade de uma (re)criação simbólica que pode levar à subversão do signo linguístico, do (im)previsível, do (in)usitado em *Consertos no casco do barco*; *O amor*; *Repetição do perigo*; *Tons*; *De Pedra*; *Desorientais*; e *Riquezas são diferenças*, os quais compõem o *corpus* de análise.

2.1. *Consertos no casco do barco*

O quinto escrito, *Consertos no casco do barco*, é uma produção que possibilita evidenciar uma (re)criação linguística interessante (*mim-/guém*), a qual aparece em estrutura de questionamento, no poema no início do artigo:

quem?

mim-

guém?

(ANTUNES, 2000, p.28)

A (re)criação linguística *mim-guém* produz uma subversão do signo linguístico *ninguém*. Ademais, a divisão silábica do verso dois para o verso três abre para outras relações possíveis: a) *ninguém* truncado a *mim*; e b) *ninguém* truncado a *alguém*, por exemplo. Essa abertura para outras relações e, por conseguinte, para outros sentidos coloca em relevo a letra enquanto suporte de associações que o sujeito, ao brincar *com* e *sobre* a língua, a palavra, o simbólico produz. Essa (re)criação simbólica mostra-se, em certo sentido, recorrente na escrita arnaldiana, de modo a ascendê-la ao artístico. Uma vez que Arnaldo Antunes diz relacionar a palavra com a música de modo a contaminá-la, a (re)criação linguística *mim-guém* parece (com)portar uma entonação, por meio da disposição gráfica, de parecer ser uma espécie de eco que (re)(s)soa e deixa entrever um jogo com a equívocidade de sentido.

Nessa perspectiva, o que Arnaldo Antunes escreve nos três versos parece ser algo sobre a "verdade" do sujeito, a qual foi "(dis)torcida" pelos dizeres dos outros, assim como a (re)criação linguística *mim-guém*, passando por um processo de (des)identificação em meio aos dizeres dos outros:

**Eu devo ser um pouco bandido, se tanta gente me viu
com esse olho. Eu devo ser um pouco bandido, um pouco
louco, um pouco coitado, um pouco perigoso, artista, otário.
Porque ninguém está imune ao olho do outro.**

Mas nada disso se chama Arnaldo. O cara que sentou na tinta fresca. Flagrante. Vida íntima devastada, para a visita pública. Motivo de estúpida apologia ou condenação das drogas. Exemplo de perigo. Pretexto para mentiras. Prometeu com as vísceras expostas às rapinas de furo para as páginas policiais. (ANTUNES, 2000, p. 28. Grifos meus.)

Os trechos negritados apontam para uma aparente contradição: primeiro Arnaldo parece concordar com os olhares do outro: "Eu devo ser [...] se tanta gente me viu com esse olho"; entretanto, após, nega aquilo que parecia afirmar: "Mas nada disso se chama Arnaldo". Assim, enquanto parece concordar com os argumentos dos outros, assume a posição de *eu* (1ª pessoa do singular) "*Eu devo...*"; já quando discorda daquilo que parecia afirmar, assume a posição de *ele* (3ª pessoa do singular) "Mas nada disso *se chama Arnaldo*" em vez de *eu* "Mas nada disso [*sou eu*]", falando de si como se falasse de outro.

Essa ruptura, a quebra do esperado pelos moldes da coerência textual, parece corroborar o sentido de aquele que (se) enuncia estar insatisfeito ao olho do outro, muito embora "ninguém [esteja] imune ao olho do outro". Assim, o sujeito (dis)torce sua posição para que ele também se posicione e fale sobre si por meio de sua perspectiva (de dentro para fora ou vice-versa). Essa (dis)torção do esperado parece provocar o efeito artístico de os enunciados que seguem a negação passarem a funcionar como parte de manchetes de jornais (sensacionalistas), como título ou *lide* de notícias:

ARNALDO

- a) "O cara que sentou na tinta fresca";
- b) "Flagrante";
- c) "Vida íntima devastada, para a visita pública";
- d) "Motivo de estúpida apologia ou condenação das drogas";
- e) "Exemplo de perigo";
- f) "Pretexto para mentiras".

"Mas **nada** disso se chama Arnaldo" e se coloca na posição de "Prometeu com as vísceras expostas às *rapinas de furo para as páginas policiais*" (os repórteres e jornalistas, portanto). Desse modo, o efeito artístico nesse trecho se dá por meio de um pulular de imagens via agenciamento de enunciados já proferidos. Esses enunciados já proferidos, ali, funcionam como uma espécie de brincadeira com as possibilidades de a língua fundir, imbricar imagem e reportagem naquilo que (com)porta apenas a escrita. Assim como se conserta o casco do barco enquanto navega, é no momento da escrita que se conserta o barco, aquilo que direciona o sentido na enunciação. Talvez por isso a escolha do título: *Consertos no casco do barco*.

Sob essa perspectiva, no ato enunciativo, Arnaldo agradece àqueles que viram além do que foi veiculado pela mídia: o Arnaldo (em) que ele (se) (re)conhece, como pode ser observado pelo trecho a seguir:

Agradecimento profundo a quem viu a minha pessoa,
em vez de ver a invasão de uma droga perigosa no mercado
nacional, ou o mito da necessidade de transgressão do artista,
ou a figura do roqueiro como marginal, ou o código penal, ou
o que quer que fosse. (ANTUNES, 2000, p. 29. Grifos meus)

Portanto, conserta, por meio do ato enunciativo da escrita, a direção da imagem que foi (dis)torcida pelas "rapinas", qual seja:

ARNALDO

- a) aquele que possibilitaria "a invasão de uma droga perigosa no mercado nacional";
- b) aquele que precisa transgredir (as leis do código penal) para ser reconhecido como artista;
- c) aquele roqueiro marginal.

Assim, agradece àqueles que não o viram como a produção "pintada" pelas "rapinas", mas sim como aquele possível de se ver. Parece que, pelo ato enunciativo, diz "o que vocês vêem aqui sou eu, e não uma produção". Desse modo, via escrita, produz um mo(vi)mento de (dis)torção daquilo que foi

(dis)torcido, uma espécie de resposta ao questionamento inicial: "quem?/ mim-/ guém?".

Nessa produção também parece ser retomada e retornada a busca por não querer ser classificado, por não ser rotulado, algo que Arnaldo Antunes parece tentar (constantemente) escapar, como esclarece ao comentar sobre a canção *Inclassificáveis* em uma entrevista concedida a Antônio Abujamra no Programa *Provocações* da TV Cultura de 25 de abril de 2008¹⁵⁵. Segue o trecho de *Consertos no casco do barco*:

Nem a droga da prisão, **nem** a droga da droga, **nem** a droga da piedade, da miséria ou da glória que possa inspirar tudo isso – **diminuem ou aumentam o valor do meu trabalho com a linguagem**. Clareza. Falem claro. Dois olhos sabem ver mas não são faro.

[...]

Agora, que a discussão se faça. **Condenem ou defendam publicamente** (leis, costumes, drogas, aspectos sociais, físicos, espirituais) – mas **sem** me usar como exemplo de uma coisa ou de outra. Símbolo de **nada**. Defesa ideológica de **coisa alguma**. (ANTUNES, 2000, p. 29. Grifos meus)

O mo(vi)mento de construção para um contra-argumento da (dis)torção da imagem produzida pelas "rapinas" é o de toda negação enunciada (com)portar em si uma afirmação. No excerto acima o sentido é dirigido para expressões tautológicas "uma coisa é uma coisa" e "outra coisa é outra coisa" e também para um niilismo, em que o ser "não é, sendo".

Assim, na primeira parte do recorte acima, parece haver uma relação com a expressão tautológica "uma coisa é uma coisa, outra coisa é outra coisa": uma coisa é o fato isolado da prisão, da droga, outra coisa é seu trabalho com a linguagem. Nega, por meio da repetição do advérbio *nem*, aquilo que se manifesta como contingência para depois afirmar que, como quem diz, "nada

¹⁵⁵ Nessa entrevista, Arnaldo Antunes diz que fez essa canção pensando em uma espécie de resposta àqueles que a todo o momento insistem em colocá-lo em uma rotulação, um congelamento via escola [literária]. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ME-nmUGMF1M>> (acesso em ago. 2009)

disso" diminui ou aumenta "o valor do meu trabalho com a linguagem". Melhor dizendo, parece que afirma "uma coisa não é outra coisa": "ter sido preso não significa que sou bandido"/ "estar preso não é ser bandido", "ter sido preso não significa que vai interferir com meu trabalho com a linguagem"/"estar preso não é ser desvalorizado".

Já na segunda parte do recorte acima há um apontamento para um niilismo, em que se indica o não ser nem uma coisa nem outra, "nem o condenado nem o defendido", um esvaziamento do ser, um "não ser, sendo": não ser usado como exemplo de uma coisa ou de outra, (não) ser "Símbolo de nada", não ser "Defesa ideológica de coisa alguma". Ser tão-somente aquele que trabalha com a linguagem.

Sobre a incidência do real, os excertos que seguem possibilitam evidenciar seu caráter contingente, além de trazerem também a questão do desejo¹⁵⁶ do sujeito, que é barrado pelos limites. Limites esses que aqui são manifestados por meio da prisão e o enfrentamento dessa situação:

Fazer daquele um local suportável, mas não agradável. Era preciso mantê-lo inóspito (saber a todo momento que não tinha nada a ver comigo), mas era onde eu estava, então nem tanto e por isso mesmo. Procurava o ponto de equilíbrio entre o desejo de sair e a capacidade de me relacionar com aquilo.

[...]

Se eu estava ali era pra eu não estar em nenhum outro lugar. Então eu ficava ali, tentando manter essa reverência para com a minha condição – compreendendo como um privilégio a oportunidade de ter esses conhecimentos.

[...]

Eu me situo unicamente na violência arrebatadora do real. Uma coisa sem graça. Uma piada que ninguém riu. (ANTUNES, 2000, p. 29. Grifos meus.)

Nessa sequência de excertos também há presença marcante da negativa ("não agradável", "inóspito", "não tinha nada a ver comigo", "nem tanto", "não

¹⁵⁶ Aqui colocado de modo a elucidar seu caráter metonímico: por uma via se sabe que não será resolvido, mas sempre estará demandando.

estar em **nenhum** outro lugar", "**sem** graça"; "**ninguém**") e de pares antagônicos (a) "local suportável" *vs.* "não agradável"; b) "inóspito" *vs.* "onde eu estava"; c) "não tinha nada a ver comigo" *vs.* "onde eu estava"; d) "nem tanto" *vs.* "por isso mesmo"; e) "desejo de sair" *vs.* "capacidade de me relacionar com aquilo"; f) "estar" *vs.* "não estar") o que pode corroborar o sentido da impossibilidade de mudar a situação em que se encontrava, aquilo que simplesmente aconteceu e o amarrou em uma posição em que não poderia fazer nada a não ser tentar "manter essa reverência para com a [...] condição" e dela tirar proveito para adquirir conhecimentos de ser e não ser, por exemplo.

Desse modo, *Consertos no casco do barco* rememora a questão de que é necessário consertar o casco enquanto se está na água e, muitas vezes, os marujos o fazem quando estão em alto mar. Nesse sentido, o real (do barco que acaba de estragar e precisa ser consertado) não cessa de emergir e, nesse caso, é preciso encará-lo, mesmo que este se manifeste violentamente avassalador, como o caso de se encontrar preso. Um modo de consertar o casco do barco foi a produção, o que, de certo modo, tornou-se um modo de lidar, de o suportar a "violência arrebatadora do real" naquele "local suportável, mas não agradável".

2.2. *O amor*

No trigésimo escrito, *O amor*, é possível perceber que a (in)definição de *amor* emerge por meio de sua construção subversiva, que se dá pelo modo de associação e agenciamento das palavras, o qual é marcado por segmentações de período via ponto final e pelo(a) brinca(dei)r(a) com os sentidos que o simbólico permite, como pode ser observado a seguir:

O amor, sem palavras. Ou. A palavra amor, sem amor. Sendo amor, ou. A palavra ou. Sem substituir nem ser substituída por. Si, a palavra si, sem ser de si gnada ou gnificada por. O amor. Entre si e o que se. Chama amor, como se. Amasse (esse

pedaço de papel escrito amor). Somasse o amor ao nome amor, onde ecoa. O mar, onde some o mar onde soa. A palavra amor, sem palavras. (ANTUNES, 2000, p.106)

Além disso, há a segmentação de palavras, como em "Si, a palavra si, sem ser **de si gnada** ou **gnificada** por." (*op. cit., idem*. Grifos meus). Esse segmentar possibilita o jogo entre as palavras *designada*, *signada*, *gnada* (pela mesma sonoridade de *guinada*¹⁵⁷), *significada* e *designificada*, dado que se utiliza da conjunção alternativa *ou*, abrindo a possibilidade para o efeito de sentido de *(des)significa(r)(do)*, que (com)porta *dessignificado*, *dessignificar*, *dessignifica*, *significado*, *significar* e *significa*, apontando, dessa forma para um *significar* *dessignificando*. Esse jogo linguístico se dá pelo processo de truncação, o qual poderá (ou não) ser feito pelo leitor. Assim, esse jogo linguístico, portanto, sugere o desencontro entre a palavra nomeadora e o sentimento por ela nomeado. É a letra, o significante (des)palavreando-se em palavras, deixando um semblante de língua emergir: *ossigno*. Ou seja, quanto mais se tenta classificar, designar o sentimento pela via da palavra *amor*, mais se distancia de um sentido possível, indo ao encontro, portanto, do não-sentido.

No trecho "O amor, sem palavras. Ou. A palavra amor, sem amor. Sendo amor, ou. A palavra ou. Sem substituir nem ser substituída por. Si, a palavra si, sem ser de si gnada ou gnificada por. O amor. Entre si e o que se. Chama amor [...]" (*op. cit., idem*) – quando se faz a leitura por meio de paradas (representadas pelas barras), como, por exemplo, "O amor, | sem palavras. | Ou. | A palavra amor, | sem amor. | Sendo amor, | ou. | A palavra | ou. | Sem substituir | nem ser substituída por. Si | , a palavra si | , sem ser de si | gnada ou gnificada por. | O amor. | Entre si | e o que se. Chama amor [...]" – é possível visualizar melhor o desencontro entre a palavra *amor* (nomeadora) e o *sentimento* ([por essa palavra] nomeado) que *amor* (parece dever ou) deveria (com)portar.

¹⁵⁷ (Cf. HOUAISS, 2001) Definição: por extensão de sentido: mudança súbita e radical num comportamento, numa situação, num movimento etc.

Além disso, é possível relacionar a palavra *si* com a palavra *amor*, por meio de anáfora. Assim, se a palavra *si* fosse substituída pela palavra *amor*, no trecho recortado, a leitura seria: "O amor, | sem palavras. | Ou. | A palavra amor, | sem amor. | Sendo amor, | ou. | A palavra | ou. | Sem substituir | nem ser substituída por. [Amor] | , a palavra [amor] | , sem ser de [amor] | gnada ou gnificada por. | O amor. | Entre [amor] | e o que se. Chama amor [...]". Por meio dessa substituição, é possível vislumbrar a não-coincidência entre o sentimento e a palavra que o nomeia.

Desse modo, na escrita arnaldiana, retorna a busca pelo *para além do um do sentido* manifesto por uma não-nomeação nomeada. O significante *amor* não (com)porta o que de si deve(ria) ser designado ou significado pelo sentimento *amor*. Assim, a palavra amor, "sem substituir nem ser substituída por si", não é designada pelo *amor* (sentimento). É o imaginário operando no sentido de que o amor (sentimento) poderia ser designado pelo ser (amor), mas que escapa, como real da língua, "onde ecoa. O mar, onde some o mar onde soa. A palavra amor, sem palavras" (*op. cit., idem*)... Há sempre um *para além do um do sentido* que "ecoa", "soa", "some" no mar de significante e(m) letra, dissolvendo-se naquilo apresentado como real da língua: o não poder dizer tudo por meio da língua, a não-coincidência entre as palavras e as coisas (concretas ou abstratas) (cf. AUTHIER-REVUZ, 1998).

2.3. *Repetição do perigo*

Em *Repetição do perigo*, sétimo escrito, os jogos com as palavras constroem relações estranhas que colocam em xeque o familiar; são (re)criações simbólicas produzidas pela desestabilização do logicamente estabilizado do(s) sentido(s), como é o caso da "anti-aula" de Aguilar, aquela "de se aprender sem aprender.

Como se aprende a cair depois que já se sabe andar" (ANTUNES, 2000, p. 33).

Além disso, põe em tensão sentidos antagônicos:

Que as pessoas tímidas são os melhores atores. Na tela se revelam. Que a câmera pega uma aura que você não sabe que tem. Alquimia eletrônica. Que quando se está no auge do cansaço, depois de filmar horas e horas, aí às vezes saem as melhores coisas. Que você pode pisar no chão e isso não ser nada, ou pode pisar no chão e isso ser uma performance fabulosa. Dependendo da maneira como você faz. Assim você pode fazer qualquer coisa, mas também não pode. Você está livre, mas com o rigor absoluto da verdade/intensidade de cada gesto. E a beleza do lixo. E a repetição do perigo. E a descompartimentação, ou seja: contra a lei do olho sem ouvido, do ouvido sem tato, do tato sem sotaque e assim por diante. Ou seja: contra a lei da pintura sem música, da música sem gesto, do gesto sem cheiro, etc. E o profano sacralizado. E que a execução de um quadro pode durar três segundos mas conter três milênios de idéias. Que a cultura é uma prostituta, e é assim que Aguilar a trata. [...] (ANTUNES, 2000, p.33. Grifos meus)

Nesse trecho, como pode ser observado pelos excertos em destaque, se relacionam sentidos antagônicos:

- a) comumente, aqueles que não teriam a falta de desembaraço (nos palcos, nas telas de cinema e de televisão), e, portanto, não denotariam traço de timidez, seriam os atores. Entretanto, **"as pessoas tímidas são os melhores atores"**.
- b) aquilo que não poderia ser visto por pessoas desprovidas de sensibilidade especial, que o ator não imagina ter, a aura, é captada pela câmera: **"[...] a câmera pega uma aura que você não sabe que tem"**. A transmutação de algo não atrativo, devido à falta de brilho, em brilhantismo: o que não teria valor sem o toque da **"alquimia eletrônica"** passa a tê-lo.
- c) o que denotaria impossibilidade de produção pode vir a surpreender: **"[...] quando se está no auge do cansaço [...] aí às vezes saem as melhores coisas"**. Revelação de que fatos corriqueiros podem ser algo admirável: **"[...]**

você pode pisar no chão e isso não ser nada, ou pode pisar no chão e isso ser uma performance fabulosa".

