



Universidade Federal do Amazonas
Instituto de Ciências Humanas e Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL)

Maria das Graças Vieira da Silva

Elementos da cibercultura e suportes performanciais em 2 *ou +*
corpos no mesmo espaço, de Arnaldo Antunes

Manaus/AM

Maria das Graças Vieira da Silva

Elementos da cibercultura e suportes performanciais em 2 *ou +*
corpos no mesmo espaço, de Arnaldo Antunes

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração Estudos Literários.

Orientadora: Professora Dra. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira

Manaus- Amazonas

Março – 2014

O48m Silva, Maria das Graças Vieira da.
Elementos da cibercultura e suportes performanciais em 2 ou + corpos no mesmo espaço, de Arnaldo Antunes / Maria das Graças Vieira da Silva. - 2014.
126 f. : il.
Dissertação (mestrado em Letras) — Universidade Federal do Amazonas.
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira.

1. Poemas Literários 2. Obras Literárias 3. Meios eletrônicos I. Oliveira, Rita do Perpétuo Socorro Barbosa, orientador II. Universidade Federal do Amazonas III. Título

CDU (1997): 82-1:004.087 (043.3)

MARIA DAS GRAÇAS VIEIRA DA SILVA

Elementos da cibercultura e suportes performanciais em 2 ou + corpos no mesmo espaço, de Arnaldo Antunes

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração Estudos Literários.

Aprovado em 25 de março de 2014.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira (Presidente)
Universidade Federal do Amazonas

Prof. Dr. Gabriel Arcanjo dos Santos Albuquerque (Membro)
Universidade Federal do Amazonas

Profa. Dra. Juciane dos Santos Cavalheiro (Membro)
Universidade do Estado do Amazonas

AGRADECIMENTOS

À FAMÍLIA – inspiração e suporte permanente: Rosélio, Karen, Amalin e Wlisses, entre tolerância, saturações e duração de dois anos tropeçando na mesma temática. Também aos 83 tempos dos olhares de surpresa e graça de minha mãe para com a vida. E porque não dizer do pai, discurso imprevisível e teimoso aos 86. E da fé e do carinho das tias, dos falatórios, das cantorias e das brincadeiras nesse convívio.

AOS MEMBROS DA BANCA DE QUALIFICAÇÃO

Professora Doutora Rita Barbosa, pela valiosa parceria, pela proposição de um estudo poético desafiador, e, sobretudo por suportar minha teimosia e meus infundáveis recomeços com paciência e fé de que o ponto final do dizer estava próximo.

AOS DA DEFESA

Professor Doutor Gabriel Arcanjo, pela disponibilidade, pelas sugestões teóricas e pelo olhar cuidadoso e carinhoso dispensado às transgressões normativas do meu texto.

À SECRETARIA DO PPGL, principalmente à Angélica, por não entender muito bem meus medos dos prazos, minhas desculpas e aflições e ainda assim, encontrar sentido para “graça”.

AOS PROFESSORES DAS DISCIPLINAS professores Sérgio Freire, Gabriel Arcanjo, Rita Barbosa pelas contribuições teóricas, pela paciência e pelo comprometimento profissional.

ÀS COLEGAS DE CURSO Priscila Gomes, pelas risadas que meus discursos aflitos, por telefone fizeram suscitar, resgatando o tom da realidade nos momentos desilusórios da minha produção textual. Maria da Luz, mais ausente pelas circunstâncias trabalhistas. Sônia Castro, parceira incondicional desde os primeiros estudos para a prova do Mestrado, amiga de jornada pela vida e por todas as aflições e complexidades que a construção de um discurso sobre a morte e outro sobre a poesia, em boa parte do tempo, sentados lado a lado puderam suscitar nesse percurso de dois anos.

À PROFESSORA LILEANA MOURÃO pelos primeiros incentivos, por aliar-se a minha crença de que valeria a pena estudar para a prova de seleção. Por sempre enviar-me matérias novas, além de livros para meu estudo: “Graça, olhe aí o seu poeta”.

AOS PODERES IMATERIAIS das forças angelicais zelando pela caminhada e pela saúde de todos nós.

M u i t o o b r i g a d a.

RESUMO

Esta dissertação aborda, em linhas gerais, alguns aspectos da arte multimídia do poeta Arnaldo Antunes, detendo-se mais detalhadamente em tecer considerações sobre *2 ou + corpos no mesmo espaço*, livro publicado em 2009 pela editora Perspectiva. De um modo geral, relaciona-se os aspectos procedimentais dessa poética às teorias de Pierre Lèvy naquilo que se refere à cibercultura; e as de Esther Langdon e de Paul Zumthor, em torno da *performance* e dos indiciais de leitura poética, conjugados ao entendimento de Diana Domingues em torno do processo de humanização das tecnologias. Especificamente, realiza um estudo de quatro poemas do livro: “agá”, “mundo cão”, “meu tempo” e “agouro”. Nos primeiros três poemas, apresenta-se um estudo distinto, considerando-se os diferentes suportes de comunicação dos mesmos: versão escrita (livro) e versão performática (off-line), vocalizada e gravada em CD. Já o poema “agouro” é analisado apenas em sua versão escrita (livro). O estudo, de maneira generalizada, pressupõe que esses poemas, ao serem divulgados em diferentes suportes comunicacionais e, além disso, permanecerem no ciberespaço para sua própria divulgação, promovem uma aproximação da poesia com a vida.

Palavras-chave: poesia, *2 ou + corpos no mesmo espaço*, Arnaldo Antunes, *performance*, ciberespaço.

ABSTRACT

This paper discusses, in general terms, some aspects of the multimedia art of the poet Arnaldo Antunes, focusing in more detail, in some considerations on *2 ou + corpos no mesmo espaço*, a book published in 2009 by the publisher Perspective. In general terms, relates to the procedural aspects of this poetry to theories of Pierre Lèvy on which concerns the cyberculture; and Esther Langdon and Paul Zumthor, around the performance of poetic and indexical reading, conjugated to understanding Diana Domingues around the humanization of technologies. Specifically, refers to the study of four poems in the book: "agá", "mundo cão", "meu tempo" and "agouro". In the first three poems, presents a distinct study, considering the different media of communication thereof : written version (book) and performative version (offline), voiced and recorded on CD. In the case of the poem "agouro" is analyzed only in its written version (book). The study, a generalized way, assumes that these poems to be published in different communication media and, moreover, remain in cyberspace for it's own publication, which promotes a way of approaching life with poetry.

Key-words: poetry, *2 ou + corpos no mesmo espaço*, Arnaldo Antunes, *performance*, cyberspace.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I – Noções Introdutórias	15
1.1. O Ciberespaço	15
1.2. Arte – Noções Básicas	19
1.3. Arte – Poesia Visual	21
1.4. Arte e Tecnologia Hoje	24
1.4.1. Arte – Interatividade.	26
1.4.2. Arte – O Pós-Humano	27
1.5. Processo Poético de Arnaldo Antunes – Nexos e <i>Links</i>	29
CAPÍTULO II – Autor, Obra e Performance	31
2.1. O Autor... ..	31
2.2. A Obra <i>2 ou + corpos no mesmo espaço</i>	41
2.3. <i>Performance</i> - Abordagem Geral.....	50
2.3.1. <i>Performance</i> - poesia segundo Zumthor.....	55
2.3.1.1. Modalidades e tipos de <i>Performances</i>	59
2.3.1.2. Indiciais de Leitura.....	60
2.4. <i>Performances</i> Poéticas realizadas por Arnaldo Antunes.....	61
CAPÍTULO III – Alguns Suportes Performanciais em 2 ou + corpos no mesmo espaço.....	64
3.1. <i>agá</i> – Poema em suporte escrito (livro).....	64
3.1.1. <i>agá</i> – Poema em <i>Performance</i> vocal <i>off-line</i> (CD).....	72
3.2. <i>mundo cão</i> – Poema em suporte escrito (livro).	79
3.2.1. <i>mundo cão</i> – Poema em <i>Performance</i> vocal <i>off-line</i> (CD).....	83
3.3. <i>agouro</i> – Poema em suporte escrito (livro).....	90
3.3.1. <i>agouro</i> - Ilusão Cinética.	100
3.4. o meu tempo - Poema em suporte escrito (livro). Um contraponto?	105
3.4.1. o meu tempo - Poema em performance vocal off-line (CD).....	106
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	108
REFERÊNCIAS.....	119

INTRODUÇÃO

Que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não depende do sentimento que nosso corpo tem. (Zumthor, 2007, p.34).

Fugidias, excessivas e até fatigantes. Assim se colocam as linguagens nos dias atuais, não raro, conjugadas à pressa que o viver em sociedade impõe constantemente a quase todas as pessoas. Nessas condições, a poesia pouco ou quase nada parece ser notada ou sentida. Mesmo assim, para Jorge Luís Borges (2000), ela está logo ali, na vida e pode saltar sobre qualquer pessoa num instante qualquer. Entre as artes, é uma das que mais exigem tempo para a fruição, e é difícil dizer o que de prático ou teoricamente se aprende com o belo de uma poesia uma vez que, segundo Cícero (2012), um poema não serve para nada.

Apesar dessa constatação, o mesmo autor concorda com o fato de que a poesia funciona como um recurso para o rompimento da cadeia utilitária e cotidiana com a qual a vida humana se depara: “nada e ninguém jamais vale por si, mas apenas como um meio para outra coisa ou pessoa, que, por sua vez, também funciona como meio para ainda outra coisa ou pessoa, e assim *ad infinitum*” (CÍCERO, 2012, p.13). Nessas circunstâncias, a concessão de um tempo para a leitura de um poema serviria para romper com o círculo vicioso das ações humanas pautadas pelo princípio do desempenho, uma vez que essa apreensão utilitária do mundo não é a única possível, já que também pode-se desfrutar de uma apreensão estética do ser.

Mas, por tratar-se de “uma linguagem que combina arranjos verbais próprios com processos de significação pelos quais sentimento e imagem se fundem em um tempo denso, subjetivo e histórico,” (BOSI, 2000, p.09), a natureza da fala poética, a compreensão estética do ser em poesia, do poema como objeto de linguagem é sempre desafiadora. Um “espírito antipoético” diz Paul Valéry, referindo-se ao que adota procedimentos de análise e julgamento do texto poético capazes de “arruinar o sentido desde a origem até a noção do prazer que o poema poderia dar”. (VALÉRY, 2007, p. 178).

Iumna Maria Simon (1978, p.47), ao se referir ao modo de comunicação específica de um poema, afirma que, por não ser objetivo do poema, a comunicação imediata de um significado, a linguagem poética ao revitalizá-lo torna mais difícil a percepção do leitor pela desautomatização. Esse aumento da dificuldade de percepção, porém, não impossibilita a leitura da obra. Há que se conceber uma tensão decorrente da própria essência da natureza da linguagem poética: a ambigüidade.

Como “sistema fechado há criação de um símbolo – sistema autônomo; na medida em que esse sistema precisa ser comunicado, utiliza-se de signos, e abre-se à comunicação social”. (SIMON, 1978, p.47).

Nesse sentido, o que a poesia realmente faz é usar a linguagem considerando o ponto de vista da linguagem prática ou cognitiva como “*perverso*” ao recusar-se a aceitar o discernimento entre significante e significado. Para a leitura de um poema deve-se adotar como pressuposta e questionável a noção de que “aquilo que os poemas dizem não se separa do seu modo de dizê-lo, e, conseqüentemente, não pode ser dito de outro modo: logo, não pode ser parafraseado nem traduzido” (CÍCERO, 2012, p. 107-108). As perguntas “o que o poema diz”, ou se o que o poema diz é verdadeiro, não se aplicam. Segundo o filósofo, o mais apropriado seria reconhecer o que os lógicos denominam como sendo “falácia categorial”: dizer não é um verbo que se aplique a poemas, da mesma forma que o verbo “morrer” não se aplica à pedra.

Por ser “objeto de língua”, tanto as palavras, como as sentenças e os conceitos poeticamente comunicados funcionam subordinados à constituição de um objeto estético, ao mesmo tempo em que o poema

solicita todos os recursos do poeta e/ ou do leitor: intelecto, sensibilidade, imaginação, intuição, razão, experiência, emoção, humor, vocabulário, conhecimento, abertura para aceitar o que o acaso e o inconsciente oferecem. (CÍCERO, 2012, p.122).

É, então, pela via dessas atribuições que um leitor pode buscar a construção de sentidos sugeridos pela poética de Arnaldo Antunes, permitindo-se entrar no jogo livre da cognição, da sensibilidade, da intuição e da imaginação, a fim de desfrutar um prazer estético. Arnaldo Antunes é mais conhecido pelo grande público como músico e cantor. Entretanto, é também como poeta que seu trabalho se destaca. Em parte pela feitura singular de seus livros e de seus poemas, cuja caracterização é predominantemente elaborada por versos aparentemente simples, quase improváveis, às vezes, aliados a comunicados óbvios e ao mesmo tempo desafiadores. Tal procedimento, não raro, provoca certo estranhamento para um leitor de poesia que consigo carrega um paradigma poético tradicionalmente pressuposto: versos bem delimitados, rimas bem elaboradas e linguagem rebuscada. Ao contrário disso, essa poesia, por suas singularidades acima referidas, e por seu modo inusitado de concepção, arrisca-se, em alguns casos, a ser vista como uma “não-poesia”.

De outro modo, a obra de Arnaldo Antunes, conforme Simone Silveira de Alcântara (2008, p.169-181), destaca-se por assumir um caráter híbrido, algo

recorrente em categorias consideradas transgressoras que, de forma assistemática, dialogam entre si mesmas, dificultando a feitura de uma classificação, tanto por parte dos espectadores e leitores quanto por parte da crítica especializada. Além disso, essa poética faz uso das modernas tecnologias e se apropria de variados suportes de comunicação para divulgar suas mensagens. Em outras palavras, trata-se de uma poética multimídia, termo definido como “aquilo que emprega diversos suportes ou diversos veículos de comunicação” (Lévy, 2011, p. 67). Nesse perfil se enquadra a obra *2 ou + corpos no mesmo espaço*, publicada pela terceira vez em 2009, pela editora Perspectiva, objeto de estudo desta dissertação.

O livro faz uso de diagramação, apresenta uma capa incomum pela conjugação de signos matemáticos e linguísticos, e 55 poemas marcados por uma boa dose de criatividade e de muita invenção poética. Parte deles (13), além de impressos, apresentam-se em *performance* oral gravados em CD-ROM acoplado ao livro: “dois ou mais corpos no mesmo espaço”, “agá”, “apenas”, “azul”, “o meu tempo”, “o mar”, “esquecimento”, “inferno”, “mundo cão”, “soma”, “transborda”, “querer”, e “átomo divisível”. Nesta dissertação, foram selecionados apenas quatro poemas: “agá”, “mundo cão”, “agouro” e “o meu tempo”, apesar de outros, como “solto”, também serem comentados no contexto geral da dissertação, no capítulo II.

Em relação aos quatro poemas supracitados, os três primeiros serão analisados em seus suportes *off-line* específicos (livro, CD-ROM), em separado, considerando-se em primeiro lugar a modalidade escrita e, num segundo momento, a *performance* poética. Para o procedimento das análises, observa-se o aspecto formal e semântico dos poemas, levando-se em conta os procedimentos adotados pelo poeta como, por exemplo, seu poder de síntese, a desautomatização simbólica da linguagem, a simultaneidade sígnica e a adoção do ciberespaço e da cibercultura em sua criação artística. A base teórica pauta-se nos estudos de Pierre Lévy e Diana Domingues, em relação à cibercultura, dialoga também com o particular entendimento de Paul Zumthor que considera a *performance* como única forma viva de comunicação poética e o mais elevado índice de leitura de poesia. Incorpora ainda os estudos da antropóloga Esther Lagdon, adotando duas dentre as cinco categorias de análise por ela sugeridas para nortear o estudo dos poemas em *performances*. Com esse propósito, adotou-se o seguinte ordenamento para os capítulos da seguinte forma:

Capítulo I – *Noções Introdutórias*, como o próprio nome revela, tem como objetivo tecer argumentos básicos e generalizados em torno de diferentes temáticas relacionadas à compreensão da poética em estudo, sequenciadas da seguinte forma: *O Ciberespaço, Arte - Noções Básicas; Arte – Poesia Visual; Arte e Tecnologia Hoje;*

Arte – Interatividade; Arte - O Pós-Humano. Após conclusão dessas abordagens, apresentar-se-á um breve resumo sobre a poética de Arnaldo Antunes, relacionando-a aos argumentos anteriormente referenciados, intitulado *Processo poético de Arnaldo Antunes - Nexos e Links*.

Capítulo II – *Autor, Obra e Performance*, objetiva apresentar uma abordagem mais detalhada da arte e da vida do autor, assim como apontar características específicas de seu trabalho em *2 ou + corpos no mesmo espaço*. Seguem-se a este as abordagens em subtópicos sobre *performances*, intituladas: *Performance - Abordagem Geral; Performance-Poesia Segundo Zumthor; Modalidades e Tipos de Performances e Indiciais de Leitura*. Finaliza-se o capítulo com a citação de parte das performances poéticas realizadas pelo poeta desde o início de sua carreira artística, denominado *Performances Poéticas Realizadas por Arnaldo Antunes*.

Capítulo III – *Alguns Suportes Performanciais em 2 ou + corpos no mesmo espaço*, trata especificamente das análises dos poemas “agá”, “mundo cão” e “o meu tempo”, considerando-se os diferentes suportes (impresso e virtual CD-ROM). O estudo baseia-se nos pressupostos teóricos de Paul Zumthor, ao afirmar que um poema performatizado oralmente muda de natureza e de função. Inclui-se, também duas qualidades interrelacionadas (*Experiência multissensorial e Significado emergente*), apontadas por Esther Langdon para o estudo da *performance* como já referido no capítulo I. Convém ressaltar ainda que todos esses teóricos citados somam-se ao pensamento de outros variados estudiosos, de acordo com o sentido que cada poema solicita.

Além dos três poemas acima citados, analisa-se também, neste capítulo, o poema “agouro” apenas em seu suporte escrito (livro).

Ainda no capítulo III, os títulos apresentam-se sequenciados da seguinte forma: “agá”- Poema em Suporte Escrito (livro); “agá” - Poema em *Performance Vocal off-line* (CD-ROM); “mundo cão” - Poema em Suporte Escrito (livro); “mundo cão” – Poema em *Performance Vocal off-line* (CD-ROM); “agouro” – Poema em Suporte Escrito (livro); “agouro” – Ilusão Cinética; “o meu tempo” – Poema em Suporte Escrito (livro); “o meu tempo” – Poema em *Performance Vocal off-line* (CD-ROM).

O estudo da presente dissertação, de maneira geral também sustenta-se pela ideia de que a poética de Arnaldo Antunes, pelo modo como se apresenta, se constitui e se veicula, propõe reatar os laços da poesia com a vida pelo uso das tecnologias que hoje se oferecem como meio de divulgação da sua arte. Essa ideia

sustenta-se em Pierre Lèvy, Paul Zumthor e na própria percepção do poeta que é também crítico e será citado ao longo deste trabalho.

CAPÍTULO I - Noções Introdutórias

Agora é um texto móvel, caleidoscópico, que apresenta suas facetas, gira, desdobra-se à vontade frente ao leitor. (Pierre Lèvy, 2010, p.59).

1.1. O Ciberespaço

Em sua obra *Cibercultura*, Pierre Lèvy (2010) afirma não concordar com aquilo de negativo que se atribui às práticas artísticas baseadas nas técnicas contemporâneas, denunciadas como “estrangeiras” (americanas), inumanas, embotantes, desrealizantes”. (p. 12), e, imediatamente, associada aos “ganhos fabulosos de Bill Gates” (p.12). Propõe um outro raciocínio para que a percepção e o julgamento do uso das tecnologias aconteça de um modo mais sensato, alertando para o fato de que o cinema já passou por estágio semelhante, e que a dinâmica comunitária e libertária da internet e o comércio não se excluem. “O fato de que o cinema e a música também sejam indústrias e parte de um comércio não impede de apreciá-los nem de falar deles numa perspectiva cultural ou estética” (p. 12). Daí a possibilidade de colocar a cibercultura dentro de uma perspectiva das mudanças anteriores, porém, cientes de suas peculiaridades.

Se as mensagens discursivas em culturas orais foram sempre recebidas no mesmo contexto em que foram produzidas, a escrita se encarregou de separar as mensagens de seus contextos vivos ao adotar uma padronização, causando alguns problemas de recepção. Hoje, as mensagens discursivas navegam no hipertexto entre “nós”, comportando todos os elementos de informação: sequências musicais, páginas, imagens, parágrafos, além de *links* entre esses próprios “nós” que são as referências, “notas, ponteiros, “botões” indicando a passagem de um nó a outro” (p. 58). Como consequência, constata-se que

não é mais o navegador que segue os instrumentos de leitura e se desloca fisicamente ao hipertexto, virando as páginas, deslocando volumes pesados, percorrendo a biblioteca. Agora é um texto móvel, caleidoscópico, que apresenta suas facetas, gira, desdobra-se à vontade frente ao leitor. (LÉVY, 2010, p. 59).

Essa condição tende a hipertextualizar documentos gerando indeterminação das funções da leitura e da escrita porque, considerando o hipertexto como um grande texto, um grande percurso de leituras possíveis, um texto escolhido aparecerá como um aspecto particular do hipertexto promotor da virtualização, cujo suporte físico se dá via internet. Assim, a imagem “virtual anuncia uma passagem para

o sensível do mundo das ideias” (p. 63), leitura e escrita invertem seus papéis porque aquele que participa

da estruturação de um hipertexto, do traçado pontilhado das possíveis dobras do sentido, já é um leitor. Simetricamente aquele que atualiza um percurso, ou manifesta determinado aspecto da reserva documental, contribui para a redução, finaliza temporariamente uma escrita interminável. Os cortes e remissões, os caminhos de sentidos originais que o leitor inventa podem ser incorporados à própria estrutura dos corpos. Com o hipertexto, toda leitura é uma escrita potencial. (LÉVY, 2010, p. 64).

Essas distintas modalidades modificam a recepção das mensagens. O impresso joga com a visão e o tato, já as realidades virtuais podem mobilizar “a visão, a audição, o tato e a sinestesia (sentido interno dos movimentos do corpo)” (p. 64), modificando, portanto, a relação do leitor com o texto de acordo com a mídia – “suporte ou veículo da mensagem” (p. 64) a exemplo do rádio, da internet, do cinema, do impresso, da biblioteca, do CD, do DVD e da tela.

Em relação às mídias anteriores, o mundo virtual e a informação em fluxo emergentes do ciberespaço, nos tempos atuais, são apontados pelo autor como originais por disponibilizar “informações em um espaço contínuo - e não em uma rede – e o faz em função da exposição do explorador e de seu representante dentro deste mundo (princípio de imersão)” (p. 65). O dispositivo informacional refere-se à relação entre os participantes de uma comunicação e, a princípio, independe da mídia, ou do tipo de representação transportada pelas mensagens. O dispositivo comunicacional comporta três categorias distintas: “*um-todos, um - um, todos-todos*”.

O princípio *um-todos* é empregado pela imprensa, pelo rádio e pela televisão porque as mensagens saem de um centro emissor com destino a um número grande de receptores dispersos e passivos. O dispositivo *um-um* é exercido pelo telefone ou pelos correios, estabelecendo contatos individuais. O dispositivo *todos-todos*, segundo o autor, é original, e se realiza pelo ciberespaço, ao permitir de um modo cooperativo e progressivo a criação de um contexto comum entre comunidades. Sistemas para ensino, trabalho cooperativo, mundos virtuais para diversos participantes e *WWW (World Wide Web)* podem ser considerados um sistema comunicacional *todos-todos* e também independem, tanto do modo de representação da informação quanto dos sentidos que envolvem a recepção. O autor enfatiza essa informação e justifica o porquê:

Insisto nesse ponto porque são novos dispositivos informacionais (mundos virtuais e formação em fluxos) e comunicacionais (comunicação todos-todos) que são os maiores portadores de mutações culturais, e não o fato de que se misture o texto, à imagem

e o som, como parece estar subentendido na noção vaga de multimídia. (LÉVY, 2010, p. 66, 67).

Explica que o termo “multimídia” significa, “em princípio, aquilo que emprega diversos suportes ou diversos veículos de comunicação”. Portanto, diferencia-se do conceito de “multimodalidade”, “de integração digital” e de estratégia multimídia, quando, por exemplo, um filme é lançado simultaneamente na televisão, nos cinemas, em videogame, brinquedo ou camiseta.

A palavra “multimídia”, quando empregada para designar a emergência de uma nova mídia, parece-me particularmente inadequada, já que chama a atenção sobre as formas de *representação* (textos, imagens, sons, etc.) ou de suportes, enquanto a novidade principal se encontra nos *dispositivos informacionais* (em rede, em fluxo, em mundos virtuais) e no *dispositivo de comunicação* interativo e comunitário ou, em outras palavras, em um modo de relação entre as pessoas, em uma certa qualidade de laço social. (LÉVY, 2010, p. 68, aspas e itálico do autor).

No que tange à virtualização da comunicação, ou ciberespaço, Pierre Lèvy o define como “*o espaço de comunicação aberto pela intercomunicação mundial dos computadores e das memórias dos computadores*” (p. 94, itálico do autor). Esclarece que essa definição inclui o conjunto dos sistemas de comunicação eletrônicos (aí incluídos os conjuntos de redes hertzianas e telefônicas clássicas), na medida em que transmite informações provenientes de fontes digitais ou destinadas à digitalização. “Insisto na codificação digital, pois ela condiciona o caráter plástico, fluído, calculável por precisão e tratável em tempo real, hipertextual, interativo e, resumindo, virtual da informação que é, parece-me, a marca distintiva do ciberespaço” (p. 95).

O ciberespaço possibilita variados modos de comunicação e de interação e uma de suas principais funções é promover o acesso a diversos computadores, mesmo a distância, facilitando a comunicação, permitindo que, de um computador pessoal, sejam copiados dados em tempo real sem esgotar a fonte, promovendo transferência de dados ou *upload*. Tais recursos permitem também a combinação de vários modos de comunicação como “o correio eletrônico, as conferências eletrônicas, o hiperdocumento compartilhado, os sistemas avançados de aprendizagem ou de trabalho cooperativo, enfim, os mundos virtuais multiusuários” (p. 107). É de se esperar que todas essas possibilidades afetem de alguma, ou de muitas formas, os modos de comunicação na atualidade.

A compreensão dessas mudanças por conta do processo de comunicação para a civilização contemporânea, segundo o autor, exige uma reflexão sobre a “primeira grande transformação na ecologia das mídias: a passagem das culturas orais

às culturas da escrita” (p. 116), considerando-se que a emergência do ciberespaço já terá promovido uma mudança tão radical quanto a invenção da escrita em seu tempo. No tocante às artes, a ciberarte, uma de suas características mais constantes

é a participação nas obras daqueles que as provam, interpretam, exploram ou leem. Nesse caso, não se trata apenas de uma participação na construção do sentido, mas sim uma coprodução da obra, já que o “espectador” é chamado a intervir diretamente na atualização (a materialização, a exibição, a edição, o desenrolar efetivo aqui e agora) de uma sequência de signos ou de acontecimentos. (LÉVY, 2010, p. 138).

O autor aponta dois grandes tipos de mundos virtuais: os editados como os CD-ROMS, ou instalações de artistas (*off-line*), e os abertos e acessíveis por meio de redes disponíveis à interação (*on-line*) acessível a todos e coletivamente alimentado em tempo real. Outros critérios de conservação e apreciação da arte na ciberarte entram em contradição com hábitos tradicionais, afetando a formação dos críticos e práticas de museus porque “essa arte que reencontra a tradição do jogo e do ritual requer também a invenção de novas formas de colaboração entre os artistas, os engenheiros e os mecenas, tanto públicos como privados” (p. 139). Sendo uma criação coletiva e por solicitar a participação do intérprete, cada atualização realizada revela um novo aspecto da obra, porque alguns dispositivos optam por não promover uma combinatória, mas suscitar, durante as interações, formatos imprevisíveis. Nessas condições, o propósito do trabalho artístico se desloca para o acontecimento:

Os gêneros da cibercultura são da ordem da *performance*, como a dança e o teatro, como as improvisações coletivas do jazz, da *comédia dell'arte* ou dos concursos de poesia da tradição japonesa. Na linhagem das *instalações*, requerem a implicação ativa do receptor, seu deslocamento em um espaço simbólico ou real, a participação consciente de sua memória na constituição da mensagem. Seu centro de gravidade é um processo subjetivo, o que os livra de qualquer fechamento espaçotemporal. (LÉVY, 2010, p.157).