Portanto, a tensão entre sentidos correntes e sentidos desestabilizados se manifesta de modo a provocar um mo(vi)mento de falar da arte a partir daquilo que dela é peculiar, mo(vi)mentos de agenciamentos no dizer que dão efeito de metalinguagem artística.

A metalinguagem artística mostrando os limites da arte entre a permissibilidade e a não-permissibilidade e vice-versa: "[...] **você pode fazer qualquer coisa, mas também não pode. Você está livre, mas com o rigor absoluto da verdade/intensidade de cada gesto.**". Assim, podem-se relacionar termos cuja combinação soa de modo estranho, colocando em dúvida aquilo que se mostra aparentemente logicamente estabilizado. Isso é a "repetição do perigo", daquilo que é próprio da arte, o romper com algo que parece estável. Colocar em evidência "**a beleza do lixo**", desestabilizar a ordem dos sentidos (não só da língua e da linguagem, mas do corpo).

Desestabiliza, assim, a ordem do compartimentar, do separar os sentidos do corpo apontando para outros lugares; lugares (aparentemente) ilícitos. Contra a lei daquele que enxerga mas não ouve: "**olho sem ouvido**"; contra a lei daquele que ouve mas não sente: "**ouvido sem tato**"; contra a lei daquele que sente mas não imprime algo que (re)(s)soe como diferente ao ouvido do outro: "**tato sem sotaque**". Sendo assim, se opõe à "**pintura sem música**", que possibilita ver e não possibilita ouvir: "**olho sem ouvido**"; se opõe à "**música sem gesto**", que possibilita ouvir, mas não possibilita sentir: "**ouvido sem tato**"; se opõe ao "**gesto sem cheiro**", o qual possibilita sentir e não exala algo diferente ao olfato do outro. Assim, o paralelismo sintático entre as possíveis relações entre estranho e familiar se rompe, de modo que "**gesto sem cheiro**" parece não estabelecer relação com "**tato sem sotaque**"; é a escrita arnaldiana rompendo com o esperado de sua escrita, um meio de também buscar pela

tonalidade artística em seu texto, do "tato com a palavra em si" (cf. ANGIOLILLO, 2000).

A arte é, sob esse ponto de vista, jogo entre permissivo e não-permissivo; é o "**profano sacralizado**", a mistura de "**três milênios de idéias**" em três segundos, daí o sentido de prostituição da cultura tratado por Aguilar; é aquilo que extravaza "o saber fazer que se repete e mostra só o que já sabe" (ANTUNES, 2000, p.33-34); é "o não saber potencializado pela coragem de fazer" (*op. cit.*, p.33) em um "movimento inquieto, ebulição" (*op. cit.*, *idem*).

Falar da arte a partir da "anti-aula", de Aguilar, possibilitou a ascensão da (re)criação artística na escrita arnaldiana. Os jogos linguísticos antagônicos entre estranho e familiar deslocando o sentido de olho/visão para olho/ouvido, de ouvido/audição para ouvido/tato, de tato/toque para tato/sotaque (embora aqui, dada a relação semântica entre *toque* – sensibilidade tátil – e *toque* – melodia – sotaque pode vir a se relacionar a tato, embora, de início, soe de modo estranho). Isso é traço de (com)pulsão na escrita arnaldiana; aquilo que o motiva a escrever e que dá um tom de naturalidade a seu dizer.

2.4. *Tons*

No sexto escrito, *Tons*, Arnaldo traz questões que corroboram a discussão sobre a não-transparência do dizer, a não-coincidência¹⁵⁸ do dizer, a impossibilidade de um enunciado ter apenas um sentido, sentido esse que seria técnico, dicionarizado pronto e acabado (como pode ser observado no excerto abaixo):

**O tom é o sal da mensagem.
É duro engolir uma comida sem sal.
Nada a ver com o tom no sentido técnico,** usado na
música (dó ré mi fá) ou na pintura (as diferentes tonalidades

¹⁵⁸ Cf. Authier-Revuz (1998).

de uma cor). **Estou falando de "tom" no sentido vulgar do termo.** Quando se diz que algo tem um tom nobre, ou pesado, suave, ácido ou agressivo, ou foi dito em tom de brincadeira, ou parece algo muito antigo, ou soa com severidade, ou frieza, etc. (ANTUNES, 2000, p.30. Grifos meus)

O sentido da palavra *tom*, no excerto acima, está para além da contenção de sentidos em um dicionário: é o que dá tonalidade à mensagem, assim como em uma pintura; é o que dá entonação à mensagem, assim como na música; é o que dá sabor à mensagem, assim como o sal em um alimento. *Tom* está para a ordem de uma definição indefinida de sentidos, de modo a não se relacionar, necessariamente, a um só sentido. Estabelecendo comparação com alguns títulos dos escritos de 40, *tom* parece estar relacionado aos "sentidos simultâneos"¹⁵⁹, aos "sentidos em todos os sentidos"¹⁶⁰ possíveis que palavra *tom* possa (com)portar ou (re)direcionar.

Assim, a escrita arnaldiana prossegue mostrando o extravasar dos sentidos emanados e dispersos a partir da palavra *tom*:

O "tom" diz respeito à linguagem em sua efetivação concreta, dentro de um contexto lingüístico e situacional. Está presente não só nos elementos que compõem a mensagem em si (escolha das palavras, organização sintática), como no gesto que a acompanha, na intenção que lhe é dada, no papel em que foi impressa, no desejo de quem escuta. É como o cheiro, que habita tanto o objeto de onde provém, quanto o ar que o cerca.

Um livro não pode ser lido da mesma maneira em sua primeira e em sua quinquagésima edição. O cheiro é diferente. (ANTUNES, 2000, p.32. Grifos meus)

A escrita arnaldiana concebe o significante *tom* sem amarrá-lo, estancá-lo a uma significação. Trata-se, portanto, de um significante que tem valor em relação a. O significante é, dessa forma, relacional, assim como em Saussure (2006). *Tom*, sob o ponto de vista arnaldiano, se relaciona ao que compõe a

¹⁵⁹ Décimo quarto escrito.

¹⁶⁰ Décimo quinto escrito.

mensagem e àquilo que a ela também tem a ver: ao gesto, à intenção, ao papel, ao desejo do alocutário (aquele que escuta e pode dar sentido, porque é o outro quem dá sentido àquilo que é enunciado), ao que está ao entorno da mensagem "como o cheiro que habita tanto o objeto de onde provém, quanto o ar que o cerca" (ANTUNES, 2000, p.32).

Por isso, nesse escrito, Arnaldo Antunes parece levar em conta a não-transparência do dizer, a não-coincidência do dizer, e, em decorrência, a possibilidade de o sentido (sempre) vir a ser outro: "Um livro não pode ser lido da mesma maneira em sua primeira e em sua quinquagésima edição. O cheiro é diferente." (ANTUNES, 2000, p.32).

Ademais, ao enunciar que "o cheiro é diferente", Arnaldo Antunes parece levar em conta também a relação do sujeito que lê com o objeto, com aquilo que é lido. Assim, deslizando o sentido de edição para leitura, é possível dizer que o que toca o sujeito em uma primeira leitura pode não tocar em sua quinquagésima, dada a sua relação com os exteriores que o constituem e fazem sentido no mo(vi)mento de leitura. Ou seja, está para a ordem da subjetividade do leitor que faz o mo(vi)mento de dar o tom no tom (dado pela) da mensagem. Melhor dizendo, é o sujeito quem d(ar)á o sentido à mensagem a partir dos sentidos (im)possíveis que dela emanam e podem emanar em relação às instâncias de tempo e espaço enunciativas.

Desse modo, aquilo que se relaciona às instâncias enunciativas de *pessoa*, *espaço* e *tempo* aparece como forma de dizer os diferentes sentidos de um "mesmo" enunciado. Esse efeito se dá por meio do uso da conjunção alternativa *ou* e pela descrição dos diferentes suportes que possam comportar o enunciado:

A frase que eu digo não será a mesma frase se sair da sua boca. Ou se eu disser dentro de outro período. Ou com outra ordem das palavras. Ou se houver uma trilha sonora ao fundo. Ou se mudarmos a trilha sonora. Ou se ela for escrita numa letra trêmula. Ou em tipo composto num jornal. Ou como letreiro de uma loja. Ou se dita só para testar o eco

desta sala. Ou se for mentira. Ou se tiver uma platéia escutando. (ANTUNES, 2000, p.30. Grifos meus)

Assim, por meio de um dizer afetado pelo artístico e pela busca por marcar esse lugar em sua escrita, a escrita arnaldiana parece provocar um efeito de transportar aquele que lê para os lugares descritos ou para as imagens descritas pela via dos enunciados por Arnaldo Antunes agenciados. Ademais, fala dos diferentes suportes que o enunciado pode fazer parte. Dessarte, a dispersão dos sentidos fica à mostra e aponta para aquilo que pode (se) (con)figurar como "crise do sentido" e "crise da verdade", desestabilizando o estabilizado socialmente, como é o caso do dito popular "Para bom entendedor meia palavra basta":

A crise do sentido é também uma crise da verdade. Um fato é a intersecção entre suas versões, ou apenas uma delas? Ou nenhuma delas? **Entender e sentir são sinônimos? Para meio entendedor boa palavra basta?** (ANTUNES, 2000, p. 32)

Desse modo, Arnaldo questiona a noção de sentido, entender e sinônimo. Parece, dessa forma, fazer um jogo de questionamentos com esses significantes de modo a indagar se estariam para a mesma ordem: Entender é sentir?; Sentir é entender?; Entender significa sentir?; Sentir significa entender?.

Ao agenciar o dito popular "Para bom entendedor meia palavra basta", de modo a subverter o simbólico socialmente estabilizado, questionando, via (re)agenciamento de palavras, "Para meio entendedor boa palavra basta?", a escrita arnaldiana parece apontar para a questão da incompletude do sentido da "boa palavra", a qual sempre passa sempre pelo processo de segmentação do "meio entendedor"; nesse sentido, "boa palavra" inexiste. Isto é, todo mo(vi)mento de leitura de um enunciado passa pelo apontar para um sentido e não para outro porque se relaciona à subjetividade do leitor.

Assim, o leitor estabelece um (re)corte do que (re)clama sentido a partir daquilo que o afeta, "é o ponto de vista que cria o objeto" (SAUSSURE, 2006,

p.15), é o ponto de vista que cria a significação. Parece, então, que uma resposta possível para o questionamento arnaldiano seja: não haverá "boa palavra" que comporte esse afetar do ponto de vista de cada leitor, logo, o entendimento será (sempre) segmentado, fragmentado, recortado. O tom está naquele que lê e, portanto, são "Tons" (ANTUNES, 2000, p.32).

2.5. *De Pedra*

No quadragésimo escrito, *De Pedra*, tomo como ponto de entrada a análise da (re)criação simbólica via pontuação, haja vista que esta se manifesta de modo bastante peculiar. Comumente, ao se produzir um texto escrito, algumas regras de pontuação gráfica são seguidas, como, por exemplo, o uso de ponto final, exclamação, ponto e vírgula, dois pontos, interrogação. Em *De pedra*, Arnaldo Antunes produz uma sequência linguística cuja escrita emerge como uma rocha: desprovida de vírgulas; de pontos finais; de exclamações; de ponto e vírgulas; e de letras maiúsculas. Nesse sentido, sua escrita vai ao encontro daquilo que discorre sobre, a saber, a obra de Nuno Ramos: fotografias de uma pedra que se destaca entre outras pedras pelo fato de suas fendas serem preenchidas por uma resina branca em meio à natureza.

Nesse sentido, portanto, parece que a única marca linguística de pontuação gráfica que descontinuaria o fluxo da escrita seria a interrogação. Esta marca ocorre vinte e duas vezes, ao longo das quatro páginas com sequência verbal desse escrito¹⁶¹, a saber, 144; 146; 148; e 150. Assim como as

¹⁶¹ Ressalto a questão da sequência verbal porque esta se dispõe em alternância com três fotos da obra de Nuno Ramos que se configuram como sequência não-verbal, haja vista que sua presença em *De Pedra* também produz sentidos. Sugiro o exercício de leitura do escrito *De Pedra* digitado e, em outro momento, a leitura do texto digitalizado, em que há o não-verbal, a fim de pensar a questão dos sentidos.

ranhuras da pedra, a interrogação imprime marcas que parecem fraturar a "rocha de sequência lingüística"¹⁶², de modo a fazer emergir outros sentidos:

é pedra desde dentro pedra impenetrável sólida maciça nela o espaço aperta e pesa o espaço espessa a massa se contrai condensa aglomerado de átomos amalgamados formando um calombo de matéria crassa concreção calcárea de árida epiderme acidentada crosta crespada acinzentada por fora porosa em toda a superfície fóssil concentrada como um diamante mais gigante e opaca se for oca é a gruta mas bem mais escura por dentro é de pedra tão ou mais secreta quanto a parte externa se estiver ao sol mas olho algum parar para ver aquele enorme contrário de pérola enrugado e ainda mais rasgado ao meio emoldurando o vento sem recheio em sua rachadura pois se é mesmo dura então como se quebra? como isso acontece nela? leva muito tempo? estala? racha quando o raio raia? chuva? sol? tremor de terra? vento? quanto tempo leva? a pasta entra e ali se instala se conforma bem na forma que já estava entre as partes pedras que antes foram uma e ainda são inteira [...] (ANTUNES, 2000, p.144. Grifos meus)

Assim, na escrita arnaldiana emerge uma subversão do simbólico que aponta para um jogo antitético, dando efeito de (re)criação artística. A pedra, apesar de ser "impenetrável sólida maciça" também é "por fora porosa"; embora seja "concentrada como um diamante mais gigante e opaca" é o avesso de uma pérola, tendo sua superfície enrugada; mesmo sendo "impenetrável sólida maciça" é frágil, pois apresenta rachadura, rasgado. É em meio a esses contrastes de fragilidade e solidez que o escrito de Arnaldo Antunes emerge, contestando as aparências.

A pedra, matéria bruta, não lapidada e fosca, diferentemente do diamante ou da pérola, aparentemente não exprime tanto o chamar a atenção para olhares "mas olho algum parar pra ver aquele enorme contrário de pérola enrugado e ainda mais rasgado ao meio emoldurando o vento sem recheio em sua rachadura". Entretanto, essa aparente falta de vontade de olhares alheios

¹⁶² Cumpre destacar que essa escolha por produzir uma sequência linguística com essa rigidez de rocha talvez advenha do movimento concretista, uma das grandes influências nos trabalhos de Arnaldo Antunes.

voltados para ela é posta em xeque quando observada aquela pasta branca que parece tentar (re)compor "as partes pedras que antes foram uma e ainda são inteira".

Assim, aquele estranho-familiar de pedra salienta-se em meio às outras pedras, tornando-se também o foco de olhares curiosos, de modo a evidenciar-se enquanto dúvida, como, por exemplo, ser ou não ser dura, ser ou não ser impenetrável, ser ou não ser imune ao tempo, ser ou não ser desgastada, ser ou não ser silenciosa. Ademais, por meio de sua escrita, Arnaldo Antunes relaciona termos linguísticos de modo a metaforizar aquilo que diz sobre a pedra, "**aquele enorme contrário de pérola** enrugado e ainda mais rasgado ao meio **emoldurando o vento sem recheio em sua rachadura**" (ANTUNES, 2000, p.144. Grifos meus), metaforizando-a como sendo a moldura do vento, que salta que se mostra, sem recheio, em sua rachadura.

Desse modo, essa aparente impenetrabilidade da pedra e do escrito – pois, ao falar da pedra, fala de sua escrita – é (ir)rompida. A primeira pela rachadura de sua materialidade concretamente dura e o segundo pelo fraturar da "rocha de sequência linguística" que vem em um aparente bloco sólido. Esse fraturar do fio do escrito também pode se dar em meio às respirações, às entonações e às pausas no contínuo da leitura, como pode ser observado no trecho que segue, em que destaquei possíveis pausas por meio de barras:

[...] cola branca como a lua | branca como a página antes de
esculpida em letra preta | branca | obturando a pedra | mas
se resolver botar o dedo ali na massa | e apertá-la | a marca
fica nela | e se enfiar a mão | pegar um tanto dela | aquilo sai
desprega | é fácil de limpá-la | mas a pedra fixa ficará parada
| com seu corte aberto | o seu sorriso ao céu | e em volta dela
a grama | e ao redor da grama | crescendo | outras pedras |
e outros fios de esperma em suas rachas pregas | escondendo o
dentro | o vinco | o ventre | o entre | se desesculpindo
numa quase perna [...] (ANTUNES, 2000, p.144-146.
Segmentação minha)

Assim, há marcas linguísticas que demandam o uso de pontuações, como, por exemplo, no idioma do português brasileiro, antes dos verbos flexionados em gerúndio (obturando) e da conjunção adversativa "mas", em alguns casos, utilizam-se vírgulas. As pontuações são sinais gráficos (im)postos pela gramática normativa do idioma. Há, entretanto, a subjetividade daquele que lê, o qual poderá respeitar o que é posto em um texto ou extrapolar as regras. Destaco que esse extrapolar o lugar da pontuação é algo (re)corrente, porque além do sinal gráfico há o fator entonação e respiração do leitor; assim, ao ler, marcam-se outros tipos de pausa.

Portanto, na sequência linguística recortada, manifesta-se uma aparente falta de pontuação, dado que as regras do próprio sistema linguístico determinam a sua emergência. Desse modo, posso dizer que se revela aqui uma ausência em presença ou uma presença em ausência de outras marcas de pontuação afora as interrogações, como explicado no parágrafo anterior, as marcas postas pelo leitor.

Esse (não-)pontuar, nesse caso, corresponde a uma (re)criação simbólica, dado que, assim, constrói a imagem da rocha emergindo em bloco no escrito. Por conseguinte, o agenciar palavras para a construção da imagem de uma rocha denota um trabalho *com e sobre* a língua, *com e sobre* a palavra, *com e sobre* o simbólico, abrindo espaço para a ascensão do artístico em termos linguísticos.

Nesse sentido, posso afirmar que as interrogações, as respirações e as entonações no escrito de Antunes são os "sulcos", as "ranhuras" do significante em letra. A letra comportaria então a equivocidade, o esfacelamento do Um do sentido, de seu espaço logicamente estabilizado, a rasura, o sulco, o retorno, o não-sentido:

[...] a **fina parafina** vai reter a queda? | vai manchar a pedra
de **chiclete** | um dia vai chover **gilete** lá de cima | um dia veio
uma pessoa se sentou naquela | e quando viu já era | sem
nenhum ruído a coisa abriu ao meio como um figo podre |
engolindo a pessoa que estivesse ali | talvez fazendo nada |

vendo a paisagem passando parada | transformando nuvens
em dragões ou rostos | **não sobraram ossos nem olhares** |
quando a boca abriu **a pedra sobre pedra** | **não sobrou pessoa**
ou sombra de pessoa alguma para olhar à toa para o céu e
para o que no céu avoa | **quando o chão da pedra abriu-se de**
repente em outras desmetades sobre o **solo** | **colo que a**
ampara como ampara um boi | quebrá-la foi como cobri-la |
ou se quebrou por si | ou se cobriu de espuma | e se expeliu
seu creme derreteu-se? | fez-se? | desfez-se sozinha? | e se
aquela coisa for de dentro dela que saiu madura | após a
longa espera | vazou da espessura estreita | transbordou na
borda da ranhura | expulsando o pus de um abscesso como se
lá dentro fosse viva | e lá de dentro do mais dentro dela
brotasse pra fora pelas fendas | **suco pelos sulcos** | **como o**
que se diz tirar ele da pedra | **leite de um peito gigante [...]**
(ANTUNES, 2000, p.146. Grifos e segmentos meus)

No trecho acima, há um pulular de rimas como em " **fina parafina**", "vai manchar a pedra de **chiclete** um dia vai chover **gilete**", " **solo colo**" e " **suco pelos sulcos**", o que denota um trato com a palavra, um cuidado com aquilo que está se manifestando via sequência linguística. Além disso, Arnaldo Antunes joga com os sentidos do não sobrar "ossos nem olhares", "pessoa ou sombra de pessoa alguma" com o versículo bíblico "[...] Em verdade vos digo que não se deixará aqui pedra sobre pedra que não seja derribada" (Mateus, Capítulo 24, versículo 12): "[...] a pedra sobre pedra não sobrou [...]" (ANTUNES, 2000, p.146). Isso parece corroborar o sentido de que, tanto a pedra quanto a pessoa fazem parte de uma mesma coisa, pois "[...] uma pessoa se sentou naquela [pedra] e quando viu já era sem ruído a coisa abriu ao meio como um figo podre engolindo a pessoa que estivesse ali [...]" (ANTUNES, 2000, p.146), não sobrando "ossos nem olhares", "pessoa ou sombra de pessoa", "pedra sobre pedra"...

Ademais, outra relação com o saber popular, o de tirar leite de pedra, é possível: "[...] como se lá de dentro do mais dentro fosse viva e lá de dentro do mais dentro dela brotasse pra fora pelas fendas sucros pelos sulcos como o que se diz **tirar ele da pedra leite de um peito gigante [...]**" (ANTUNES, 2000,

p.146). Ou seja, parece apontar para o sentido de tirar aquilo que é inesperado do mais inesperado ainda. Como, de um mineral bruto, sairia leite? Somente se fazendo comparação entre *pedra* e *pessoa*: a fenda da pedra com fina parafina expelindo leite como um peito gigante. Desse modo, parece que Arnaldo Antunes faz associações livres, partindo do que o significante *pedra* pode dizer, como se um significante puxasse o outro e levasse a um lugar em comum entre *pedra* e *escrita*, qual seja: o bloco de matéria maciça e o de sequência linguística.

Outro fator relevante a ser apontado é a questão de, a partir do escrito *De Pedra*, haver a possibilidade de leitura de um tom de erotismo às "rachaduras" da pedra:

[...] a pasta entra e ali se instala se conforma bem na forma que já estava entre as partes pedras que antes foram uma e ainda são inteira com seu vão que a cera agora redesenha desde fora é cera talvez de sintética fatura mas da mesma consistência que a cera que sai de dentro de uma abelha até pousar na pedra *pegajosa nela o espaço mela* quando toca mole gruda se apalpada muda de figura amolda-se acomoda-se ao que a mão lhe impõe a cada novo toque toma nova forma doce? amarga? cola branca como a lua branca como a página antes de esculpida em letra preta branca obturando a pedra mas se resolver botar o dedo ali na massa e apertá-la a marca fica nela e se enfiar a mão pegar um tanto dela aquilo sai desprega é fácil de limpá-la mas **a pedra fixa ficará parada com seu corte aberto o seu sorriso** ao céu e em volta dela a grama e ao redor da grama crescendo outras pedras e outros fios de esperma em *suas rachas pregas* escondendo o dentro o vinco *o ventre o entre se desesculpindo numa quase perna se não fosse pedra se diria sexo* se não fosse apenas vaselina ali lubrificando a *greta aberta de uma pedra nua* pra lembrar que resta um pouco menos dela *no seu corte que não é de carne não* nem carne dura pão nem carne crua nem que houvesse alguma mínima gordura nela *nunca poderia parecer vermelha nunca poderia apodrecer azul nem curva de decote se pareceria o seu recorte áspero que o unguento engole agora emprenha tudo com seu conteúdo mole na fissura* [...] (ANTUNES, 2000, 144-146)

Nesse fragmento, a questão do contraste entre ser vivente e matéria bruta também se presentifica: uma rachadura que "se não fosse pedra se diria sexo" e

por ser de pedra, mesmo com tanta semelhança ao órgão sexual feminino, dada a fissura e a substância que dela parece sair, "não é de carne não nem carne dura pão nem carne crua". A pedra está "fadada" à inanimabilidade, pois, "nem que houvesse alguma mínima gordura nela nunca poderia parecer vermelha nunca poderia apodrecer azul nem curva de decote se pareceria o seu recorte áspero que o unguento engole agora emprenha tudo com seu conteúdo mole na fissura".

Parece que o mo(vi)mento do ser (pessoa) e do não ser (rocha) desgastam, segmentam, limam o fio do escrito assim como o tempo, a chuva, o sol desgastam, segmentam e limam a pedra. Ao mesmo tempo esse mo(vi)mento (re)constitui o fio do escrito, assim como a massa de vaselina, de modo a estabilizar o sentido. (É o trabalho *com* e *sobre* a língua, *com* e *sobre* o simbólico, *com* e *sobre* a palavra na escrita.). Entretanto as marcas ficam no simbólico, como estrias que acusam que ali houve um mo(vi)mento e algo veio para tentar tamponar os sentidos possíveis que dali poderiam emergir. Desse modo, Arnaldo Antunes brinca *com* e *sobre* o simbólico, produzindo sentidos deslizantes acerca do signo "racha", sentidos esses que se dão na relação entre os demais, como no excerto que segue:

[...] outros fios de *esperma* em suas *rachas pregas* escondendo *o dentro o vinco o ventre o entre* se desesculpindo numa *quase perna* se não fosse pedra se diria *sexo* se não fosse apenas vaselina ali *lubrificando a greta aberta* de uma pedra *nua* pra lembrar que resta um pouco menos dela no seu *corte* que não é de *carne* não nem carne *dura pão* nem carne *crua* nem que houvesse alguma mínima *gordura* nela nunca poderia parecer *vermelha* nunca poderia apodrecer azul *nem curva de decote* se pareceria o seu *recorte* áspero que o *unguento engole* agora *emprenha tudo com seu conteúdo mole na fissura* [...] (ANTUNES, 2000, p.146. Os grifos são meus).

Se, no escrito arnaldiano, pedra está para o escrito então escrever comporta algo de erotismo, como em uma relação sexual, pois dá prazer, está para a ordem do desejo daquele que escreve e do que, para ele, o objeto fonte de

motivação do escrito pode vir a demandar como sentido. Constrói-se, portanto, uma (re)criação simbólica pela via de uma subversão da norma da gramática normativa e dos sentidos logicamente estabilizados.

Assim, uma pedra, uma rocha é inanimada, dela vida não sai, a menos que a vida se instale lá. Mas a arte pode desestabilizar esses sentidos de modo a mo(vi)mentá-los entre o permissivo e o não permissivo, entre o que a arte pode falar pela via de metáforas e o que, dependendo da sociedade em que o sujeito se inscreve, não pode ser dito de modo mais pontual.

Há ainda nesse escrito algumas (re)criações linguísticas por meio de derivação prefixal, pela junção do prefixo *des-* a verbos e a substantivos, como é o caso de "desesculpindo" (des + esculpindo); "desmetades" (des + metades); e "descamuflada" (des + camuflada). Além desses, ocorre também a (re)criação linguística "hipopótama", derivação imprópria de substantivo (hipopótamo) se comportando como verbo reflexivo (hipopotomar-se). Essas (re)criações linguísticas corroboram o desenhar, via sequência linguística escrita, aquilo descrito por Arnaldo Antunes: a pedra.

2.6 *Desorientais*

Assim como em *De Pedra*, no trigésimo terceiro escrito, um "*prefácio para o livro Desorientais*, de Alice Ruiz, Ed. Iluminuras, 1996", cujo título é o mesmo do livro de Ruiz (cf. ANTUNES, 2000, p.116), a escrita de Arnaldo Antunes (ir)rompe, até certo ponto, com aquilo que comumente se espera de uma publicação, "(des)respeitando" as normas de pontuação, de modo a não marcar as vírgulas graficamente. Nesse sentido, as vírgulas se dão em um processo de ausência em presença ou de presença em ausência, como pode ser observado no excerto a seguir:

Uma faísca um pingo uma semente um grão uma lágrima um átomo um átimo um piscar de olhos uma célula um ácido uma sílaba um transistor um chip uma estrela um cristal. Um objeto concentrado não é um objeto qualquer. **Quando olhamos ouvimos pegamos cheiramos provamos é como se nunca houvéssemos olhado ouvido pegado cheirado provado daquela forma e quando olhamos ouvimos pegamos cheiramos provamos de novo é como se nunca houvéssemos olhado ouvido pegado cheirado provado daquela forma outra vez,** e assim por diante, sempre a questionar nossa percepção das coisas, revelando muitas vezes o que já estava na cara, abrindo frestas de infinito na realidade cotidiana, com aquela lente microscópica ou telescópica no lugar do olho, ou com zooms repentinos de um a outro campo ("entre uma estrela / e um vagalume / o sol se põe") ou tempo ("era rio / agora avenida / rio da vida"). (ANTUNES, 2000, p.116. Os grifos são meus)

Desse modo, nesse excerto é possível observar o uso de sintagmas nominais, constituídos, mormente, por artigo indefinido e substantivo, os quais parecem apontar para algo da ordem do efêmero, momentâneo, pequeno, (in)acessível: "uma faísca"; "um pingo"; "uma semente"; "um grão"; "uma lágrima"; "um átomo"; "um átimo"; "um piscar de olhos"; "uma célula"; "um ácido"; "uma sílaba"; "um transistor"; "um chip"; "uma estrela"; "um cristal"; "um objeto concentrado"; "um objeto qualquer". Ao agenciar esses sintagmas nominais que apontam para uma indeterminação, qualquer objeto passa a não ser mais qualquer objeto, pois, ao entrar na poesia, concentra-se em gracejo, brincadeira e harmoniza-se a ela [poesia]. Ademais, é possível perceber que esses sintagmas remetem à possibilidade de sentido de que algo simples, efêmero, pequeno, frágil, pode ser complexo: "Um objeto concentrado não é um objeto qualquer" (ANTUNES, 2000, p.116).

Outro ponto a ser observado nesse excerto é a escolha lexical que aponta para uma sinestesia, em que, dada a ausência em presença ou presença em ausência da vírgula, passa a corroborar para o efeito de sentido de que todos os sentidos emirjam ao mesmo tempo, quando se entra em contato com "um objeto concentrado", a saber: o livro de Alice Ruiz, cuja natureza da escrita é a poesia

em forma de hai-kai (forma de poesia japonesa surgida no século XVI e ainda hoje em voga, composta de três versos, com cinco, sete e cinco sílabas, que geralmente tem como tema a natureza ou as estações do ano. Hai – brincadeira, gracejo; kai – harmonia, realização. Cf. HOUAISS, 2001, versão digital).

Além disso, a questão do não encaixe perfeito entre significante e significado, o fato de o significante nunca poder representar-se a si mesmo pode ser levantado, dado que, a cada novo olhar, ouvir, pegar, cheirar, provar, a "percepção", para usar o termo do escrito de Arnaldo Antunes, é outra. É um outro momento de (des)encontro com o texto.

Quando, no escrito, há uma explicação acerca da escrita de Alice Ruiz, emergem quatro "isto é", os quais podem apontar para a tentativa de contenção dos sentidos possíveis acerca dos "lampejos de intensidade concentrada" que se dão "de uma forma muito peculiar, isto é, com muita naturalidade, isto é, sem forçar a barra, isto é, pisando um terreno que ela conhece como conhece, como se diz, a palma de sua mão" (ANTUNES, 2000, p.116-117).

Ainda no parágrafo que aponta para os "lampejos de intensidade concentrada", cuja escolha lexical direciona para o sentido de fugacidade, efemeridade, a escrita de Arnaldo Antunes subverte a ordem do simbólico no(a) brinca(dei)r(a) com os termos que denotam, segundo ele, "mínimos denominadores comuns" (*op.cit., idem*). Assim, por meio de composição via truncação de palavras, partindo de: "estrela" e "lágrimas", (re)cria "estrelágrimas"; "planeta" e "gota", (re)cria "planegotas"; e "semente" e "satélite", (re)cria "sementélites".

Partindo dos "mínimos denominadores comuns", ousou relacionar semente com estrela, satélite com planeta e gota com lágrima, devido às possibilidades de aproximação semântica. Em um primeiro momento, parece estranho relacionar *semente* com *estrela*; entretanto, se for lembrada a forma estrelada da flor de anis, composta por oito pétalas que trazem em si as sementes, essa aproximação parece ser possível pela via da comparação. O caso

da relação entre *satélite* e *planeta* parece ser um pouco mais aceitável, já que o primeiro é corpo celeste que gravita em torno de outro e por planeta ser também um corpo celeste. Entre gota e lágrima essa relação aponta para algo mais familiar, uma vez que há grande recorrência em dizer "gota de lágrima" e pela similitude de ambas serem formadas por líquido.

Desse modo, o brincar *com* e *sobre* a palavra partindo de uma, recortando e juntando com outra retorna na escrita arnaldiana, mostra algo de seu estilo, uma busca (constante) pelo (in)esperado da arte. Como se desenhasse com estrelágrimas, planegotas, sementélites a imagem de estrelas de lágrimas caindo, brilhando em meio aos planetas em gota cercados por outras estrelas brilhando ao redor dos planetas. Estrelágrimas rolando, escorrendo em planegotas com sementélites ao redor. Um fenômeno efêmero do surgir e do rolar de uma gota de lágrima no rosto até seu cair e se desfazer no chão com outras partículas de gota ao redor (devido ao choque), produzindo uma estrelágrima que fica no chão rodeada por sementélites. Assim, a escrita arnaldiana parte de algo simples, como os hai-kais de Ruiz para descrever com tamanha concentração o que de poesia há em algo corriqueiro.

Um pouco mais a frente no escrito, mais uma vez é possível observar a marca de (não) presença de vírgulas. Isso, a meu ver, reforça o efeito de sentido de que, quando se cuida de plantas, não há uma ordem linear para uma ação ou outra ocorrer, assim como no processo de escrita de um hai-kai, em que o "objeto concentrado é fruto tanto de adição quanto de subtração" (ANTUNES, 2000, p.117). Nesse sentido, assim como cuidar de um jardim, o processo de escrita requer "contato diário minutário secundário", a fim de brotar "sabedoria" sobre cada um dos caminhos de escrita (conforme Arnaldo Antunes: caules, ramos, folhas e outras exuberâncias da cor mais verde que existe).

Aqui também há a (re)criação simbólica pela via de (re)criação linguística, como, por exemplo, na (re)criação de minutário (minuto + diário), secundário (segundo + diário), ambas apontando para o sentido de

continuidade. Assim esses termos que parecem corroborar para o sentido de que esse cuidar deve ser continuário (com licença poética), assim como o zelo diário, pois, despende-se tempo para que algo que parece tão simples, dada a concentração de palavras, possa, em sua simplicidade, tornar-se complexo de significância.

Assim, na escrita de Arnaldo Antunes, emergem alguns traços da escrita de Ruiz, a qual também (ir)rompe com a tradição de escrita de hai-kais, a ponto de intitular seu livro como "Desorientais".

Tomando mais uma vez as palavras de Arnaldo Antunes (a fim de dizer sobre *40 escritos*):

Que mais teria eu a dizer de um livro de hai-kais com esse título? Que acrescentar a esses poemas que, por si mesmos, falam tanto com tão pouco? Meios imóveis de locomoção no espaço/tempo ("até onde a vista alcança / tudo pertinho / a quilômetros de distância"). Instantâneos que assustam com serenidade (fim de tarde / depois do trovão / o silêncio é maior"). Multiplicadores de sentidos ("por você / eu esperava / por mim não"). Ideogramas recortados na realidade ("varal vazio / um só fio / lua ao meio"). **Deshorizontes.** (ANTUNES, 2000, p.118. Grifo meu)

(Des)horizontes... o (não) horizonte... o (não) contínuo... o (não) linear... aquilo que pode ser (ir)rompido... Parece ser esta a marca da produção escrita arnaldiana, a da experimentação linguística (num mo(vi)mento de brinca(dei)r(a) *com e sobre* o simbólico, *com e sobre* a língua por meio de quebras de palavras e de fusões lexicais) Aqui, vale salientar que essa experimentação linguística é traço da relação (in)tensa de Arnaldo Antunes com a língua, com a linguagem na (com)pulsão pelo artístico e pela escrita. É nesse modo de constituição de escrita (marcado pela brinca(dei)r(a) com o simbólico na cadeia significante) que rastros da singularidade de Arnaldo Antunes emergem de modo a constituir seu estilo.

2.7 *Riquezas são diferenças*

O vigésimo primeiro escrito, *Riquezas são diferenças*, foi produzido por Arnaldo Antunes para a *Folha de São Paulo* de 07 de janeiro de 1992 e, posteriormente, (re)public(iz)ado na obra *40 escritos*. Com este escrito é possível relacionar questões referentes ao discurso, à memória e ao corpo, os quais se relacionam também à história e à língua.