Ou seja, “as artes da cibercultura reencontram a grande tradição do jogo e do ritual” (p.157) ao reintroduzirem no contemporâneo o seu traço mais arcaico – a própria origem da arte em seus fundamentos antropológicos. No jogo e no ritual, o autor e a gravação são menos importantes que o ato coletivo que se realiza. Nas sociedades sem escrita, o saber prático e ritual é transmitido por uma *comunidade viva*, após o surgimento da escrita o “saber é transmitido pelo livro – único, interpretável, transcendental, supostamente contendo tudo: a Bíblia, o Corão, os textos sagrados, os clássicos, Confúcio, Aristóteles” (p.166), no atual momento é o intérprete quem domina o conhecimento:

A desterritorialização da biblioteca que assistimos hoje talvez não seja mais do que o prelúdio para a aparição de um quarto tipo de relação com o conhecimento. Por uma espécie de retorno em espiral à oralidade original, o saber poderia ser novamente transmitido pelas coletividades humanas vivas, e não mais por suportes separados fornecidos por intérpretes ou sábios. (LÉVY, 2010, p. 166).

Conforme o autor, porém, dessa vez, o portador do saber, diferentemente da comunidade arcaica, não seria mais a comunidade física encarnada, mas o ciberespaço e sua interatividade.

1.2. Arte - Noções Básicas

A quem busca um entendimento do termo literalmente descrito como arte em dicionário, este se surpreenderá: ou pelo tamanho da espacialidade física ocupada na página para definir o assunto, ou por apesar disso, pela imprecisão que o termo evoca. No Novo dicionário Aurélio (1986), por exemplo, as referências ao termo chegam a ocupar quase uma página inteira (arte1) e é retomado logo na seguinte (arte2), tamanha a pluralidade de sentidos ao nome atribuídos. A abordagem de sua função também agrega variadas possibilidades se focadas no aspecto formal, pragmático, estético. Classificá-la, afirmando tratar-se de uma arte popular ou erudita, também não é porto seguro, assim como discorrer, salvo algumas exceções, sobre tipologias: arte visual, literária, poética, dramática, cinematográfica entre outras. Nas palavras de Coli (1995), em síntese, essas mesmas acepções assim se enunciam:

Dizer o que seja a arte é coisa difícil. Um sem-número de tratados de estética debruçou-se sobre o problema, procurando situá-lo, procurando definir o conceito. Mas, se buscarmos uma resposta clara e definitiva decepçamo-nos: elas são divergentes, contraditórias, além de frequentemente se pretenderem exclusivas, propondo-se como solução única. (COLI, 1995, p. 07).

A motivação para os desencontros conceituais, segundo o autor, deve-se ao fato de a arte ser um produto cultural e, por consequência desse fato, confundir-se com a história dos homens ao longo de suas existências, revelando diferentes maneiras de expressão e de tradução da vida. Para além dessas motivações, há que se considerar a diversidade dos discursos que determinam o valor de algo como sendo arte. Os critérios de julgamento de um objeto artístico devem ultrapassar a técnica e primar pela extensão da natureza complexa desse objeto, sem esquecer que aí também se incluem as “questões de afinidade entre a cultura do crítico e a do artista de coincidências (ou não) com os problemas tratados, de conhecimento mais ou

menos profundo da questão” (p. 17). Dessa forma, não há unanimidade, nem constância nos discursos que determinam o estatuto e o objeto das artes, apesar do esforço empreendido ao longo da história para a elaboração de uma base sólida sobre a qual se possa apoiar.

Que base seria essa? Para Coli (1995), um dos instrumentos desse desejo de rigor é o das “categorias de classificação estilísticas” (p. 24). O estilo considera uma constante de formas inter-relacionadas no interior da obra, aquilo que com mais frequência se identifica numa produção artística: “expressões, sistemas plásticos, literários, musicais, dentre outros” (p. 24). É o que se nota, por exemplo, nas ideias sustentadas pelo movimento romântico por compreender uma ruptura e uma oposição com o passado clássico e ao mesmo tempo propiciar uma visão global do mundo, uma maior sensibilidade e uma atitude social, ultrapassando o lado puramente formal do fazer artístico.

Para Coli, porém, a classificação da obra é menos importante que a descoberta daquilo que o artista revela como preocupação e como especificidades entre as artes do seu tempo: o objeto artístico e sua riqueza sempre escaparão dos moldes que se querem lógicos, pois o “em si” da obra de arte, ao qual nos referimos, não é uma imanência, é uma projeção. Somos nós que enunciamos o “em si” da arte, aquilo que nos objetos é, para nós, arte” (p. 64).

Nessas condições, para o autor, a tarefa classificatória de atribuir a algo o termo artístico está sempre vinculada ao relativo da cultura à qual pertencemos, aos discursos dos críticos, ao tempo e ao local em que foram produzidas, à atitude de admiração, além do objetivo, do impacto social e do parâmetro subjetivo adotado durante o processo de classificação de tais produções.

Para o grego Aristóteles, a arte é uma disposição de produzir (*poiésis*), e produzir é “trazer à existência uma das coisas que são suscetíveis de ser ou de não ser e cujo princípio de existência reside no artista” (CAUQUELIN, 2005, p. 59). Por conta dessa capacidade artística em suscitar outros modos de olhar o mundo que observa, conforme Archer (2001), decorre na atualidade uma profusão de estilos, de formas, de práticas e de programas artísticos que dificultam a qualificação da arte, pensada nos moldes tradicionalmente concebidos.

Como forma de expressão, segundo o autor, recentemente, os materiais e recursos utilizados pelos artistas e seus objetos artísticos variam não apenas do papel ao metal, como também ao som, à luz, à pedra, ao ar, à palavra, à comida, além de outros. Em tom de ironia, o teórico reclama o fato de que atualmente pouco ou quase

nada se pode fazer para impedir que alguns resultados de “atividades mundanas” sejam classificados como arte e que “ao lado de artistas tradicionais há aqueles que utilizam fotografias e vídeo, e outros que se engajam em atividades tão variadas como caminhadas, aperto de mão e o cultivo de plantas.” dizendo tratar-se de modalidades artísticas. (ARCHER, 2001, p. 05).

De qualquer modo, a concepção de arte neste estudo tende à abertura do conceito, conforme o pensamento do próprio poeta Arnaldo Antunes:

Sempre acreditei que qualquer pessoa pode ser um artista em seu ofício, talvez porque a natureza da arte venha menos do “o que” se faz e mais do “como” se faz algo. A lavadeira ensaboando as roupas no tanque, o guarda de trânsito acenando para os carros, a secretária batucando no teclado do computador – todos podem exercer suas atividades com a mesma intensidade que caracteriza o que chamamos de arte, apenas pela maneira de se entregarem a ela. (ANTUNES, 2008, p. 01).

Como se percebe, a essa concepção de arte é subjacente também a de *performance*, de um ritual, de um evento atualizado por um corpo vivo que se faz notar conforme a percepção e a sensibilidade de um leitor/ observador. Desse modo, pode-se dizer que o poeta e Paul Zumthor dialogam conceitualmente em seus pressupostos teóricos, uma vez que Zumthor entende ser a poesia um rito, uma *performance*. Os pressupostos teóricos em torno desse assunto serão referenciados nos últimos itens do segundo capítulo deste estudo.

1.3. Arte – Poesia Visual

Sabe-se que durante um longo período, (Grécia Antiga e Idade Média), os poemas dependiam dos aedos, rapsodos e menestréis para que fossem cantados ou declamados. Entretanto, o surgimento da escrita possibilitou a transposição gráfica e sonora dos mesmos para que fossem lidos, vistos e percebidos os aspectos sensíveis de sua materialidade sígnica. “Quando surge a poesia escrita, as malhas sociais já começaram a emaranhar-se, e o poeta vê reduzido o seu auditório” (PIGNATARI, 1975, p. 11). De outro modo, é Carlos Drummond de Andrade, referido por Pignatari, quem constata o fato de que

o poeta fez do papel o seu público, moldando-o à semelhança de seu canto, e lançando mão de todos os recursos gráficos e tipográficos, desde a pontuação até o caligrama, para tentar a transposição do poema oral para o escrito em todos os seus matizes. (DRUMMOND apud PIGNATARI, 1975, p. 11).

A temática - poesia visual – nem sempre congrega definições pacíficas, mas, de um modo abrangente, Guimarães (2004) menciona o assunto, relacionando-o a textos diversificados, a procedimentos variados, mas com um aspecto comum: a busca da imagem como expressão visual da palavra. Ou seja, os poemas visuais rompem com a linearidade do verso e optam pela conjugação de signos verbais e não-verbais, valorizando os espaços em branco, privilegiando o visual. Ou ainda, no dizer de Philadelpho Menezes: um tipo de poesia que “migra para outros espaços, ganhou asas e voou para fora do modelo tradicional que conhecemos: o texto em verso”. (MENEZES, 1998, p. 14).

De origem barroca, essa poética experimental da não-linearidade foi enfatizada por Mallarmé no final do século XIX (1897) por meio de propostas estéticas ao lançar seu poema "*Un Coup de Dés*" (Um lance de dados), no espaço em branco do papel, numa atitude fundamental para o surgimento da lírica moderna. No contexto da poesia brasileira, a reiteração do poema visual é devida ao movimento de vanguarda Concretista, um dos mais expressivos e atuantes da estética brasileira, liderado pelos poetas Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari. O Concretismo surgiu a partir da década de 1950, mas foi oficialmente lançado em 1956, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, na ocasião da Exposição Nacional de Arte Concreta.

Esse movimento trouxe como proposta a abolição do verso como unidade rítmico-formal do poema, sem abdicar das virtudes da palavra. Valendo-se de outros recursos como o espaço tipográfico, o acústico e o visual, instaurou novas relações sintáticas, morfológicas e semânticas para leitura do poema que, por sua vez, possibilitaram livres e múltiplas associações de sentido de modo simultâneo.

A poética de Arnaldo Antunes mantém íntimas relações e influências com o movimento Concretista, seja pela amizade que o poeta declara ter com os irmãos Campos e Pignatari, seja pelos vínculos criativos e identitários artísticos e procedimentais de suas obras. No posfácio *de 2 ou + corpos no mesmo espaço*, por exemplo Haroldo de Campos, recordando um texto de Walter Benjamin que preconizava um avanço da escrita em busca de sua figuralidade, sua iconicidade e, por consequência, promoveria uma escrita de trânsito universal à qual deixaria os poetas espertos em grafia como nos primórdios e os tornariam novamente autoridade na vida dos povos, aponta que o poeta Arnaldo Antunes é representante desses pressupostos benjaminiano:

Arnaldo Antunes, artista multimidiático e intersemiótico, representa na jovem poesia brasileira, a assunção, na prática – na dimensão do fazer -, esse novo vaticínio benjaminiano. Este seu novo livro, que ora

se publica na coleção por mim dirigida – não por acaso acompanhado de um CD especialmente projetado para esse fim – põe à evidência o que acima afirmo. É um prazer – intelectual e pessoal – vê-lo agora na Signos. (CAMPOS, 2009, posfácio da obra *2 ou + corpos no mesmo espaço*).

Em outro momento, na obra *Não Poemas*, de Augusto de Campos, vem de Arnaldo Antunes um longo prefácio. Essa obra assemelha-se a *2 ou + corpos no mesmo espaço* por adotar procedimentos relativos à visualidade, ao experimentalismo poético e por incorporar recursos tecnológicos como CD acoplado ao livro tal qual o livro de Arnaldo. Acerca do fazer poético desse livro, Arnaldo Antunes, referindo-se ao filósofo Ludwig Wittgenstein e suas reflexões em torno da linguagem, apontando para a impossibilidade de que “O que não se pode falar, deve-se calar”, diz que o poeta Augusto de Campos está em um outro extremo:

para onde a filosofia ou a fala de todo dia apenas apontam, sem alcançar, emerge a linguagem-coisa de Augusto de Campos. Entre falar e calar, seus poemas parecem dizer o indizível, por não tentar dizê-lo, mas realizá-lo através da linguagem. (ANTUNES, 2009, Prefácio do livro *Não Poemas* de Augusto de Campos).

Em outro momento, na contracapa do livro *Arnaldo Canibal Antunes*, publicado em 2012 pela editora nVersos, Augusto de Campos também declara que Arnaldo Antunes é o poeta do século XXI e ressalta a parceria do trabalho poético entre ambos:

Arnaldo é a imagem do poeta do século 21. Múltiplo. Move-se com criatividade nos mais diversos veículos e disciplinas. Poesia visual e vocal, letra de música popular e experimental, *performance* corpórea, instalações. [...] Ajudou-me muito quando eu me iniciava, ainda sem computador pessoal próprio, na linguagem digital. (CAMPOS *apud* SANTOS, contracapa do livro *Arnaldo Canibal Antunes*. 2012).

Como percebida, é inegável a vinculação da poesia concreta ao trabalho do poeta Arnaldo Antunes. Apesar disso, este estudo não objetiva discutir essa classificação para situar o autor num movimento específico, e sim considerá-lo em sua multiplicidade. Que as influências acima relatadas sejam compreendidas dentro de um movimento dinâmico de continuidade poética devido à tecnologia digital, e entendido que depois de Mallarmé com seus jogos entre a disposição das palavras na página e a tipografia, seguidos pelos “caligramas” de Apollinaire e pelo Concretismo, a vertente da poesia visual se potencializou.

O poeta Arnaldo Antunes, bem situado nesse tempo que permite a integração de variados códigos, faz uso de grafismos, de colagens, de letras e de

textos impressos do cotidiano para privilegiar a visualidade de seus poemas, integrando grafias e imagens, desafiando o conceito de poema e exigindo a participação ativa do leitor para decifrá-los ao propor a desautomação do olhar, ao formular ideias através de imagens-símbolos e letras. Nessas condições, vale ressaltar que a obra do poeta Arnaldo Antunes não se limita a recriar poemas concretistas. Apesar da valorização da imagem, outros aspectos, como movimento de vídeo, recursos de computação gráfica, exploração performática da musicalidade das palavras exigem do leitor/visualizador de poesia diferentes moldes de análise e de interpretação de seus poemas.

A constatação de tais procedimentos na obra *2 ou + corpos no mesmo espaço* se mostrarão, em parte, no percurso deste estudo, principalmente, intermediada pela leitura dos poemas selecionados para análise.

1.4. Arte e Tecnologia Hoje

A arte partilhada com as máquinas entra nas casas via satélites, telefones, oferecendo-se para ser recebida, modificada e devolvida. (Diana Domingues 1997, p. 18).

Para Diana Domingues (1997), é fato incontestável a estreita relação que atualmente se estabelece entre a produção artística, sua sintonia com os avanços tecnológicos e seu processo de humanização. Tal abordagem, segundo a autora, não é idealista, muito embora ainda cause estranheza para alguns, motivada pela resistência ao não convívio necessário com as tecnologias em seu meio social. Entretanto, a autora ressalta que é necessário

acreditar que o homem constrói seu presente e projeta um futuro cada vez melhor. [...] A história mostra que as civilizações nunca voltaram para trás, que as descobertas e inventos são acumulados e servem de *background* para outros inventos. E como decorrência, a vida vem se transformando, com uma série de tecnologias que amplificam nossos sentidos e nossa capacidade de processar informações. (DOMINGUES, 1997, p. 15).

Decorre dessa capacidade de processar informações a colocação da arte como ponto de convergência para se pensar os efeitos das tecnologias na vida contemporânea em termos de determinação cultural, uma vez que “a produção artística sintonizada com os avanços tecnológicos, revelam os aspectos humanos das tecnologias”. No Brasil, segundo Domingues, há um quase vazio editorial sobre esse

assunto. Entretanto, o cenário mundial está repleto de abordagens hibridizadas por textos de extensões diversas, testemunhos de artistas, textos técnicos de matemáticos, de engenheiros, textos poéticos, filosóficos, científicos, irônicos, todos tematizando o cotidiano invadido pelas máquinas. Vivemos a época da revolução digital, e as tecnologias comunicacionais permitem, dentre outras, o assentamento da arte em sistemas complexos.

Há de se presumir que essa invasão eletrônica em todos os campos da atividade humana, segundo Domingues, antes já praticada na era industrial pelo cinema, o impresso, o rádio, não teve repercussão tão acentuada quanto a invasão tecnológica. Uma de suas explicações é a de que, antes, as informações através de imagens impressas e faladas circulavam em alguns segmentos da sociedade, mas o setor produtivo funcionava muito bem sem elas. Hoje, porém, tudo passa pelas tecnologias: “a religião, a indústria, a ciência, a educação”. Nesse contexto, a arte, em sua relação direta com a vida, se apropria da tecnologia e parece incitar o homem a repensar sua própria condição humana.

Os artistas, ao utilizarem computadores, softwares, câmeras, sensores, mixers, Cd-roms, rede internet, sintetizadores como recurso de criação e de divulgação de suas artes parecem traçar “um estranho metadestino para as coisas da arte”. Há cerca de 30 anos, uma série de práticas artísticas assentadas na revolução eletrônica e nas tecnologias numéricas espalhadas pelo mundo fizeram com que os artistas perdessem o interesse de produção para um mercado oficial, primando

pela arte da participação e da interação da comunicação planetária, colocando-se em novos circuitos não mais limitados à arte como objeto ou valor de culto, mas enfatizando, sobretudo, seu poder de comunicação. Fala-se no fim da arte da representação em favor de uma arte interativa que é basicamente comportamental e que não pode se encerrar em objetos acabados como numa escultura, pintura, fotografia, ou outro suporte material. (DOMINGUES, 1997, p. 17,18).

Assim, as mudanças decorrentes do abandono de técnicas tradicionais como a pintura, o desenho, a escultura, o afastamento da ideia de arte como mercadoria, a reavaliação dos conceitos artísticos fundados na representação de formas, no belo, na subjetividade, na individualidade e na “artistificação” dos meios, deixam seu lugar para novas formas de produção de arte: o da *cibercultura*, do *ciberespaço*. Espaço de computadores, de ambientes digitais, mais que um espaço bidimensional, o *ciberespaço* tridimensional ou arquitetônico, planetário. Da passagem dessa cultura material para a imaterial, própria da arte tecnológica, Domingues admite que:

a circulação e recepção desta arte coloca em xeque até mesmo figuras e estruturas de poder, como o papel do artista e sua genialidade, a figura de curadores e marchands, o espaço sagrado das galerias e museus, a mídia como instância que homologa uma arte dita qualificada. Esta arte partilhada com as máquinas entra nas casas via satélites, telefones, oferecendo-se para ser recebida, modificada e devolvida. (DOMINGUES, 1997, p. 18).

Como consequência disso, Domingues aponta a possibilidade de corpos se tocarem no planeta porque o mundo, pelas redes comunicantes, torna-se um organismo vivo. Ou seja, as tecnologias eletrônicas alteram o pensamento e as modalidades do fazer artístico.

1.4.1. Arte - Interatividade

Diana Domingues (1997) confirma que interatividade é a palavra-chave desse novo século e que o termo possui vinculação direta com o processo de geração de informação resultante da colaboração mútua do homem com as máquinas. Por ser introduzida pela tecnologia e vincular-se à arte e à comunicação, a interatividade “põe fim à noção de espetáculo no qual a arte é assistida e interpretada como um ato puramente mental” (DOMINGUES, 1997, p. 22). Frente a isso, um ato de recepção artística passa a solicitar do espectador uma postura menos contemplativa e muito mais relacional.

Assim, a autora recorre à metáfora da *porta aberta* para dizer que a arte não se apresenta mais centrada na aparência, pois, de outro modo, nos permite vivenciar eventos e acontecimentos, caracterizando-se naquilo que denomina uma arte de aparição, e que nessas condições o conceito de “obra aberta” ganha o seu sentido pleno. Tudo isso proporcionado pelas tecnologias digitais e comunicacionais.

Com a interatividade própria das tecnologias, a “obra” abre-se para mudanças de natureza física. Interatividade torna-se, portanto, um conceito operacional, e, virtualidade, na arte interativa, é disponibilidade, atualização, estado de “emergência”. (DOMINGUES, 1997, p. 23).

Essa possibilidade de troca com o objeto artístico pelo público, ainda que, de forma remota, se insere no princípio de incrustação ou inclusão que era próprio das poéticas denominadas participacionistas dos anos sessenta, inspiradas em Duchamp e retomadas por John Cage, Grupo Fluxus, *happenings* e outras manifestações da época. No Brasil, os maiores dessa arte de participação foram Lygia Clark e Hélio Oiticica. Eles, suscitando a ação do espectador em tempo real e direcionando-o ao

processo a ser vivido, superam a ideia de arte como objeto. Dentre as ações suscitadas ao público pelos artistas, estavam a da troca de roupas, o contato físico com objetos e até um modo de respiração. Nessas condições, a proposta de recepção da obra é ampliada para a participação que envolve o corpo e não apenas para o processo de natureza intersubjetiva a partir de atos interpretativos que se dão na mente. É nessa direção que o artista hoje, intermediado pelas máquinas, espera do receptor/agente uma ação com resposta interativa, conclui a autora.

1.4.2. Arte - O Pós-Humano

As ações de um corpo tecnologizado determinam mudanças na forma de sentir. (Diana Domingues, p. 26).

Já que a presença do corpo em ação é uma das questões da arte contemporânea, conforme Diana Domingues (1997), deve-se “pensar os limites da arte e de um corpo tecnologizado demarcado pelas novas fronteiras dos territórios digitais” (p. 25). Dentre os interessados historicamente nos sinais do corpo, a autora faz referência à arte gestual da “*action painting*”, ao gestualismo, à pintura de Pollock, de Kooning, à *body-art*, aos *happenings* e às *performances*. Além desses, cita também as investidas de Klein ao jogar o corpo e escrever suas marcas sobre o suporte. Diz que todas essas ações atualmente, possibilitadas pelos *softwares*, ao estabelecerem uma simbiose da mente humana com as mentes de silício, ampliaram-se.

A ampliação dessa relação humana com a máquina transformou o modo de processamento das informações e modificou a comunicação humana promovendo outros modos de subjetivação:

A arte tecnológica está explorando uma outra natureza em que o corpo humano e os sistemas artificiais estão numa estreita simbiose do tecnológico/artificial/natural interfaceado ao físico/real/ e virtual /digital. [...] A máquina, criação humana, está dando ao homem poderes ultra-humanos. As ações de um corpo tecnologizado determinam mudanças na forma de sentir. [...] Nós nos fazemos fora de nós mesmos em memórias de máquinas e em propagação do Eu. As tecnologias ampliaram o campo de percepção por novas formas de existir antes não permitidas por um corpo somente biológico. (DOMINGUES, 1997, p. 26).

E essa simbiose do homem com a máquina, afirma a estudiosa, modifica a arte em suas bases estéticas porque o homem está cada dia mais disposto a ceder à capacidade das máquinas de modificar seu pensamento. Dessa forma, a partir delas é

que identidades são vividas, já que por trás de *mouses*, e teclados, há sempre uma energia humana e natural fundindo-se à energia das máquinas.

Apesar de essa concepção ser negada por alguns que ainda atribuem às tecnologias um caráter alucinatório e alucinógeno por considerá-la promotora de aprisionamento humano, tal postura não anula sua evidência. Para a autora, outras indagações se justificam. Por exemplo, entender os limites do biológico ampliado pelas tecnologias, indagar a respeito de formas de vida que reconfiguram e redefinem o que significa ser humano hoje, pensar sobre o tipo de subjetividade transmitida através de circuitos na intimidade digital do ciberespaço.

No mais, é constatar que a sensibilidade humana está se fazendo em ambientes tecnologicizados. E esses testes são realizados principalmente pelos artistas. Citando McLuhan, Domingues nos diz que a tarefa dos artistas em verificar o potencial sensível das tecnologias não está no nível dos conceitos e sim nas

relações dos sentidos e dos modelos de percepção que ele muda pouco a pouco e sem encontrar a mínima resistência. Só o artista pode enfrentar impunemente a tecnologia porque ele é um especialista em notar as trocas de percepção sensória. (DOMINGUES, 1997, p. 29).

A exposição *Por um fio* de Helena Martins Costa, convidada do segundo Projeto Parede do Museu de Arte Moderna de São Paulo – (MAM-SP), apresentada no período de 14 de junho a 20 de dezembro de 2012, parece ser um bom parâmetro para ilustrar a proposta teórica da autora. Por uma videoinstalação que ocupou o corredor de acesso entre o saguão de entrada e a grande sala do museu de São Paulo, numa perspectiva original do espaço, foi projetada e exibida em vídeo, no teto do museu, uma caminhada sobre uma corda bamba situada acima da cabeça dos espectadores a cerca de 1,5 m. Nesse jogo entre o real e o virtual, o público reproduziu o trajeto aéreo em suas passadas pelo corredor. Além de experimentar a sensação de vertigem proporcionada pela projeção, a arte de Helena Martins provocou a sensação de poder lidar com o limite e com o risco numa situação extrema. Era mesmo essa a proposta da artista:

o título *Por um fio* evoca a ideia de limite, de situação extrema, onde em geral algo está à beira do abismo, sustentado por um frágil equilíbrio. *Por um fio* sugere um enorme risco, uma intercessão feita no último momento e a cada instante. Nesse jogo, como alegoria de sua própria condição, o que estará em risco no corredor talvez seja a própria imagem. (COSTA, 2012, p. 01).

Do exposto, conclui-se que a tecnologia disponível atualmente, além de favorecer a criação artística pela possibilidade de ampliação de suas técnicas, e pelo modo peculiar de colocar-se no ciberespaço, solicita do usufruidor/ouvinte/visualizador/leitor maior interatividade.

1.5. Processo poético de Arnaldo Antunes - Nexos e Links

A arte de Arnaldo Antunes de um modo geral mantém relações com todos os aspectos enfocados neste relato introdutório, a princípio, por solicitar do espectador/fruidor/leitor uma maior interatividade. Ainda mais pela motivação de a poética da obra *2 ou + corpos no mesmo espaço* participar dos dois grandes tipos de mundos virtuais referidos por Pierre Lèvy: os editados como os CD-ROMS (caso da obra em estudo) e os *on-line* – abertos e acessíveis por meio de redes. Isso não significa dizer que os poemas de *2 ou + corpos no mesmo espaço* estejam disponíveis apenas em livro, ou em CD, pelo contrário, alguns deles como “agouro”, “agá”, “solto”, além de outros, podem ser facilmente acessados via internet, ou seja, Antunes é um, entre os artistas contemporâneos, exemplar representante da poesia multimídia, o que faz com que se multipliquem os formatos comunicacionais de sua poesia por empregar diversos suportes ou diversos veículos de comunicação aqui já referidos anteriormente, segundo aceção de Pierre Lèvy.

Por conta dessas e de outras peculiaridades, como as *performances* que realiza, sua produção artística não se enquadra num paradigma específico. Daí dialogar com as referências feitas por Coli (1995) em relação às dificuldades estéticas para definir o que seja arte. “Escorregadia”, a arte desse poeta por mais que se procure dizer o que ou como ela é, há sempre um aspecto particular desencaixado daquilo que se afirma. No caso específico dos poemas há sempre uma tendência para caracterizá-los como poesia concreta. Mas essa poética, apesar de toda relação que mantém com o movimento concretista, conforme mencionado anteriormente, coloca-se além dele e, não raro, solicita ser considerada em sua amplitude antropológica, entendendo que qualquer pessoa pode ser um artista naquilo que faz conforme aceção já citada do próprio poeta e crítico.

De qualquer modo, pode-se afirmar que essa arte incorpora uma das questões da contemporaneidade abordada por Diana Domingues, qual seja, a vinculação entre produção artística sintonizada com os avanços tecnológicos e seu processo de humanização. Na obra *2 ou + corpos no mesmo espaço*, esse processo

de humanização se realiza pelas *performances* oralizadas e gravadas em CD, como já referido. A seguir, no capítulo II, serão ressaltados aspectos gerais do trabalho do poeta e algumas especificidades da obra em estudo, seguidas pelas abordagens de Paul Zumthor e de Esther Langdon em torno da *performance*.