Trata-se de um texto que pode ser considerado como "texto-resposta" a uma "matéria assinada por Sérgio Sá Leitão, na seção denominada "'Fique por dentro" (?), no *Folhateen* de 9/12/91" (ANTUNES, 2000, p.70. Grifos, aspas e parênteses do autor), do mesmo jornal que public(iz)ou *Riquezas são diferenças*¹⁶³. Na matéria de Leitão, segundo Arnaldo Antunes (2000, p.71), há "uma agressividade despropositada" a respeito de Michael Jackson.

Destaco, de início, que a escolha lexical do título por meio de um apontar um termo como sendo outro, pela via de uma metáfora, já permite certa leitura que se direciona para o fator *positivo*, no sentido de *ser bom*, haver diferença: "Riquezas são diferenças". Ademais, o fato de este "texto-reposta" ter-se public(iz)ado no mesmo jornal que a matéria de Leitão parece se relacionar à vulgata consensual de que o jornal seria um espaço para (in)formar o público sobre diversos assuntos e suscitar a criticidade do e no leitor. Desse modo, dado que Antunes (2000) se reporta a uma matéria destinada ao público *Teen*, vale pensar: Qual seria a pertinência de uma matéria com uma crítica destrutiva sobre Michael Jackson, em um espaço destinado aos adolescentes e aos jovens, na seção *Fique por dentro?* (cf. ANTUNES, 2000, p.70: "[...] 'Fique por dentro' (?) [...]").

¹⁶³ Vale dizer aqui que, devido a um não-arquivamento de jornais com mais de três meses na biblioteca do Campus Santa Mônica da UFU e, também, em outras bibliotecas da região, infelizmente, não tive acesso aos textos de Sá Leitão e de Antunes na *Folha de São Paulo*. Se isto fosse possível, a discussão poderia partir de uma comparação e (se) (con)figurar como mais intrigante.

Assim sendo, a construção da escrita arnaldiana sobre Michael Jackson possibilita uma leitura gradativa sobre a questão da cor de sua pele: quanto mais branca a pele de Michael Jackson, mais perigoso ele se torna. Em que sentido seria esta periculosidade na escrita arnaldiana? Haja vista que Sá Leitão aborda a cor da pele desse cantor como uma perda de identidade – "O fundamental em Michael Jackson já não é mais a música – como o era na época de *Thriller*, seu álbum-emblema [...] Com sua identidade diluída, falta também a Michael Jackson a legitimidade indispensável a qualquer astro da cultura pop" (LEITÃO, 1991, *apud* ANTUNES, 2000, p.70). Arnaldo Antunes aponta para um sentido diverso ao de Leitão, como pode ser observado no excerto a seguir: "Michael Jackson teve a pele negra. Ficou mulato em *Thriller*, clareou mais em *Bad* e agora parece completamente branco em *Dangerous*." (ANTUNES, 2000, p.70. Grifos do autor.).

Desse modo, uma leitura possível acerca dessa gradatividade proposta por Arnaldo Antunes, no excerto anterior, seria a de que:

- 1) Michael Jackson, como negro, não aponta(va) para algo diferente: Michael é(ra) negro e ponto;
- 2) ao se tornar mulato, no período de 1982, com o álbum *Thriller*, o "suspense"¹⁶⁴, começa a ser instaurado acerca deste cantor (o que está(ria) acontecendo com ele?);
- 3) ao clarear mais, com o álbum *Bad*, em 1987, torna-se "agressivo", "excelente" e "maravilhoso" (se se tomar "bad" como gíria norte-americana: "when you're strong and good, then you're bad"¹⁶⁵);

¹⁶⁴ Se for remetido ao significado de "thriller" em inglês.

¹⁶⁵ Cf. Wikipedia (<http://en.wikipedia.org/wiki/Bad_%28Michael_Jackson_song%29>, acesso em 14 de março de 2010):

[...] Jackson discussed the concept of "Bad", elaborating that, "Bad" is a song about the street. It's about this kid from a bad neighborhood who gets to go away to a private school. He comes back to the old neighborhood when he's on a break from school and the kids from the neighborhood start giving him trouble. He sings,

4) e, por fim com o álbum *Dangerous*, em 1991, momento contemporâneo de produção do texto *Riquezas são diferenças*, Michael Jackson torna-se "perigoso".

Portanto, por essa via de leitura, parece ser permissivo dizer que quanto mais branco maior o suspense e mais agressivo, excelente, maravilhoso e perigoso Michael Jackson se torna. Qual seria a direção de sentido desta gradação?

Aqui parece ser pertinente pensar, primeiramente, no sentido relacionado à história universal em relação ao negro: por ser um negro, não deveria ter direitos, se se pensar no contexto da *Ku Klux Klan* (uma organização racista norte-americana, predominante em Mississippi, que visava à supremacia branca em detrimento da negra, além da supremacia protestante em detrimento de outras religiões)¹⁶⁶, o qual parece perdurar nos dizeres de Sá Leitão:

[...] Tendo-se em conta a potência que ele representa, não apenas em seu som, mas também como fenômeno de massa no planeta, tal inversão só pode ser interpretada como **fruto de ódio**. Parece a indignação de **um membro da Ku Klux Klan defendendo a pureza racial ameaçada por esse branco que não nasceu branco**. (ANTUNES, 2000, p.71)

Entretanto, a construção discursiva arnaldiana aponta para um sentido-outro, de indignação frente à postura dos escritores críticos "do meio artístico musical", para usar os termos de Arnaldo Antunes, e dos jornalistas em relação a Michael Jackson. Assim, essas críticas apontam para um lugar diverso ao que se pensa quando se lê uma crítica artística. Ora, parece que o leitor, ao procurar um artigo sobre música, visa a encontrar informações acerca de música. Contudo, Sá Leitão, ao escrever sobre o disco *Dangerous*, de Michael Jackson, exalta a cor da pele em detrimento da arte:

'I'm bad, you're bad, who's bad, who's the best?' He's saying when you're strong and good, then you're bad."

¹⁶⁶ Esta organização foi fundada em 1865, pós-guerra-civil norte-americana, com o intuito de proibir o direito de negros recém-libertos a adquirir privilégios como cidadãos (cf. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ku_Klux_Klan>).

Não quero falar aqui da sua música, que continua exercendo o caminho natural de sua genialidade; nem do espaço poderoso que ela ocupa no mundo todo. **Quero falar da clareza de Michael Jackson.** Mesmo que para isso eu tenha de aceitar a condição da imprensa em geral, que tomou essa questão como um escudo para não comentar com o devido respeito seu último disco. [...]

[...] **O mal-estar que isso vem causando é assustador, nessa beirada do ano 2000.** Que ele "negou a sua raça", "se corrompeu", "virou um monstro", entre ofensas piores. [...] (ANTUNES, 2000, p.70. Grifos meus.).

Como pode ser observado, esses dizeres apontam para uma indignação; o que permite indagar: 1) Como ainda prevalece uma postura arcaica em relação ao negro e aos seus direitos "nessa beirada do ano 2000"? e 2) O que seria negar uma raça?. Ademais, a escolha lexical "clareza" possibilita uma dupla interpretação: seja a clareza da cor da pele ou a clareza do trabalho de Jackson, é disso que Arnaldo Antunes se propõe a falar.

Acerca das indagações, outro trecho pode ser trazido com a finalidade de corroborar a tese de indignação em torno da postura da sociedade (brasileira) sobre esta questão:

Branços sempre puderam parecer mulatos, bronzear-se ao sol ou em lâmpadas específicas para esse fim, fazer permanente para endurecer os cabelos. Tudo isso visto com naturalidade e simpatia. Tatuagem, que é técnica predominantemente por brancos, pode. Até mesmo aquela caricatura do Al Johnson era vista com graça. **Agora, o negro Michael Jackson entregar seu corpo à transcendência da barreira racial desperta revolta, reações de protesto e aversão.**

[...] **É que Michael Jackson é um Macunaíma ao avesso.** Se o anti-herói de Mário de Andrade faz de si a parábola da gênese das diferenças raciais no espaço ficcional, **Michael Jackson representa, em carne e osso, a abolição dessas fronteiras.** Mas parece que, mais de cem anos depois, o Brasil ainda não está preparado para aceitar a Abolição.

(ANTUNES, 2000, p.71. Grifos meus.)

Aqui, é possível observar que o atravessamento do significante "Macunaíma" produz como efeito certa tensão contraditória em relação à

identidade de Michael Jackson. Trata-se de uma tensão que está pautada na (trans)mutação da cor da pele negra para a cor da pele branca. Em *Macunaíma*, é perceptível a tematização de um "herói sem nenhum caráter"¹⁶⁷ dada a miscigenação étnica do branco, do negro e do índio que constituiu a história de formação do povo brasileiro. Portanto, a partir de *Macunaíma*, ser possível notar a problematização sobre a formação e, sobretudo, sobre a rarefação de uma identidade brasileira relacionada a diferenças. O que também ocorre na canção *Inclassificáveis*.

Assim, o vestígio de *memória* (com)portado pelo significante "Macunaíma" permite pensar na (re)construção de uma imagem estereotipada de um ser "mutante" (cf. ANTUNES, 2000). Michael Jackson seria, de acordo com Arnaldo Antunes, a representação da abolição das fronteiras entre as diferenças étnicas: negro *versus* branco, branco *versus* negro. Desse modo, a identidade de Michael Jackson não se perde quando há um clareamento do tom de sua pele; ao contrário, sua identidade se (re)atualiza, pois, no mo(vi)mento de (re)atualização, algo do dito original sempre permanece com a emergência do novo. Portanto, os sentidos (re)produzidos em relação a Michael Jackson deixam (entre)ver que, a despeito de esse cantor ser norte-americano, sua projeção identitária é mundialmente (re)construída.

¹⁶⁷ Remetendo-me ao subtítulo da obra de Mário de Andrade, a saber: *Macunaíma: um herói sem nenhum caráter*.

Veio me dizer que eu desestruturo a linguagem. Eu desestruturo a linguagem? Vejamos: eu estou bem sentado num lugar. Vem uma palavra e tira o lugar debaixo de mim. Tira o lugar em que eu estava sentado. Eu não fazia nada para que uma palavra me desalojasse daquele lugar. E eu nem atrapalhava a passagem de ninguém. Ao retirar debaixo de mim o lugar, eu desaprumei. Ali só havia um grilo com sua flauta de couro. O grilo feridava o silêncio. Os moradores do lugar se queixam do grilo. Veio uma palavra e retirou o grilo da flauta. Agora eu pergunto: quem desestruturou a linguagem? Fui eu ou foram as palavras? E o lugar que retiraram debaixo de mim? Não era para terem retirado a mim do lugar? Foram as palavras, pois, que desestruturaram a linguagem. E não eu. (BARROS, 2001)¹⁶⁸

¹⁶⁸ Transcrição de *Palavras*, do poeta mato-grossense Manoel de Barros, recitada por Pedro Paulo Rangel, no CD da coleção *Poesia Falada*. Essa poesia foi transcrita por mim.

Palavras finais, mas não no sentido de últimas¹⁶⁹

(De)Cisão: Toda decisão comporta uma cisão...
O fim é (só) o (re)começo!

Das considerações aqui feitas na tessitura desse texto, faz-se necessário dizer como se (con)figura a escrita de Arnaldo Antunes, a qual foi foco das discussões nas produções arnaldianas. Sob a perspectiva, por mim adotada, no imbricamento das teorias mobilizadas, é possível dizer que (o)a brinca(dei)r(a) *com e sobre* a língua, *com e sobre* a palavra, *com e sobre* o simbólico via subversão da ordem logicamente e socialmente estabilizada (por meio de (re)criações simbólicas) é da ordem do singular.

O modo como as associações na relação *significado-significante* (como, por exemplo, em *Inclassificáveis*) e *significante-significado* (p.e., *O quê?*) incidem em Arnaldo Antunes está para a ordem da efemeridade, da contingência, do acontecimento da linguagem, constitutivos da enunciação, e, portanto, da singularidade. No entanto, há algo do que é dito que permanece se (re)inscrevendo em seus (40) escritos. Como ocorre, por exemplo, com Guimarães Rosa que escreveu sobre diversos temas, mas que, no entanto, em todos (re)aparece o caráter fugidio e incontrolável do devir no cotidiano da vida. Arnaldo Antunes também escreve sobre diversos assuntos, mas (re)aparece em seus escritos o duelo entre o ser e o não-ser.

Nesse sentido, posso dizer que se trata de um singular que se (re)vela a partir de um universal (denominador comum) que dele é próprio: seu estilo. Estilo que se manifesta a partir de um universal artístico, mas que desse universal se evidencia como particular: estilo arnaldiano (mínimo distintor

¹⁶⁹ Calil (2008) finaliza seu livro com o tópico "Uma palavra final, mas não no sentido de última", (re)atualizo esse enunciado porque muito me tocou essa escolha lexical em vez de "Considerações finais".

comum). Trata-se de um mo(vi)mento (constante) entre o *discurso* e a *fala*, o *estável* e o *instável*, o *universal* e o *particular*, o *linear* e o *furo*, o *familiar* e o *estranho*, o *comum* e o *artístico*...

Parece que esse mo(vi)mento (constante) de estar entre uma coisa *e* outra, e não entre uma coisa *ou* outra, que seja marcada a diferença, pode ser comparado ao mo(vi)mento das placas tectônicas na crosta terrestre. Em um olhar com menor acuidade ou sem informação poderia ser dito que a Terra é um todo estável, sem movimento, um Planeta Azul em meio ao Universo. Mas há aquilo que pulsa, que impulsiona, que move as placas tectônicas que estão em mo(vi)mento de deriva (sutil em alguns pontos, brusca em outros, avassaladoras em outros ainda). Mo(vi)mento que proporciona algo da ordem de uma (com)pulsão que tem como produto a produção de um novo naquilo que já estava lá, mas que emerge de modo diferente pela via de uma relação (in)tensa entre as placas tectônicas que se movem. É o magma (ir)rompendo a crosta terrestre de modo a se transformar em lava vulcânica e, posteriormente, rocha sedimentada na crosta terrestre.

Em outras palavras, desfazendo o possível enigma da comparação, sob meu ponto de vista: o magma é a (com)pulsão; a lava é o estilo; as placas tectônicas são as possibilidades de agenciamento na língua pela via da estabilidade na instabilidade; a crosta terrestre é a escrita arnaldiana; a Terra é o sujeito que (se) enuncia, Arnaldo Antunes enquanto representação; a designação Planeta Azul é aquilo que possibilita dizer que ele é artista em meio ao Universo de artistas ao redor dele. Assim, isso que ao mesmo tempo, pela via de sua marca, de seu estilo, o indistingue e distingue em um mo(vi)mento de (in)distinção é o que possibilita dizer que, ao escrever, conquistou singularidade, transformou magma em algo diferente na crosta terrestre. É nesse sentido que é possível dizer que o sujeito que se enuncia diz de si, deixa cicatrizes, deixa marcas (cf. FLORES & ENDRUWEIT, 2005) e que "o estilo [parece ser] o próprio homem" (partindo de Büffon, cf. LACAN, 1998).

Dito de outro modo, é notório que a (re)criação simbólica por meio do(a) brinca(dei)r(a) *com e sobre* a língua, *com e sobre* o simbólico, *com e sobre* a palavra promove, além do efeito artístico, um estilo que dá vazão a um rastro de singularidade do sujeito. Assim, estilo está para a regularidade, enquanto rastro singular está para o efêmero, o contingente, o fugaz, das associações subjetivas. Um inapreensível que está presente na escrita pelo funcionamento da função sujeito. Desse modo, o estilo em Arnaldo Antunes comporta a subversão de relações simbólicas instituídas, mas cada subversão traz nela embutida algum rastro de sua singularidade. Portanto, a relação do sujeito com a escrita, ou melhor, com aquilo que não cessa de (se) escrever em sua Escrita é da ordem da singularidade, uma vez que está relacionada à própria constituição do sujeito, à sua subjetividade: uma (com)pulsão de escrita.

Ademais, parece ser a marca de Arnaldo Antunes: a da experimentação linguística que o alça ao diferente, ao (in)distinto do simbólico, como uma forma de não se deixar apreender(-se) no significante, no espaço do logicamente estabilizado dos sentidos, promovendo rupturas, "feridas" no significante e, em consequência, a emergência da relação entre estranho e familiar. Cumpre destacar também que emerge nas produções arnaldianas uma (com)pulsão pelo escrever por meio de questionamentos, pela via do que possa ser contestado e desestrutura(liza)do.

Nesse sentido, Arnaldo Antunes, assim como Guimarães Rosa e James Joyce, (des)(re)(cons)trói a língua via (re)criação simbólica. (Ir)rompe com a cultura que dita as ordens dessa língua, mesmo não saindo dela. No simbólico subvertido há traços que rememoram esse idioma, a língua portuguesa, mas se torna outra coisa, dado que não está no uso corrente da língua portuguesa, ossigno, semblante de língua (enquanto constituída por uma estrutura de signos).

Não é porque o simbólico antecede o sujeito e permite fazer o Um (imaginário) que haverá um cativo ou uma escravidão ao imaginário; é

possível o furo, a falha (real), o jogar com o equívoco constitutivo da língua (cf. RIOLFI, 2005). De fato, Arnaldo Antunes se vale da (re)criação simbólica de maneira a promover um efeito artístico a seu favor e, desse modo, *Arnaldo Antunes é, portanto, uma assinatura que representa a autoria em trabalhos artísticos*. É a busca pelo diferente. Esse *diferente buscado* é como uma incógnita de valor traumático, cujo padecimento impele Arnaldo Antunes a produzir de tal modo a colocar em relevo o "faltoso da palavra".

Pode-se dizer, portanto, que a relação entre estilo e singularidade no que diz respeito à escrita é da ordem de uma *repetição irrepetível*. Daí a aproximação entre Linguística da Enunciação, Psicanálise e Morfologia (se se pensar em neologismos ou na criatividade na linguagem enquanto norma), conforme apontado anteriormente no capítulo teórico.

Talvez uma pergunta ainda esteja pululando, além de outras, eu espero, a respeito do que foi dissertado. Esta eu me proponho a responder agora, qual seja: Por que seria aceitável o estilo arnaldiano de trabalhar *com* e *sobre* o simbólico, *com* e *sobre* a língua, *com* e *sobre* a palavra se se pensar no par aceitável/inaceitável em contraste com acerto/erro? Talvez pelo fato de que, ao brincar *com* e *sobre* o simbólico, *com* e *sobre* a língua, *com* e *sobre* a palavra, a escrita arnaldiana põe à mostra aquilo que é constitutivo da língua: a não existência de um significado unívoco para um significante em específico; a não-relação entre palavra e coisa; a equivocidade da língua; a possibilidade de o sentido (sempre) vir a ser outro; a impossibilidade de se simbolizar o real da língua, etc..

Assim, o que Arnaldo Antunes faz em seu trabalho *com* e *sobre* a língua, a palavra, o simbólico *não é*: "erro", "lapso de língua", "lapso de escrita", "chiste", "ato falho". O que faz e mostra por meio de (re)criações simbólicas *é* um processo de (re)criação artística, daquilo que, com licença poética, é muito bem-vindo no campo artístico e, em outros campos, como, por exemplo, no

mo(vi)mento do dito puro científico em meio à ditadura de métodos rigorosos, isso já não seja permissivo.

Dessarte, devido ao que foi estabelecido como recorte da produção arnaldiana via escrita, talvez seja possível dizer que aquilo que sempre retorna na escrita de Arnaldo Antunes seja a busca por respostas (p.e., *O quê?*), a negação e o contestar (p.e., *Consertos no casco do barco*), o dizer por meio de coisas do cotidiano (p.e., *Desorientais*)... Válido é dizer que a leitura feita por mim é uma leitura afetada. Afetada por aquilo que me constitui enquanto sujeito, por meio da memória, da história, dos efeitos que a sociedade brasileira (e globalizada) podem em mim provocar e, em decorrência, a leitura que faço da obra *40 escritos*, bem como de outras (re)criações artísticas desse artista, é uma leitura afetada por aquilo que essas (re)produções artísticas podem, em mim, tocar e tocam. Desse modo, o que aqui faço e fiz (pensando na questão do tempo enunciativo) tem relação com minha bagagem de estudos e também com minha história de vida. "[...] Falar é sempre se expor" (BERNARDES, 2006, p.10. In: CARVALHO; GUERRA, 2006).

Portanto, aquilo que parece ser retorno em Arnaldo Antunes pode ser retorno da minha busca, daquilo que também me (im)pulsiona a escrever, a pensar sobre a língua e também sobre a linguagem. Isto porque, vasculhando alguns guardados, localizei algumas escritas irrequietas de Si quando no período da adolescência. E, como exemplo, trago três delas com alguns trechos suprimidos:

Quando a noite cai

(ALFERES, Sirlene. 17/05/99 – 20h30min)

Mais um dia se vai
E eu penso no que fiz
Será que um dia vai
Fazer alguém feliz?

Os dias passam
A noite cai
E ninguém se importa
Se alguém se levanta ou cai

Não sei o que acontece

**Talvez eu não saiba mais
O que esta sociedade quer
Se algo que faz bem ou, se, envaidece
Fico preocupada**

Com a forma como estamos vivendo
Vendo em cada estrada
Alguém vivendo e padecendo
Não sei se alguém irá parar
E perceber que **não são as aparências**
Que fazem alguém notar
O que cada um tem em sua consciência
[...]

Quando a noite cai
Fico a pensar
Se um dia alguém vai
Notar alguém sem julgar

Quando a noite cai
Penso no que fiz
Será que um dia vai
Fazer alguém feliz?

Palavras (ALFERES, Sirlene. 08/11/99)

**Qual o poder das palavras?
Ao mesmo instante que pode consolar, pode magoar
Pode fazer sorrir ou fazer chorar
Pode fazer amar ou odiar
Palavras são como queijo derretido, que ao mesmo tempo que é
gostoso pode também queimar a língua.**
[...]

**As palavras podem ser usadas de modo sábio para confortar
alguém, por exemplo, falando com jeitinho o que pode mudar em
seu ser, dando um conselho amigo, falando um sentimento bom,
enfim, não é só de queimaduras que devemos viver. Podemos
saborear o gosto gostoso que as palavras têm a oferecer, sem nos
queimar e sem queimar os outros.**

Uma palavra amiga falada na hora certa pode ajudar uma pessoa a
melhorar o seu humor, ou pelo menos rever se vale à pena ficar
"martelando" o que a ofendeu.

Mudei (ALFERES, Sirlene. 28/01/2000)

**Mudei meu modo de ser
Mudei minha maneira de viver
Mudei e não sei
Não sei o que isso trará de bom pra mim
Não sei se esta mudança fez um bem a alguém
Mudei de cidade
E agora estou na idade**

Em que minha decisão mudará meu futuro
Talvez eu tenha de mudar
Minha maneira de pensar
Mas o que farei afinal?
Qual é o meu papel na sociedade?
O que faço aqui?
Qual a razão de meu viver?
Mudei mas continuo sem saber a resposta
A resposta destas perguntas
E lhes deixo a questão:
- Pra quê mudar?

Assim, se tomei a decisão de analisar os escritos arnaldianos é porque enxerguei algo de mim em sua escrita, em sua produção, um mo(vi)mento de empatia... Um estranho familiar...

Bibliografia

Referências Bibliográficas

A BÍBLIA sagrada: antigo e novo testamento. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1992.

AGUSTINI, Cármen; GRIGOLETTO, Evandra. Escrita, alteridade e autoria em Análise do Discurso. **Revista Matraca** (Rio de Janeiro), v.22, p.1-8, 2008.

ALFERES, Sirlene Cíntia. **A subversão na e da escrita de Arnaldo Antunes: rastros de singularidade**. [Projeto de Pesquisa – Mestrado]. Uberlândia, MG: Universidade Federal de Uberlândia, 2009.

ANTUNES, Arnaldo. **40 escritos**. São Paulo, SP: Iluminuras, 2000.

ANTUNES, Arnaldo; ANTUNES, Tomé Moreau. **Frases do Tomé aos três anos**. Porto Alegre: Alegoria, 2006 (Coleção Palavra e Arte).

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. **Palavras incertas**. As não-Coincidências do dizer. Trad. Maria Onice Payer. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998.

_____. **Entre a transparência e a opacidade: um estudo enunciativo do sentido**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

BARBOSA, Maria Aparecida. Dos processos de engendramento e manifestação do neologismo nos discursos essencialmente figurativos. In: AZEREDO, José Carlos de (org.). **Língua portuguesa em debate: conhecimento e ensino**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007, p.176-191.

BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2ª ed., 2004.

BARROS, Manoel. Palavras. In: **Manoel de Barros**. São Paulo, SP: Luz da Cidade, 2001. (Coleção Poesia falada, 8). Livro falado.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de lingüística geral I**. 2 ed. Campinas, SP: 5ª Edição Editora da Unicamp; Pontes, 2005.

_____. **Problemas de Lingüística Geral II**. Trad. Eduardo Guimarães et al.; revisão técnica da tradução Eduardo Guimarães. Campinas, SP: 2ª Edição Pontes Editores, 2006.

BERNARDES, Denis. A Fala e seus Efeitos. In: GUERRA, Alba Gomes; CARVALHO, Glória Maria Monteiro de. **A singularidade como efeito da fala na relação**: um lugar de equívoco. Rio de Janeiro: Garamond, 2006, p.9-11.

CÂMARA JÚNIOR, Joaquim Mattoso. **Contribuições à estilística portuguesa**. 3ª ed. rev.. Rio de Janeiro, RJ: Ao Livro Técnico, 1978.

CALIL, Eduardo. **Escutar o invisível**. Escritura & poesia na sala de aula. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: FUNARTE, 2008.

COSERIU, Eugenio. Sistema, norma e fala. In: COSERIU, Eugenio. **Teoria da linguagem e lingüística geral**. Tradução de Agostinho Carneiro. Rio de Janeiro: Presença; São Paulo: ed. Da Universidade de São Paulo, 1979, p.13-85. (Coleção Linguagem; n.3).

_____. Criatividade e Técnica Lingüística. Os Três Níveis de Linguagem. In: COSERIU, Eugenio. **Lições de Lingüística Geral**. Tradução do Prof. Evanildo Bechara. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1980, p.91-100. (Coleção Lingüística e filologia).

_____. A criação metafórica na linguagem. In: COSERIU, Eugenio. **O Homem e a sua linguagem**. Tradução de Carlos Alberto da Fonseca e Mário Ferreira. Rio de Janeiro: Presença; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1982. (Coleção linguagem).

DICIONÁRIO ENCICLOPÉDICO DE PSICANÁLISE: o legado de Freud e Lacan. Editado por Pierre Kaufmann. Tradução Vera Ribeiro, Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

DINIZ, Margareth. Fragmentos da vida e obra de Jacques Lacan. **Revista Educação - LACAN** - (Especial: Biblioteca do Professor), São Paulo, v. 9, p. 6 - 17, 27 fev. 2009.

ENDRUWEIT, Magali Lopes. 206 f. **A escrita enunciativa e os rastros da singularidade**. Tese [Doutorado em Estudos da Linguagem. Área de concentração: Teorias do texto e do discurso] – Programa de Pós – graduação em Letras, Porto Alegre, RS: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.

FERNANDES JÚNIOR, Antônio. "Identidade e subjetividade na produção poética de Arnaldo Antunes" In: **Cd-rom do II Seminário de Estudos em Análise do Discurso. O Campo da análise do discurso no Brasil: mapeando conceitos, confrontando limites**. Porto Alegre, RS: UFRGS, 2005.

_____. **Os entre-lugares do sujeito e da escritura em Arnaldo Antunes**. 157 f. [Tese de Doutorado]. Araraquara, SP: Universidade Estadual Paulista, 2007.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro (coordenadora). **Glossário de termos do Discurso**: Análise do Discurso. Porto Alegre, RS: Instituto de Letras – UFRGS, 2001.

FLORES, Valdir. **Linguística e psicanálise**: Princípios de uma semântica da enunciação. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

FLORES, Valdir do Nascimento. Por que gosto de Benveniste?. In.: **Letras de Hoje**. Porto Alegre: EDIPUCRS, V.39, n.4, dez 2004, PP. 217-30.

FLORES, Valdir do Nascimento & ENDRUWEIT, Magali Lopes. Sobre estilo e subjetividade na escrita: enunciar o *um* para dizer o(s) *outro(s)*. In: FLORES, Valdir do Nascimento; NAUJORKS, Jane da Costa; REBELLO, Lúcia Sá; SILVA, Deborah Scopel (orgs.). **A redação no contexto do Vestibular 2005**: a avaliação em perspectiva. Porto Alegre, RS: Editora da UFRGS, 2005.

FLORES, Valdir do Nascimento; TEIXEIRA, Marlene. **Introdução à Linguística da Enunciação**. São Paulo, SP: Contexto, 2008.

FLORES, Valdir do Nascimento [et. al.]. **Enunciação e gramática**. São Paulo: Contexto, 2008.

FLORES, Valdir do Nascimento. Enunciação, singularidade e autoria. In: TFOUNI, Leda Verdiani (org.). **Múltiplas faces da autoria**: Análise do Discurso, Psicanálise, Literatura, Modernidade e Enunciação. Ijuí: Ed. Unijuí, 2008.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo, SP: Edições Loyola, 1970.

FROTA, Maria Paula. **A singularidade na escrita tradutória** [linguagem e subjetividade nos estudos da tradução, na linguística e na psicanálise]. Campinas, SP: Pontes, 2000.

GHIRALDELO, Claudete Moreno. Leitura, subjetividade e singularidade. In: LIMA, Regina Célia de Carvalho Paschoal (org.). **Leitura**: Múltiplos olhares. Campinas, SP: Mercado de Letras; São João da Boa Vista, SP: Unifeob, 2005.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: _____. **Mitos, emblemas, sinais**: Morfologia e História. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GUERRA, Alba Gomes; CARVALHO, Glória Maria Monteiro de. **A singularidade como efeito da fala na relação**: um lugar de equívoco. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

HOUAISS, Antonio. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa** - versão 1.0. CD ROM produzido e distribuído por Ed. Objetiva Ltda., 2001.

KRIEGER, Maria da Graça; FINATTO, Maria José Bocorny. **Introdução à terminologia: teoria e prática**. São Paulo, SP: Contexto, 2004.

LACAN, Jacques. Função e campo da fala e da linguagem. In: LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. O seminário sobre a carta roubada. In: **Escritos**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. Lituraterra. In: LACAN, Jacques. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

LEITE, Nina Virginia de Araújo. Sobre a singularidade. In.: **Caderno de Estudos Lingüísticos**, Campinas, SP, (38): 39-49, Jan./Jun. 2000.

MACHADO, Ana Maria Netto. **Presença e implicações da noção de escrita na obra de Jacques Lacan**. Ijuí, RS: Ed. UNIJUÍ, 2000.

MANDIL, Ram. **Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce**. Rio de Janeiro, RJ/Belo Horizonte, MG: Contra Capa Livraria/Faculdade de Letras UFMG, 2003.

MILNER, Jean-Claude. **El amor de la lengua**. Madrid, Es.: Visor, 1998.

_____. **Os nomes indistintos**. Rio de Janeiro, RJ: Companhia de Freud, 2006.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. A língua como objeto da Lingüística. In: FIORIN, José Luiz (org.). **Introdução à lingüística**. Vol 1. São Paulo, SP: Contexto, 2006, p.75-93.

POSSENTI, Sírio. **Discurso, estilo e subjetividade**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2001a.

_____. Enunciação, autoria e estilo. **Revista da FAEEBA**, Salvador, BA, v. 10, n. 15, jan./jun. 2001b.

_____. Índícios de autoria. **Perspectiva**, Florianópolis, SC, v. 20, n. 1, jan./jun. 2002.

RIOLFI, Cláudia Rosa. Equívoco e singularidade: subjetividade na fala de uma criança. In: LIMA, Regina Célia de Carvalho Paschoal (org.). **Leitura: Múltiplos**

olhares. Campinas, SP: Mercado de Letras; São João da Boa Vista, SP: Unifeob, 2005.

ROCHA, Luiz Carlos de Assis. **Estruturas morfológicas do português**. Belo Horizonte: Ed; UFMG, 1998.

RODRIGUES, Eduardo Alves. 226 f. **O jogo verbal vs. não-verbal:** (re)formulação de estereótipos nas estampilustradas *Primeiras histórias*. Dissertação [Mestrado]. Uberlândia, MG: UFU, 2008.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Lingüística Geral**. São Paulo, SP: Cultrix, 2006.

SILVA, Maria Emília Barcellos da. O dinamismo lexical: o dizer nosso de cada dia. In: AZEREDO, José Carlos de (org.). **Língua portuguesa em debate:** conhecimento e ensino. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007, p.142-146.

VALENTE, André. A produtividade lexical em diferentes linguagens. In: AZEREDO, José Carlos de (org.). **Língua portuguesa em debate:** conhecimento e ensino. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007, p.163-175.

Referências *Online*

Aguilar e Banda Performativa:

<<http://www.bandaperformativa.com.br/>> (acesso em ago. 2009)

Algo sobre:

<<http://www.algosobre.com.br/biografias/marcel-duchamp.html>> (acesso em jul. 2009)

Arnaldo Antunes:

<<http://www.arnaldoantunes.com.br/>> (acesso em ago. 2009)

ANGIOLILLO, Francesca. **Ex-titã busca coerência em 40 escritos**. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_livros_view.php?id=7&texto=30> (acesso em ago. 2009)

Com Ciência:

<<http://www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=11&id=74>> (acesso em jul. 2009)

(Com)pulsão:

ALFERES, Sirlene. **Lide**. Disponível em <<http://com-pulsional.blogspot.com>> (acesso em nov. 2009).

Folha Online:

<<http://www.folha.uol.com.br/>> (acesso em jan. 2009)

Giuliano Giuggioli, pintore

<<http://www.giuggioli.it/gallerie/labirinti.swf>> (acesso em nov. 2009)

Google Livros

<http://books.google.com.br/books?id=2vTKRGHcZuEC&pg=PA141&lpg=PA141&dq=macaco+sim%C3%A3o+%2B+chupinsky&source=bl&ots=fRZGGMpYaM&sig=WFKXILAKBcLyL1SAgdmZsWWOqnM&hl=pt-BR&ei=ztgES8rXBI-TuAe29r3RCg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=6&ved=0CBUQ6AEwBQ#v=onepage&q=macaco%20sim%C3%A3o%20%2B%20chupinsky&f=false>. (acesso em nov. 2009).

Graphics Stanford:

<<http://graphics.stanford.edu/courses/cs348b-competition/cs348b-01/escher/escher7s.jpg>> (acesso em ago.2009)

Info Escola

<<http://www.infoescola.com/literatura/guimaraes-rosa/>> (acesso em nov. 2009)

Livraria do Crime:

<http://www.livrariadocrime.com.br/?secao=biografia&cd_autor=285> (acesso em jul. 2008)

Nelson Marins:

<<http://www.nelsonmarins.com.br/Artigos/humptydumpty.htm>> (acesso em jul. 2009)

No Olhar

<<http://www.noolhar.com/opovo/colunas/josesimao/310067.html>> (acesso em nov. 2009)

Planeta Educação:

<<http://www.planetaeducacao.com.br/novo/artigo.asp?artigo=105>> (acesso em jul 2009)

Titãs:

<<http://www.titas.net/>> (acesso em ago. 2009)

UOL:

<<http://www2.uol.com.br/tribalistas/arnaldo.htm>> (acesso em ago. 2009)

TRAMONTINA, Mariana. **Arnaldo Antunes lança "Iê-Iê-Iê" e revitaliza o gênero sessentista**. Disponível em

<<http://musica.uol.com.br/ultnot/2009/09/10/arnaldo-antunes-lanca-ie-ie-ie-e-revitaliza-o-genero-sessentista.jhtm>> (acesso em 11 set. 2009)

Vitrola News

<<http://vitrolanews.blogspot.com/2008/09/documentrio-tits-vida-at-parece-uma.html>> (acesso jan. 2009).

Wikipédia, a enciclopédia livre

<<http://pt.wikipedia.org/wiki/I%C3%AA-i%C3%AA-i%C3%AA>> (acesso em 07 nov. 2009).

YouTube:

<<http://www.youtube.com/watch?v=ME-nmUGMF1M>> (acesso em ago. 2009)

<<http://www.youtube.com/watch?v=9uCk9qMdFXQ>> (acesso em ago. 2009)

<<http://www.youtube.com/watch?v=9zNslNNQAcI>> (acesso em ago. 2009)

Outras referências

Áudio e vídeo

ALFERES, Sirlene; ANTUNES, Arnaldo. **Arnaldo Antunes fala sobre sua produção** – Calourada/UFU. [total de gravação: 11 minutos e 52 segundos] Uberlândia, MG: UFU, 04/04/2009.

Canções

ANTUNES, Arnaldo. Não vou me adaptar. In: Titãs. **Televisão**, São Paulo, SP: WEA, 1985.