CAPÍTULO II – Autor, Obra e *Performance*

1.1. O Autor

Poeta brasileiro, paulista, Arnaldo Augusto Nora Antunes Filho é mais conhecido por grande parte do público por atuar como vocalista da banda Titãs, que se apresentou pela primeira vez em 1982, no Teatro Lira Paulistana e no SESC Pompéia, em São Paulo, com nove integrantes. Entretanto, ter sido vocalista de uma banda de sucesso durante dez anos parece dizer muito pouco acerca de seu trabalho artístico. Apesar do reconhecido sucesso da banda *Titãs*, Antunes vive proliferando linguagens sejam elas a do barulho, a do silêncio, da imagem, da poética, do palco, da música, do livro ou de outros variados modos. As modalidades artísticas (plásticas, musicais, poéticas, performáticas e críticas) praticadas por ele se entrelaçam, se complementam e se recriam permanentemente. É o que se comprova nas palavras de André Gardel (2006), ao afirmar que

Antunes é um *verse-maker*, um compositor de música popular, um artista plástico, *um performer*, um cantor, um poeta *verbivocovisual*, um escritor crítico, um artista multimídia. Sua postura diante dessa diversidade é tanto de localizar a especificidade de cada código quanto de permitir as suas intersecções criativas, a partir de uma linguagem sem grandiloquências que coisifica palavras e foge de qualquer lirismo excessivamente subjetivado, lamuriento, vivendo, para usarmos uma expressão de sua autoria no “apuro em procurar clareza e (na) certeza de que tudo é impuro”. (GARDEL, 2006, p. 02-03, aspas do autor).

Toda essa versatilidade já se revelara desde cedo em seus primeiros desenhos e seus primeiros poemas no colégio de aplicação da PUC SP, o São Domingos, em Perdizes, assim como pelas suas primeiras *performances* realizadas com o artista plástico José Roberto Aguilar e a *Banda Performática*. Algumas dessas *performances*, um tanto inusitadas, aliavam à percussão e ao canto, a ação de pentear discos.

Segundo Alessandra Santos (2012, p. 163), o contexto cultural da banda *Performática* era, musicalmente falando, a década de explosão do *rock*. Já a arte de Aguilar, pós-tropicalista, explorava uma arte total (exploração dos gêneros e dos sentidos) e a banda baseada no conceito de arte performática primava por múltiplas execuções como as de canto, música, pintura, vídeo e dança, simultaneamente. Esse grupo lançou apenas um disco em 1982 e algumas de suas composições de *rock* intitulavam-se *Canibal Carioca* e *Tribo e Nós espantaremos o urubu*, “que discute a

decadência da cultura brasileira”. Cita, ainda, a mesma autora, outra composição, essa exclusiva de Arnaldo Antunes, intitulada *Estranheza*. Trata-se de uma canção, com melodia, e ritmo indígenas. O período do artista nessa banda foi passageiro, mas importante para o fortalecimento da qualidade performática e multimidiática de seu trabalho artístico.

Outras idiosincrasias do artista se mostram nas letras cantadas pelo grupo Titãs do qual Antunes era vocalista (como já referido) e compositor juntamente com Branco Melo, Ciro Pessoa, Marcelo Fromer, Paulo Miklos, Sérgio Brito, Tony Beloto e Nando Reis, num período compreendido entre 1982 e 1992. Um dos objetivos desse grupo, inicialmente intitulado *Titãs do lê lê lê*, segundo Alessandra, era evocar um elemento indígena e ao “mesmo tempo de *rock* no Brasil pela denominação (iê- iê - iê). O grupo tornou-se uma das bandas de maior experimentação linguística e musical brasileira. Eclética e de qualidade *pop*, primava por uma postura irreverente de contestação e experimentalismos: combinação de “sons eletrônicos com instrumentos acústicos, “*reggae ska, punk, rock, baladas românticas, rock* da década de 1960 (Jovem Guarda), *funk e rock* pesado, em uma fusão” nos diz Alessandra Santos (2012, p.164).

O papel de Arnaldo Antunes em relação aos sete discos lançados pelos Titãs, além de vocal como já referido, era o de composição. No primeiro deles, *Titãs* – sucesso com *Sonífera Ilha* (musicalmente lembrando composições bregas, parodiando os sucessos do rádio e o rock), incluía três composições do poeta. O segundo, *Televisão* (1985), contou com quatro de suas composições. Uma delas *Não vou me adaptar* faz menção à alienação urbana conforme declaração desses versos nas últimas estrofes da canção: *Gaguejo quando tento falar/ Fraquejo quando tento mandar/ Sou forte quando bebo cerveja/ Me aqueço quando penso em fumar/*. Mas o tom contestatório das canções se mostrará muito mais acentuado no terceiro disco da banda *Cabeça de Dinossauro* (1986) que, como nos afirma Alessandra Santos, é um dos discos mais “bem elaborados no seu conceito de execução” (p. 166).

Nesse trabalho, oito das treze canções contam com a participação de Antunes: *A face do destruidor* e *O quê* (do livro *PSIA*) *Porrada, Tô cansado, Bichos escrotos, Família, Dívidas e Cabeça Dinossauro*. As letras desse disco, em tom de protesto, abordam criticamente as principais instituições sociais como: a família, a igreja e o Estado. *Homem Primata*, por exemplo, critica o capitalismo e à época fez coro com milhares de vozes ao enunciar em seus primeiros versos que: *Desde os primórdios/ Até hoje em dia/ O homem ainda faz/ o que o macaco fazia/ eu não*

trabalhava, eu não sabia/ que o homem criava e também destruía /Homem primata/ Capitalismo Selvagem/Ô ô ô/.

Em 1987, no trabalho seguinte, *Jesus não tem Dentes no País dos Banguelas*, Arnaldo também participa de cinco faixas com destaque para *Comida*, uma declaração protesto enfocando que as necessidades básicas de um ser humano não podem ser pautadas apenas por aquelas relacionadas à manutenção de sua condição física, mas também por outras relacionadas à cultura: *A gente não quer só comer/ A gente quer prazer pra aliviar a dor/ A gente não quer só dinheiro/ A gente quer inteiro e não pela metade/*. Letra gravada e cantada por vários artistas brasileiros, inclusive por Maria Betânia em DVD intitulado *Brasileirinho ao vivo*.

Õ *Blésq Blom* produção de 1989, como se nota pela titulação composta por palavras inventadas sem nenhuma referencialidade anterior, contou com a participação de um casal do Recife (Mauro e Quitéria) que ganhava a vida cantando na praia. Tal atitude foi um recurso a mais que se somou ao apelo social do trabalho em prol da inclusão social no Brasil. Tal proposta se explicita também pelos versos de *O Pulso*, (composição de Antunes) que, após enumeração versificada de uma série de doenças: *Reumatismo, raquitismo/ Cistite, disritmia/ Hérnia, pediculose/ Tétano, hipocrisia/ Brucelose, febre tifoide/ Arteriosclerose, miopia/ Catapora, culpa, cárie/*, insiste em afirmar que, apesar de tudo isso, *O pulso ainda pulsa*, numa clara alusão à precária condição de saúde dos brasileiros, porém, ao mesmo tempo marcada pela sua capacidade de resistência. O projeto gráfico da capa e do encarte do disco foi feito por Arnaldo e recebeu como prêmio, o disco de ouro.

Por fim, em 1991, o *Tudo ao Mesmo Tempo Agora*, última participação de Arnaldo Antunes no grupo *Titãs*. Nesse trabalho, as composições, pela primeira vez, são assinadas coletivamente por todo grupo. Do livro *Tudos*, de Arnaldo Antunes, publicado em 1990, foi incluído o poema *Agora*, uma narrativa em versos abordando a existência humana ao contrário do tempo cronológico. Seus primeiros trechos iniciam-se por narrar a morte e se concluem com o nascimento conforme constatação das duas primeiras e das duas últimas estrofes do poema:

Agora que agora é nunca/ Agora posso recuar/ Agora me sinto na tumba/ Agora o peito a retumbar/ Agora a última resposta/ Agora quartos de hospitais/ Agora abrem uma porta/ Agora não se chora mais/. E as duas últimas: *Agora sinto um gosto doce/ Agora vejo a cor azul/ Agora a mão de quem me trouxe/ Agora é só meu corpo nu/ Agora eu nasço lá fora/ Agora minha mãe é o ar/ Agora eu vivo na barriga/ Agora eu brigo pra voltar/ Agora/*. (ANTUNES, 2007, p. 22).

Apesar da retirada oficial de Arnaldo do grupo *Titãs*, em 1992, eles ainda continuarão compondo em parceria. Em 1993, pela BMG, é lançado o CD e vídeo *Nome*. Esse trabalho já estava em processo de elaboração há mais de um ano e é resultante da junção de várias linguagens: a musical, a poética e a da produção gráfica, cujo objetivo maior se estabelece em movimentos inusitados da imagem e da palavra escrita seguidas de som.

Por suas exibições de variados modos, será um trabalho premiado tanto no Brasil quanto no exterior e já foi referido anteriormente pela realização de suas *performances*. André Gardel (2006, p. 06-07) referindo-se ao projeto *Nome* comenta que Arnaldo Antunes “trabalha com livros-conceito, CDs-conceito, que se configuram como uma proposta, um projeto de idéias que atravessa e organiza, por contaminação lógica ou poética, cada parte da obra”. Dessa maneira, o projeto *Nome*, primeiro CD após *Titãs*,

vindo à luz também como vídeo-home e como livro, conceitua o jato que principia o verbo, a gênese descarnada do mundo, que funda o ser ao nomeá-lo. Imagens, fotomontagens, poemas visuais, gráficos, plásticos em formas geométricas se inter-relacionam com as letras no encarte do CD. (GARDEL, 2006, p.06).

Além desses comentários, o mesmo autor qualifica a obra denominando-a como “Uma encenação lúdica de eventos apreendidos como energia, numa linguagem que parodia as construções lógicas científicas”, ao mesmo tempo em que

ocorre na medida em que refunda genealogias evolutivas de espécies: “...o homem veio do macaco/ mas antes o macaco veio do cavalo/ e o cavalo veio do gato/ então o homem veio do cavalo...”; ou semelhanças que definem gêneros: “...as crianças parecem com micos/ os papagaios falam o que as pessoas falam/ mas não parecem pessoas...”; e na perspectiva da mistura de *culturas*: “...pessoas se parecem com peixes/ quando fazem bolas de chiclete/ macacos desaparecem/ peixes parecem peixes/ micróbios não aparecem/ todos se parecem/ pois diferem. (GARDEL, 2006, p. 06, 07).

Ainda em 1993, um de seus notáveis livros, *As Coisas*, recebe o Prêmio Jabuti de Poesia e o poeta viaja para a Alemanha para participar da exposição *Arte Brasil*, em Konstanz. Além disso, elabora a capa do livro *Textos e Tribos* de Antônio Risério, pela Editora Imago. Em 1995, grava o CD *Ninguém* com a participação especial de Jorge Mautner e produção de Liminha, juntamente com os músicos Paulo Tatit, Edgard Scandurra, Pedro Ito, Zaba Moreau e Peter Price.

Um dos destaques desse trabalho, além de outros, são os versos de *Consciência*. Por eles, o dizer “ponha a mão na consciência” é despido de sua

obviedade para vestir-se de poesia. Pela voz poética, o pedido comumente evocado “ponha a mão na consciência” vai didaticamente se metaforizando e literalmente ganhando um corpo:

Tire a mão da consciência e meta/ No cabaço da cabeça/ Tire a mão da consciência e ponha/ No buraco da vergonha/ Tire a mão e ponha o corpo todo no corpo da consciência/ Ponha ouvido, orelha língua boca na cara da consciência/ E umbigo na barriga dela/ Ponha olhos nos óculos dela/. (ANTUNES, 1995, álbum *ninguém*)¹.

É possível notar que, pela voz poética versificada em tom imperativo e contestatório, apenas a invocação da consciência pressumindo-se atitudes humanas, social e moralmente adequadas, não asseguram ações positivas por parte de um indivíduo. Muito mais que apelar, indagar, e censurar, apela-se para que a consciência corporifique-se, seja notada pelas ações de um corpo vivo e atuante.

Quanto aos livros e seus lançamentos, vale lembrar que os primeiros produzidos em 1980, em parceria com a artista GO, foram impressos em Xerox e adotaram como títulos: *A flecha só tem uma chance*, e *Deu na cabeça de Alguém uma árvore*, *Um piano e muitas galinhas*. Nessa mesma época juntamente com Beto Borges, Sérgio Papi e Nuno Ramos, Antunes edita *Almanaque 80* e a revista *Katalok* (Almanak 81). *OU E*, seu primeiro livro publicado em 1983, foi lançado no SESC Pompeia em São Paulo com a apresentação dos *Intocáveis* – grupo musical formado por Arnaldo, Paulo Miklos, GO e Nuno Ramos.

OU E é um livro de poemas visuais editado artesanalmente. Se o título, de saída, pouco ou quase nada semanticamente nos sugere o que dizer dos vinte e nove poemas soltos dentro de uma caixa? É assim que eles se apresentam. Do leitor, exigem o tato, a pegada, o cheiro, a descoberta. Fisicamente, trata-se de um livro e uma caixa em cuja tampa há dois buracos e um círculo giratório. Ao comando do giro, os alfabetos mais distantes vão passando pelos buracos, um “cine-letra”. “Dentro da caixa encontram-se charadas, coincidências visualizadas, releituras de outros textos (Hoelderlin, Haroldo de Campos, Flaubert, Mick Jagger, Blake e Pagu)”. Além desses, constam, também, perguntas longas com respostas curtas sugerindo leituras plurais.

Dessa forma, em um primeiro contato com a obra, o que fica é a impressão de uma brincadeira infantil. Mas, apesar dessa aparente brincadeira, os sentidos dos textos no livro *OU E* não se mostram com facilidade. Ramos, ao tecer comentários sobre a obra, faz a seguinte recomendação:

¹ Disponível em <http://www.vagalume.com.br/arnaldo-antunes/consciencia.html>

que o leitor não procure na caligrafia o vetor do sentido, medindo com este parâmetro a sua boa ou má execução. Arnaldo escreve seus poemas à mão não para reforçar o significado das palavras, mas para fazê-las encontrar seu corpo original, a partir do sentido, sem dúvida, mas também apesar dele. Assim, o “s” de “passando”, o “é” de Hoelderlin não é apenas o raio de Deus atravessando o “sob o céu dos seres terrenos todos”. Acho que é preciso escapar a esta armadilha do sentido para compreender o rigor e a novidade do livro de Arnaldo. (RAMOS, 1984, p. 02).

O segundo livro *PSIA*, editora Expressão, é de 1986. E o título, segundo o autor, faz remissão ao som “psiu” empreendido por alguém ao solicitar o silêncio de outro alguém. *Tudos*, porque tudo é muito pouco na concepção do poeta, foi lançado em 1990 pela Iluminuras. Nesse livro, a exploração do potencial poético das palavras está nos deslocamentos gráficos: palavras retorcidas, caligrafias, rabiscos. E nas inversões, nas ilusões óticas produzidas pelas imagens dos poemas preme de sugestões semânticas. Alguns são compostos por apenas três palavras escritas no final da página em letras graúdas, como este que diz: “a palavra vem” (s.n). Em oposição ao que dizem os versos da página anterior: *a palavra não vem/ pensa/ e a palavra não vem/ nunca*.² Ou não, se considerada cada página isoladamente, sem relação semântica dependente. A poética de Arnaldo costuma sempre sugerir leituras e sentidos diversificados.

Entretanto, em *Tudos* há também os de textos longos como: *Eu apresento a página branca/ Contra*: que ocupa duas páginas do livro, cuja tematização gira em torno de uma certa hipocrisia social como demonstram os primeiros versos: *Burocratas travestidos de poetas/ Sem-graças travestidos de sérios/ Anões travestidos de crianças/ Complacentes travestidos de justos/ Jingles travestidos de rock/ [...] Chatos travestidos de coitados/* (s.n). Há também textos mais longos em prosa poética: *As pedras são muito mais lentas do que os animais. As plantas exalam muito mais cheiro quando a chuva cai. [...] Crianças gostam de fazer perguntas sobre tudo. Nem todas as respostas cabem num adulto/[...]*. Esse texto ocupa uma página inteira do livro, com esgotamento espacial de toda margem retangular do papel, uma página cheia, sem nenhum espaço em branco.

Em matéria publicada na Folha de São Paulo (15.06.1990), intitulada: *Tudos para quem precisa de poesia*, Mario Cesar Carvalho assim se refere ao livro: *Tudos* é uma “espécie de artesanato *high-tech* de Arnaldo: foi totalmente feito num microcomputador, com letras distorcidas, desenhadas a mão, voando pela página”. De fato, alguns poemas se jogam, outros em versos livres claramente enunciam que: Os

² Poema transcrito diferentemente do formato original

nomes dos bichos não são os bichos./ Os bichos são:/ macaco gato peixe cavalo vaca elefante baleia galinha/ Os nomes das cores não são as cores./ As cores são:/ preto azul amarelo verde vermelho marrom. Nesse caso percebe-se uma clara evidência daquilo que nos diz Pignatari (2005, p. 11) sobre o conflito do poeta com o signo e a coisa em si. O poeta deseja que nada se coloque entre o ser e sua representação. Daí a contestação das nomeações pela linguagem, matéria prima de recriação do mundo.

Dando prosseguimento ao seu trabalho, tem editado pela editora Quase, o livro *Antologia de Arnaldo Antunes*, poemas incluídos na Antologia comentada da poesia brasileira do século 21, de Manuel da Costa Pinto, Publifolha, São Paulo, Brasil. Realiza leitura de poemas no Projeto *Reading with the Ears*, no Centro Brasileiro Britânico, São Paulo. Lança *Como É que Chama o Nome Disso* – Antologia, editado por Arthur Nestrosvki, Publifolha. Realiza Instalação *Palavra Desordem* nas paredes de vidro do Clo Restaurante, em São Paulo, e, em 1997 e 1998, além de publicar a obra *2 ou + corpos no mesmo espaço*, pode também contar com a inclusão de poemas seus na antologia *Esses poetas - Uma antologia dos anos 90*, organizada por Heloísa Buarque de Holanda, Editora Aeroplano, Rio de Janeiro. Além desses, outras inclusões aconteceram em 1999: em antologias *Festa da Língua Portuguesa 2 – Vozes Poéticas Lusofonia* editado em Sintra, Portugal, pela Câmara Municipal e Instituto Camões e a de LKM – *Dinge Zwischen Leben, Kunst & Werk, Lebenskunstwerke*, na Alemanha.

Seu livro *40 Escritos* – reunião de artigos, prefácios, releases e textos publicados em diversos meios (jornais, revistas, catálogos, desde 1980), foi publicado em 2000 pela Iluminuras e está sendo reeditado agora em 2014 conjuntamente ao lançamento de um novo livro: *Outros 40*. Outro livro de sua obra *Palavra Desordem* em 2002 foi incluída na exposição *Brasilian Visual Poetry*, no Méxic - Art Museum, na cidade de Austin, Texas, EUA. Uma outra obra intitulada *ET EU TU* em 2003 recebeu o prêmio Jabuti pelo 1º lugar na Categoria Projeto e Produção Editorial. Produção de Arnaldo, Márcia Xavier e Carlito Carvalhosa.

Curioso é constatar a polarização crítica em torno dessas duas últimas obras: *ET EU TU* e *Palavra Desordem*. Em matéria publicada em julho de 2003, intitulada *Bonitinho, mas ordinário*, novo livro de Arnaldo Antunes é um belo objeto de decoração. Nada mais. Rogério Pereira editor do jornal *Rascunho, a cultura passada a limpo*³, não poupa palavras para depreciar esses livros.

³ Disponível em <http://www.jornaldepoesia.jor.br/rpereira.html#antunes>

Ao que parece, com o intuito de demonstrar o estranhamento que a figura do homem lhe causa, ou movido pelo senso de ironia e do ridículo, afirma já na primeira frase: “Arnaldo Antunes e seus cabelos espetados.” Fala em seguida da estada do artista no grupo Titãs, cita os sucessos e conclui: “até aí tudo são flores”. Diz que ele, desejoso por lidar com outros gêneros, abandona os Titãs após dez anos de convívio, e que o resultado disso são cinco discos em carreira solo até se juntar ao “*indefinível*” Carlinhos Brown e aos “*gritos orgíacos*” de Marisa Monte. Afirma ainda que por causa disso Arnaldo Antunes passa a ser considerado um artista *cult*. E ironiza: Por quem? Admite que Antunes é “amado, respeitado, mas ninguém sabe o porquê.” (p. 01).

Contudo, para ele os problemas começam quando Arnaldo deseja ser reconhecido como poeta. Afirma que com o livro *ET Eu Tu* Antunes se consolida como um poeta “ruim, bem ruim, com passadas firmes a um retrocesso poético, revestido com um verniz moderno ou pós-moderno”. Sobre *Palavra Desordem*, outro livro lançado em 2002, Rogério o classifica como uma ode ao vazio, “exacerbação do nada”. Quanto à poesia, afirma ser “de uma falta de criatividade a chafurdar no lugar comum e que isso se configura numa prova de que Arnaldo está perdido num labirinto de ingenuidades: sua poesia se perde entre fotografias e se constitui de invencionices inócuas. Ora se a obra *ET Eu Tu* consumiu três anos de trabalho é porque há gente com tempo para tudo nessa vida, ironiza Rogério Pereira.

Conclui o texto afirmando que as rimas de Arnaldo são passíveis de pena e que elas “patinam entre os malabarismos gráficos, o engatar ou dividir aleatório das palavras”. E completa: Ao contrário de Sebastião Uchoa Leite, Arnaldo Antunes não sabe separar sílabas, para provar que é apenas mais uma sucata da poesia brasileira.

De outro modo, Cassiano Elek Machado a respeito das mesmas obras em manchete para o jornal a Folha de São Paulo chama a atenção do leitor com a seguinte declaração: *Livro de Arnaldo Antunes “tira a roupa” dos slogans da Folha de São Paulo*. (Folha de São Paulo -18/04/2002).

Os slogans estão nus. O gênero de frases curtas, normalmente usadas na publicidade ou na política, perdeu os grossos casacos dos produtos ou poderes. É, com esse “*striptease*” conceitual que o músico, poeta e artista multimídia Arnaldo Antunes está de volta ao universo dos livros. (MACHADO, 2002, p. 1).

Tal antagonismo conceptual, talvez se explique pelo jogo que a linguagem poética se permite: de um modo se põe provocativa; de outro, preguiçosa - promovendo uma ode ao vazio, exacerbando o nada e deixando o receptor espantado pela estranheza do dizer. Esse modo de fazer com que o espantoso se revele

desprovido de espanto pode ser bem exemplificado na *canção* livro e CD *Saiba – todo mundo foi neném* publicado em 2009. Alguns dos versos entoados suavemente como uma canção de ninar equiparam ditadores, cientistas, filósofos, pessoas comuns e heróis pelas mesmas condições existenciais de ser criança, filho, ter medo e ser mortal:

Saiba todo mundo foi neném/ Einsten, Freud e Platão também/ Hitler, Bush e Sadan Hussein/ Quem tem grana e quem não tem/. Saiba: todo mundo teve medo/ mesmo que seja segredo/ Nietzsche e Simone de Beauvoir/ Fernandinho Beira-Mar/. (ANTUNES, 2004, Álbum Saiba).⁴

Pela via discursiva da indagação e da reflexão que o poema sugere, Hugo Sukman, em o *Globo* 2004⁵, anuncia como manchete que nessa obra Arnaldo se mostra “mais criança e paradoxalmente mais maduro”. Em tom reflexivo, o mesmo autor faz alusão às sutilezas com que a temática do terror e da brutalidade humana se transmutam em versos pela voz do poeta, ao indagar:

Que canção de ninar é possível cantar hoje se a mãe estiver na Rocinha? (E a pergunta é extensiva às mães que estejam num arranha-céu de Nova York, num apartamento em Tel-Aviv ou de Gaza, numa casa no subúrbio de Madri ou Bagdá...). (SUKMAN, 2004, p.01).

Pela linguagem poética o que fica para o leitor-receptor-ouvinte considerando-se a abrangência e a simplicidade dos versos em forma de canção de ninar é a sensação de calma de sossego, promovida pela atitude terna adotada pelo poeta em sua palavra escrita e cantada. Uma generosidade quase sempre percebida por quem de algum modo acompanha a arte desse poeta.

Mas, antes dessa publicação de *Saiba* pela editora DBA, Antunes realiza exposição individual da série de caligrafias – *Escrita à mão*, no Rio de Janeiro e em São Paulo e prossegue apresentando o show *Saiba* em diversas cidades da Espanha: Santiago de Compostela, Barcelona, Madri, Zaragosa e Sevilha RS. Isso em 2005.

Nos anos seguintes, outras participações são realizadas: antologia *São Paulo em preto e branco pelo olhar de seus escritores*, organizada por Maria aparecida Junqueira e Maria Rosa Duarte de Oliveira, lançada pelo SESC e PUC-SP, o encontro literário na “XII Feira Pan – Amazônica do Livro”, em Belém (PA), e da Feira do Livro em São Luiz do Maranhão, publicações de vários textos para prefácio do livro *Retratos Falantes* de Paulo Fridman, texto para catálogo da Exposição B a b i l

⁴ Disponível em <http://www.vagalume.com.br/arnaldo-antunes/saiba.html>

⁵ disponível em http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_livros_view.php?id=5&texto=20

a q u e s: alguns cristais clivados de Waly Salomão, Release do livro: Música, Ídolos do Poder – do vinil ao download, de André Midani. Texto para o livro Omara e Bethânia, e mais as publicação de poemas na revista Inimigo Rumor nº 14 da editora Cosac & Naif.

Um dos mais recentes projetos musicais de Arnaldo Antunes se chama DISCO⁶, e foi exibido aos poucos durante o ano de 2013, agora já concluído. O objetivo em não divulgar o trabalho já finalizado, segundo Antunes, é primar por uma maior interatividade do público acompanhando passo a passo a feitura de seu trabalho. “Uma ideia inédita e tentadora para confundir um pouco mais essas noções sobre o nosso convívio com a música, que a internet vem transformando tanto”. (ANTUNES, 2013). Mais uma demonstração daquilo que inicialmente foi enunciado neste texto. Trata-se de um poeta que caminha de mãos atadas ao ato criador.

⁶ Disponível no site <http://www.arnaldoantunes.com.br/disco3>

2.2. A Obra *2 ou + corpos no mesmo espaço*



Figura 1: Digitalização da capa da obra *2 ou + corpos no mesmo espaço*, de Arnaldo Antunes. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

O livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*, de autoria do poeta Arnaldo Antunes teve publicação realizada pela editora Perspectiva em 1997, pela primeira vez, seguindo-se outras como as dos anos 2005 e 2009, por exemplo. O livro foi adotado pelo Programa Nacional do Livro Didático (PNLD), Fundação para o Desenvolvimento da Educação (FAE), Ministério da Educação (MEC) e Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, no ano seguinte ao de sua primeira publicação.

Distante dos convencionalismos poéticos tradicionais, já sentido num primeiro contato, em um rápido folhear das páginas ou pelo dizer mesmo do título, *2 ou + corpos no mesmo espaço*, (capa e projeto) foram concebidos por Arnaldo Antunes. É devida também ao poeta e a Alexandre Siqueira a gravação e a mixagem do CD realizada no estúdio Rosa Celeste em São Paulo, em julho de 1997. Como parte integrante, o CD vem acondicionado num envelope colado na contracapa do livro.

Como se percebe, pela imagem visualizada da capa, o livro instiga pela maneira híbrida e inusitada de se enunciar: *2 ou + corpos no mesmo espaço*. Mas essa não é uma escritura que imediatamente se mostra a um leitor menos atento habituado a uma leitura linear. Pelo que a diagramação permite de imediato, o convencionalismo da leitura costumeira se realiza apenas pela visualização do nome do autor destacado em cores vermelha e azul no alto da capa: **arnaldo antunes**. As outras simbolizações e seus respectivos enunciados chegam confusos pela imagem simultânea dos símbolos em espaços exíguos na formatação de suas nuances significativas.

No plano físico e superficial do suporte, a imagem aparentemente revela uma brincadeira de espacializar. Nota-se que em cores, (verde, azul, laranja e vermelha), os símbolos matemáticos (algarismo: 2, sinal de adição: +) e mais os símbolos alfabéticos condensados (espaço, mesmo, corpos, no, mais, no dois) esperneiam-se e relutam por abrigarem-se todos ao mesmo tempo, num mesmo lugar, entrelaçados e corporificados na superfície do papel.

Entretanto, embora essa conjunção sígnica oposta aos costumes cause uma certa estranheza a um leitor de poesia, ele logo se dará conta de que esse jogo sem regras preestabelecidas para a geração de sentidos, além de permitir leituras diferenciadas: (2 ou +) matematicamente; sugere também, intuir outras associações. Por exemplo, afirmar que dois ou mais corpos podem ocupar o mesmo espaço, é insinuar a desconstrução de um saber científico condizente com as propriedades da matéria, disseminado pelas leis das ciências Físicas – o de que cada corpo ocupa um

lugar no espaço. No dizer e no expressar imagetivamente da capa do livro esse princípio não se confirma, é o poeta sugerindo refletir verdades à luz da poesia.

De outro modo, por analogia à harmonia com que todos os signos embora diferentes se coloquem no mesmo espaço, pode-se dizer que esse procedimento evoca a alteridade, por ficar subentendido que há lugar e aconchego para todos os corpos vivos ou corpos-signos, linguagem-coisa. Charles A. Perrone (1996) confirma que nessa obra há uma preocupação com a “outredade”: “quer-se encarar o outro, tentar compreender algo de si, contemplar a dialética fixo-fluxo” (p. 01).

Fato é que, ao leitor dessa obra, é lançado o desafio de a cada novo olhar ser surpreendido por uma nova descoberta advinda do que sugere a *simultaneidade* símica que se impõem no papel espacializada e percebida, ora pela fragmentação dos espaços, ora pela proposta reunificadora e reflexiva de que o espaço pode sim ser ocupado por dois corpos ao mesmo tempo.

No interior do livro, na página 86, o mesmo princípio (novo olhar, novas descobertas) também se confirma reconfigurado no poema número um da *performance* auditiva do CD que integra o livro: *dois ou mais corpos no mesmo espaço*. Em duas páginas substantivos (corpos, espaços), verbos (multiplicam, somam, somem), advérbios (não, mais), conjunções (mas, se), além de outros, aleatoriamente são jogados na página como se cada signo se encarregasse de, sozinho procurar um sentido para si, ou não querer nada significar. Mas essa aventura não se traduz tão aleatória como parece. Geometricamente percebe-se um sutil alinhamento/ desalinhamento indutivo das possibilidades de leitura que o poema apresenta seja na horizontal, na vertical ou na inclinada: *dois ou mesmo espaço/ mesmo espaço se multiplicam/ mas não se somam/ dois mesmo espaço se somem/ se não somem/ somam não multiplicam/ se somem não multiplicam/* e, considerando-se uma certa centralidade e uma certa inclinação, duas afirmações antagônicas se explicitam. Para baixo e inclinadamente podemos ler: *mas não se somam/*, para cima, em inclinação para a direita: *mas se somam*.

Esses e outros jogos no CD, já referido, chegam pela segunda vez reconfigurados em signos linguísticos que, aos pedaços, se enunciam sibilantes, simultâneos e pouco elucidativos semanticamente falando, já que, para o leitor, apenas a palavra *mesmo* torna-se audível como *messimu* por conta da musicalidade; além de **se-não-e-dois-se**, que se oferecem em audição por inteiro. As outras palavras referidas no poema escrito se transmutam em algo quase incompreensível para quem ouve.

Além desse poema *dois ou mais corpos no mesmo espaço*, há mais 54 registrados na obra ao longo de suas 133 páginas. Dentre eles, apenas treze estão no CD: *dois ou mais corpos no mesmo espaço, agá, apenas, azul, o meu tempo, o mar, esquecimento, inferno, mundo cão, soma, transborda, querer e átomo divisível*, disponíveis em sonorização gravada simultaneamente em vários canais de vozes pelo poeta, em *performance* inusitada de se ler, de se ouvir, de se pensar a poesia, ou olhar para um poema.

Alessandra Santos (2012), em *Arnaldo Canibal Antunes*, chama a atenção do leitor para o fato de que esse livro, apesar do sucesso dos anteriores, foi o que mais chamou a atenção dos críticos e gerou ensaios e resenhas. De fato, Silviano Santiago (1997), por exemplo, comenta que o experimentalismo em *2 ou + corpos no mesmo espaço* além de salientar a hibridez, prima por indeterminar o objeto que o leitor tem em mãos. Diz que a “graça e o luxo” do experimentalismo em poesia “constata-se ao ler-e-ouvir o livro-e-disco de Arnaldo Antunes” (p.03) pelo assombro adolescente que provoca. A exemplo dos poemas “gertrudiana” e “exclamação”:

Assombra e encanta ver, neste último poema, intitulado “gertrudiana”, como o fundo negro de rosas, rebatido objeto *kitsch*, se deixa grafitar novamente pelo aluno de poesia. Ele faz as quatro letras de “rose” transmigrarem para as quatro de zero. Assombra e encanta encontrar no meio do livro, à página 53, o poema visual “exclamação”, elaboração antropomórfica nada sutil (cada mão tem quatro dedos) em torno do sinal gráfico (!) avantajado na página. O pensamento adolescente descobre vida & arte por meio de exclamações antropomorfizadas. (SANTIAGO, 1997, p. 03).

Charles A. Perrone (1996) reforça concepção semelhante a de Silviano ao afirmar que o livro *2 ou + corpos no mesmo espaço* e os poemas que por ele transitam causam estranhamento a grande parte dos leitores que se deparam com essa obra de Antunes:

O efeito chamado pelos formalistas russos de estranhamento (em inglês batizado *defamiliarization*) é trabalhado de diversos modos por Arnaldo. Se, como é de se esperar, impera a ausência do eu em peças visuais, certos poemas com acentuados traços gráficos chegam a ter uma aura “lírica”, e uma persona está perfeitamente presente noutros. E se o autor não visa normalmente a criação de um mood lírico (de falante, voz poética), cria sim algum mood (impessoal) estético de estranhamento, de defamiliarização. (PERRONE, 1996, p. 01).

Claudio Daniel, em *Pensando a Poesia Brasileira em Cinco Atos*, também opina sobre *2 ou + corpos no mesmo espaço* e aponta o que no seu entendimento caracteriza essa produção poética no que se refere ao entrelaçamento de suas linguagens. Diz que, neste livro, a poesia de Arnaldo Antunes mescla o “repertório

culto à linguagem do *outdoor*, da música pop, do *videoclip* e do slogan publicitário”, (2007, p. 06), utilizando como recursos técnicos a diagramação, fotomontagens e desenhos. Na percepção de Alessandra Santos, a obra *2 ou + corpos no mesmo espaço* trata de

uma investigação do corpo – ou dos corpos dos seres em geral e do corpo do poema, no qual as transformações das palavras ou imagens (partes do corpo do poema) modificam os sentidos. Assim, o poeta distorce, borra, apaga e transforma as palavras em manifestações literais dos seus significados. (SANTOS, 2012, p. 122, 123).

Essas características poéticas podem ser percebidas no poema *solto*, conforme se observa na próxima página.

s ● l
t ●
d ●
s ● l
●

Figura 2: Digitalização do poema "solto", da obra *2 ou + corpos no mesmo espaço*, de Arnaldo Antunes. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 13.

A percepção imediata para qualquer leitor é a de que do poema, mais de uma leitura é permitida. Pode-se ler “solto do solo” ou “sol todo solo”. Entretanto, as possibilidades semânticas e associativas desse poema permitem-se outros modos de leitura. Pelo jogo formal e perceptivo em sua aparente brincadeira favorecida pelas sintaxes horizontal e vertical, o tema **sol** se desdobra para sugerir noções de espacialidade: **solto do sol, solto do solo**; de modalidade: **todo sol solto**; de quantidade: **todo solo, todo sol** e, ainda, de pertencimento: **sol do sol**.

De outra forma, levando-se em conta as semelhanças gráficas entre a letra I, (éle) e o algarismo 1, (um), depara-se com um paradoxo se for efetuada uma leitura linear e horizontalizada: **só 1** (um) é **todo, só 1 é nada, é zero, é ausência**. Aliada a essa possibilidade de leitura, também se coloca a simbologia do ponto **preto** representativo da letra **o** que perpassa todo o texto poético. A imagem por sua visualidade, independentemente da angulação do olhar, sugere experimentar a sensação visual de quem olha diretamente para o sol e após alguns segundos retorna o olhar para outro ponto qualquer. Experimenta-se o desconforto de uma breve e momentânea cegueira provocada pelo excesso de luz solar ao atingir os olhos de quem olha, distinguindo-se, apenas, as bolas pretas.

Dessa forma, pela exemplificação do poema e pelo já comentado sobre a obra até aqui, duas deduções se fazem pertinentes: uma delas, óbvia o bastante, é a de que estamos diante de uma poesia de escritura textualmente econômica e portadora de “estranhos versos”, ou “itens, poemas, títulos, peça”, como os denomina Charles A. Perrone. A outra, talvez mais sutil, diz respeito às singularidades da linguagem poética e dos sentidos um tanto inusitados por ela suscitados pela síntese para fazer pensar.

Em decorrência disso, vale aqui ressaltar que, embora boa parte da obra *2 ou + corpos no mesmo espaço* seja composta por poemas que se assemelham ao modo concretista de ser, pela predominância da visualidade e o rompimento dos versos tradicionalmente concebidos, classificá-los ou não pouco ou quase nada acrescentaria à mobilização de sentidos que essa poética faz suscitar. Alie-se a essa motivação, o posicionamento do próprio poeta ao atribuir à sua arte a denominação inclassificável. Antunes, nas variadas entrevistas que concede, expressa com frequência sua opinião afirmando que seu menor desejo é o de que seu trabalho seja rotulado, enquadrado. No seu modo particular de entendimento, uma leitura nesse formato aprisiona os saberes e não condiz com a época atual.

Esse conceitual *antuniano* se confirma em tudo o que ele faz, seja no trabalho artístico, seja na vida prática, o universalismo sempre se mostra. É o que se

verifica exemplarmente nos argumentos versificados do poema *Inclassificável*, escrito por ele. A temática, notória e literalmente, nega a possibilidade de classificação. *Inclassificável*: “que não se pode definir, qualificar com precisão, indizível, que não se pode classificar” (HOUAISS, 2007, CD-ROM, versão eletrônica 2.0a).

No poema, a ideia refere-se à formação do povo brasileiro, e é cantado por ele e Chico Sience no CD *O Silêncio* (BMG-Ariola, 1966) e por Ney Matogrosso no DVD, *Inclassificável*, gravado no Canecão, no estado do Rio de Janeiro, em 2008. Alguns excertos encharcados por neologismos são enfáticos e subvertem o olhar que tradicionalmente é lançado, quando o assunto é atribuir adjetivação para classificar quem nasce no Brasil e apresenta determinada cor e/ou tipo físico. Contrariando o clássico saber de que a nação brasileira é resultante apenas de índios nativos, africanos e portugueses, o poeta, nos primeiros versos, opta por colocar em cheque tais conhecimentos. Utiliza como estratégia argumentativa ora a interrogação, como generalização, ora uma afirmação por ele concebida e particularizada, conforme algumas estrofes do poema:

*que preto, que branco, que índio o que? aqui somos mestiços
mulatos / cafuzos pardos tapuias tupinambocos/ americarataís
yorubárbaros / orientupis orientupis/ somos o que somos /
inclassificáveis/ não há sol a sós/ não tem um, tem dois/ não tem lei,
tem leis / não tem deus, tem deuses. (ANTUNES, 1998, CD O
Essencial de Arnaldo Antunes)⁷.*

Como se nota pela ênfase criativa dos neologismos, conhecidas etnias se mesclam e dão origem a outras tradicionalmente silenciadas, porém “recapturadas” pelo *discurso* poético que, ao promover o ajuntamento dos nisseis com os guaranis, por exemplo, nos torna descendentes dos *guaranisseis*.

Além dessa contestação e dessa recriação sentida pelos neologismos, nos últimos versos, o poema linguística e semanticamente aposta na pluralização: *não tem um, tem dois / não tem lei, tem leis / não tem vez, tem vezes / não tem deus, tem deuses /, não há sol a sós/* elevando ainda mais o tom universal do *discurso* poético em *Inclassificável*. Aliás, um dos versos acima citados tornou-se, sozinho, o poema da página 66 do livro *2 ou + corpos no mesmo espaço – não há sol*, conforme observação do mesmo na figura 3 a seguir.

⁷ Disponível em <http://www.radio.uol.com.br/#/letras-e-musicas/arnaldo-antunes/inclassificaveis/92822>.

não

há sol

a sós

Figura 3: Digitalização do poema “não há sol”, da obra *2 ou + corpos no mesmo espaço*, de Arnaldo Antunes. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 66.

Esse procedimento poético de transformar uma arte em outra, vistos nos poemas *solto* e *não há sol*, é recorrente na arte de Arnaldo Antunes, e, como se constata, permite o fluxo entre diferentes linguagens. Dessa forma, também na mesma obra, encontra-se o poema “mundo cão”, (p. 56 - 57), resultante de fotos de *instalações* realizadas por ele para a exposição *Arte Cidade* em 1994. (ANTUNES, 2007, p. 135). Esse poema será objeto de estudo no próximo capítulo desta dissertação (p. 80). Por essa razão, a visualização do mesmo não acontecerá agora.

Do exposto, percebeu-se até aqui: a multiplicidade de abordagens que o objeto de estudo desta dissertação é capaz de suscitar; que a poesia de Arnaldo Antunes contraria a logicidade de uma leitura costumeira e exige do leitor participação e interação; que muitos dos poemas impressos no livro também podem ser encontrados *on-line* e *off-line*; e que o poeta empresta sua voz para enunciá-los em *performances* visuais e orais. Tais particularidades, a partir de agora, serão mais detalhadamente discutidas à luz das teorias de Paul Zumthor e Esther Langdon.

Paul Zumthor (2007), por exemplo, defende a idéia de que é na realização de uma *performance* que se insere o mais alto índice de leitura poética. Com vistas a adequação dessa modalidade de leitura, as abordagens a seguir serão sobre *performance* e sobre indiciais de leitura poética.

2.3. Performance - Abordagem Geral

Costumeiramente, este substantivo *performance* é usado para fazer referência às mais variadas ações, como, por exemplo, a uma série de exercícios físicos realizados numa academia, a um *test driv* de um automóvel, a realização de uma prova, de uma corrida, de uma boa venda, a um bom salto, a uma exibição artística, dentre outros. Enquanto arte, Santos (2008) assevera que, em suas características gerais, possui uma natureza híbrida e multidisciplinar. Cohen (2002) admite que a *performance* como uma arte, “na sua essencialidade procura escapar de definições e rotulações extintoras” (p. 30), situando-se como uma arte de fronteira:

Tomando como ponto de estudo a expressão artística *performance*, como uma *arte de fronteira*, no seu contínuo movimento de ruptura com o que pode ser denominado “arte-estabelecida” a *performance* acaba penetrando por caminhos e situações antes não valorizadas como arte. Da mesma forma, acaba tocando nos tênues limites que separam vida e arte. A *performance* está ontologicamente ligada a um movimento maior, uma maneira de se encarar a arte; A *live art*. (COHEN, 2002, p. 38).

A *liv art*, segundo o autor, caracteriza-se por um movimento de ruptura que, embora procure afastar-se de toda tentativa de representação do real, propõe a dessacralização da arte para buscar o resgate de suas características rituais, tirando-a de espaços como museus e galerias, vivificando-lhe dialeticamente. Dessa forma, pode-se dizer que a arte sai de uma posição sacra quase inatingível para buscar a ritualização de atos comuns da vida como dormir, ler em voz alta, movimentar-se, beber um copo de água. Ou de outro modo, propor o que sugeriu John Cage, citado por Cohen: “Gostaria que se pudesse considerar a vida cotidiana como teatro” (COHEN, 2002, p. 38).

É também por meio da obra musical *Silêncio*⁸, de John Cage que se comprova exemplarmente uma atitude de ruptura ao introduzir o conceito de aleatoriedade em seus concertos. Outros exemplos citados por Cohen referem-se à proposta surrealista da escrita automática na literatura e à obra de James Joyce. Nas artes plásticas, os movimentos cubistas, dadaístas e abstracionistas representam outros exemplos por modificarem sua relação com o objeto representado. Diz, ainda, o mesmo autor que é também nas artes plásticas que surge o conceito de *action painting*, (uma pintura instantânea que é realizada como espetáculo na frente de uma audiência), além das *assemblages* e *environments*. Esses irão desaguar na *body art* e na *performance*:

A *performance* passa pela chamada *body art*, em que o artista é sujeito e objeto de sua arte (ao invés de pintar, de esculpir algo, ele mesmo se coloca enquanto escultura viva). O artista transforma-se em atuante, agindo como um *performer* (artista cênico). Soma-se a isto o fato de que, tanto a nível de conceito quanto a nível de prática, a *performance* advém de artistas plásticos. (COHEN, 2002, p. 30).

A antropóloga Langdon (2007) situa esse gênero de ação simbólica, denominada *performance* nas interfaces de estudos do ritual, do teatro e da interação social. Faz um levantamento das preocupações analíticas de *performance*, considerando seu surgimento nas áreas como as da sociolinguística e do folclore, com base no paradigma norte-americano que emergiu dos estudos de antropologia sobre a fala e o folclore. Ressalta que eles surgiram há várias décadas no campo internacional. No Brasil, mais especificamente, se fizeram notar a partir da década de 90, e a importância dessa temática se confirma pelo crescente número de grupos de pesquisa em variadas Universidades brasileiras como a de Brasília, Rio de Janeiro (UFRJ), Universidade Estadual de Campinas, Universidade de São Paulo, além da Universidade Federal de Santa Catarina com destaque para o grupo de Estudos em

⁸ Obra musical disponível no YouTube.

Oralidade e *Performance* (GESTO), fundado em 2005, do qual a autora é parte integrante.

Além desses, Langdon também faz referência à variedade de trabalhos apresentados em congressos e conferências. Diz haver uma diversidade de conceitos que vêm sendo utilizados dependendo da perspectiva teórico-metodológica adotada pelo pesquisador. Nos Estados Unidos, a antropologia da *performance* norte americana “surgiu, em parte, da sociolinguística ou etnografia da fala e da preocupação com o papel da linguagem na vida social” (p. 07) e que Bauman (1997), em seu primeiro livro, definiu a *performance* como sendo

um evento comunicativo no qual a função poética é dominante, sendo que a experiência invocada pela *performance* é consequência dos mecanismos poéticos e estéticos produzidos através de vários meios comunicativos simultâneos. A realização de uma *performance* produz uma sensação de estranhamento em relação ao cotidiano, suscitando no espectador um olhar não-cotidiano e criando momentos nos quais a experiência está em relevo. (LANGDON, 2007, p. 08).

Enfocando a abordagem de Bauman e Briggs, a autora comenta que esses estudos em sua primeira fase preocuparam-se em identificar alguns gêneros particulares de *performance* considerando a modalidade produtiva e construtiva das mesmas quando efetuadas por diferentes grupos, partindo-se de uma concepção de *performance* como um ato de comunicação, porém distinto como categoria por sua função expressiva ou poética. “A função poética ressalta o *modo* de expressar a mensagem e não o conteúdo da mensagem”. (LANGDON, 2007, p. 8, 9. destaque da autora).

Outros aspectos enfocados pela autora, em relação à abordagem de Bauman e Briggs, referem-se aos estudos clássicos do rito. Diz que diferem dos estudos clássicos do rito não pelos eventos analisados, mas pelo direcionamento do olhar. As análises mais clássicas resultaram em interpretações do conteúdo semântico dos símbolos, enquanto as da *performance* chamam a atenção para o temporário, o emergente, a poética, a negociação de expectativas e a sensação de estranhamento do cotidiano.

A autora ainda destaca os elementos essenciais da *performance*, conforme sugestão de Bauman (1977): *Display* ou a exibição do comportamento frente aos outros; a *responsabilidade de competência* - assumida pelos atores; a *avaliação* por parte dos participantes; a *experiência em relevo* - onde as emoções e os prazeres suscitados pela *performance* são essenciais para a experiência; *keying* ou sinalização como metacomunicação (p. 09, 10). Diz que no cotidiano há momentos de

performance também. Estas comunicam para o grupo (ou o espectador) o que esperar no momento performático. Aponta alguns conhecidos como contar piadas no qual uma pessoa assume a responsabilidade de divertir os outros introduzindo em seu discurso uma fórmula verbal para atrair a atenção do ouvinte: “Você sabe a do Português...” (aspas da autora). Cita exemplos de como se processa uma *performance* em culturas tribais, onde a literatura oral ainda é um recurso de divertimento e prazer. Aponta aberturas verbais específicas que preparam as pessoas presentes para a narração performática:

Na nossa tradição, “Era uma vez ...” é tal abertura que indica para os participantes como interpretar e prosseguir com a interação. Os índios Siona, com os quais venho trabalhando desde a década de 70, abrem suas performances orais de mitos e narrativas com um tempo verbal especial e utilizam vários elementos de paralelismo no texto, não característicos da fala cotidiana. O local ou o período do dia ou do ano podem ser outros sinais do evento performático, determinando o que é esperado e permitido. No teatro, o palco é um dos mecanismos que estabelece as expectativas. (LANGDON, 2007, p. 10).

Langdon ainda acrescenta que a *performance* narrativa dos índios Siona é realizada pela manhã quando toda a família está em casa, sentada, fazendo cestas. Quanto à estrutura dos atos performáticos, uma vez sinalizados, regras básicas são adotadas. Por exemplo, rir das piadas somente no final da narrativa. A participação também é construída socialmente e os papéis (ator, platéia) assumidos pelos participantes também são definidos.

Em algumas sociedades, as narrativas têm donos e só eles podem contá-las (Malinowski, 1978). Em outras, o papel de narrador é formal, nem todos podem assumir a autoridade de contar. Em outros contextos ainda, os atores são figuras marginais ou liminais, tais como os palhaços nas cortes da Europa. (LANGDON, 2007, p.11).

Nessas condições, o conceito elaborado de *performance* assume uma categoria universal por corresponder a eventos que acontecem em todas as culturas. Vários tipos de performances podem ser encontrados em todas as sociedades humanas e as mesmas exibem essas características acima descritas. Há, também, variadas formas de atos performáticos conforme contextos culturais específicos sempre marcados pela função poética.

A segunda fase dos estudos de Bauman e Briggs, referido por Langdon, reporta-se a 1970, quando a antropologia passa a ser questionada em seus conceitos, pressupostos e métodos. Nessa fase crítica, o conceito chave da ciência “cultura” deu lugar a uma visão de mundo fragmentada.

As transformações nos campos dos estudos literários, estudos feministas, história social, e outros, impactaram a antropologia, e esta começou a lidar com um mundo pós-moderno e pós-colonial, o qual é caracterizado pelo imprevisível ou indeterminado, a heterogeneidade, a polifonia de vozes, as relações de poder, a subjetividade e a transformação contínua. Estas características não são limitadas às sociedades complexas, mas fazem parte de toda a interação social, inclusive nas sociedades ágrafas. (LANGDON, 2007, p. 11 – 12).

Bauman e Briggs, segundo a autora, argumentam que os estudos de poética e de *performance* fazem parte da perspectiva crítica da antropologia contemporânea. Conclusiva e especificamente, Langdon ressalta neste estudo “as preocupações analíticas do paradigma de *performance* que surgiram dos campos da sociolinguística e do folclore” (p. 15), e enfatiza a produção dos eventos e do sentido emergente das performances através da estética, dos meios multimidiáticos, da experiência e da participação expectativa.

Para a estudiosa, cinco qualidades interrelacionadas são compartilhadas pelas abordagens de *performance* formando um eixo dos diversos usos do termo: *Experiência em relevo* - experiência pública, espontânea e momentânea. “Bauman define a experiência em relevo como um evento artístico que envolve o ator (*performer*), a forma artística, a platéia e o contexto para criar uma experiência emergente (1977, p.16-44); *Participação expectativa* - referente à participação plena de todos os presentes no evento para criar a experiência; *Experiência multisensorial* – ultrapassa a análise semântica do rito, localizando-se na sinestesia, numa experiência sensorial emotiva e expressiva; *Engajamento corporal, sensorial e emocional* – “é característico na antropológica contemporânea, tanto quanto em outros campos intelectuais atuais, o paradigma do corpo e *embodiment*” (corporificação)” (LANGDON, 2007, p. 16). *Significado emergente* – ampla concepção de cultura:

A noção de cultura é pensada como um processo social contínuo, em que “novos significados e valores, novas práticas, novos significantes e novas experiências estão sendo continuamente criados” (Williams, 1973, p. 11, apud Bauman, 1977, p. 48). O modo de expressar se localiza no centro de *performance*, não só no significado semântico ou referencial, como é o caso das análises da antropologia simbólica clássica. Como consequência, o conceito de *performance* implica na experiência imediata, emergente e estética. (LANGDON, 2007, p. 17).

Apesar da diversidade de suas abordagens, estas cinco modalidades são sugeridas por Langdon, como o ponto de partida para pensar a *performance* enquanto paradigma conceitual, pois seu surgimento é do final do século XX, época marcada pela condição pós-moderna. Duas dessas categorias serão adotadas para as análises dos poemas em *performances* neste estudo.

2.3.1. Performance - Poesia Segundo Zumthor

Na obra *Performance, recepção, leitura*, Paul Zumthor (2007, p. 29) reporta-se ao fato de que essa não é uma terminologia inocente, apesar de ligar-se diretamente a um modo de atuação, ou a um desempenho, principalmente, realizado em público. Para além disso, trata-se de um termo complexo e de ampla definição. Emprestada ao vocabulário da dramaturgia nos anos 1930 e 1940, espalhou-se pelos Estados Unidos, nas expressões de pesquisadores como Abrams, Ben Amos, Dundee e Lomax. Dessa maneira, embora sendo historicamente de formação francesa, é pelo inglês que ela chega para significar, no entendimento particular do estudioso, a verdadeira poesia: “um *saber-ser* que implica e comanda uma presença e uma conduta, um *Dasein* comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo” (p. 31). Ou seja, embora o autor admita outros critérios de poeticidade, afirma considerar a *performance* enquanto comunicação poética, a única forma viva de ser.

As razões, para tanto, segundo Zumthor, fundamentam-se em conclusões por ele obtidas durante suas pesquisas com praticantes da voz, como os *griots* do Burquina-Faso; *rakugoka* do Japão; repentistas brasileiros, cancionistas ou recitantes na Europa e na América. Além desses estudos, procedem também, de outras fundamentações, como as referentes às memórias de sua infância ao percorrer as ruas de Paris rumo à escola, quando nessas mesmas ruas, ele e seus amigos se misturavam (*palavra, voz e corpo*) para em coro cantar e “viver” poesias escritas em papéis avulsos depositados em guarda-chuvas invertidos para serem negociadas a qualquer passante pelo camelô:

Ouvia-se uma ária, melodia muito simples, para que na última copla pudéssemos retomá-la em coro. Havia um texto, em geral muito fácil, que se podia comprar por alguns trocados impresso grosseiramente em folhas volantes. Além disso, havia o jogo. Um espetáculo que me prendia. (ZUMTHOR, 2000, p. 28).

Esses procedimentos, em meio ao grupo, “ao riso das meninas, aos barulhos do mundo e o céu de Paris”, (p. 28) segundo o autor, eram verdadeiramente a poesia. Dito de outro modo, a leitura do poema comportava todos os elementos culturais, sociais e emocionais do instante: encontro com o grupo de amigos de escola, o texto escrito, a presença das pessoas, o tempo, o evento, o espaço, a voz, o jogo e o prazer. Como afirma Zumthor, tudo isso reunido é que era a poesia e, no dia em que ele optou por apenas ler o texto em silêncio, a poesia se perdeu.

Dessas vivências, desses sentimentos e impressões causadas, o teórico declara que

Passados sessenta anos, pude compreender que, desde então inconscientemente, não cessei de buscar o que ficou, em minha vida, daquele prazer que então senti: o que me restou no consumo (em certos momentos bulímicos) que fiz, ao longo dos anos daquilo que chamamos “literatura”. A forma da canção de meu camelô de outrora pode se decompor, analisar, segundo as frases ou a versificação, a melodia ou a mímica do intérprete. (ZUMTHOR, 2007, p. 29).

Como é de se perceber, o autor considera que toda leitura poética solicita uma ritualização, uma *performance*, uma voz para atualizar o poema escrito. O texto fixado pela escrita impressa será sempre o mesmo; capturado por uma voz sofrerá mutações, que se concentrarão muito mais na ação materializadora do que na significação semântica-textual. A *performance* é a única forma eficaz de comunicação poética e pressupõe o prazer que o corpo sente em relação às emoções suscitadas durante o ato comunicativo.