_____. O quê. In: Titãs. **Cabeça Dinossauro**, São Paulo, SP: WEA, 1987.

_____. Minha meu. In: ANTUNES, Arnaldo. **Ninguém**. São Paulo, SP: BMG, 1995.

_____. Inclassificáveis. In: ANTUNES, Arnaldo. **O Silêncio**, São Paulo, SP: BMG, 1996.

_____. O que swingnifica isso? In: ANTUNES, Arnaldo. **O Silêncio**, São Paulo, SP: BMG, 1996.

ANTUNES, Arnaldo; FROMER, Marcelo; BRITTO, Sérgio. Comida. In: Titãs. **Jesus não tem dentes no país dos banguelas**, São Paulo, SP: WEA, 1990.

ANTUNES, Arnaldo; Tatit, Paulo; FROMER, Marcelo. Macha Fêmeo. In: ANTUNES, Arnaldo. **O Silêncio**, São Paulo, SP: BMG, 1996.

Cadernos de anotações

ALFERES, Sirlene. **Caderno de anotações – Escritos de Si**. São Paulo, 1999; Uberlândia, 2000 –.

_____. **Caderno de anotações da Disciplina Semântica**. Uberlândia, 2006-2007.

_____. **Caderno de anotações da Disciplina Discurso e Ensino**. Uberlândia, 2008.

_____. **Caderno de anotações da Disciplina Teorias Linguísticas**. Uberlândia, 2008.

_____. **Caderno de anotações da Disciplina Teorias da Enunciação e Psicanálise**. Uberlândia, 2009.

Bibliografia consultada

ABREU, Antônio Suárez. Motivação icônica no léxico e na gramática. In: AZEREDO, José Carlos de (org.). **Língua portuguesa em debate**: conhecimento e ensino. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007, p.147-162.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. **Entre a Transparência e a Opacidade**: um estudo enunciativo do sentido. Porto Alegre, RS: EDPUCRS, 2004.

BIRMAN, Joel. **Por uma estilística da existência**: sobre a psicanálise, a modernidade e a arte. São Paulo, SP: Ed. 34, 1996.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis. A escrita criativa. In: ERNST, Aracy; FUNCK, Susana Bornéo. **Escrita e oralidade**. Questões e Perspectivas. Pelotas, RS: EDUCAT, 2007.

_____. Escrita e Escritas. In: ERNST, Aracy; FUNCK, Susana Bornéo. **Escrita e oralidade**. Questões e Perspectivas. Pelotas, RS: EDUCAT, 2007.

CARVALHO, Nelly. Neologismos, informação e criatividade. In: AZEREDO, José Carlos de (org.). **Língua portuguesa em debate**: conhecimento e ensino. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007, p.192-202.

CORREIA, Margarita. **Denominação e construção de palavras**. O caso dos nomes de qualidade em português. Lisboa, Pt: Edições Colibri, 2004. (Coleção Estudos Linguísticos, 7).

LEITE, Thiago André Rodrigues. 134 f. **A enunciação no rádio amador [manuscrito]**: produtividade lexical e manifestação de alíngua. Dissertação [Mestrado]. Uberlândia, MG: UFU, 2010.

REGO, Cláudia de Moraes. **Traço, letra, escrita**. Freud, Derrida, Lacan. Rio de Janeiro, RJ: 7 Letras, 2006.

RIOLFI, Cláudia. **O discurso que sustenta a prática pedagógica**: formação de professor de língua materna. Tese [Doutorado]. Campinas, Sp: Unicamp, 1999.

RIO-TORTO, Graça Maria de Oliveira. 500 f. **Formação de palavras em português**. Aspectos da construção de avaliativos. Dissertação de Doutorado em Linguística Portuguesa apresentada à Universidade de Coimbra. Coimbra, Pt: Universidade de Coimbra, 1993. (em publicação).

_____. **Morfologia Derivacional**: teoria e aplicação ao português. Porto, Pt: Porto Editora, 1998. (Coleção Linguística, n. 12).

SILVA, Carmen Luci da Costa & FLORES, Valdir do Nascimento (orgs.). Os estudos enunciativos: a diversidade de um campo. *Organon*, v 16, n. 32/33. Porto Alegre, RS: **Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul**, 2002.

STAROBINSKI, Jean. Leo Spitzer et la lecture stylistique. In: SPITZER, Leo. **Études de style**. Paris, Fr.: Gallimard, 1970, p.7-42.

_____. **As palavras sob as palavras**. Os anagramas de Ferdinand de Saussure. São Paulo, SP: Perspectiva, 1974.

TEIXEIRA, Marlene. **Análise de discurso e Psicanálise** – Elementos para uma abordagem do sentido no discurso. Porto Alegre, RS: EDIPURS, 2005.

TFOUNI, Leda Verdiani. Autoria e contenção da deriva. In: _____. (org.). **Múltiplas Faces da Autoria**. Ijuí, RS: Ed. Unijuí, 2008. (Coleção linguagens).

ZANOTTO, Normelio. **Estrutura mórfica da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Lucerna; Caxias do Sul: EducS, 2006.

ANEXOS

TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA

Arnaldo Antunes fala sobre sua produção

Entrevistadora: Sirlene Cíntia Alferes

Entrevistado: Arnaldo Antunes

Evento: Calourada/UFU

[total de gravação: 11 minutos e 52 segundos]

Uberlândia, MG: UFU, 04/04/2009.

(SIRLENE) Como primeiro ponto de entrada eu busquei o poema *O quê*, a canção *Inclassificáveis* (ARNALDO) Sei (SIRLENE) e também o *Fome de sede*, aquele que está no seu *site*... (ARNALDO) Sei (SIRLENE) Como primeiro ponto de entrada. Isso para o 56º *Seminário do GEL*, que eu participei. Tenho um artigo que está aí, inédito, porque não passou ainda pelo comitê (ARNALDO) Aham (SIRLENE) Se vai ser lançado ou não... E aí... Depois que eu comecei realmente a entrar no *40 escritos*... (ARNALDO) Sei, legal (SIRLENE) Mais para ver a questão mesmo da subversão do signo (ARNALDO) Legal (SIRLENE) Que é algo que é recorrente, né?! (ARNALDO) Aham.

(SIRLENE) Bom! Então, Arnaldo, é... Como eu falei, na minha dissertação de mestrado tenho como foco de análise a sua escrita no(s) seu(s) *40 escritos* e, sendo a escrita o meu foco de análise e os escritos sinalizarem a natureza de seu trabalho, né, eu gostaria que você falasse um pouco sobre o seu contato com a escrita. Como foi esse contato em seu percurso como escritor? Como ele é na atualidade? E você saberia me dizer como se constituiu essa sua relação que, a meu ver, é forte com a escrita?

(ARNALDO) Olha, eu comecei a escrever as minhas primeiras coisas na adolescência, assim, muito motivado por um ambiente de escola. Mas também quando comecei justamente a buscar outros livros; outras referências que viessem fora da escola; um escritor que eu ouvia falar, que me interessava, ou alguém que eu conhecia na escola; eu ia buscar outras coisas desse autor. E aí comecei a ter interesse em escrever os primeiros poemas, os primeiros contos, as primeiras coisas. Aí, na mesma época, tinha aula de violão, comecei também a já ter o desejo de compor canções. Então essas coisas vieram juntas, assim. O interesse em [ininteligível] da música popular, em compor canções, em escrever poemas, que são duas atividades que eu venho desenvolvendo, né, durante toda carreira, assim paralelamente, mas às vezes elas também dialogam uma com a outra porque as duas envolvem a palavra, né?! Em universos e contextos diferentes e tal, mas tem essa intersecção entre as duas coisas que permite um trânsito e um diálogo. E aí fui fazendo, é, enfim. E quando eu tava ainda no colégio, consegui uma autorização da gráfica da escola, ah, pra imprimir um [ininteligível] (SIRLENE) uma novela (ARNALDO) um tipo de uma novelinha minha (SIRLENE) *Camaleão*, né?! (ARNALDO) chamada *Camaleão* você conhece isso?! (SIRLENE) Já ouvi falar (risos) (ARNALDO) Mas daí então (risos) eu fiz, lancei no colégio, vendia Depois

eu fiquei com a edição pra mim. Vendia em postos de bar, em postos de teatro, enfim, era um jeito também de eu descolar uma grana e ia mostrando a cara por aí, né?! O começo foi assim. Aí comecei com os *Titãs*, em 82, junto continuava escrevendo, o meu primeiro livro por editora, antes teve um livro *OU E*, né, que era todo caligráfico, todo artesanal, assim, que é de 81, ainda pré-*Titãs*, isso meu primeiro livro por editora foi *Psia* em 86, e aí?

(SIRLENE) O que o motiva a produzir via linguagem? Você poderia falar um pouco sobre sua produção/criação? (ARNALDO) O que me motiva (SIRLENE) Produzir via linguagem

(ARNALDO) Olha, é, qualquer coisa me motiva, né?! Eu acho que tudo serve como mote, como inspiração, como... Eu me sinto a vontade de falar sobre um mosquito, ou sobre uma relação pessoal, ou sobre as estrelas, sobre uma notícia de jornal que eu leio, que me cativa e [ininteligível], assim, que me, o que me revolta, o que me emociona, o que me cativa. A gente tá o tempo todo, né, sendo nutrido de coisas, e entre as coisas que a gente vivencia são também as informações culturais, os livros que a gente lê, os filmes que a gente vê, as exposições, as coisas que acabam contaminando também todo um universo de emoções que a gente se sente compelido a reagir criativamente.

(SIRLENE) Para você, haveria um elo entre seus diferentes trabalhos? Se sim, qual seria esse elo?

(ARNALDO) É isso que eu falei, acho que a palavra. A palavra é uma espécie de porto seguro onde eu me sinto a vontade pra me aventurar em outros códigos, então acabo sempre trabalhando com a palavra, mas ela contaminada, né, no caso, da canção, de melodia, contaminada pelos aspectos musicais, né, divisão rítmicas, como colocar as sílabas na cadência, como entoar, né, as palavras. E tudo isso no caso da produção escrita, né?! A minha poesia também é muito impregnada da materialidade gráfica, né, e da disposição das palavras na página. E eu tenho uma paixão pela coisa da caligrafia, né, e por essa idéia de entonação gráfica, hã tenho, enfim, cada código com o qual eu trabalho sempre envolve a palavra em si. Eu não me vejo, por exemplo, fazendo música instrumental, eu faço canção. Não me vejo também fazendo trabalho de artes plásticas, assim, eu faço sempre o que eu considero como poemas-visuais, seja uma instalação, seja um objeto, seja uma caligrafia, enfim. Então sempre tem esse envolvimento com a palavra. Pode até prescindir da palavra, mas não prescinde da significação poética, eu acho.

(SIRLENE) Bom, já que meu foco de análise é o *40 escritos*, eu gostaria que falasse um pouquinho sobre o seu projeto gráfico da capa, que achei muito interessante.

(ARNALDO) Pois é, aqui eu comecei a pensar que na verdade são escritos, porque não tem um registro, assim. Tem ensaios, mas tem textos criativos. Tem um híbrido, né?! Tem, enfim... Daí eu pensei que esse termo escritos tem uma precariedade enquanto gênero, enquanto registro de um gênero muito legal, assim. Então eu fiz uma enumeração que aqui eu não vou enxergar mas que é: assuntos, temas, vozes, páginas, fragmentos, parágrafos, comentários, registros, maneiras, tons, sabores (risos), enfim, argumentos, tem uns que eu nem consigo ler aqui também que são os escritos, né?! São várias coisas assim que, escritos é um termo que eu gostei por ter essa liberdade, assim, de não pertencer a um gênero específico, mas

claro que são ensaios e muitos deles olhando o trabalho de outras pessoas e revelando o meu olhar, né, através do olhar o outro, né?! É um pouco isso. E os registros também que [ininteligível] que foram originalmente publicados, os textos são muito variados, tem jornal, tem revista, tem catálogo de exposição, tem, enfim, né, vários registros diferentes, e é isso é um, então, a coisa gráfica eu fiz um pouco nisso, essa coisa de pensar no rascunho, pensar nessa precariedade de registros, também fazer uma grande sobreposição de rascunhos, de garatujas, né, de... E aí tem essa diversidade de registros que eu queria meio retratar graficamente. Aí entrou essa brincadeira de fazer com a escrita manual e jogar as cores e tal...

(SIRLENE) Em entrevista concedida à Francesca Angiolillo, na *Folha* de 21 de setembro de 2000, você comenta que **40 escritos** é "uma coisa quase autobiográfica". Você ainda vê essa obra desse modo? Poderia falar um pouco sobre isso?

(ARNALDO) É, não me lembro em que contexto eu falei isso. Eu acho que tem isso de revelar muito de mim ao comentar o trabalho de outras pessoas, e a maioria dos textos são comentários sobre trabalhos artísticos, coisas que eu escrevia, às vezes sob encomenda, às vezes por vontade própria, ah, mas acaba revelando muito do meu jeito, eu acho, através desse olhar pra fora. Mas não que ele tivesse uma intenção autobiográfica. É ele nem tem intenção de ser um livro, na verdade, é uma compilação de coisas que eu publiquei [*barulho no palco ao lado do camarim: passagem de som*] Pede silêncio aí por favor. É uma compilação de coisas que eu publiquei esparsamente, né, não só em registros variados, como eu falei, mas em espaços de tempos muito variados, né. Ele abrange uns vinte anos, assim, de... o primeiro texto acho que é de 81 e o último é de 2001, algo assim. De dois mil e um pra cá eu já fiz uma série de outros textos que eu fui fazendo. São intervenções muito esporádicas. Eu digo são vinte anos porque é uma coisa que eu faço de vez em quando. Não é uma atividade prioritária, vamos dizer assim, como é a poesia ou como é a canção, é uma coisa paralela assim, que eu vou fazendo e tal. Aí, quando eu vi, tinha ali uma quantidade de intervenções dessas que dava pra juntar num volume em que traduzisse de alguma forma um olhar pessoal meu. Então seria autobiográfica nesse sentido, de fazer uma compilação de rastros que eu fui deixando por aí, né, durante esse tempo todo, e que acho que na verdade que acaba tendo um jeito de falar, um estilo, alguma coisa assim, um jeito de me expressar comum, né, aos textos. Agora, de 2001 pra cá, como eu ia dizendo, eu já produzi vários outros. Então, eu tenho o desejo de fazer um segundo volume, que seriam os outros 40, já tem o título "Outros 40" (risos), então, é, daqui a um tempo, eu tenho que ter tempo pra parar pra organizar isso, mas já tenho um volume considerável de coisas que eu juntaria nesse segundo volume. Seria como uma extensão do **40 escritos**.

(SIRLENE) **40 escritos** foi organizado por João Bandeira. Qual foi a sua participação na seleção dos escritos?

(ARNALDO) Pois é, eu queria que tivesse alguém me ajudando a selecionar os textos porque era muita coisa diferente, eu ficava muito em dúvida e tal. Então, é, o João é um poeta que eu admiro, que eu confio nele, no trabalho, no olhar crítico dele e tal, então eu chamei ele pra dividir essa tarefa comigo e foi super bacana porque

aí tinha alguém de fora olhando e comentando e ajudando a selecionar os textos que realmente valiam a pena entrarem no volume.

(SIRLENE) A última pergunta: O que você pensa sobre e como você se sente sabendo que acadêmicos movidos por uma paixão por sua obra a tomam por objeto de estudo como é o meu caso?

(ARNALDO) Ah, eu me sinto muito gratificado. Eu acho o máximo. Eu sempre tenho interesse em ver as coisas que são produzidas sobre o meu trabalho, e só o fato de estar sendo estudado, né, dentro da universidade, ou mesmo em colégio quando, é, eu sei que algum professor que deu alguma coisa em sala de aula e tal, eu me sinto muito grato por isso porque eu acho que é uma coisa que foi mudando no Brasil, assim. Eu, quando era estudante, quase que só estudava autores que já tinham morrido, na escola, na faculdade e tal. Muito poucos autores contemporâneos. E acho que isso vem mudando e acho que é uma coisa saudável, assim, poder ter um olhar sobre o tempo presente.

(SIRLENE) No mais, muito obrigada pela atenção!

(ARNALDO) Obrigado, Sirlene, eu que agradeço. E aí a gente vai se comunicando por e-mail.

ESCRITOS ANALISADOS

ANTUNES, Arnaldo. Consertos no casco do barco. In.: _____. **40 escritos**. São Paulo: Iluminuras, 2000, p. 28-29.

Consertos no casco do barco

Folha de São Paulo e Jornal do Brasil, 3/01/86

*quem?
mim-
guém?*

Eu devo ser um pouco bandido, se tanta gente me viu com esse olho. Eu devo ser um pouco bandido, um pouco louco, um pouco coitado, um pouco perigoso, artista, otário.

Porque ninguém está imune ao olho do outro.

Mas nada disso se chama Arnaldo. O cara que sentou na tinta fresca. Flagrante. Vida íntima devastada, para a visita pública. Motivo de estúpida apologia ou condenação das drogas. Exemplo de perigo. Pretexto para mentiras. Prometeu com as vísceras expostas às rapinas de furo para as páginas policiais.

E não escrevi nada nas paredes tão reescritas. Nem meu nome.

O tempo dilatado da cadeia.

No primeiro sábado em que estive preso apareci também no Chacrinha. Achava engraçada essa ubiquidade entre as duas jaulas. Na cela e na tevê.

Exercício constante de lidar com a diferença. Policiais e presos. Clareza interior somada à adaptabilidade externa.

Fazer daquele um local suportável, mas não agradável. Era preciso mantê-lo inóspito (saber a todo momento que não tinha nada a ver comigo), mas era onde eu estava, então nem tanto e por isso mesmo. Procurava o ponto de equilíbrio entre o desejo de sair e a capacidade de me relacionar com aquilo.

Cartas eram bem-vindas, flores foram postas na água.

Agradecimento profundo a quem viu a minha pessoa, em vez de ver a invasão de uma droga perigosa no mercado nacional, ou o mito da necessidade de transgressão do artista, ou a figura do roqueiro como marginal, ou o código penal, ou o que quer que fosse.

Contra os que me usaram de lente através da qual os monstros se mostram.

Nem a droga da prisão, nem a droga da droga, nem a droga da piedade, da miséria ou da glória que possa inspirar tudo isso – diminuem ou aumentam o valor do meu trabalho com a linguagem. Clareza. Falem claro. Dois olhos sabem ver mas não são faro.

Se eu estava ali era pra eu não estar em nenhum outro lugar. Então eu ficava ali, tentando manter essa reverência para com a minha condição – compreendendo como um privilégio a oportunidade de ter esses conhecimentos.