Zumthor admite que, ao adotar a sensibilidade e a percepção poética como parte de seu método de análise nos estudos literários, implica ser uma atitude que comporta tanto um problema de método quanto um problema de crítica, mas justifica-se pela necessária ampliação do campo de referência da tradição e pelas razões de sua proposição de uma leitura poética para além da escrita visando sua amplitude antropológica, pois a *performance* é um termo antropológico relativo às condições da expressão e da percepção e, de outro modo

designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira imediata. [...] Ela atualiza virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com menor ou maior clareza. [...] A *performance* é então um momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido. (ZUMTHOR, 200, p. 50).

Referindo-se a Wolfgang Iser, o autor acrescenta que o modo de ler o texto literário é que vai conferir o seu estatuto estético. Isso porque a leitura, simultaneamente, se “define como absorção e criação, processos de trocas dinâmicas que constituem a obra na consciência do leitor” (p. 51).

Ressalta que há pouco tempo tomamos consciência de que a leitura não é uma operação abstrata, nem um ato isolado e, que hoje, apesar da tentativa civilizatória de sufocamento da diversidade cultural, verifica-se o esboço de movimentos que visam a desalienação da palavra humana, mesmo a longo prazo. Atribui essa contestação não intencional aos *media*, à poesia, às artes, à publicidade e

à política, por dinamizarem formas de expressão corporal pela voz. Por esse motivo, o autor admite estarmos no “limiar de uma nova era da oralidade” (p. 62), logicamente, diferente da tradicional.

Diz ser nessa perspectiva que promove sua leitura de texto, delas procurando extrair a alegria por entendê-la parte de seu corpo. Admite ser a leitura um encontro e um confronto pessoal, portanto, fundamentalmente dialógica em sua compreensão: “meu corpo reage à materialidade do objeto, minha voz se mistura, virtualmente à sua. Daí o “prazer do texto” (p. 63). Zumthor concorda com o dizer de J. F. Lyotard ao afirmar que: “o livro tem a descoberta de suas regras como jogo e não seu conhecimento como princípio” (p. 64). Joga enquanto se constrói.

Dessa forma, compete ao leitor entrar no jogo “confronto gratuito e vital, em que o ser pesa com todo seu peso” (p. 64). Tal modalidade ritual se define ainda mais claramente na comunicação poética, cujo fato de base comunicacional constitutivo “é a tendência ou a aptidão para gerar mais prazer do que informação” (p. 64). Um alcance geral acentuando o elemento hedônico sem que a informação se perca. Textos literários são também informativos, mas essa informação passa para um segundo plano.

Em outro momento, o autor reclama o fato de a poesia, como elemento de resistência às imposições de uma sociedade de consumo e ao sufocamento da diversidade cultural, ter deixado de reivindicar o seu antigo modo de comunicação performancial, considerado como próprio da “cultura popular” e desvalorizado. Os reais participantes vivos foram substituídos pelo livro ao se transferir a necessidade de presença. Apesar de admitir que o livro não possa ser neutro, uma vez que é “literatura” (aspas do autor), se dirige ao leitor pela leitura, e, dessa forma, promove um apelo em uma demanda insistente e pouco importa saber se ela é justa ou injusta.

Concernente à história de um texto poético, o autor distingue os momentos de *formação*, de *transmissão* e de *recepção*. Depois o texto se conserva em relação ao tempo e aguardará a *desalienação*. Em seguida, acontecerão outras recepções indefinidamente, denominadas *reiteração*. Em cada momento, o suporte pode ser tanto a palavra viva quanto escrita. Quando a “recepção” tem por objetivo o discurso performatizado e se faz pela audição acompanhada da vista, tanto a transmissão quanto a recepção assumem a constituição de um ato único de participação - uma *performance* - co-presença gerando prazer.

Para o autor, esse é caso de situações consideradas como as de oralidade pura – observada por um etnólogo entre populações primitivas, na qual “a formação” é

operada pela voz que carrega a palavra, pela voz viva ligada ao gesto. Nesse caso, a conservação é entregue à memória que por sua vez implica na “reiteração” de incessantes variações recriadoras que em trabalhos anteriores foram por Zumthor denominadas “movência” (aspas do autor).

Em situação de pura escritura-leitura como a conhecemos hoje - a “formação” passa pela escrita – seja ela impressa ou manuscrita, traçada ou desenhada por caneta, máquina ou outros utensílios conforme tipos de língua. E a primeira “transmissão” vai se fazer por manuscrito ou por impresso que, por sua vez, subsistirá para ser recebido pela leitura.

Assim, verifica-se oposição entre as duas situações: em estado de oralidade pura, lidamos com um conjunto de processos naturais que mantém, de momento a momento, uma forte unidade relacionada à percepção. As “funções (ouvido, vista, tato), a inteligência e a emoção se acham misturadas simultaneamente em jogo, de maneira dramática, que vem da presença comum do emissor e do receptor auditivo, no seio de um complexo sociológico e circunstancial único” (ZUMTHOR, 2007, p.66). De outro modo, em situação de pura escritura-leitura – esses fatores, em princípio são eliminados.

Proveniente desse fato, o autor aponta a resistência e a rejeição do receptor, seguida da pouca compreensão dos jovens pela leitura. Diz que isso não é fato espantoso, mas conseqüente. Entretanto, admite que para eles (jovens) “está se instaurando um universo de neovocalidade” (p. 67). Muitos leitores de poesia, mesmo na solidão de suas leituras, se aplicam em articular os sons. Fato explicável por aquilo que o autor concebe como uma trapaça de leitura promovida pelo texto literário. “A leitura ‘literária’ (aspas do autor) não cessa de trapacear a leitura” (p. 67). De que maneira se funda tal trapaça? Quais mecanismos operacionais entram em cena para sua realização?

Instaura-se ao ato de leitura, a partir de um exercício pessoal e de um esforço espontâneo, uma busca desejosa pelo restabelecimento em plenitude da unidade performática perdida para nós. Tais esforços inseparáveis da procura do prazer se inscrevem na audição poética e sua procura “se identifica aqui com o pesar de uma separação que não está na natureza das coisas, mas provém de um artifício” (p. 67). Esse artifício, pelo que se deduz, refere-se à escrituração da palavra e sua conseqüente modalidade de leitura decodificada em silêncio. Ação aqui pouco valorizada pelo teórico, neste estudo voltado para a ideia de que a verdadeira leitura poética só se realizará em plenitude pela *performance*. E a restituição da busca por essa plenitude, segundo o autor, seja por um exercício pessoal, pela postura, pelo

ritmo respiratório e pela imaginação é espontâneo e inseparável da procura do prazer. Uma leitura puramente visual e solitária quando relacionada aos graus da *performance* corresponde ao mais fraco, próximo do zero.

2.3.1.1. Modalidades e Tipos de Performances

O autor confirma que a *performance* é “ato de presença no mundo e em si mesma. Nela o mundo está presente” (p. 67), portanto não pode-se falar dela de maneira unívoca, mas em diferentes graus ou modalidades assim categorizadas:

- a) A *performance* que se realiza em um contexto pelo autor denominado de oralidade pura - gravada pelo etnólogo;
- b) Outras realizações que se afastam desse modelo, sem conseguir recuperá-lo completamente.

Melhor dizendo, o autor considera que o modelo não se refaz em sua completude, porém relata tentativas para aboli-lo. O exemplo remete à idade Média e refere-se a um conjunto de práticas místicas (*devottio moderna*) praticada pelos cristãos de uma seita:

Os cristãos dessa seita tentavam instaurar, um diálogo direto, sem mediação corporal, entre o leitor (o crente) e o texto (a palavra de Deus). Eles recomendavam para esse fim a leitura puramente visual. Esta tornou-se a nossa devido a uma série de mutações históricas, em particular a multiplicação do número de escritos, alterando a relação do homem com os textos. (Zumthor, 2007, p. 68).

Encaixados nessa categoria que se afasta do modelo ideal referido nesse exemplo, são também citados pelo autor, em gradação, outros tipos de *performances*:

1. *Performance com audição acompanhada de uma visão global da situação de enunciação* – fortemente oposta à leitura solitária e silenciosa. Essa é a modalidade considerada a mais completa;
2. *Performance quando falta um elemento de mediação auditiva (rádio, disco) e ou elemento visual (performance vocal direta sem visão)* – oposição à leitura solitária e silenciosa tende a diminuir;
3. *Performance da leitura solitária e puramente visual* – oposição menos significativa – o grau mais reduzido de *performance*.

Como então, explicar a hegemonia do texto escrito e conseqüentemente a não predominância da leitura performática, de modo geral? Para Zumthor, ao longo dos séculos, a escrita lutou por disseminar saberes e conquistar poderes, o que propiciou a “suspensão ou a negação de todo elemento performancial na comunicação” (p. 70). Se antes valia a palavra do rei e em praça pública podia ser contestada, induzida ao diálogo, o Estado moderno encarregou-se de apagar essa possibilidade. O funcionamento dos textos literários também seguiu o mesmo modelo.

Entretanto, minimizando a durabilidade do tempo histórico, o teórico diz não compactuar com a ideia de morte da literatura. E admite: “o que não pode deixar de mudar é o tipo de mediação do poético” (p. 70). Cita as artes, das quais nomeia o *rock* como exemplo. Relativizando a mediocridade textual de seu canto, se reporta a seu modo performático e presencial de comunicação afirmando: o que testemunhamos aqui é uma irresistível “corporização” (aspas do autor) do prazer poético, exigindo (depois de séculos de escrita) o uso de um meio menos duro, mais manifestamente biológico de comunicação (p. 70). Conclui revelando sua crença de que necessariamente, novas formas de leitura se desprenderão desse contexto.

2.3.1.2. Indiciais de Leitura

Em *performance*, na co-presença dos participantes, a enunciação é reatualizada. Em uma comunicação escrita, a leitura do texto corresponde, apenas, a um dos momentos da *performance*. A enunciação que a escrita sugere caracteriza-se frágil e ambígua porque constituída por marcas dêiticas. Essa oposição, no dizer do autor, acontece para o ouvinte-espectador e para o leitor e se dá na ação ocular: “direta, percepção imediata, por um lado; visão exigindo decodificação, portanto secundária, do outro: *olhar versus ler*” (p. 72). O olhar registra os elementos globais, às vezes, sem distingui-los em sua globalidade. A essa percepção associam-se outros sentidos que registram sinais da “realidade” exterior (aspas do autor), gerando uma “semiótica selvagem” proveniente muito mais da acumulação das interpretações “do que sua justeza intrínseca” (p. 72). É o que o latim medieval designava *signatura* – aquilo que o olhar percebe e transforma em *signum*.

A ação visual, mais especificamente na leitura, é menos voltada para os objetos circundantes, de vez que, a preocupação maior centra-se na decifração do código. Assim, a percepção se constitui entre aquilo que se percebe e o que se

mentaliza relacionados integralmente. Segundo Zumthor, todas as civilizações com acesso à escrita, de uma forma ou de outra, exploraram essa imediatez.

Como exemplo significativo, aponta a caligrafia como um fenômeno universal no intuito de “reintegrar a leitura no esquema da *performance*, fazer dela uma ação performancial” (p. 73). Define o verbo caligrafar como a recriação de um objeto para ser lido e para ser visto, provocando múltiplas sensações, relacionadas ao exercício de leitura e de escrita. Nessas condições, a caligrafia restituiu à poesia uma possibilidade de restauração de uma presença perdida, desdobrando a percepção do texto, a exemplo de *carmina figurata* e dos *caligramas de Apollinaire*. Hoje a maior parte dos poetas transforma o poema em objeto ao promover vazios espaciais aliados às palavras, criando um ritmo visual, enriquecendo a leitura e promovendo um olhar em profundidade.

A caligrafia, no trabalho do poeta Arnaldo Antunes, é procedimento recorrente, apesar de em *2 ou + corpos no mesmo espaço* não ser um procedimento determinante como já o foi em seu primeiro livro *OU E*, já referido anteriormente. “Fiz todo o acabamento manualmente. O livro todo era feito em caligrafia”. (ANTUNES, 2008, p. 08). De qualquer modo, como já comentado, os cortes de palavras, os vazios espaciais da capa da obra e da maioria dos poemas contidos em *2 ou + corpos no mesmo espaço* conseguem suscitar no leitor a profundidade do olhar proposta por Zumthor, uma vez que, um corte numa palavra faz aparecer uma outra parte dela que já é uma outra palavra, promovendo um jogo visual icônico e poético desafiador de sentidos, uma *performance* poética. Aliás, realizar *performances* poéticas é prática costumeira na carreira artística desse poeta e será o próximo comentário a seguir.

2. 4. Performances Poéticas Realizadas por Arnaldo Antunes

A maioria das *performances* poéticas realizadas por Arnaldo Antunes são devidas a eventos internacionais. Entretanto, foi no Brasil que elas tiveram início na década de 80, mais especificamente por sua participação na banda performática, ou melhor dizendo, na *Aguilar e Banda Performática*. Conforme André Gardel (2013), essa banda agregava artistas variados, entre eles, pintores, atores, poetas, dançarinos, e foi concebida e criada pelo artista plástico Roberto Aguilar. Em 1982, mais precisamente, na Galeria São Paulo, o poeta juntamente com GO, sua primeira esposa, apresentou a ópera performática *A espada sinfônica*. Na Pinacoteca do

Estado: *Defeitos Cônicos*; na Livraria Belas Artes, *Noite de performance: épicali-gráfica*; e no SESC Pompéia, *Robôs efêmeros*.

Em 1991, participou da mostra de *Poesia Visual Nomuque*, e já em 1995 realizou uma exposição de poemas visuais, caligrafias e instalação de painéis gráfico-poéticos nos Estados Unidos, no Long Beach Museum of Art. Na abertura desse mesmo evento é realizada a performance *Nome* juntamente com Zaba Moreau. O *Desejo é o começo do corpo* foi outra performance realizada em 1994, no II Encontro Bienal da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo, "Corpo-Mente, uma fronteira móvel". Nesse mesmo ano, *Nome* foi realizada na Áustria juntamente com Zaba. Essa performance contou com leitura de poesia e projeção de vídeo, durante o Festival Steirischer Herbst, na cidade de Graz.

Em 1996, a performance *Nome* foi novamente realizada. Agora no Festival New Vision Flórida / Brasil em Miami. *Nome* também foi performatizado no Festival de Poesia Sonora Corrente de Ar, na cidade de Guarda, em Portugal, em 2001; e em Roma no Festival Internacional ROMAPOESIA. Em Buenos Aires, no auditório do Centro Cultural Borges, na Argentina, *Nome* se repetiu. Outra *performance* realizada nesse mesmo período foi no KOSMOPOLIS 2, na Festa Internacional de La Literatura, no Centro de Cultura Contemporâneo Barcelona; no Ciclo Internacional de Conferências FUTURISME, em Palma de Mallorca, na Espanha; e no Festival Internacional de ROMAPOESIA, a performance *Poemix Brasil*, com Leonora de Barros, João Bandeira e Cid Campos.

Em 2004, *Performance Poética* na 50ª Feira do Livro de Porto Alegre, e 4ª do Livro Zócalo no México, seguida pela de Turim e pela Poetry Festival, ambas realizadas na Itália em 2005. Além desses, foram também apresentadas performances poéticas, no "Festival Brasil", em Londres e em Barcelona. Esta última, contou com a participação de Márcia Xavier e Marcelo Jeneci, em 2011. No Brasil, nesse mesmo ano, Arnaldo Antunes, com a participação de Fernando Laszlo e Walter Silveira, participaram da Performance *Luzescrita no Pelourinho*, em Salvador Bahia.

Oráculo é mais uma *performance* oral que merece destaque. Ela foi realizada na 7ª Bienal do MERCOSUL, denominada *Grito e Escuta*, produzida para o projeto *Ao redor de 4' 33*. Trata-se de um texto misto no qual figuram temas filosóficos, convites, documentos, fotonovelas, reportagens e fragmentos de poemas, cujo sentido, em gradação, se esfacela durante a leitura⁹. No mesmo endereço, também pode ser acessada a *performance* realizada para o evento Poética 2011 do SESC,

⁹ Disponível em <http://www.fundacaobienal.art.br/7bienalmercosul/pt-br/arnaldo-antunes>.

intitulado *Poetas por Km2*. Nessa *performance*, são explorados variados ritmos e entonações da linguagem poética, acompanhadas ora pelo teclado ou pela sanfona de Marcelo Jeneci e ainda será referida durante este percurso textual em curso.

A mais recente foi realizada nos dias 03 e 04 de dezembro de 2013, no Teatro de Câmara da Cidade das Artes na Barra da Tijuca – Rio de Janeiro, e também ainda será comentada.

A partir de agora, cientes não só da vinculação do trabalho de Arnaldo Antunes à prática de *performances* poéticas, mas também de que a comunicação de um poema em *performance* corresponde ao mais alto grau de leitura, segundo Paul Zumthor, apresentar-se-á o capítulo III. Propõe-se um modo de leitura para quatro poemas da obra: “agá” (p. 10, 11), “mundo cão” (p. 56, 57) e “o meu tempo” (p. 69). Nas análises semânticas dos poemas, serão consideradas tanto a forma visual e escrita de seus textos quanto a audição vocal de suas *performances* gravadas em CD. De outro modo, o poema “agouro” (p. 90 - 98) será estudado em seu suporte escrito (livro).

CAPÍTULO III – Suportes Performanciais Vocal e Cinético

3.1. “agá”- Poema em Suporte Escrito (livro)

Arnaldo Antunes recorre a mais alta tecnologia em prol de pulsações primitivas. (ALCÂNTARA, 2008, p. 174).

Para o estudo deste poema, considerar-se-á a realidade específica de sua linguagem, conforme propõe a lumna Maria Simon. Para ela, seja qual for o método de análise adotado, há que se levar em conta:

A realidade específica da obra: a observação de seus procedimentos próprios, das articulações e correlações características de seu modo particular de organização. Proceder a uma investigação desse tipo significa, pois, partir da realidade imediatamente observável da obra: no caso da poesia, a realidade da linguagem. (SIMON, 1978, p. 45).

Em relação à visualidade, o que não deixa de ser um estudo da linguagem como sugere a lumna Simon, adotar-se-á as recomendações feitas por Denise Azevedo Guimarães de que, para se empreender um estudo da visualidade na poesia, mais importante

do que decifrar as mensagens dos microtextos embutidos no macrotexto poético, é verificar sua complexa forma conceitual e simbólica, as marcas gráficas, o delineamento dos traços e outros sutis efeitos de diferenciação material. (GUIMARÃES, 2004, p. 26).

Em “agá”, a realidade da linguagem se oferece para o público de forma inusitada e questionadora de um saber. No ordenamento do livro, o poema aparece pontuado como texto de abertura da obra e exposto distintamente em duas páginas. Outra disponibilidade de leitura dessa poética é em *performance* oral gravada e mixada em áudio no estúdio Rosa Celeste em São Paulo, em julho de 1997, por Arnaldo Antunes e Alexandre Siqueira e será analisada em outro momento. O Cd com a gravação de doze poemas é parte integrante da obra e a sua portabilidade se dá fisicamente dentro de um envelope fixado à capa final do livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*, como já referido anteriormente. Outra modalidade do poema em *performance* pode ser acessada via internet (You Tube). Trata-se do evento *Poética 2011 do Teatro Escola SESC*, com a participação de Arnaldo Antunes. O formato escrito será visualizado na página seguinte.



agagueiraquasepalavra
quaseaborta
apalavraquasesilêncio
quasetransborda
osilêncioquaseeco

Figura 4: Digitalização do poema “agá”, da obra *2 ou + corpos no mesmo espaço*, de Arnaldo Antunes. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 10 - 11.

A tentação primeira que acomete alguns leitores ao olharem esse poema “agá” é a de imediatamente classificá-lo como poesia concreta e/ou visual e encerrar o assunto. Mas essa seria apenas uma forma reducionista de percepção, de uma aparente impressão porque essa poesia, como já dito, se coloca para além de um movimento. Revela-se, sobretudo, como uma arte singularmente criativa e inusitada, aliada a uma rigorosa consciência do trabalho com a linguagem, fato confirmado pelo próprio criador Arnaldo Antunes, conforme entrevista concedida a Ingrid Kebian e Elaine Dafra para o jornal o Estado de São Paulo em 2002. Indagado sobre ser a poesia um risco, o poeta positivamente responde:

Sem dúvida. Poesia é aventura e risco. Objeto de linguagem para mexer com sentimentos estabelecidos, cristalizados. Trabalhar linguagem é trabalhar conteúdo. No meu caso, remexer em uma ideia é uma obsessão. Às vezes, dá branco. Daí convivo com isso dias, semanas. Quando finalmente consigo resolvê-lo, achar a palavra que faltava, tenho uma grande satisfação. (ANTUNES, 2002, p. 01).

Essa consciência do trabalho com a linguagem pode ser vista em “agá”. Marcado pela confluência entre linguagens que se expressam tanto pela palavra quanto pela imagem e pelo som, o poema surpreende num primeiro olhar por sua forma inusitada de ser e de se mostrar. Apoiado muito mais no acaso do espaço do que numa distribuição temporal, nota-se que o movimento mais constante nessa poesia é o intuito poético de fazer eclodir o incomum daquilo que é familiar. O que sugeriria uma letra **h**, oitava letra diacrítica do alfabeto, não pronunciada nos dígrafos, muda em português, largada numa página cinza de um livro? Que sentido poderia suscitar ao leitor/visualizador? A imagem, à primeira vista, parece não passar de um simples grafismo, principalmente se a percepção não for de conjunto, relacionada ao conteúdo do poema na página ao lado.

Mas com um olhar atento e uma percepção um pouco mais “refinada”, é possível perceber que dessa poética da brevidade e da síntese delineia-se espacialmente entre as laterais internas da letra “**h**” da primeira página, distinta entre as cores cinza e branco, uma silhueta humana. Um homem, do qual evidencia-se, apenas, cabeça e ombros, presa ao significante sonoro “**h**” (*agá*). Uma visão estranha, capaz de desapontar um leitor de poesia, mas, por outro lado, é bastante condizente com a proposta inicial da obra: fundir dois ou mais corpos no mesmo espaço. A letra “**h**”, poeticamente se apodera de um corpo físico, humano, capaz de falar por si.

De outro modo, a letra “**h**”, em sendo um antifonema, remete à ideia de silêncio, de palavra que falha, de uma poética que não se completa, e de um poeta

que luta por expressá-la. Essa expressão, como se nota, opta por pontuar ausências: do som, da palavra e conseqüentemente do sentido; ideia notadamente fundada pelo vazio espacial que se coloca na página do livro, cujo destaque visual se concentra na letra “h” minúscula do alfabeto.

Santos (2012) destaca que a importância atribuída ao visual e às percepções em geral, na obra de Antunes, é devida a um “segundo paralelo formalista”, conforme o ensaio “A arte como técnica”, de Shklovsky, no qual o autor aponta que, por meio da arte, há uma intenção de transmitir a “sensação das coisas como são *percebidas*, e não como são *reconhecidas*” (2012, p. 90, itálico da autora). Em “agá” da primeira página, o que causa “estranhamento” (*ostranenie*), conceito do crítico Vítor Shklovsky, é o fato do poema visualmente não apresentar palavra, nem verso, nem som, nem rima nem sentido, que possa ser imediatamente atribuído ao grafismo da letra minúscula “h”, ou mesmo fazer com que, de imediato, a poesia seja percebida. Entretanto, esse procedimento poético pautado por dizer mais pela ausência do que pela presença, é que induz o leitor a uma multiplicidade de interpretações. E um dos apelos poéticos de “agá” da primeira página é sugerir ao leitor um “novo” direcionamento do olhar voltado para o vazio e não apenas para a imagem materializada ou para os versos do poema. Nesse sentido:

O espaço vazio é muito interessante quando se pensa na visão, porque se você tiver uma coisa encostada no olho, você não vê nada. Você só vê alguma coisa porque existe um espaço vazio. Todo movimento se faz no vazio e toda fala se faz no silêncio. (ANTUNES, 1997, p. 11).

Essa proposta poética de jogo entre vazio e materialidade gráfica, silêncio e voz, aliada à simultaneidade perpassa toda a obra *2 ou + corpos no mesmo espaço*, e se enuncia na primeira página, enfaticamente, para concluir-se com o poema “agouro”, na última, propondo uma dissolução/retomada do espaço e do tempo conforme análise do poema “agouro” no final deste estudo.

Quanto ao poema “agá” da primeira página e à imagem delineada de um homem em meio a uma página cinza, com um “h” aos ombros, já referidos, pode-se afirmar que se trata, no mínimo, de um procedimento poético diferente daquilo que comumente se espera encontrar num poema, principalmente por se notar que essa imagem funciona como um título/tema dos versos que se expressarão na página seguinte. Esse recurso poético e visual, conforme Guimarães (2004), é entendido como um texto híbrido, de base verbal (em suas dimensões significantes: gráfica e acústica) e no qual as equivalências percebidas na sintaxe topológica passam a ser elementos atualizadores de subsistemas latentes, análogos em diversos níveis” (p.

99). Assim, num primeiro momento, segundo a autora, o poema propõe-se como visão, depois num processo de verticalização e horizontalização constituídas por pontos, passando-se a perceber instantes como “fulgurações poéticas” (p. 99). Em seguida

as imagens ou figuras percebidas, em sua contextura sensível, distinguem-se umas das outras e de seu próprio fundo, numa categoria de percepção gestáltica que instaura uma nova temporalidade da leitura do poema. Libertos da linearidade e da diacronia, tempo e espaço integram-se sincronicamente. [...] ligada ao processo de criação poética desenvolvido por Mallarmé, a ideia de constelação, em termos da Gestalt, seria o espaço onde coexistem o ilusório, o acaso cósmico e a necessidade humana de ordenar o caos. (GUIMARÃES, 2004, p. 99, 100).

O ilusório agregado à necessidade humana de ordenar o caos em “agá”, pela imagem, se coloca desafiadora a um leitor de poesia, obrigando-o a jogar, de fato, com a ilusão de seu significado, pois, como bem lembra Antonio Cícero, referido na introdução deste estudo, não cabe perguntar o que o poema diz. Melhor então, é deixar que os canais de percepção do leitor sejam acionados.

Será que essa imagem remete ao Mito de Sísifo, tratado por Camus ao abordar o absurdo da existência humana na sua permanente luta por encontrar motivação para viver? O simbolismo da letra **h** sugere tal interpretação por parecer perdida em meio ao cinza da página em busca de um sentido, de um som vocal que a enuncie. O não enunciar-se vocalmente remete também, à vida real, à pessoa gaga. Não raro, encontram-se relatos a respeito da desagradável sensação de solidão enfrentada por pessoas gagas quando, apesar do tratamento terapêutico que realizam, é chegada a hora de pronunciarem-se, principalmente em público. Essa temática é exemplarmente explorada pelo cinema no filme *O discurso do rei*, protagonizado pelo ator Colin Firth vivenciando o papel de um rei inglês que desde os quatro anos de idade enfrenta sérios constrangimentos por não conseguir superar seus problemas vocais, ao ter que falar para a nação inglesa após assumir o trono.

O comentário de Hugo Silva, analista financeiro, gago e colaborador voluntário do *Instituto Brasileiro de Fluência - Gagueira, Levada a Sério*, é bastante revelador naquilo que se refere ao enfrentamento do caso. Ele declara que, no filme *O discurso do rei*, o problema do gago é retratado de forma madura e realista porque propõe uma nova percepção pública do distúrbio. É o que se percebe em um trecho da análise sobre o filme elaborada por ele, ao destacar a primeira cena, relacionando-a ao momento crucial de enfrentamento vivenciado pelo portador de gagueira: o do falar em público. Assim:

O diretor Tom Hooper conduz a cena de abertura do filme a partir da perspectiva opressiva de uma pessoa que vê um humilhante obstáculo onde a grande maioria das pessoas vê apenas palavras corriqueiras. O intenso suspense psicológico, gerado a partir de um elemento tão banal quanto o ato de falar, é algo quase Hitchcockiano. À medida que o personagem de Firth avança lentamente em direção ao seu algoz, o microfone, com ruído apreensivo da multidão ao fundo, sua leal esposa, a futura rainha-mãe (interpretada por Helena Bonham Carter), oferece apoio incondicional, mas nessa hora não há nada que possa amenizar a extrema solidão de uma pessoa que gagueja. (SILVA, 2011, p. 01).

No poema, extensiva à solidão do portador de gagueira, coloca-se, também a do poeta em relação ao trabalho com a palavra como metáfora de incompletude enquanto ente e enquanto poeta. Considerando-se que “agá” é o poema de abertura da obra, essa probabilidade se intensifica porque a palavra poética não se oferece gratuitamente, sem um esforço maior para traduzir-se. É compreensível que num primeiro momento se mostre incerta, pela metade, numa gaga tradução, enquanto se aprimoram técnicas, métodos, procedimentos e jeito para desestabilizar o pensar comum por meio da poesia e do poema.

Ao que parece, todos os elementos que compõem o poema (letra **h**, figura humana, texto em versos da página seguinte, poeta) só encontram sentido para dizer algo, fortalecidos pela cumplicidade semiótica. Em parte por uma razão comum: todos sabem que suas buscas não se efetivarão fora do percurso traçado pela linguagem: “um *saber* expressivo, relativo à elaboração dos discursos” (COSERIU, 1980, p. 93). No poema tal capacidade se mostra reclusa.

Mas o poeta não aceita esse determinismo discursivo auditivo, vocal, não verbalizado. Insiste em dar voz a quem é negada, no caso à letra “h”, ao gago, ao poema “agá” e a sua própria poética. Para isso, modalizando sua ideia, recorre, então, à paranomásia e ao ajuntamento de substantivos e artigos, para formatar e traduzir em versos a desagradável sensação experimentada por alguém portador daquilo que comumente denominamos como sendo *gagueira*. Assim, pela subversão sintática, eis que o poema graficamente se enuncia na página seguinte, em versos inéditos para definir a gagueira como sendo algo privativo de manifestação: **agagueiraquasepalavra/ quaseaborta/ apalavraquasesilêncio/ quasetransborda/ osilêncioquaseeco/**. Como é de se notar, esses recursos linguísticos utilizados pelo poeta, apesar de causarem um certo estranhamento gráfico, promovem no plano semântico uma certa generosidade, pelo acolhimento ao som da letra **h** (*agá*) emprestando-lhe a voz. A partir de agora, o poema passa a assumir um movimento em “espiral, numa dialética de formas”, conforme aponta Cláudio Daniel (2007, p. 01),

ao sintetizar em cinco atos as características históricas e inventivas da poesia brasileira pós-vanguarda.

A leitura linear é apenas uma das alternativas que se oferecem ao leitor: **“agagueiraquasepalavra”**. As outras podem ser efetuadas tanto lateralmente do “fim” do verso para o seu início **“silêncioquasepalavra”** quanto ao contrário, de maneira interpolada. Outro vetor visualmente significativo que merece destaque refere-se aos tons com que as palavras são grafadas. Observa-se um movimento alternado de aproximação e de afastamento, provocados pela cor que se mostra e pela cor que se oculta, ora desbotada, ora incompleta, insinuando o movimento de aspiração e inspiração de um portador de gagueira.

Esse propósito formal manifesta-se acentuadamente no plano semântico e discursivo pela escolha vocabular do advérbio de intensidade **“quase”**, aliado à alternância de cor e à distribuição do vocábulo a percorrer todo escrito textual. O que essa palavra sugere pensar? Naquilo que não foi realizado? Em proximidade? Em correr risco? Num tempo de espera ou de tentativa? No dicionário, **“quase”** se traduz como “perto, aproximadamente, pouco menos, por pouco, por um triz” (HOLANDA, 1986, p. 1427). No poema, **“quase”** parece tanto desejar diluir o espaço e o tempo dos acontecimentos quanto mostrar que eles não se realizam para além de uma virtualidade. É o que se percebe, por exemplo, em uma das não “convencionadas” leituras que o poema se permite: **“palavra quase gagueiraa/ agagueira quase palavra/ agagueira quase aborta apalavra/ silêncio quase palavra/ eco quase silêncio/ osilêncio quase eco/ silêncio quase transborda apalavra.**

Segundo a fonoaudióloga Sandra Merlo, membro diretora científica do Instituto Brasileiro de Fluência (IBF) – Gagueira Levada a Sério, Doutora e Diretora Científica do IBF, fonoaudióloga e gaga, o problema central da gagueira¹⁰ consiste em:

uma dificuldade do cérebro para sinalizar o término de um som ou uma sílaba e passar para o próximo [...]. Desta forma, a pessoa consegue iniciar a palavra, mas fica presa em algum som ou sílaba (geralmente o primeiro) até que o cérebro consiga gerar o comando necessário para dar prosseguimento com o restante da palavra [...]. A gagueira está codificada na Classificação Internacional de Doenças (CID-10) com os caracteres F98.5. Desta forma, a gagueira é cientificamente considerada como distúrbio ou transtorno de fluência da fala. (MERLO, 2013, citação eletrônica).

No poema, ela se manifesta isomorficamente pela junção do artigo **“a”** ao substantivo “gagueira”: **agagueira** que pela visualidade e pelo sentido parecem carrear parte da tensão e da especificidade própria da natureza da linguagem poética

¹⁰ Disponível em http://www.gagueira.org.br/conteudo.asp?id_conteudo=29.

referida por Bosi (2000): “uma linguagem que combina arranjos verbais próprios com processos de significação pelos quais sentimento e imagem se fundem em um tempo denso, subjetivo e histórico” (p. 09). Também, e, mais especificamente, essa natureza se mostra pela ambiguidade referida por Iumna Maria Simon (1978, p. 47): a de que o poema enquanto símbolo se constitui autônomo. Porém, desejo por comunicar-se, abre-se para o social.

A autonomia e essa abertura em “agá” se fez notar durante todo percurso de leitura do poema impresso, mobilizado pelos recursos gráficos de um substantivo comum “gagueira” e um advérbio “quase” e de consoantes oclusiva e velar (k, g) de “quase” e de “gagueira” que pela voz poética vivificaram o desconforto de uma pessoa gaga. Tais recursos promoveram sensações de aflição, provocada, sobretudo, pelos sons oclusivos e velares emitidos. Esse procedimento artístico singulariza a obra poética de Arnaldo Antunes como representante da poesia brasileira contemporânea. Segundo Aguinaldo José Gonçalves:

A obra artística de Arnaldo Antunes possui uma natureza que se distingue, em todos os sentidos, do que se vem produzindo na poesia brasileira. [...] Sua poesia ou seu exercício poético, consiste num permanente nomear e desnomear, desautomatizar pela confirmação do automático entre significante/significado/referente. Parece que o que ocorre é uma espécie de manuseio conceitual do signo como fruta em que a casca, a polpa e o caroço ficam indo-e-vindo para que se possa chegar à estranha realidade da coisa. (GONÇALVES, 2002, p. 02).

Para o leitor/ouvinte/ visualizador torna-se quase impossível ignorar o apelo social sugerido pela temática. O poeta primando por uma linguagem-síntese e estranhada, consegue mobilizar discursos cristalizados, faz o outro pensar, mesmo correndo o risco de sua poesia se perder em meio ao ato transgressor de sua produção poética; da mesma forma como Iumna Maria Simon considera as atitudes de Carlos Drummond de Andrade em *A Rosa do Povo*. Para ela, os procedimentos poéticos transgressores de *Drummond* em *A Rosa do Povo* colocam a obra do poeta mineiro no risco de cair no prosaísmo e se tornar antilira, como ele mesmo dizia.

O processo poético do poema “agá” do livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*, parece também se colocar nesse limiar, no risco de a poesia se romper. Porém, na medida em que se consegue mobilizar sentidos, observa-se que a ruptura da poesia não se confirma. Uma das explicações para o fato deve-se à constatação de que o ato de transgressão funciona como parte integrante do jogo artístico para a construção do texto poético e de sua linguagem em “plasmação”.

Considerando o que já foi referido por Paul Zumthor em relação aos índices performanciais de leitura, pode-se afirmar que essa modalidade realizada até aqui não contempla o primeiro nível por ele categorizado como sendo o de “oralidade pura”, mas sim o de “situação de pura escritura leitura”. Este, por sua vez, como já visto neste estudo, em relação à *performance*, segundo a classificação do autor, revela-se como um dos graus mais reduzidos de *performance*. Entretanto, sequenciar-se-á neste estudo a tratativa do mesmo poema em *performance*.

3.1.1. “agá” - Poema em *Performance* vocal *off-line* (CD)

A partir de agora o poema “agá” deixar-se-á seduzir pela crença de que “toda poesia aspira a se *fazer voz*, a se *fazer*, um dia, ouvir: a capturar o individual incomunicável, numa identificação da mensagem na situação que engendra” (ZUMTHOR, 2007, p. 178). Dito de outro modo, neste estudo, neste momento, inicia-se o processo ritual da poesia via mundo virtual editado em CD conforme já referido por Pierre Lèvy no tópico *Noções Introdutórias*, fato que na visão de Diana Domingues, também já citada no mesmo tópico, faz com que a tecnologia seja entendida atualmente como uma extensão do homem e, conseqüentemente, promova alteração nas formas de subjetivação dos mesmos.

Enquanto caminhante dessas trilhas teóricas, esse poema “agá” insere-se também no grande projeto multimídia do autor cujo ideário precípua, segundo declarações do mesmo, já referida em outro momento deste estudo, é o de aproximar a arte da vida, na busca por um estado de linguagem original, no sentido de que as artes não se separavam umas das outras e a poesia presentificava-se em todas elas e que atualmente os meios eletrônicos tornam possível essa aproximação.

Esse ideário procedimental e teoricamente relaciona-se com o de Paul Zumthor por seu entendimento particularizado da *performance*, e por defender uma literatura para além da escrita, propondo uma tarefa de desalienação crítica da noção de literatura historicamente construída; por entender que a poesia “é uma arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas” (2007, p.12).

Estou convencido de que a ideia de *performance* deveria ser amplamente entendida; ela deveria englobar o conjunto de fatos que compreende hoje em dia a palavra *recepção*, mas relaciono-a ao momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial – um engajamento do corpo. (ZUMTHOR, 2007, p. 18).

O autor até admite que o engajamento do corpo aconteça tanto durante uma leitura comum quanto em *performance*, e que ambos os espaços, tanto da leitura quanto da *performance*, são cênicos, e em ambos se manifesta a intenção do autor. Porém, é fato que as mesmas se diferenciam porque “a teatralidade performancial é a identificação, pelo espectador-ouvinte, de um outro espaço; a percepção de uma alteridade espacial marcando o texto” (2007, p. 41). Isso implica uma ruptura com o “real” ambiente, uma fissura pela qual, justamente, se introduz essa alteridade.

O autor chama atenção para o fato de que a maior parte das definições de *performance* enfatizam a natureza do meio, oral ou gestual. Mas, de sua parte prefere destacar a

emergência, a reiterabilidade, o re-conhecimento que, englobo sob o termo *ritual*. A “poesia” repousa, em última análise, em um fato de ritualização de linguagem. Daí uma convergência profunda entre *performance* e poesia, na medida em que ambas aspiram à qualidade do rito. (ZUMTHOR, 2007, p. 45).

Roger Caillois, por sua vez, refere-se ao rito como sendo uma propriedade do sagrado assegurador dessa prática. O profano por sua vez apresenta-se como aquilo que é comum, de uso comum, enquanto o rito do sagrado aparece como perigoso e proibido. Por um lado, o contágio do sagrado pode cair sobre o profano e destruí-lo, mas, também corre o risco de se perder sem proveito. Aponta como função do rito a promoção da regulamentação do sagrado, a qual “é uma qualidade que as coisas não possuem por si mesmas” (1966, p. 20):

o profano, que tem sempre necessidade do sagrado é constantemente impelido a apoderar-se dele com avidez e arrisca-se assim a degradá-lo ou a ser ele próprio aniquilado. As suas relações mútuas devem então, ser severamente regulamentadas. É precisamente a função dos ritos. (CAILLOIS, 1966, p.23).

Dito de outro modo, o rito chama a atenção para o temporário, promove uma sensação de estranhamento em relação a aquilo que cotidianamente se percebe, além de negociar as expectativas daqueles que participam para o cumprimento de sua função poética.

Mais ainda, o processo ritual ao qual Zumthor se refere é da ordem da prática poética e insere-se na função comunicativa e representativa da linguagem em relação com a percepção e apreensão do tempo porque a linguagem insere-se no tempo biológico e a prática poética se situa no “prolongamento de um esforço primordial para emancipar a linguagem desse tempo biológico” (2007, p. 48). A partir desse princípio, o autor destaca que a *performance* é

um termo antropológico e não histórico, relativo por um lado, às condições de expressão, e da percepção, por outro *performance* designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. [...] Ela atualiza virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com maior ou menor clareza. Ela a faz “passar ao ato” (aspas do autor), fora de toda consideração pelo tempo. (ZUMTHOR, 2007, p. 50).

Roger Caillois, no capítulo *Jogo e Sagrado*, refere-se a J. Huizinga e a sua obra *Homo Ludens* como uma produção das mais estimulantes para o espírito humano por abordar o “jogo”. Diz que nesse livro, Huizinga

reúne e interpreta os serviços prestados à cultura por um dos instintos elementares do homem e, de entre todos, aquele que parece impróprio para fundar algo de durável ou de precioso: o jogo. (CAILLOIS, 1966, p. 150).

O autor também qualifica como sendo magistral a definição que Huizinga elabora quando se refere ao jogo:

o jogo, no seu aspecto essencial, é uma acção livre executada ‘como se’ (aspas do autor) e sentida como situada fora da vida corrente, mas que, no entanto, pode absorver completamente o jogador sem que ele encontre nela qualquer interesse ou obtenha dela qualquer proveito. (CAILLOIS, 1966, p. 150).

O que o autor considera como relevante nesse conceito de jogo, concebido por Huizinga, é o fato de não incorporar explicações fundamentadas na biopsicologia, o que geraria um entendimento voltado para uma necessidade de gasto energético ou de distração, apenas. Ou ainda considerá-lo como disciplina, competição. Huizinga considera essas concepções parciais, sem restringir seu conceito ao pressuposto de que o jogo “existiria porque é vantajoso para o homem” (CAILLOIS, 1966, p. 151). Ao contrário disso, J. Huizinga concebe o jogo como uma atividade primária, categoria fundamental.

Caillois exclui o lucro nessa abordagem do jogo concebida por Huizinga ao declarar que “o jogo é uma atividade que se desdobra no mundo, mas ignorando as condições do real, visto que ele faz deliberadamente abstração delas” (1966, P. 151), tendendo a negligenciar os jogos de fortuna que não estão isentos de consequências sobre a realidade, já que enriquece um jogador e arruína o outro.

Paul Zumthor e Huizinga se tocam conceitualmente naquilo que entendem ser o jogo, uma ação livre, colocada fora daquilo que é habitual e desprovido de utilidade prática. As *performances* poéticas de Arnaldo Antunes são também nutridas por esses pressupostos. Aproveitando-se de todos os recursos tecnológicos disponíveis está sempre “à caça” por um modo criativo para corporificar a palavra,

desviá-la de sua função lógico-linear-discursiva e inseri-la num espaço vivo, sensorial, independentemente do suporte: livro, CD ou ciberespaço.

O poema “agá”, em *performance* oral gravada em Cd, segue esse princípio e, como quase todos os outros doze em *performance* oral, joga gratuitamente durante o tempo em que pela via comunicativa, o corpo do poema, do leitor/ouvinte e do poeta, pela voz poética encarnada, sonoramente se encontram. Momento no qual é percebido que “algo se criou, atingiu a plenitude e, assim, ultrapassa o curso comum dos acontecimentos” (ZUMTHOR, 2007, p. 31). Outros momentos do poema “agá” em *performance* jogam com outros recursos cênicos, além da voz.

Um deles foi realizado em 2011 durante o festival ibero-americano de poesia performática “2011 Poetas por Km²”, que aconteceu no Centro Cultural São Paulo (CCSP) e pode ser acessado via internet (You Tube). Apesar da brevidade da apresentação em vídeo, um leitor que já teve contato com o poema “agá” em sua escritura, logo perceberá que a leitura performatizada se inicia pelo que tradicionalmente chamaríamos de final num poema, ou seja, suas últimas palavras. Mas, em “agá”, essa lógica não se aplica. Sua leitura se permite ser polimorfa. Por isso, os primeiros ecos poéticos enunciadores são para dizer que “o silêncio quase palavra/ quase transborda a palavra/ quase eco”.

Esses ecos poéticos se iniciam “quase” cantados em tons graves e gradativamente se vão acentuando em meio a um cenário um tanto enigmático. Nota-se uma escuridão no palco, local no qual se visualiza ao fundo, pela luz ali projetada, simbolizadamente, uma boca que se move na medida em que se escuta a poética anunciando de outro modo, ritmadamente que: “a gagueira quase silêncio/ quase transborda o silêncio/ quase palavra/ quase aborta a palavra/ quase eco”. Tais versos ecoados pela voz poética provocam certo estranhamento a quem ouve e observa, pelo inesperado da criação e pela cena, apesar da brevidade de sua realização.

Outro momento de apresentação do poema “agá” em *performance* (ao vivo) aconteceu nos dias 3 e 4 de dezembro de 2013, no Teatro de Câmara do *Centro Cultural Cidades das Artes*, na Barra da Tijuca, Rio de Janeiro. Esse evento performático contou com a participação do músico Jeneci e imagens de Márcia Xavier projetadas na parede. O poeta trajando roupa escura, calça comprida e camisa manga longa, num palco pouco iluminado, acompanhado por Jeneci na sanfona, microfone e outros instrumentos de sonorização como equalizadores, amplificadores, conversor digital, teclado eletrônico, lança a palavra poética para um público que, de imediato, se desorienta sem saber muito bem explicar aquilo que via, ouvia e sentia. Afinal, tratava-se “de uma quase palavra, de um quase eco, de um quase silêncio”, mediatizado por

outras linguagens como a da iluminação que agora assumira potencialidades e variações de cores inesperadas e alternadas pelos movimentos sonoros emitidos pela voz poética.

A *performance* oral gravada no Cd que acompanha o livro, apesar de não contar com todos os elementos cênicos das outras duas realizadas *in praesentia*, portanto por um corpo vivo, como Zumthor propõe ser a verdadeira poesia, pouco se diferencia das demais pelos recursos técnicos e sonoros que mobiliza. Para o relato da experiência do poema em *performance* oral, duas categorias propostas por Esther Langdon serão consideradas a partir de agora: “a experiência multisensorial” – que, segundo a autora, ultrapassa a análise semântica do rito localizando-se na sinestesia, numa experiência sensorial emotiva e expressiva; e o “significado emergente” – referente a uma ampla concepção de cultura, naturalmente levando-se em conta que, pelas palavras escritas aqui, dificilmente a audição poética se faça justa e adequada pelo relato.

Mesmo assim, convém ressaltar que o poema, no CD, ordenadamente, se coloca oralizado logo após o primeiro: *dois ou mais corpos no mesmo espaço*, páginas oitenta e seis e oitenta e sete e, o que se ouvirá a seguir percorrerá um tempo exato de 1’10’’. Os primeiros segundos do ritual performático iniciam-se por vocalizar sons estranhos e arrastados, o que parece cumprir o primeiro ato de uma das funções do rito: chamar a atenção para o emergente, o temporário. A seguir notar-se-á o emergente em forma de enunciados, de palavras sonorizadas e modalizadas em sons como os de “aggggagueira” em vozes simultâneas, suscitando estranhamento para quem ouve uma outra função ritual.

A seguir, em variações tonais e, também simultâneas, escuta-se o soar do poema em seu primeiro momento por inteiro e ritmado em versos pouco usuais: *agagueiraquasepalavra/ quaseaborta / apalavra quasesilencio/ quasetransborda/ osilêncioquaseeco/*. Pela voz poética que se enuncia ouve-se ao mesmo tempo, a simulação de uma voz afetada por um distúrbio, uma disfonia espasmódica causada por simulações de movimentos involuntários no aparelho vocal. Mas, a voz poética sem calar repetirá seguidamente seus versos alternados entre os distúrbios vocais emitidos, aspirações e inspirações pulmonares forçadas e intensificadas por ruídos de amplificadores de voz. Finda o poema em *performance* poética em audição.

Tal relato parece mesmo insignificante a quem lê, mas como afirma Zumthor, “o desejo da voz viva habita toda poesia, exilada na escrita. O poeta é voz, *kléos andrôn*, segundo uma fórmula grega cuja tradição remonta aos indo-europeus primitivos; a linguagem vem de outra parte: das musas, para Homero” (2010, p. 178).

A voz poética parece bem consciente desse fato, os sons que se enunciam abrem-se em semiose, fundando o acontecimento, operando a mediação entre as virtualidades linguísticas e o discurso poético que mais parece ecoar de qualquer outro lugar, muito mais do que de um “simples” CD.

Há de se considerar um dos elementos essenciais da *performance*, referidos por Langdon em outro momento deste estudo, que é a “experiência multisensorial”. Considerando-se que ela não se separa de seu “significado emergente”, pode-se afirmar que uma das experiências vivenciadas durante a *performance* da palavra – som do poema “agá” é devida ao apelo poético vocalizado, capaz de suscitar a sensorialidade do leitor/ouvinte e instigá-lo.

A princípio, pela iniciação do ritual, sente-se evocar algo que está além do nível da consciência. Isso se dá através da voz poética que se instaura em sons ritmados e entrecortados. A sensação experimentada é de desapontamento, não sendo possível, de imediato, entender muito o que está acontecendo. Apodera-se do leitor/participante/ouvinte um desconfortável movimento de desaceleração/aceleração proporcionado, principalmente, pela emissão de fragmentos sígnicos (ag-g-gag-gueira) sonorizados e vocalizados pela voz poética em *performance*. Experimenta-se a sensação de garganta obstruída de modo que se sinta a condição do próprio gago.

São aproximadamente essas as sensações que experimentará um receptor/ouvinte/participante que por curiosidade, estranhamento ou gosto poético, ouse abrir o livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*, ler o poema *agá*, na página 11, visualizá-lo e, simultaneamente, escutar a mesma leitura em *performance* oralizada no Cd. Se esse mesmo leitor, ao empreender essa ação, tiver em mente um paradigma poético tradicionalmente pressuposto, e costumeiramente adotar um modo silencioso de leitura poética, se dará conta de que se deparou com outras exigências modais de leitura de poesia.

Impactado pela originalidade da leitura poética que se oferece, e mais ainda pelos sons emitidos paralelamente aos versos de “agá” simulando a difícil condição de uma pessoa que gagueja, o “significado emergente” da aflição experimentada pela interpelação de uma voz humana no momento de sua eclosão soa pela voz poética, culturalmente corporificada pelo jogo da linguagem que, ao promover uma ruptura na rotina de quem escuta, faz emergir a alteridade. “Considero, com efeito, a voz, não somente nela mesma, mas (ainda mais) em sua qualidade de emanção do corpo e que, sonoramente, o representa de forma plena”. (ZUMTHOR, 2007, p. 27). Na *performance* de “agá”, há muito de voz poética corporificada pela tonalidade grave de barítono do poeta, somados aos efeitos eletroacústicos de sua

produção artística da palavra, o que torna possível preservá-la e atualizá-la a qualquer momento e por qualquer leitor.

Paul Zumthor afirma que uma voz mediatizada perde aquilo que ele denomina como “*tactalidade*”. Entretanto, o mesmo autor considera que embora a civilização dita tecnológica esteja em vias de sufocar o que subsiste das culturas, na mesma medida dessa ameaça, é nos *media*, nas artes, na poesia, em todas as “formas de expressão corporal dinamizadas pela voz” (2007, p. 62) que vem a resistência. “Nesse sentido não se pode duvidar de que estejamos hoje no limiar de uma nova era da oralidade, sem dúvida muito diferente do que foi a oralidade tradicional” (2007, p. 62, 63).

Com base nessas declarações de Zumthor, pode-se concluir que a poética de Arnaldo Antunes de um modo geral e, especificamente pelo que se percebeu no poema “agá”, é protagonista dessa nova oralidade: promove o jogo gratuito dos símbolos e dos corpos, faz uso do aparato tecnológico, materializando a oralidade que ressoa na palavra visual e escrita para resgatar o sentido original da poesia, possibilitado, conforme Pierre Lèvy, pelo dispositivo comunicacional *todos-todos* realizada pelo ciberespaço, ao permitir um modo cooperativo e progressivo a criação de um contexto comum entre comunidades.

3.2. “mundo cão” – Poema em Suporte Escrito (livro)

Redesenhar sentidos nas frases-feitas, como se fossem massa de modelar, é um dos procedimentos recorrentes na poesia de Arnaldo Antunes. (GARDEL, 2004, p.123).

Em *Nova poesia brasileira 10 poetas*, Mônica Costa comenta que a poesia de Arnaldo Antunes, “nasce a partir das vanguardas e nasce multimídia e interdisciplinar” (1997, p. 42). É também da autora, o comentário de que as vanguardas possibilitaram a migração de vários códigos para a poesia e, que essa, por sua vez, abandonou suas formas tradicionais de escrita e ganhou a rua, ressaltando o aspecto lúdico da língua, tornando-se musa de páginas gráficas para ser vista em *outdoors* e ser lida em letreiros urbanos. A poética de Arnaldo Antunes trabalha com a multiplicação de metáforas ao transformar as palavras em imagens sonoras e visuais.

É nesse perfil que “mundo cão” está inserido como um dos poemas constante na obra *2 ou + corpos no mesmo espaço*. Resultante de fotos de instalações realizadas por Antunes, para a exposição *Arte Cidade* em 1994, esse poema também faz parte do projeto multimídia desse poeta como já mencionado em “agá”, e se institui como linguagem pela adoção de um procedimento artístico recorrente: o de transformar uma arte em outra intercambiando o fluxo entre diferentes linguagens. Assim, “mundo cão” aparece veiculado em livro, conforme se observará (fig.2) na página a seguir, em linguagem verbal escrita e em *performance* auditiva gravada no Cd – parte integrante da obra; portanto, distintamente em duas modalidades de comunicação, seguindo o mesmo procedimento comunicativo de “agá”, porém distinto em versos pela diferente leitura que se observa visualmente no livro, e na ciberarte e pela que se escuta em voz poética.

Apesar do formato escrito do poema não negar a sua pura visualidade, classificá-lo, pouco ou quase nada acrescentaria àquilo que sua imagética é capaz de suscitar em termos de significação. Por isso, melhor ouvir o crítico e poeta Ezra Pound (1997, p. 34). Para ele, o entendimento de uma poesia requer olhar para ela, pensar sobre, e/ou também escutá-la. Observe-se o poema “mundo cão” na página seguinte.

À primeira vista, como se percebe, o poema “mundo cão”, em sua modalidade escrita, e ou visual, como se nota na figura 4, mais parece um tecido estampado, desprovido de uma compreensão imediata, incapaz de suscitar sentidos ou ser admitido como algo poético. A reação mais habitual do leitor ao se deparar com a imagem é de espanto e de negação em forma de pergunta: “Isso é poema”? Razões para isso parecem, de fato, não faltar, principalmente, se o leitor consigo carregar um paradigma poético pressuposto como o de um soneto com suas sintaxes lineares. Pela forma do poema, nem estrofes, nem rimas, nem versos, tradicionalmente concebidos se colocam.

Mas, de outro modo, a linguagem de “mundo cão” e a sua construção de sentido se oferecem sugestivas pelas possibilidades associativas que sua imagética nos faz suscitar, pois conforme Denise Azevedo Duarte Guimarães,

com a revolução mallarmeana, de que é tributária toda a poesia visual que se segue, o olhar do leitor passa a percorrer novos caminhos, numa movimentação até então desconhecida. Abrem-se caminhos para novas possibilidades poéticas, que procuram adequar-se à linguagem da arte na era da máquina. (GUIMARÃES, 2004, p. 65).

Em *mundo cão*, os novos caminhos manifestam-se figurativizados pelos verbos CAÇAR e TEM, pelos substantivos CÃO e MUNDO, pelo pronome QUEM e pela preposição COM, que se apresentam como signos linguísticos desalinhados e fora da sintaxe normativa da língua portuguesa. Portanto, signos esses ressignificados pela linguagem em função poética – marcada “pela projeção do ícone sobre o símbolo – ou seja, pela projeção de códigos não-verbais (musicais, visuais) sobre o código verbal” (PIGNATARI, 2005, p. 17).

Quais significados poéticos são aludidos por “mundo cão”? Pignatari ressalta que um poema “transmite a qualidade de um sentimento. Mesmo quando parece estar veiculando ideias, ele está transmitindo a qualidade do sentimento dessa ideia” (2005, p. 18). Nesse aspecto, o poema em referência expressa um modo particular de olhar a cidade. E a primeira imagem captada pelo poeta é a da visualidade das linguagens veiculadas graficamente em diferentes suportes comunicacionais sobrecarregados de informações, sejam eles, revistas, anúncios, jornais, livros ou letreiros urbanos.