Agora, que a discussão se faça. Condenem ou defendam publicamente (leis, costumes, drogas, aspectos sociais, físicos, espirituais) – mas sem me usar como exemplo de uma coisa ou de outra. Símbolo de nada. Defesa ideológica de coisa alguma.

Eu me situo unicamente na violência arrebatadora do real. Uma coisa sem graça. Uma piada que ninguém riu.

ANTUNES, Arnaldo. O amor. In.: _____. **40 escritos**. São Paulo: Iluminuras, 2000, p. 106.

O amor

Folha de São Paulo, 12/06/95,
caderno Cotidiano, especial para o dia dos namorados

O amor, sem palavras. Ou. A palavra amor, sem amor. Sendo amor, ou. A palavra ou. Sem substituir nem ser substituída por. Si, a palavra si, sem ser de si gnada ou gnificada por. O amor. Entre si e o que se. Chama amor, como se. Amasse (esse pedaço de papel escrito amor). Somasse o amor ao nome amor, onde ecoa. O mar, onde some o mar onde soa. A palavra amor, sem palavras.

ANTUNES, Arnaldo. Repetição do Perigo. In.: _____. 40 escritos. São Paulo: Iluminuras, 2000, p. 33-34.

Repetição do perigo

catálogo da mostra de vídeo *Olho do Diabo*,
de Aguilar, *IV Vídeo Brasil*, 1986

Ele dá aula. Que mais eu posso dizer? Eu que nunca fui bom aluno de ninguém e estou aprendendo desde a barriga de mamãe. Anti-aula. Aguilar dá anti-aula. De se aprender sem aprender. Como se aprende a cair depois que já se sabe andar. Como quando trabalhei com ele no vídeo *Sonho e Contra-Sonho de uma Cidade*, nas performances da Banda Performática.

Que as pessoas tímidas são os melhores atores. Na tela se revelam. Que a câmara pega uma aura que você não sabe que tem. Alquimia eletrônica. Que quando se está no auge do cansaço, depois de filmar horas e horas, aí às vezes saem as melhores coisas. Que você pode pisar no chão e isso não ser nada, ou pode pisar no chão e isso ser uma performance fabulosa. Dependendo da maneira como você faz. Assim você pode fazer qualquer coisa, mas também não pode. Você está livre, mas com o rigor absoluto da verdade/intensidade de cada gesto. E a beleza do lixo. E a repetição do perigo. E a descompartimentação, ou seja: contra a lei do olho sem ouvido, do ouvido sem tato, do tato sem sotaque e assim por diante. Ou seja: contra a lei da pintura sem música, da música sem gesto, do gesto sem cheiro, etc. E o profano sacralizado. E que a execução de um quadro pode durar três segundos mas conter três milênios de idéias. Que a cultura é uma prostituta, e é assim que Aguilar a trata. Bandidagem. Dashiell Hammett¹⁷⁰ revisitado. E o não saber fazer potencializado pela coragem de fazer. E que o saber fazer que se repete e mostra só o que já sabe não interessa. E a atitude duchampeana¹⁷¹ dos mil projetos e esboços. Nada de obra acabada, sedimentada na crosta do reconhecimento público. Movimento inquieto, ebulição. E o resto que vá para os museus.

¹⁷⁰ "Dashiell Hammett nasceu em 1894 em Maryland, USA. Teve que deixar a escola aos 14 anos para ajudar no sustento da casa. Foi entregador de jornal, trabalhou em construção, foi office-boy, estivador e publicitário, até começar a trabalhar em uma agência de detetives em Baltimore. [...] Juntamente com Raymond Chandler, Hammett representou o início do realismo nas histórias de detetive. Seus personagens duros enfrentavam a violência com pleno conhecimento de que um dia poderiam se corromper. Em seus textos, Hammett traçou um retrato significativo da sociedade [norte-]americana, onde a ganância, a crueldade e a traição eram as forças propulsoras dos atos humanos. Hammett usava uma linguagem jornalística, desapaixonada e os julgamentos morais eram deixados para o leitor". (fonte: <http://www.livrariadocrime.com.br/?secao=biografia&cd_autor=285>)

¹⁷¹ Atitude de Marcel Duchamp: "pintor francês (28/7/1887-1/10/1968). Nascido em Blainville, é um dos líderes do movimento dadá. [...] Suas primeiras obras são impressionistas, influenciadas por Cézanne. Mais tarde mistura os estilos cubista e futurista". (fonte: <<http://www.algosobre.com.br/biografias/marcel-duchamp.html>>)

ANTUNES, Arnaldo. Tons. In.: _____. **40 escritos**. São Paulo: Iluminuras, 2000, p. 30-32.

Tons

Folha de São Paulo, 04/05/86

O tom é o sal da mensagem.

É duro engolir uma comida sem sal.

Nada a ver com o tom no sentido técnico, usado na música (dó ré mi fá) ou na pintura (as diferentes tonalidades de uma cor). Estou falando de "tom" no sentido vulgar do termo. Quando se diz que algo tem um tom nobre, ou pesado, suave, ácido ou agressivo, ou foi dito em tom de brincadeira, ou parece algo muito antigo, ou soa com severidade, ou frieza, etc.

Ela disse que não agüentava mais ver a minha cara, num tom amistoso demais. O que isso significa?

A frase que eu digo não será a mesma frase se sair da sua boca. Ou se eu disser dentro de outro período. Ou com outra ordem das palavras. Ou se houver uma trilha sonora ao fundo. Ou se mudarmos a trilha sonora. Ou se ela for escrita numa letra trêmula. Ou em tipo composto num jornal. Ou como letreiro de uma loja. Ou se dita só para testar o eco desta sala. Ou se for mentira. Ou se tiver uma platéia escutando.

Essas variações geram diferentes tons. Mas onde eles se localizam exatamente? Até que ponto são intencionais?

Contrabando de tons – Personagens de ficção científica falando com monges Zen. O que chamam de pós-moderno?

A lingüística e a filosofia da linguagem custaram a ver o contexto da enunciação como parte constituinte do discurso, e relevante em suas detonações de sentido. A situação, a voz que emite, o jeito como o texto é impresso. O discurso indissociável da práxis; impossível de ser estudado fora dela. A linguagem e seu uso – acima de significante e significado.

E as gramáticas normativas caíram no descrédito.

Claro que há mensagens mais ou menos transitivas em relação ao seu contexto. Mas a questão é que a tevê, o rádio, o discurso coloquial, os out-doors, a arte de vanguarda, o jornal, o gibi, os enganos telefônicos, a música pop e a vida moderna em geral trouxeram consigo uma crise do sentido. Do mundo dicionarizado. Da correspondência unívoca entre uma palavra e aquilo que ela representa.

Essa crise não significa obscurecimento, ou ineficiência comunicativa. Apenas a clareza de uma mensagem depende agora, mais do que nunca, de um uso apropriado. Estamos mais perto do Zelig¹⁷² do que da incomunicabilidade.

¹⁷² Zelig é o nome da personagem principal do filme de mesmo nome, do cineasta Wood Allen e interpretado por ele mesmo, apresentada a todos como "homem-camaleão", justamente pelo fato de ser "capaz de alterar sua personalidade e sua aparência de acordo com o ambiente em que se encontra inserido".

(fonte: <http://www.planetaeducacao.com.br/novo/artigo.asp?artigo=105>)

É legal que algumas gírias possam dizer algo numa dada situação e dizer exatamente o oposto, em outra. Coisas como "Só!", "Falou!", "Qualquer coisa", "Tudo bem", "Podes crer" – têm positividade/negatividade relativas. Dependem inteiramente do uso. E aí eclodem os significados virtuais. O sentido substituído pela sugestão de sentidos. Paradoxalmente, isso não obscurece a mensagem. Não há ambigüidade no uso de uma gíria.

Há até expressões que podem ser empregadas em mais de uma função sintática, como "puta", que cumpre não só o papel original de substantivo, como o de adjetivo ("Ganhei uma puta grana", "Fizeram um puta som"), sendo também usada como interjeição (pode-se dizer "Putal" como se diz "Oh!").

Mensagens transparentes, como as que Humpty Dumpty¹⁷³ usava. Só que funcionam perfeitamente no processo comunicativo. Alice compreenderia.

O "tom" diz respeito à linguagem em sua efetivação concreta, dentro de um contexto lingüístico e situacional. Está presente não só nos elementos que compõem a mensagem em si (escolha das palavras, organização sintática), como no gesto que a acompanha, na intenção que lhe é dada, no papel em que foi impressa, no desejo de quem escuta. É como o cheiro, que habita tanto o objeto de onde provém, quanto o ar que o cerca.

Um livro não pode ser lido da mesma maneira em sua primeira e em sua quinquagésima edição. O cheiro é diferente.

É duro engolir uma comida sem cheiro.

A crise do sentido é também uma crise da verdade. Um fato é a intersecção entre suas versões, ou apenas uma delas? Ou nenhuma delas? Entender e sentir são sinônimos? Para meio entendedor boa palavra basta?

Mix, Jones, Jobim, Sawyer, Waits.

Tons.

¹⁷³ Humpty Dumpty é um ovo falante, personagem do livro *Alice no país das Maravilhas*, capítulo: *Através do espelho, o que Alice encontrou lá*, de Lewis Carrol. Conhecido também como "o enrolador, [...] aquele que usa palavras e frases gramaticalmente bem estruturadas, porém sem o menor significado". Ele "usa e abusa de "salada de palavras", de *apontadores de precisão* – palavras que alertam o interlocutor para o perigo da chegada de comunicação incompleta ou ineficaz". A seguir, um diálogo entre Alice e Humpty Dumpty:

– Quando uso uma palavra – disse Humpty Dumpty em tom de escarninho – ela significa exatamente aquilo que eu quero que signifique... nem mais nem menos.

– A questão – ponderou Alice – é saber se o senhor pode fazer as palavras dizerem coisas diferentes.

– A questão – replicou Humpty Dumpty – é saber quem é que manda. É só isso.

(fontes: <<http://www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=11&id=74>> e <<http://www.nelsonmarins.com.br/Artigos/humptydumpty.htm>>)

ANTUNES, Arnaldo. De pedra. In.: _____. **40 escritos**. São Paulo: Iluminuras, 2000, p. 144-150.

De pedra

*texto sobre obra de Nuno Ramos, para o livro **Imagem Escrita**,
organizado por Renata Salgado, Ed. Graal, 1999*

é pedra desde dentro pedra impenetrável sólida maciça nela o espaço aperta e pesa o espaço espessa a massa se contrai condensa aglomerado de átomos amalgamados formando um calombo de matéria crassa concreção calcárea de árida epiderme acidentada crosta crespa acinzentada por fora porosa em toda a superfície fóssil concentrada como um diamante mais gigante e opaca se for oca é a gruta mas bem mais escura por dentro é de pedra tão ou mais secreta quanto a parte externa se estiver ao sol mas olho algum parar para ver aquele enorme contrário de pérola enrugado e ainda mais rasgado ao meio emoldurando o vento sem recheio em sua rachadura pois se é mesmo dura então como se quebra? como isso acontece nela? leva muito tempo? estala? racha quando o raio raia? chuva? sol? tremor de terra? vento? quanto tempo leva? a pasta entra e ali se instala se conforma bem na forma que já estava entre as partes pedras que antes foram uma e ainda são inteira com seu vão que a cera agora redesenha desde fora é cera talvez de sintética fatura mas da mesma consistência que a cera que sai de dentro de uma abelha até pousar na pedra pegajosa nela o espaço mela quando toca mole gruda se apalpada muda de figura amolda-se acomoda-se ao que a mão lhe impõe a cada novo toque toma nova forma doce? amarga? cola branca como a lua branca como a página antes de esculpida em letra preta branca obturando a pedra mas se resolver botar o dedo ali na massa e apertá-la a marca fica nela e se enfiar a mão pegar um tanto dela aquilo sai despreza é fácil de limpá-la mas a pedra fixa ficará parada com seu corte aberto o seu sorriso ao céu e em volta dela a grama e ao redor da grama crescendo outras pedras e outros fios de esperma em suas rachas pregas escondendo o dentro o vinco o ventre o entre se desesculpindo numa quase perna se não fosse pedra se diria sexo se não fosse apenas vaselina ali lubrificando a greta aberta de uma pedra nua pra lembrar que resta um pouco menos dela no seu corte que não é de carne não nem carne dura pão nem carne crua nem que houvesse alguma mínima gordura nela nunca poderia parecer vermelha nunca poderia apodrecer azul nem curva de decote se pareceria o seu recorte áspero que o ungüento engole agora emprenha tudo com seu conteúdo mole na fissura não se escuta mais a voz do vento agora o branco tapa entope seu ouvido cera nos sulcos da orelha para não entrar o canto de sereia que naufraga o olho entregue à perda agora está completa à pedra o que é de pedra até que um dia quebra um dia vai virar areia um dia vai descongelar um dia vai jorrar petróleo um dia vai rolar montanha abaixo assim ou não de baixo a cima ou sim a parafina vai reter a queda? vai manchar a pedra de chiclete um dia vai chover gilete lá de cima um dia veio uma pessoa se sentou naquela e quando viu já era sem nenhum ruído a coisa abriu ao meio como um figo podre engolindo a pessoa que estivesse ali talvez fazendo nada vendo a paisagem passando parada transformando

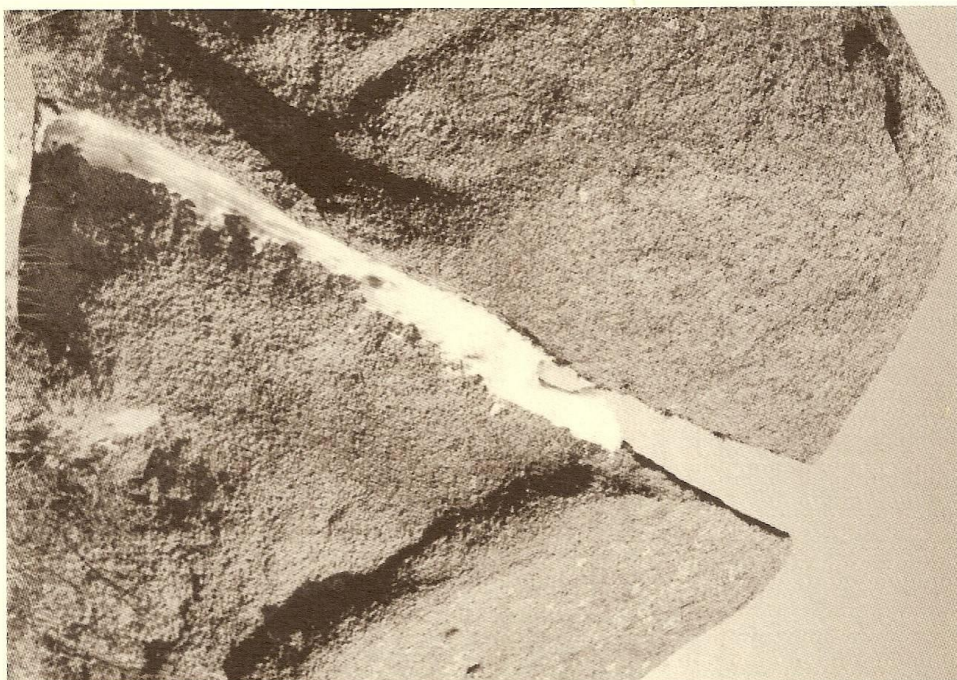
nuvens em dragões ou rostos não sobraram ossos nem olhares quando a boca abriu a pedra sobre pedra não sobrou pessoa ou sombra de pessoa alguma para olhar à toa para o céu e para o que no céu avoa quando o chão da pedra abriu-se de repente em outras desmetades sobre o solo colo que a ampara como ampara um boi quebrá-la foi como cobri-la ou se quebrou por si ou se cobriu de espuma e se expeliu seu creme derreteu-se? fez-se? desfez-se sozinha? e se aquela coisa for de dentro dela que saiu madura após a longa espera vazou da espessura estreita transbordou na borda da ranhura expulsando o pus de um abcesso como se lá dentro fosse viva e lá de dentro do mais dentro dela brotasse pra fora pelas fendas suco pelos sulcos como o que se diz tirar ele da pedra leite de um peito gigante cágado que se hipopótama alma derretendo-se alva amnésia da lava que sedimentou há milhares de anos quando os dinossauros nem tinham nascido e solidificou num colosso de corpo que depois de séculos adormecido retorna ao colostro ou neve se nevasse nessa área pasta dentifrícia creme de beleza talvez seiva branca não seria pois que vegetais assim com essa dureza não se encontram mais aqui nessa floresta nem se nota nunca um mero movimento nesse monumento a nada nem pegada nem a massa impregnada vai ficar depois que os anos se passarem só por um momento na fotografia ela será lembrada pela cera ali depositada para revelar a ausência de matéria que ninguém repara pois mimetizada a pedra oculta a própria fresta aberta nela inversamente ao ato com que se disfarça fecha a rachadura da parede ou teto com cimento gesso massa fina e tinta branca até sumir que o olho anseia sempre a superfície ileso inteira amaciada de beira à beirada seda sobre a pele sobre a carne plástica pra disfarçar as rugas qual narciso sobre o lago o olho liso arredondado quer a forma lisa polida espelhada não suporta a falta de matéria o vão a porta aberta a falha e como se dizendo vamos completá-la dar a volta e meia volta arredondá-la mas agora não pelo contrário aqui descamufhada pela pasta que a remenda de outra cor na sua casca escura a curva se destaca mais quando se emplastra a rúbrica despercebida que o tempo cunhou bem antes de inscrições rupestres pés e mãos de homens e bisontes flechas e mulheres como em corações nos troncos pichações ou nada disso apenas a escritura pura casual da pedra que se deixa ver pra desaparecer na cera como os tufos de algodão metidos no nariz do morto eu nunca soube se era para não sair o cheiro por ali dos mesmos orifícios pelos quais nos vivos o cheiro penetra ou pra não estranharmos que de lá não saia o ar que ele estaria respirando ainda se vivesse assim a gosma lacra a voz que se ouviria ali se ela falasse pedra pela brecha seca agora o branco abafa o eco já não canta o vem do vento nela já não roça mais nem pata de formiga nem lagarto um pássaro faria um ninho ali poria um ovo cuja casca fina para absorver calor protegeria a proteína exata que alimenta o feto ali lotando a cada dia mais o espaço que provavelmente algum lagarto ou outro predador qualquer devoraria branco como a parafina mas de casca frágil como o vidro fino de uma lâmpada algo que se quebra como a pedra quebra não derrete como o plástico derrete não escorre como a água gema ou clara não dissolve como o sal nem mancha a roupa de um coveiro ou jardineiro como a terra preta que protege tudo do calor do fogo interior oculto que o vulcão expele em outras regiões desse planeta terra onde tem tanta pedra diferente e tanta gente pra não ver na fresta as suas vísceras de pedra entre por que não deixar a superfície irregular pra sempre? para quê cobri-la? para quem tapá-la? para quem se abriu qual ventre aquela vala? qual o tato humano ou desumano que nela resvala? qual o odor sabor da branca flor que brota e desabrocha agora no chão dessa rocha?

De pedra

*texto sobre obra de Nuno Ramos, para o livro Imagem Escrita,
organizado por Renata Salgado, Ed. Grail, 1999*

é pedra desde dentro pedra impenetrável sólida maciça nela o espaço aperta e pesa o espaço espessa a massa se contrai condensa aglomerado de átomos amalgamados formando um calombo de matéria crassa concreção calcárea de árida epiderme acidificada crosta crespa acinzentada por fora porosa em toda a superfície fósil concentrada como um diamante mas gigante e opaca se for oca é gruta mas bem mais escura por dentro é de pedra tão ou mais secreta quanto a parte externa se estiver ao sol mas olho algum parar pra ver aquele enorme contrário de pétola enrugado e ainda mais rasgado ao meio emoldurando o vento sem recheio em sua rachadura pois se é mesmo dura então como se quebra? como isso acontece nela? leva muito tempo? estala? racha quando o raio raia? chuva? sol? tremor de terra? vento? quanto tempo leva? a pasta entra e ali se instala se conforma bem na forma que já estava entre as partes pedras que antes foram uma e ainda são inteira com seu vão que a cera agora redeseinha desde fora é certa talvez de sintética fatura mas da mesma consistência que a cera que sai de dentro de uma abelha até pousar na pedra pegajosa nela o espaço mela quando toca mole gruda se apalpada muda de figura amolda-se acomoda-se ao que a mão lhe impõe a cada novo toque toma nova forma doce? amarga? cola branca como a lua branca como a página antes de esculpida em letra preta branca obturando a pedra mas se resolver botar o dedo ali na massa e apertá-la a marca fica nela e

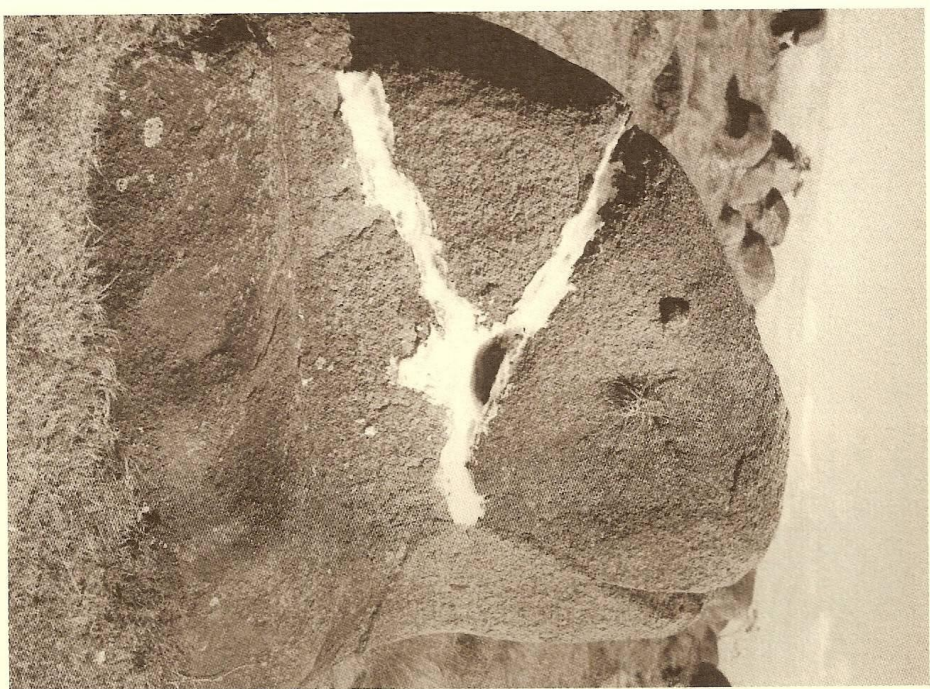
144



145

se enfiar a mão pegar um tanto dela aquilo sai despresta é fácil de limpá-la mas a pedra fixa ficará parada com seu corte aberto o seu sorriso ao céu e em volta dela a grama e ao redor da grama crescendo outras pedras e outros fios de esperma em suas rachas pregas escondendo o dentro o vinco o ventre o entre se desculpando numa quase perna se não fosse pedra se diria sexo se não fosse apenas vaselina ali lubrificando a greta aberta de uma pedra nua pra lembrar que resta um pouco menos dela no seu corte que não é de carne não nem carne dura pão nem carne crua nem que houvesse alguma mínima gordura nela nunca poderia parecer vermelha nunca poderia apodrecer azul nem curva de decote se pareceria o seu recorte áspero que o unguento engole agora emprenha tudo com seu conteúdo mole na fissura não se escuta mais a voz do vento agora o branco tapa entope seu ouvido cera nos sulcos da orelha para não entrar o canto de sereia que naufraga o olho entregue à perda agora está completa à pedra o que é de pedra até que um dia quebra um dia vai virar areia um dia vai descongelar um dia vai jorrar petróleo um dia vai rolar montanha abaixo assim ou não de baixo a cima ou sim a parafina vai reter a queda? vai manchar a pedra de chiclete um dia vai chover gilete lá de cima um dia veio uma pessoa se sentou naquela e quando viu já era sem nenhum ruído a coisa abriu ao meio como um figo pode engolindo a pessoa que estivesse ali talvez fazendo nada vendo a paisagem passando parada transformando nuvens em dragões ou rostos não sobraram ossos nem olhares quando a boca abriu a pedra sobre pedra não sobrou pessoa ou sombra de pessoa alguma para olhar à toa para o céu e para o que no céu avoa quando o chão da pedra abriu-se de repente em outras desmetades sobre o solo colo que a ampara como ampara um boi quebrá-la foi como cobri-la ou se quebrou por si ou se cobriu de espuma e se expeliu seu creme derreteu-se? fez-

146



147

se? desfez-se sozinha? e se aquela coisa for de dentro dela que saiu madura após a longa espera vazou, da espessura estreita transbordou na borda da ranhura expulsando o pus de um abcesso como se lá dentro fosse viva e lá de dentro do mais dentro dela brotasse pra fora pelas fendas suco pelos sulcos como o que se diz tirar ele da pedra leite de um peito gigante cágado que se hipopótama alma derretendo-se alva amnésia da lava que sedimentou há milhares de anos quando os dinossauros nem tinham nascido e solidificou num colosso de corpo que depois de séculos adormecido retorna ao colostro ou neve se nevasse nessa área pasta dentífrica creme de beleza talvez seiva branca não seria pois que vegetais assim com essa dureza não se encontram mais aqui nessa floresta nem se nota nunca um metro movimento nesse monumento a nada nem pegada nem a massa impregnada vai ficar depois que os anos se passarem só por um momento na fotografia ela será lembrada pela cera ali depositada para revelar a ausência de matéria que ninguém repara pois mimetizada a pedra oculta a própria fresta aberta nela inversamente ao ato com que se disfarça fecha a rachadura da parede ou teto com cimento gesso massa fina e tinta branca até sumir que o olho anseia sempre a superfície ilusa inteira amaciada de beira à beirada seda sobre a pele sobre a carne plástica pra disfarçar as rugas qual narciso sobre o lago o olho liso arredondado quer a forma lisa polida espelhada não suporta a falta de matéria o vão a porta aberta a falha e como se dizendo vamos completá-la dar a volta e meia volta arredondá-la mas agora não pelo contrário aqui descamufiada pela pasta que a remenda de outra cor na sua casca escura a curva se destaca mais quando se emplastra a rúbrica despercebida que o tempo cunhou bem antes de inscrições rupestres pés e mãos de homens e bisontes flechas e mulheres como em corações nos troncos picheações ou nada disso apenas a escritura

148



149

pura casual da pedra que se deixa ver pra desaparecer na cera como os tufo's de algodão metidos no nariz do morto eu nunca soube se era para não sair o cheiro por ali dos mesmos orifícios pelos quais nos vivos o cheiro penetra ou pra não estranharmos que de lá não saia o ar que ele estaria respirando ainda se vivesse assim a gosma lactea a voz que se ouviria ali se ela falasse pedra pela brecha seca agora o branco abaífa o eco já não canta o vem do vento nela já não roça mais nem pata de formiga nem lagarto um pássaro faria um ninho ali portia um ovo cuja casca fina para absorver calor protegeria a proleína exata que alimenta o feto ali lotando a cada dia mais o espaço que provavelmente algum lagarto ou outro predador qualquer devoraria branco como a parafina mas de casca frágil como o vidro fino de uma lâmpada algo que se quebra como a pedra quebra não derrete como o plástico derrete não escorre como a água gema ou clara não dissolve como o sal nem mancha a roupa de um coveiro ou jardineiro como a terra preta que protege tudo do calor do fogo interior oculto que o vulcão expele em outras regiões desse planeta terra onde tem tanta pedra diferente e tanta gente pra não ver na fresta as suas vísceras de pedra entre por que não deixar a sua superfície irregular pra sempre? para quê cobri-la? para quem tapá-la? para quem se abriu qual ventre aquela vala? qual o tato humano ou desumano que nela resvala? qual o odor sabor da branca flor que brota e desabrocha agora no chão dessa rocha?

ANTUNES, Arnaldo. Desorientais. In.: _____. **40 escritos**. São Paulo: Iluminuras, 2000, p. 116-118.

Desorientais

*prefácio para o livro **Desorientais**, de Alice Ruiz,
Ed. Iluminuras, 1996*

Uma faísca um pingo uma semente um grão uma lágrima um átomo um átimo um piscar de olhos uma célula um ácido uma sílaba um transistor um chip uma estrela um cristal. Um objeto concentrado não é um objeto qualquer. Quando olhamos ouvimos pegamos cheiramos provamos é como se nunca houvésssemos olhado ouvido pegado cheirado provado daquela forma e quando olhamos ouvimos pegamos cheiramos provamos de novo é como se nunca houvésssemos olhado ouvido pegado cheirado provado daquela forma outra vez, e assim por diante, sempre a questionar nossa percepção das coisas, revelando muitas vezes o que já estava na cara, abrindo frestas de infinito na realidade cotidiana, com aquela lente microscópica ou telescópica no lugar do olho, ou com zooms repentinos de um a outro campo ("entre uma estrela / e um vagalume / o sol se põe") ou tempo ("era rio / agora avenida / rio da vida"). Apesar de estar usando aqui metáforas usuais, importa frisar o fato desses hai-kais estarem caracteristicamente marcados pela sinestesia, animando-nos muitas vezes os laços e atritos entre os sentidos ("noite no Sana / o cheiro de açucena / é nosso lume"; "vento seco / entre os bambus / barulho d'água").

É assim que Alice Ruiz vem nos proporcionando lampejos de intensidade concentrada, de uma forma muito peculiar, isto é, com muita naturalidade, isto é, sem forçar a barra, isto é, pisando um terreno que ela conhece como conhece, como se diz, a palma de sua mão, e essa quiromancia geográfica da sensibilidade foi desvendando e carregando de sentidos as linhas e rastros, com tal profundidade, que a fatura desses mínimos denominadores comuns (estrelágrimas, planegotas, sementélites) passou a se dar com cada vez mais intimidade formal.

Como alguém que cuida há anos do seu jardim dos fundos, podendo limpando semeando regando um espaço que se vai dominando sem domar, e de cujo contato diário horário minutário secundário brota uma sabedoria acerca de cada um daqueles caules, ramos, folhas e outras exuberâncias da cor mais verde que existe. Desde "nada na barriga / navalha na liga / valha" (primeiro hai-kai e interação sonora-semântica), Alice vem regando e podando (quem não sabe que um objeto concentrado é fruto tanto de adição quanto de subtração?) essas surpresas e o que transparece após esses anos de cultivo é a tranqüilidade de quem está "em casa" com uma espécie particular de expressão formal – extremamente difícil e cheia de armadilhas, há que se dizer; uma delas a própria aparência de facilidade que os hai-kais, por sua necessária simplicidade, costumam conotar.

Alice soube cavar uma maneira pessoal de se relacionar com essas formas mínimas, sem perder o gosto pela brincadeira zen, mas sem também vulgarizá-la com exotismo ou fascínio hipertrofiado – daí seu desafio quase provocativo de nomear o conjunto de *Desorientais*.

Que mais teria eu a dizer de um livro de hai-kais com esse título? Que acrescentar a esses poemas que, por si mesmos, falam tanto com tão pouco? Meios imóveis de locomoção no espaço/tempo ("até onde a vista alcança / tudo pertinho / a quilômetros de distância"). Instantâneos que assustam com serenidade (fim de tarde / depois do trovão / o silêncio é maior"). Multiplicadores de sentidos ("por você / eu esperava / por mim não"). Ideogramas recortados na realidade ("varal vazio / um só fio / lua ao meio"). Deshorizontes.

ANTUNES, Arnaldo. Riquezas são diferenças. In.: _____. **40 escritos**. São Paulo: Iluminuras, 2000, p. 70-73.

Riquezas são diferenças

Folha de São Paulo, 07/01/92

Muita estupidez e preconceito se têm lido nas páginas dos jornais, seja na opinião dos próprios jornalistas, seja na declaração de pessoas do meio artístico musical, tendo por objeto a cor da pele de Michael Jackson.

Não quero falar aqui da sua música, que continua exercendo o caminho natural de sua genialidade; nem do espaço poderoso que ela ocupa no mundo todo. Quero falar da clareza de Michael Jackson. Mesmo que para isso eu tenha de aceitar a condição da imprensa em geral, que tomou essa questão como um escudo para não comentar com o devido respeito seu último disco.

Michael Jackson teve a pele negra. Ficou mulato em *Thriller*, clareou mais em *Bad* e agora parece completamente branco em *Dangerous*. O mal-estar que isso vem causando é assustador, nessa beirada do ano 2000. Que ele "negou a sua raça", "se corrompeu", "virou um monstro", entre ofensas piores. O pior ataque dessa onda se leu numa matéria assinada por Sérgio Sá Leitão, na seção denominada "Fique por dentro" (?), no *Folhateen* de 9/12/91, que, além de desprezar sem nenhum fundamento *Dangerous* ("O fundamental em Michael Jackson já não é mais a música – como o era na época de *Thriller*, seu álbum-emblema") e lamentar a mudança de cor enquanto perda de identidade ("Com sua identidade diluída, falta também a Michael Jackson a legitimidade indispensável a qualquer astro da cultura pop"), começa (na manchete) e termina (na conclusão da matéria) com uma frase de efeito de uma agressividade despropositada: "Michael Jackson é o eunuco do pop". Tendo-se em conta a potência que ele representa, não apenas em seu som, mas também como fenômeno de massa no planeta, tal inversão só pode ser interpretada como fruto de ódio. Parece a indignação de um membro da Ku Klux Klan defendendo a pureza racial ameaçada por esse branco que não nasceu branco.

Brancos sempre puderam parecer mulatos, bronzear-se ao sol ou em lâmpadas específicas para esse fim, fazer permanente para endurecer os cabelos. Tudo isso visto

com naturalidade e simpatia. Tatuagem, que é técnica predominantemente por brancos, pode. Até mesmo aquela caricatura do Al Johnson era vista com graça. Agora, o negro Michael Jackson entregar seu corpo à transcendência da barreira racial desperta revolta, reações de protesto e aversão.

O espaço da ficção é permissivo. Todo mundo acha bacana Raul Seixas haver cantado "Eu prefiro ser essa metamorfose ambulante", ou haver existido uma banda chamada "Mutantes". Há um consenso na aceitação da promiscuidade racial de Macunaíma, com traço característico de nossa identidade antropológica. Agora, quando adentramos o campo da vida real as máscaras moralistas, racistas, preservacionistas da estagnação se mostram, contra a liberdade individual de se fazer o que quiser da própria pele.

É que Michael Jackson é um Macunaíma ao avesso. Se o anti-herói de Mário de Andrade faz de si a parábola da gênese das diferenças raciais no espaço ficcional, Michael Jackson representa, em carne e osso, a abolição dessas fronteiras. Mas parece que, mais de cem anos depois, o Brasil ainda não está preparado para aceitar a Abolição.

Os negros que estão condenando a mutação de Michael Jackson, insinuando ser ela fruto de inveja de uma suposta condição dos brancos, acabam na verdade chegando a um veredito semelhante ao do racismo branco que diz: "Como esse negro se atreve a usar a minha cor em sua pele?"

Michael Jackson continua cantando com o mesmo swing de quando tinha a pele preta, e dançando cada vez mais lindamente aquela dança que influenciou milhares de negros no mundo inteiro. Ele ostenta a pele clara como quem diz "eu posso". E canta: "I'm not going to spend my life being a color". E faz de seu corpo a prova de que a questão racial vai muito além da cor da pele.

O corpo é para usar. O corpo é para ser usado. Michael Jackson está colocando seu corpo a serviço de um tempo em que a pessoa valha antes das raças, e o planeta antes das nações. Não se trata de extinguir as diferenças, mas de fundar radicalmente a possibilidade de trânsito entre elas. A miscigenação que se fez aqui (nesse país onde todos somos um pouco mulatos ou mamelucos), diacronicamente, durante séculos, faz-se sincronicamente nele.

Michael Jackson é preto e é branco. Não fala em nome de uma raça ou casta, mas encarna em si a diferença. Não é mais americano porque é do mundo todo ("Protection/ for gangs, clubs,/ and nations/causing grief in/ human relations/ It's a turf war/On a global scale/ I'd rather hear both sides/ of the tale", canta em *Black or White*). O incômodo está justamente nesse exercício de liberdade. Ele não precisaria explicar nada. As respostas estão todas na sua cara. Ou naquelas caras tão diferentes se transformando umas nas outras, no clip de *Black or White*.

"...Eu me torno as estrelas e a lua. Eu me torno o amante e o amado. Eu me torno o vencedor e o vencido. Eu me torno o senhor e o escravo. Eu me torno o cantor e a canção. Eu me torno o conhecedor e o conhecido... Eu continuo dançando... e dançando... e dançando, até que haja apenas... a dança" (Michael Jackson, em *The Dance*).