O que isso quer dizer? Pelo amontoado das letras, pelas sintaxes invertidas, pelas cores das palavras (preto e cinza) e por sua aparente localização aleatória em sobreposição e materialidade sígnica, o poema remete a uma sensação de caos, de aglomeração, de algo inexplicável, ou explicável apenas em parte. Com exceção do “verso” “QUEM TEM CÃO”, na parte superior da página esquerda, o

restante das palavras, nem na horizontal, nem na vertical, possibilitam a elaboração de um sentido imediato por si mesmas.

Além disso, o apelo imagético suscita outros sentidos. Um deles é referente ao tempo, à duração do evento urbano captado pelo olhar do poeta num puro instante: o de suas linguagens fugidias e fatigantes, em meio aos homens, aos espaços e às largadas emoções que diariamente circulam acima e abaixo pelas ruas de uma grande cidade.

No entendimento de Bosi, um evento é “todo acontecer vivido da existência que motiva as operações textuais, nelas penetrando como temporalidade e subjetividade” (1998, p. 275). Entretanto, o mesmo autor, glosando Carlo Diano, adverte: “Que alguma coisa aconteça, não basta para produzir um evento; para que haja um evento é necessário que esse acontecer eu sinta como um acontecer para mim” (1998, p. 275). Em “mundo cão”, o acontecimento referido por Bosi e dito por Diano, se dá tanto para o poeta, quanto para o leitor/visualizador. Ao poeta, por motivá-lo à criação de uma “segunda” linguagem resultante de um olhar instantâneo apreendido dos letreiros e dos anúncios urbanos, cotidianamente veiculados. Ao leitor/visualizador e ouvinte, pressupondo, segundo Antônio Cícero (2012, p. 107), a noção de que aquilo que os poemas dizem não se separa do seu modo de dizê-lo, e, conseqüentemente, não pode ser dito de outro modo, pois, no poema, conclui o mesmo autor, as palavras e os conceitos comunicados funcionam subordinados a um objeto estético.

Nesses pressupostos teóricos sustenta-se o discurso de que “mundo cão” é um poema. Constatase que nem a estranheza de sua materialidade visual, nem a ausência de suas sintaxes lineares e de versos tradicionalmente concebidos, (antes, modernos demais para um leitor de poesia), inviabilizam um modo de textualização poética, pois como diz Denise Guimarães, a “poesia não se faz com palavras, mas com ideias e elas estão também nas formas visuais” (2007, p. 88-89). Assim, pode-se afirmar que o poema se coloca para além de uma estampa qualquer, e para além de classificações como, por exemplo, poema concreto, visual ou pós-moderno.

A esse respeito Edgar Morin (2011, p. 43), ao indagar como saber onde se encontra a poesia hoje e saber se ela é moderna, pós-moderna ou pós-pós-moderna, ensina que a classificação de um poema é coisa secundária porque “a verdadeira novidade nasce sempre de uma volta às origens” e que o objetivo fundamental na poesia é nos colocar em um segundo estado “e fazer com que esse estado segundo se converta em primeiro porque o fim da poesia é nos colocar em estado poético”.

Também Santaella, ao referir-se à estética, afirma que ela deve ser concebida num sentido muito mais vasto do que uma teoria do belo, porque é necessário descobrir o que deve ser o ideal supremo da vida humana. “O que é admirável não pode ser determinado de antemão. São metas ou ideais que descobrimos porque nos sentimos atraídos por eles” (2005, p. 38). “Mundo cão” atrai por sua sugestão imagética até aqui comentada e por sua performance oral gravada em Cd (comentada logo a seguir), configurando-se, conforme o pensamento de Pignatari (2005, p. 11), simplesmente, em um ser de linguagem.

3.2.1. “mundo cão” – Poema em *Performance Vocal off-line* (CD)

Considerando-se que a *performance* “designa um ato de comunicação como tal e refere-se a um momento tomado como presente” (ZUMTHOR, 2007, p.50), o momento performático de “mundo cão” não chega a ultrapassar irrisórios 0’26” segundos. Mas, a mesma adjetivação, irrisória, não se aplica ao apelo poético empreendido por essa linguagem em enunciação vocalizada. *Mundo cão* em seus versos aparentemente ingênuos, inspirados no desbotado provérbio veiculador de uma sabedoria popular num tom ora de conformidade, ora de oportunismo, se enuncia para contrariar a banalidade proverbial “quem não tem cão caça com gato”, porque na voz do poeta esse provérbio popular ressurgiu transmutado em versos outros: “quem tem cão/ caça com cão/ mundo cão/ mundo cão/ mundo cão/ mundo”.

Também, aqui em *performance*, a recepção do poema para um leitor desatento, parece banal, apesar do susto provocado pelos brados da voz poética ao vociferar sua linguagem. Na concepção de Paul Zumthor, “a *performance* é o momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido” (ZUMTHOR, 2007, p. 50). Na recepção desse poema, o apelo poético se corporifica pela gravidade sonora da voz poética que se “encarrega de colocar em cena um saber contínuo, sem quebras, homogêneo ao desejo que o sustenta” (ZUMTHOR, 2010, p. 181).

Ao admitir que a audição humana acontece pelo entrelaçamento da emoção, do corpo e do intelecto, Santaella (2005, p. 87) afirma que concorda com a classificação dos três níveis feitas por J.J. de Moraes para as maneiras de ouvir: ouvir emotivamente, ouvir com o corpo, ouvir intelectualmente. No segundo modo, a autora diz que “entramos na dominância do universo rítmico, da percussão na música, quando o ouvir não se limita a uma escuta através do ouvido, mas amplia-se para uma

escuta que reage no corpo” (2005, p. 83). Entende-se ser essa a maneira que a audição de “mundo cão” sugere. Pela voz, pelo ritmo, pela batida e pela pronúncia cadenciada e provocativa dos versos, incita-se o ouvinte, por alguns segundos, a paralisar, gesticular, fazer careta ou movimentar o corpo durante todo o percurso enunciativo do poema em *performance*.

E, por extensão desses movimentos físicos experimentados, a metáfora do cão em audição se potencializa significativamente pela força dos versos: “quem tem cão/ caça com cão/ mundo cão/ mundo cão/ mundo cão/ mundo”. Pela escuta, o conhecido cão animal de estimação e de guarda poeticamente se transfigura metaforizado pela imagem daquilo que é difícil, confuso, sofrido, inalcançável, tentador. Afinal, culturalmente, dizer cão é evocar a imagem do diabo. E essa figura apesar de nas “visões cômicas do além-túmulo, nas lendas paródicas e nos *fabliaux*,” como informa Bakhtin (1993, p. 36), ser um alegre porta-voz e representar a ambivalência de opiniões não-oficiais ou de uma santidade às avessas e, portanto, não ser concebido como algo que aterroriza, chegando até mesmo a ser descrito como “espantalho alegre”, de um modo geral não é o que cultural e comumente se observa.

Nota-se que a maioria das pessoas sequer ousam pronunciar o nome cão/diabo, seja pelo temor de que ele realmente escute o chamado e apareça, seja pela crença no poder diabólico que satanás possui. Como consequência, observa-se uma variedade de adjetivações para referenciar tal “entidade” ou tapeá-la. Só para citar algumas comumente ouvidas: o coisa ruim, o pai da mentira, o bicho preto, o maligno, o capeta, o capiroto, o demo, dentre outros. Seja como for, o nome do diabo é sempre concebido como agregador de maus presságios e, não raro, associado a imagens que evocam sentimentos em desalinho. Conforme Minois (2003, p. 153-154):

em todas as civilizações, o Diabo, seja ele representado iconograficamente como serpente ou como dragão, concentra em si as reações de medo, de revolta, de rejeição, assim como o fascínio por todas as delícias proibidas. (MINOIS, 2003, p. 153-154).

São esses alguns sentidos que os versos do poema mobilizam. No momento em que se escuta, dois sentimentos ambíguos se manifestam: um de identificação: também deseja-se gritar que o mundo é cão juntamente com o poeta; e outro de contestação: admite-se que viver não causa tanto mal-estar assim e que a vida se coloca para além do bem e do mal. Em meio a essas contradições é que experimenta-se a sensação de ser por alguns segundos, convocados a enxergar o

mundo, a urbanidade, de um outro modo, pouco convencional, pela luz da poesia que, no dizer de Silvia Helena Cintrão (2004, p. 26):

coloca o homem fora de si e, simultaneamente, o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si. O homem é sua imagem: ele mesmo e aquele *outro*. Através da frase que é ritmo, que é imagem, o homem – esse perpétuo chegar a ser – é. A poesia é entrar no ser. (CINTRÃO, 2004, p. 26).

Assim, pela força mobilizadora da poesia, conclui-se que “mundo cão” instiga pela modelagem de suas linguagens em confluência e por se referir, como já mencionado, a um lugar onde todos circulam: às cidades e suas vivências contraditórias evocadas pela metáfora do cão que é, no dizer de Bosi (2000, p. 136), modalizado pelo *pathos* da situação existencial e apreendida pelo discurso poético, pois, conforme Octávio Ianni (1996, p. 07):

Na grande cidade convivem o contemporâneo e o não contemporâneo, o desenraizamento e a desterritorialização, a multidão e a solidão, o *zoon politikon* e o *lumpen*, o gênio e a loucura, o santo e o iconoclasta, o comunista e o anarquista, o facista e o nazista. É na grande cidade que a fábrica da sociedade produz todas as suas possibilidades, tanto modernidades como pós-modernidades. (IANNI, 1996, p. 07).

Assim, ao enunciar metaforicamente que o mundo é “cão e que quem tem cão caça com cão e não com gato”, o poeta expõe sua percepção do real emergente dos grandes centros urbanos. Expressa, por exemplo, de algum modo, que o viver nas cidades, não raro, exige das pessoas atitudes de enfrentamento.

De outra forma, a representação visual do poema, em sua modalidade de signos linguísticos recortados, leva a refletir sobre as linguagens que se expressam no espaço de circulação urbana espalhando “verdades” sobre o viver de qualquer um. Também, o aglomerado das palavras, a ocupar imagetivamente toda a espacialidade física das duas páginas do livro, semanticamente faz suscitar experimentações de sufocamento, de intenso movimento, de fadiga, de informação em excesso, mas de pouca compreensão. Essa impressão dialoga com um dos trabalhos do poeta denominado *Disco*. Alguns de seus versos declaram que: “Tem muito pouca dúvida e muita razão/ Tem muito pouca ideia e muita opinião/ Muita pornografia e muito pouco tesão/ Muita cerimônia e muito pouca educação/ Tem muito carro e muito pouco chão” (ANTUNES, 2013). Alessandra Santos ressalta que a cidade no trabalho do poeta Arnaldo Antunes, “já é observada e citada desde os *Titãs* – ao discutir em suas letras a dimensão industrial e pós-industrial” (2012, p. 164).

Para além disso, o poder de síntese da frase poética de que “quem tem cão caça com cão” conceitualmente dialoga com o poeta Baudelaire no final do século XIX, por sua modernidade. Independentemente da temporalidade até aqui decorrida, verifica-se que tanto Baudelaire quanto Arnaldo Antunes tematizam as experiências contraditórias da modernidade em suas poesias, pois, segundo Cristian Pagoto, a partir de Baudelaire, a lírica moderna pode contar com grandes inovações como a da inserção

nos textos líricos de temas, assuntos e objetos da nova vida moderna. Assim, se antes os poetas se ocupavam da natureza idílica e romântica, de uma população essencialmente burguesa e tipicamente frequentadora de salões, a partir do final do século XIX a multidão sem nome, os pobres vagueando nas ruas, a própria rua com pessoas de todos os lugares e de todos os tipos, senhores e vagabundos, tornaram-se assuntos líricos. A cidade passa a caracterizar, portanto, o *locus* da modernidade, onde ela se origina, acontece e, provavelmente, tende a continuar. (PAGOTO, 2010, p. 118 - 119).

Em “mundo cão”, a cidade, por um lado, se apresenta universalizada e contraditória, marcada por movimentos descontínuos e fragmentados, sugeridos expressamente pelas imagens grafadas no papel e, também, pelo desabafo da voz poética ao insistentemente bradar: “mundo cão/ mundo cão/ mundo cão/ mundo”. Por outro, se mostra como o *locus* dos acontecimentos, do público e do privado, do indivíduo e da multidão, do artista e do cientista, do desencantamento e da realização: um local de ordem e de ruína, inclusive a da linguagem ávida por significar. Para isso, a cidade conta com o poeta que recolhe das ruas o trivial dos anúncios e dos provérbios para audiovisualizar sua poesia.

Nesse processo de audiovisualização e na avidez por significar, o verbo caçar assume um lugar de destaque nesse poema “proverbial”, de aparente simplicidade referida no verso: “Quem tem cão caça com cão”. Como se sabe, o verbo caçar pertence à primeira conjugação, e em dicionário significa “perseguir (animal) para prender ou matar, perseguir, procurar” (HOUAISS, 2003, p. 84). No poema esse sentido não é descartado, nem abolido por inteiro, mas potencializado pelo sentido metafórico da caçada sugerida pelo poeta. Muito embora a leitura ou a audição do verso, imediatamente, remeta à concepção tradicional de uma caçada, na qual o homem, em busca de alimento ou para livrar-se de um perigo, conta com a ajuda e a companhia de um cão (cachorro), a fim de facilitar a captura de um animal; no poema a caçada possibilita outras associações, pois, conforme relato de lumna Maria Simon, a comunicação específica de um poema, por não elucidar um significado imediato, por visar a revitalização de sua linguagem e por promover a desautomatização da mesma,

resulta numa maior dificuldade para a percepção do leitor. Entretanto, a autora assegura que

esse aumento da dificuldade de percepção não impossibilita a leitura da obra. Há que se conceber uma tensão decorrente da própria essência da natureza da linguagem poética: a ambiguidade. Como “sistema fechado há criação de um símbolo – sistema autônomo; na medida em que esse sistema precisa ser comunicado, utiliza-se de signos, e abre-se à comunicação social. (SIMON, 1978, p. 47).

É pela via dessa abertura para o social que são respaldados os comentários referentes à caçada no poema em estudo. Pode-se, por exemplo, admitir que o sentido de caçar no poema “mundo cão”, não se aplica apenas ao plano da fisicalidade, mas de um modo mais amplo, dizer que essa caça reporta-se à busca cotidiana do ser humano por suas idealizações e realizações pessoais. E que estas, por sua vez, envolvem aspectos afetivos, profissionais, de lazer e de conhecimento. Ou seja, trata-se de uma busca por outros bens imateriais e, fundamentalmente, necessários à vida humana e para além da concepção de que caçar é capturar alimento (animal) para sustento do corpo em sua fisicalidade.

De variados modos, a caça sempre foi historicamente tematizada. Notadamente no período da Renascença o verbo caçar assumiu seu grande apelo semântico. É o que se constata pelas palavras de Luiz Carlos Bombassaro (2007, p. 16), em artigo publicado na revista de filosofia *Aurora* intitulado: *Imagem e conceito: a metáfora da caça na filosofia da renascença*. Nessa publicação, mais especificamente na página dezesseis, além de apontar a caça como um dos temas e uma das práticas mais preferidas no período, o autor argumenta que essa manifestação pode ser percebida na vida das cortes, em artes como a pintura, a música, a escultura, a literatura e no discurso filosófico.

O mesmo autor também chama a atenção para o fato de que o entendimento desse fenômeno depende da compreensão de outros saberes, como por exemplo, o conhecimento de que, à época, a caça era um privilégio real e essencialmente compreendida e exercida por esse poder. Mais ainda, associava-se “diretamente a uma das mais refinadas formas de lazer dos nobres e era por eles praticada de modo quase frenético” (2007, p. 17) e assumia outros significados específicos referentes ao saber humano:

Por um lado, era uma das *artes mechanicae*, definindo assim uma área de conhecimento e um conjunto de práticas sociais, com consequências diretamente associadas às discussões de caráter ético-moral. Por outro lado, como uma expressão cheia de significado simbólico, a caça era entendida como metáfora, assumindo um papel central na arte e na literatura, tanto com referência ao sagrado, como

no caso dos manuais teológicos, quanto com referência ao espírito profano, como no caso da poesia cortesã. (BOMBASSARO, 2007, p. 17).

Bombassaro aponta ainda a obra de Giordano Bruno (1548-1600) como exemplar naquilo que concerne ao emprego da metáfora da caça. Diz que os outros filósofos, ao lidarem com questões epistemológicas, costumavam apresentar seus argumentos em forma de diálogo, tratado ou súpula. Mas Giordano Bruno, quando procura apresentar sua filosofia e corporificar seu pensamento, estilisticamente, os apresenta em forma de versos (sonetos) e comentários em prosa, a exemplo de seu diálogo *De gli eroici furori*. Nessa escrita, a estrutura argumentativa parte de “imagens, mitos e metáforas, culminando num discurso analítico em cujo centro se encontram conceitos e definições” (BOMBASSARO, 2007, p. 21). Dessa forma, prossegue o mesmo autor:

Na obra filosófico-literária de Bruno, o importante está exatamente nesse movimento entre a imagem e o conceito. Nesse sentido, em seus escritos, o uso das metáforas é uma constante e por meio de um processo analógico, Bruno pode integrar, por um lado, os conceitos às imagens e, por outro lado, as formas sensíveis ao discurso analítico. Desse modo, as imagens e as metáforas adquirem na obra bruniana uma força reflexiva sem precedentes no pensamento filosófico. (BOMBASSARO, 2007, P. 21).

Em “mundo cão”, a imagem e a metáfora da caça, como já referido, ultrapassa o sentido mais usual de sua terminologia. Estrutural e formalmente, a simplicidade do verso “quem tem cão caça com cão” reforçada pelo poder de síntese do poema, aliada à logicidade e à redundância informacional nele veiculada, provoca um estranhamento a quem lê e escuta essa poesia. Mas, de outro modo, sem esses recursos, a potencialização dessa linguagem e os sentidos dela advindos não estariam aqui sendo inferidos, pois como afirma Mônica Costa, no trabalho de Arnaldo Antunes

há imagens que agrupam elementos inconscientes diversos, que realizam sobreposições de sentido de maneira que a imaginação literária tenha também seus “subentendidos”. Essas imagens que se sobrepõem podem ser comparadas à sobreposição de códigos na poesia. (COSTA, 1997, p. 43, aspas da autora).

Por conta dessa imaginação literária e dos “subentendidos” que o poeta Arnaldo Antunes promove em sua linguagem, acima descritos por Mônica Costa, a caça, em “mundo cão” evoca, por um lado, uma concepção determinista. Esse determinismo, sem maiores discussões teóricas, refere-se ao sentido descrito por Houaiss

um princípio segundo o qual tudo no universo, até mesmo a vontade humana, está submetida a leis necessárias e imutáveis, de tal forma que o comportamento humano está totalmente predeterminado pela natureza, e o sentimento de liberdade não passa de uma ilusão subjetiva. (HOUAISS, 2007, versão eletrônica 2.0a).

No poema, essa acepção de liberdade ilusória consiste social e politicamente na ausência de oportunidade disponível como um bem comum. Se ao caçador (qualquer um em sociedade) associa-se a ideia de que “quem tem cão, caça com cão”, sem outra alternativa, deduz-se pelo tom e pela conotação, que essa tarefa diariamente se repete de modo automático para muita gente. Em outras palavras, a esses indivíduos é negado o exercício de criação, de escolha e de aquisição. Apesar da caça ser uma ação vital, a cada um é dado o direito de caçar com aquilo que possui; se é um cão, o bem possuído ou instrumento auxiliar de caça, apenas com ele pode-se contar.

Por outro lado, o verbo caçar em “mundo cão”, tematiza um ideal de superação, de conformidade, no sentido do “ato ou efeito de se conformar, de aceitar, de se pôr de acordo; conformação, concordância, estado de submissão ou resignação” (HOUAISS, versão eletrônica 2.0a). A resignação é sugerida pela ênfase da pronúncia modalizada pelo verso *quem tem cão caça com cão*. Afirmar essa ideia é sugerir “pelo menos” um pouco de segurança àquele que caça e não dispõe de outros meios para a empreitada. Afinal, a ação de caçar é imperativa; a todo o momento sente-se necessidades originadas por qualquer motivação, sejam elas biológicas, sociológicas, políticas, financeiras, afetivas e culturais.

No poema referido nesse texto, constatou-se a imagem de um cão figurativizado, sugerindo sentidos diversos e desafiando qualquer leitor que se aventure na decifração desta linguagem. Afinal, como relata André Gardel, “a poesia de Arnaldo Antunes é modulada por um constante movimento no intuito de ‘desentranhar o incomum do comum e de “transformar o óbvio no inesperado”” (2006, p. 03, aspas do autor). Sentiu-se, em “mundo cão”, a transformação do óbvio no inesperado acontecer.

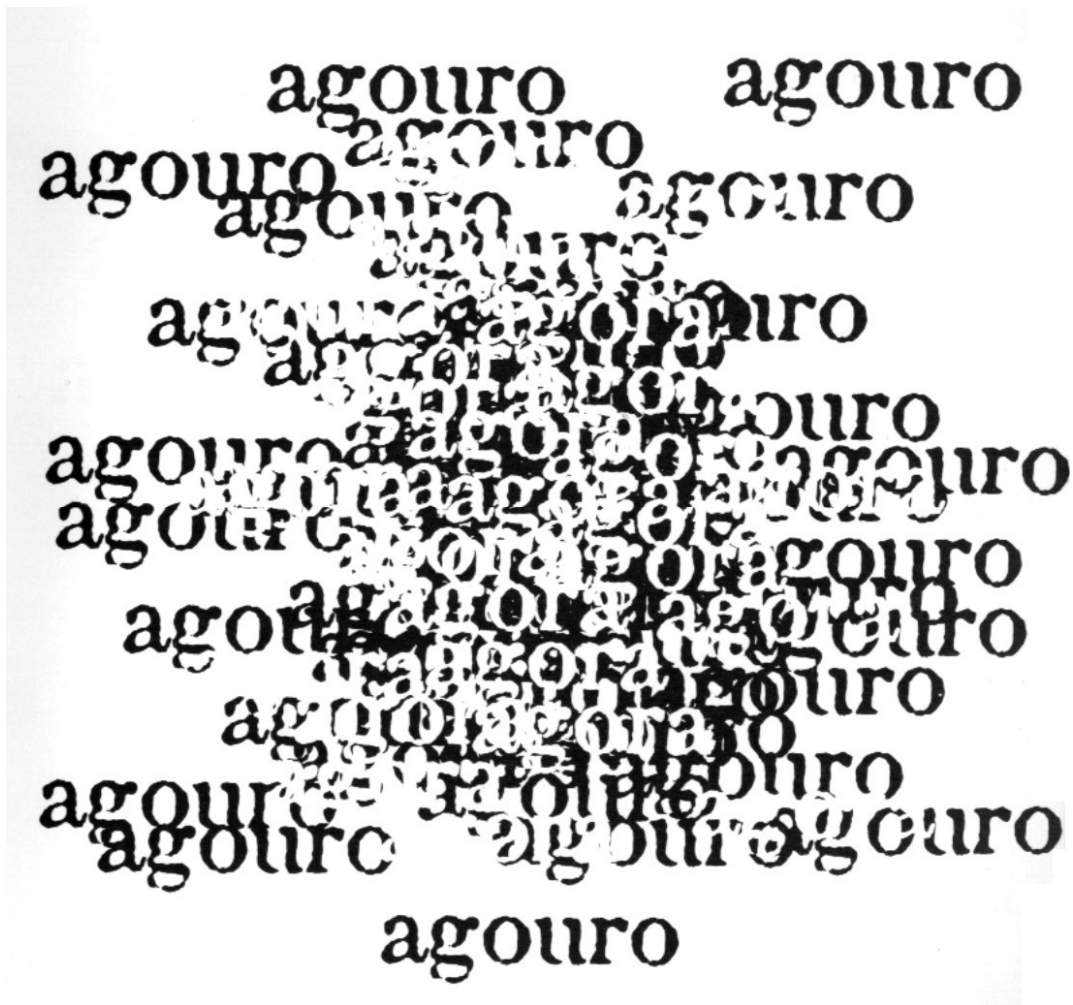


Figura 09: Digitalização do poema "agouro", da obra *2 ou + corpos no mesmo espaço*, de Arnaldo Antunes. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 116. (Parte 5).

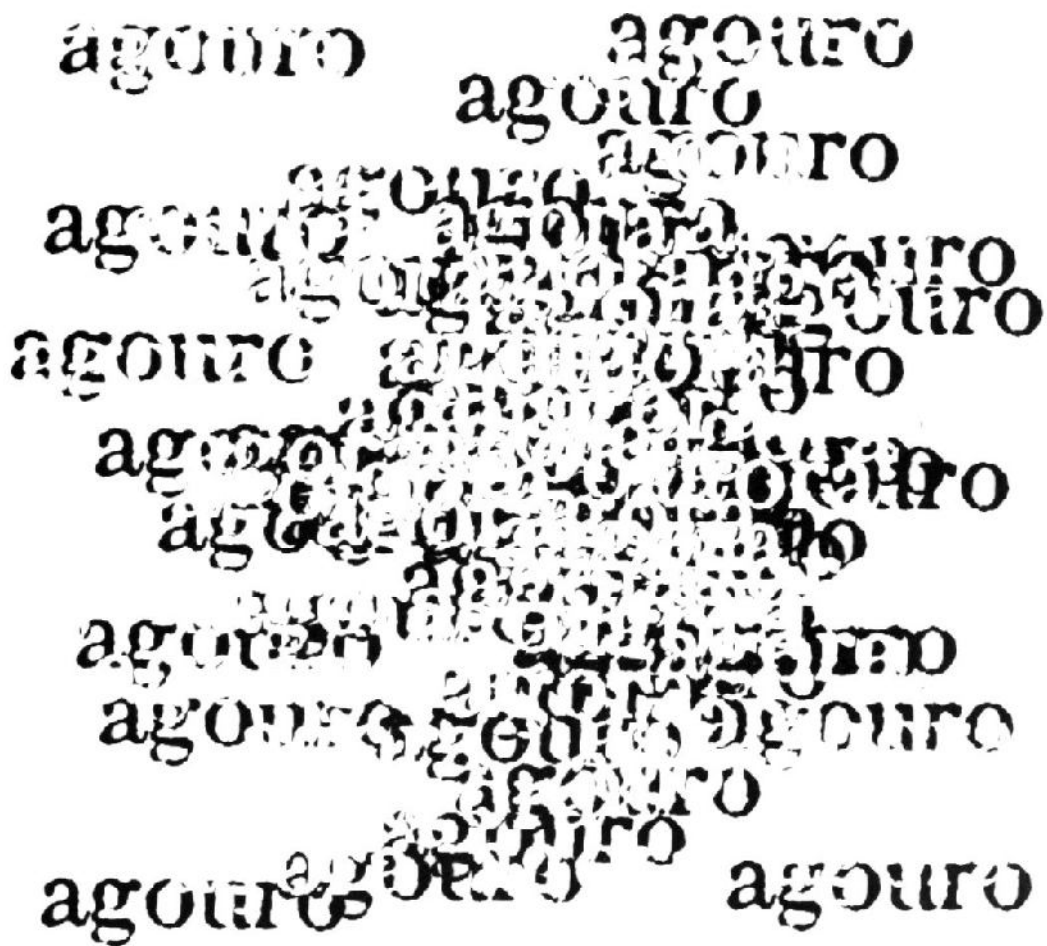


Figura 10: Digitalização do poema “agouro”, da obra *2 ou + corpos no mesmo espaço*, de Arnaldo Antunes. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 116. (Parte 06).

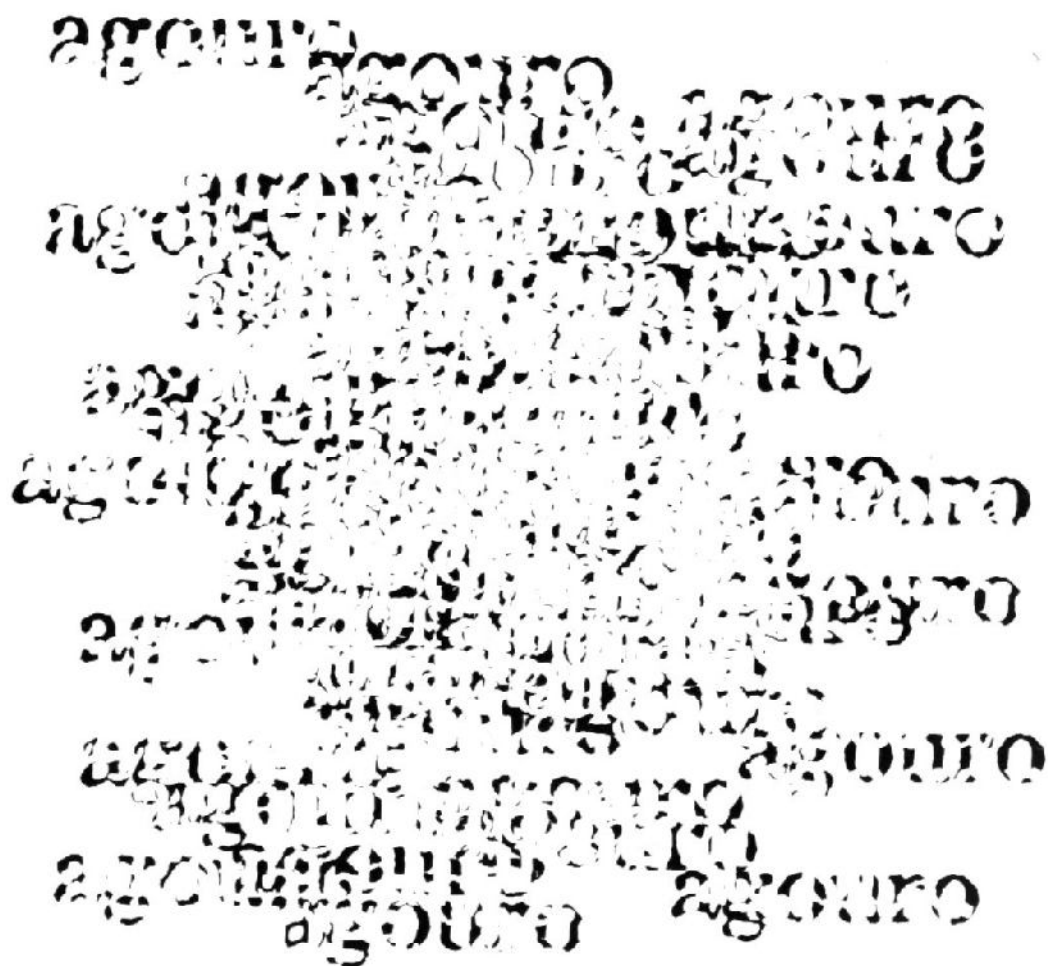


Figura 10: Digitalização do poema "agouro", da obra *2 ou + corpos no mesmo espaço*, de Arnaldo Antunes. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 116. (Parte 07).

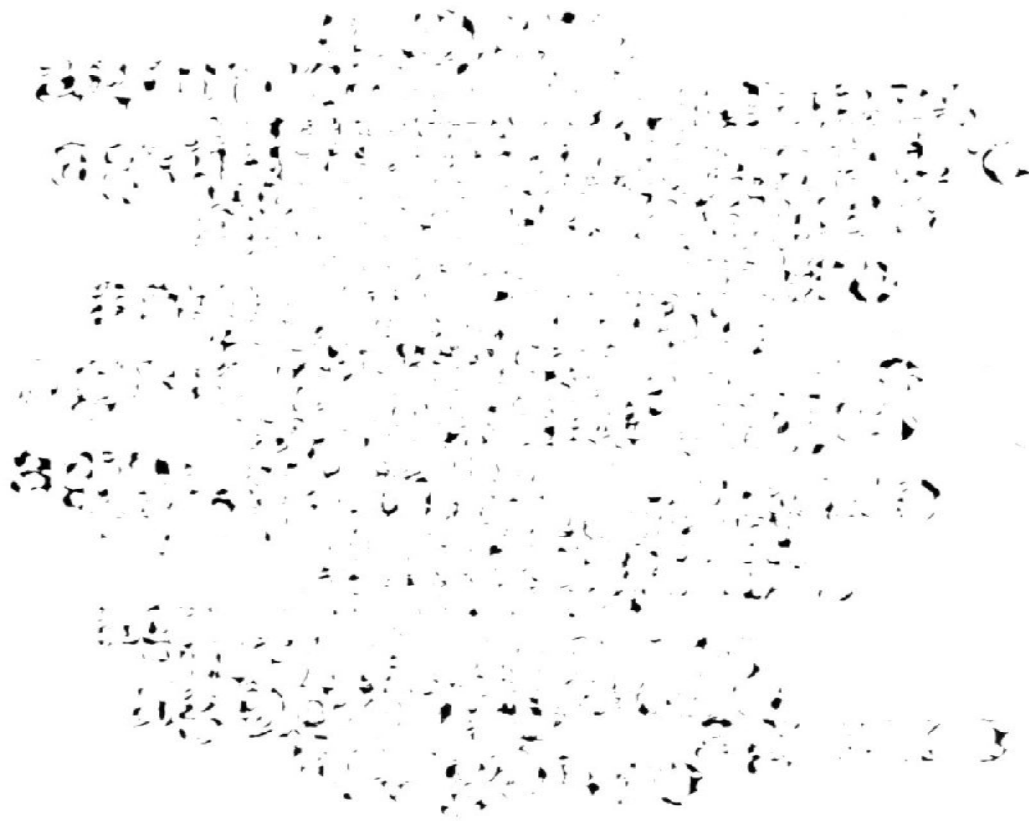


Figura 11: Digitalização do poema "agouro", da obra *2 ou + corpos no mesmo espaço*, de Arnaldo Antunes. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 116. (Parte 08).

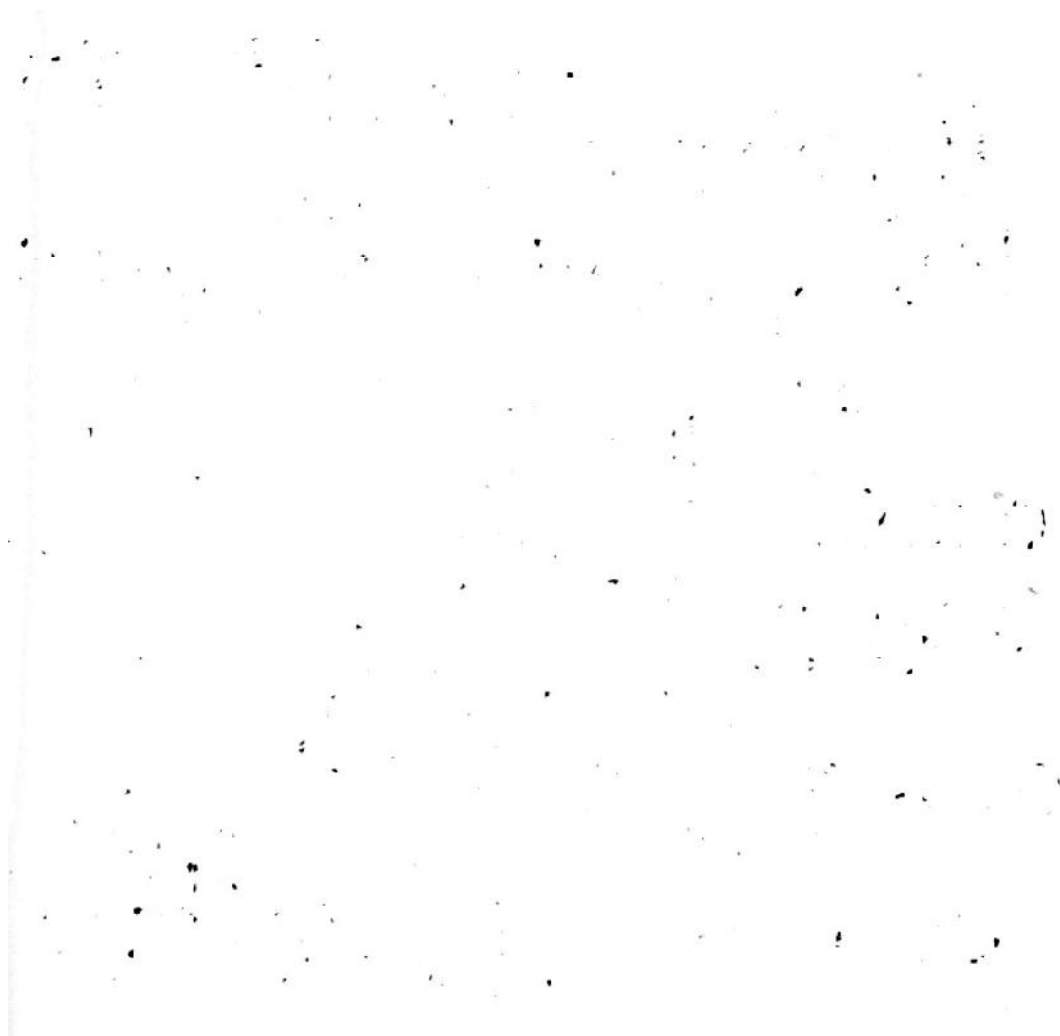


Figura 12: Digitalização do poema "agouro", da obra *2 ou + corpos no mesmo espaço*, de Arnaldo Antunes. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 116. (Parte 09).

“Agouro” é mais um dos poemas publicados na obra *2 ou + corpos no mesmo espaço* e não está incluído no rol dos 13 selecionados em *performance* oralizada no Cd que acompanha o livro. Mas, de outra forma, encontra-se disponível no site oficial do poeta e pode ser acessado por qualquer usuário da rede. Pela internet, o poema assume movimentos gradativos de passagem e está identificado como *poema visual (sequência)*, exibido na exposição coletiva de poesia visual *Singulares 2*, em São Paulo em 1994, intitulado *Agora Agouro*, diferentemente da publicação no suporte livro. Nesse, conforme observado, o poema apresenta-se materialmente grafado em um espaço que corresponde a 09 partes, e no sequenciamento das páginas, localiza-se nas nove últimas páginas do livro, (116, 133), ordenado e espacialmente, encerrando a obra.

Quanto ao procedimento formal, percebe-se o predomínio de uma síntese e de uma visualidade que solicita a interação do leitor no aguardo de seu tato e de seu manuseio entre páginas. Linguisticamente é elaborado por um substantivo e um advérbio de tempo formados por paronomásia: **agora**, **agouro**, simultaneamente grafados em cores pretas, ora acentuadas, ora desbotadas e imprecisas; essas palavras ao longo das nove páginas, ou nove partes do poema, assumem uma disputa pela espacialidade e pela visualidade central e periférica, num jogo que mais parece uma brincadeira de empurra-empurra, ou de quebra-cabeça, como observa Alessandra Santos ao afirmar que na poesia de Arnaldo Antunes “o leitor é ativo em seu julgamento e interpretação visual, e responsável por decifrar o quebra-cabeça poema” (2012, p. 28), dado o alto índice de interação solicitado por eles.

Esse envolvimento é solicitado em **agouro**. A primeira sensação experimentada pela visualidade da primeira página é a de uma preocupação qualquer sugerida por aquilo que se vê e lê: agouro. Entretanto, ao folhear o livro, percebe-se que o poema formalmente se repete mais oito vezes em páginas sequenciadas que ganham uma ilusão cinética com o folhear acelerado das mesmas. Num movimento de progressão pela sucessão das imagens, e, em outro, de regressão pelo desbotamento delas, sente-se, vivencia-se a passagem do tempo como se fosse vivido página a página, momento a momento, numa logopeia, pela dança das ideias entre **agora** – **agouro** em disputa espacial e semântica.

Tais práticas e contextualidades procedimentais dessa arte se explicam pelos fundamentos referidos por CINTRÃO (2004, p. 15) ao afirmar que “a *poietké*, ou arte poética, pode ser compreendida como um movimento que pressupõe escolhas conscientes pelo poeta”. Movimentação que se justifica segundo a autora por uma grande necessidade interior “de materializar os encontros, nem sempre pacíficos, de

uma exigência subjetiva com o universo de possibilidades formais de expressão” (p. 15).

As escolhas formais de expressão em *agouro* praticadas pela voz poética se materializam complexas e simplificadas ao mesmo tempo: de um modo, desafiam o leitor/ouvinte/agente a “perscrutar o objeto poético e sofrer com os mergulhos dolorosos no caminho da compreensão” (CINTRÃO, 2014, p. 17), processo este imposto pela síntese do texto poético; de outro, propõe, tal qual Huizinga e Paul Zumthor (já referidos neste estudo), jogar o jogo livre das faculdades mentais sem qualquer obrigatoriedade ou finalidade lucrativa, simplesmente pelo prazer de jogar e de brincar manuseando as páginas do livro.

Acredita-se que esse aspecto do jogo nos poemas da obra *2 ou + corpos no mesmo espaço*, embora não muito ressaltado expressamente em todos os comentários ao longo deste estudo, em parte por conta de sua conclusão, tenha sido percebido e sentido pelo leitor implicitamente, ao longo da leitura porque, de fato, o propósito poético do jogo livre nessa obra é um procedimento marcante que se estabelece desde àqueles manifestados e sugeridos pela capa até o final deste poema em estudo. Na realidade, apenas este aspecto já seria motivação suficiente para empreendimento de outro estudo. Prossiga-se, então, a leitura do poema ressaltando-se outros sentidos.

3.3.1. “agouro” – Ilusão Cinética

Segundo Mônica Rodrigues da Costa, o trabalho de Antunes faz “uma intervenção na forma como as pessoas compreendem o real e como o representam quando criam objetos de linguagem” (1997, p. 62). Essa intervenção é procedente no poema “agouro”. De um modo inusitado, já descrito anteriormente pela constituição de sua forma, interpela o leitor/ouvinte/ interativamente a pensar a temporalidade e, muito mais que isso, senti-la de um modo incomum.

O tempo, pelo que se conhece, é um conceito passivo de extensas discussões filosóficas nem sempre pacíficas ou cordantes, e, apesar de todo aparato técnico criado para sua mensuração, resultantes naquilo que de prático regula a vida de qualquer um, como os calendários com seus anos, meses, semanas, dias, ou os relógios, com suas horas, minutos, segundos ou frações de segundos, dependendo das conveniências e das finalidades, pela voz poética, no poema todo é

conceitualmente sugerido linguisticamente “apenas” pelo jogo entre duas palavras: agouro – agora.

Isoladas em seus contextos literais essas duas palavras, pela descrição de seus significados já delineiam a carga semântica que se enunciará pela estrutura profunda do dizer no poema. Dessa forma, considerando tal qual propõe HOUAISS (versão eletrônica 2.0a), agouro em sua significação remete ao sentido de “predição feita pelos áugures, sacerdotes romanos, com base na observação do vôo e canto das aves, augúrio, presságio de acontecimento ou notícia nefasta” – e, agora – como é de conhecimento geral, refere-se ao momento, instante, à ocasião, ao presente.

Esses sentidos estruturam-se semanticamente pelo formato inusitado do poema se mostrar e jogar com a temporalidade. Para o filósofo Sartre a temporalidade é uma estrutura que se organiza levando-se em conta três pretensos elementos temporais: o presente, o passado e o futuro. Porém, segundo o autor, esses elementos (passado, presente e futuro) não devem ser considerados

como uma “coleção de dados” cuja soma deve ser feita – por exemplo, como uma série infinita de “agora”, e alguns dos quais ainda não são, outros que não são mais, mas como momentos estruturados de uma síntese original. Senão encontraremos, em primeiro lugar, este paradoxo: o passado não é mais, o futuro ainda não é, quanto ao presente instantâneo, todos sabem que não é tudo, é o limite de uma divisão infinita como o ponto sem dimensão. (SARTRE, 1997, p. 158).

A temporalidade no poema “agouro” parece, em parte, “contrariar” tal complexidade semântica e filosófica por sugerir a passagem do tempo como uma sucessão de “agoras” tomando para si a noção de passado, presente e futuro. A totalidade de suas 9 partes, ou 9 momentos entre ausências, proximidades e afastamentos espaciais, analogicamente, sugerem uma tradução do agora que já não é. Ou seja, o tempo presente **é**; pelo que o enunciador diz: **agora**, mas à medida que o tempo está o instante foge e se dissipa, ou seja, o agora, já passou. O jogo formal segue a seguinte estratégia espacial: na primeira parte do poema, a palavra **agouro** predomina na espacialidade visual e periféricamente; o centro, a princípio, não se deixa traduzir pelo acentuado da cor preta que se coloca como um borrão no papel; mas de outro modo, sugere pensar numa concentração de energia vital pronta para gerar força. Ou pela ausência dessa força, representar o “nada”, pois, simbolicamente, conforme Chevalier, a cor preta é frequentemente mais compreendida sob seu aspecto negativo e frio. Por oposição “a todas as cores é associada às trevas primordiais, ao indiferenciamento original” (1992, p. 740).

Seja como for, o que se manifesta mais evidente é o fato de que algo imprevisível se enuncia pelo que graficamente se mostra, **agouro**. Essa palavra, conforme relato anterior remete à tentativa de prever o futuro e à evocação de um mau presságio e por extensão de sua carga semântica, no imaginário popular assume simbolizações diversas, a exemplo da crença historicamente construída de que o número 13 carrega consigo um mau presságio, ideia advinda de tempos anteriores ao período cristão. De outro modo, o mau presságio do poema *agouro* intertextualiza com os do poeta Edgar Allan Poe em *O corvo*, por conta de um pressentimento relatado pelo eu lírico que diz: Vagos, curiosos tomos de ciências ancestrais/ E já quase adormecia, ouvi o que parecia/ O som de alguém que batia levemente a meus umbrais/ “Uma visita”, eu me disse, “está batendo a meus umbrais”¹¹.

No procedimento estético-formal do poema **agouro** (1ª parte) esse pressentimento é materializado pelo atrito e pela fragmentação do substantivo *agouro* enquanto significante; em alguns casos, visualiza-se a geração de uma outra palavra ou de fragmentos da mesma “ag”, “agou”, “ouro”, “ago”. Imagética e sonoramente, esses fragmentos, ou novos signos derivados de *agouro*, em conjunto, promovem um atordoamento a quem ousa decifrar as imagens e imaginar os seus sons, sugerindo uma sensação de incerteza, de imprevisibilidade, *agouro* sintetiza o imprevisível, a dúvida do homem perante a existência. Como ressalta Augusto de Campos (1975, p. 09), “um poema não quer dizer isto nem aquilo, mas diz-se a si próprio”. Em *agouro*, esse dizer sobre si, visual e discursivamente, manifesta-se por “duas palavras e alguns borrões”, instaurando a imprevisibilidade pela voz poética.

Na segunda imagem, como se observou, centralizada em cor branca, e infiltrada entre os **agouros** aparece o **agora**. Visualmente, percebe-se um sutil afastamento espacial da palavra *agouro*. Esse afastamento descaracteriza a grafia desse significante cuja leitura da palavra inteira só se permite nas extremidades. Na centralidade todos os fragmentos de significantes de *agouro* (ago, gouro, ouro, ago) se entrelaçam à centralidade espacial de **agora**. Nota-se que pouco ou quase nada se distingue pela grafia; as palavras condensam-se e interpenetram-se sonora e estruturalmente para semanticamente propor a instauração de um tempo imediato; presente que se põe tensionando o futuro, tornando emergente o imponderável. Esse procedimento formal tornar-se-á recorrente em todas as outras partes do poema até que se realize o desfecho final, no qual **agora** e **agouro**, pelo embate, acabam por destruírem seus corpos-signos.

¹¹ Edgar Allan Poe. *O corvo*. Trad. Fernando Pessoa. Disponível em <http://www.insite.com.br/art/pessoa/coligidas/trad/921.php>.

Mas esse embate acontece gradativamente. Assim, na parte terceira do poema constata-se que diferentemente da segunda parte na qual um **agora** se fez presente, aqui eles se multiplicam por quatro pressionando forçosamente a centralidade da imagem em grafias sucessivas e sobrepostas, intensificando ainda mais o tempo presente. Na quarta verifica-se a reiteração das imagens do terceiro em que o presente está se impondo sobre o futuro que se torna presente: o futuro é agora. Gráfica e sonoramente, com exceção do **agouro** mais periférico e de alguns **agora** centralizados, pouco se consegue distinguir onde se inicia e onde se conclui a palavra.

Na quinta, as imagens do **agora** rasuram muito mais as imagens do **agouro** que se faz notar apenas nas margens da página, rondando o presente de **agora**, cercando-o com seu mau presságio. Nesse embate, já é possível visualizar uma sutil degradação simbólica pelo desbotamento de seus significantes, com exceção do **agouro** nas extremidades, as outras nomeações, graficamente, não se oferecem por inteiro, ora pelos borrões, ora pelas ausências e amontoados espaciais.

Na sexta parte, ambas as imagens de agora e agouro diminuem a tensão entre si. A palavra **agora** se mostra quase apagada. Sabe-se que ela se apresenta no centro desta sexta parte porque aparece desde a segunda. Da mesma forma, **agouro** também perde sua vitalidade, suscitada pelo desbotamento da cor preta que aos poucos vai tornando o registro da palavra ilegível.

Na sétima parte, a imagem da palavra **agora** dissipa-se, e a imagem da palavra **agouro** rarefeita pode ser vista apenas nas extremidades. Ambos os significantes perdem força e corpo; **agora**, graficamente não é mais visualizado, presente e futuro afastam-se de si mesmos.

Na oitava, o processo de dissolução se acentua ainda mais. As imagens dos significantes **agora** e **agouro** se dissipam quase por completo. Nota-se, apenas, um pontilhado sugestivo de que o **agora** e **agouro** ainda existem, mas excessivamente fragmentados, não se consegue ler nenhuma das duas palavras por inteiro. Infere-se a existência das mesmas pelo conhecimento obtido das partes anteriores. Presume-se que os tempos presentes e futuro se aproximam ainda mais de uma diluição. Ou seja, já são passados.

Na nona, as imagens desaparecem completamente, restando apenas alguns fragmentos de suas notações, representadas por pontilhados esparsos distribuídos em toda extensão da página do livro. Encerra-se o embate, a dissolução chega ao ápice. Pelo jogo visual, pode-se dizer que **agora** acaba destruindo **agouro**, processo que se inicia na segunda parte, no momento em que a palavra surge

temporalizando o espaço de **agouro**, já demarcado pela imprevisibilidade, pelo desconhecimento do futuro.

De outro jeito, é aceitar que todos foram derrotados pela ação do tempo. Os corpos significantes que não mais se oferecem para sugerir significados, os corpos dos poemas em sua materialidade gráfica, não mais prosseguirão porque o espaço foi também delimitado pelo tempo de produção da obra que agora finda, o leitor pelo tempo que dedicou em sua conversa com o poema e o poeta por haver finalizado a obra e fechado o livro, afinal o processo de criação poética exigiu um corpo/espaço demarcado pelo tempo na busca incessante de um quase silêncio, uma quase palavra, um quase eco de expressão.

Essas finitudes, porém, parecem se cumprir, apenas, parcialmente. O vazio espacial retratando a dissolução das coisas pelo tempo na última parte do poema, de algum modo, ainda deixa rastros. Pelas várias sinalizações pontuais que se colocam, remete à possibilidade de recriação, de um recomeço. Se um ponto determina uma invenção num espaço, mas sozinho não forma uma imagem, convém reuni-los para que isso aconteça. Cabe a qualquer um realizar tal tarefa, porém é mais conveniente deixar que a poesia a realize, porque, conforme Décio Pignatari,

a poesia situa-se no campo do controle sensível no campo da imprecisão. A questão da poesia é esta: dizer coisas imprecisas de modo preciso. As artes criam modelos para a sensibilidade e para o pensamento analógico. Uma poesia inovadora, original, cria modelos novos para a sensibilidade: ajuda a criar uma sensibilidade nova. (PIGNATARI, 2005, p. 53).

Essa nova sensibilidade poética em **agouro** se manifestou pela corporificação dada às palavras sínteses em seus aspectos verbais **agouro – agora**, promovida pelo jogo gráfico e sonoro estabelecido entre elas, já que apenas a letra (o, a, u), por alternância de posição vocabular, conseguiram mobilizar sentidos, ao criarem formalmente uma ilusão cinética da passagem do tempo reforçada pela fragmentação dos signos que num acelerado das páginas do livro apontam para a passagem dos dias e das noites.

Sobre esse fazer poético, Alessandra Squina Santos comenta que na poesia de Arnaldo Antunes encontra-se, explicitamente nas imagens, a manipulação dos significados pelo jogo que torna viva a poesia, nas quais “as palavras pulsam como artérias expostas”, e onde o fluxo poético corre em direção ao coração da linguagem, dando vida aos sentidos através da poesia” (SANTOS, 2003-2005, p. 10).

No poema “agouro”, como percebido, o jogo que dá vida à poesia manifestou-se pelo pulsar semântico promovido entre “agouro agora”, vinculado às

ausências e presenças figurativas e espaciais de seus fragmentos sígnicos distribuídos em nove partes. Essas nove partes, quando manipuladas simultaneamente, jogaram com a percepção do leitor/visualizador/participante. O jogo como afirma Zumthor “manipula a relação sujeito-objeto e ainda coloca em causa as relações que constituem, para cada um de nós o mundo”. (ZUMTHOR (2010, p. 300 - 301). Pode-se, então, afirmar que, pelos procedimentos descritos até aqui, o poema “agouro” foi capaz de promover e sustentar pelo jogo, o contato com a poesia ao jogar com a palavra e o prazer numa “brincadeira” de manipulação e construção de sentidos distanciados do olhar comum.

3. 4. “o meu tempo” – Poema em Suporte Escrito (livro): Um Contraponto?

O tempo na poesia de Arnaldo Antunes, de modo geral, é tema recorrente, e também já seria motivação para um estudo específico nessa obra. Como exemplo desse fato ressalte-se o poema intitulado “o meu tempo”. Como se nota pela explicitude titular, ao contrário de agouro, o enunciado aparentemente parece não exigir nenhum esforço interpretativo maior, pelo menos naquilo que se evidencia no enunciado do título. Pode-se dizer, num comentário geral, que, a princípio, os versos localizados na página 69 do livro, sem título na página onde o poema está impresso, propõe refletir outras abordagens temporais um pouco diferentes daquelas propostas por agouro.

Propõe, por exemplo, discutir sobre posse, pertencimento, domínio do tempo, ou definir, explicar, o que seja o tempo, relativizando-o a partir de outras perspectivas; diferentemente do anterior, no qual, de modo mais explícito, se manifestou a passagem do tempo enquanto sucessão temporal conforme Aristóteles, incluindo uma sucessão de “agora (instante, antes e depois)” (MORA, 2001, p. 2835).

Mas, como essa poética prima por colocar sempre em cheque aquilo que se percebe, correndo-se sempre o risco do dito ser outra coisa da coisa que foi dita, ou não; numa brincadeira de mostrar e esconder, induzindo o leitor/ouvinte/visualizador a não distinguir nem o avesso nem o direito de suas costuras formais semânticas e sonoras, é mais adequado que se observe os próprios versos:

O meu tempo não é o seu tempo./ O meu tempo é só meu./ O seu tempo é seu e de qualquer pessoa,/ até eu./ O seu tempo é o tempo que voa./ O meu tempo só vai onde eu vou./ O seu tempo está fora, regendo./ O meu dentro, sem lua e sem sol./ O seu tempo comanda os eventos./ O seu tempo é o tempo, o meu sou. O seu tempo é só um para todos./ O meu tempo é mais um entre muitos./ O seu tempo se mede em minutos,/ O meu muda e se perde entre os outros/ O

meu tempo faz parte de mim,/ não do que eu sigo./ O meu tempo acabará comigo/ no meu fim/. (ANTUNES, 2007, p. 69).

Aqui, pelo que se nota no penúltimo verso “O meu tempo acabará comigo”, a temporalidade coloca-se inevitavelmente finita; e no mesmo instante, no último verso “no meu fim” aquela mostra-se imprecisa, deixando pairar dúvida em relação a quem, de fato, finda: se a pessoa ou tempo? Percebe-se que a discussão e a complexidade filosófica existencialista nem de longe consegue pacificar-se e a indagação retorna aos dizeres de Sartre anteriormente referidos.

3.4.1. “o meu tempo” – Poema em *Performance Vocal off-line* (CD)

No livro, “o meu tempo” é o quinto em *performance* oralizada, e, como em “mundo cão”, seus versos são transformados, isto é, pela leitura performática e pela mudança de suporte, confirma-se mais uma vez a teoria proposta por Zumthor: a de que a comunicação poética muda de natureza e de função quando performatizada. É, portanto, o que acontecerá a seguir.

Novamente norteadas pela categoria *Experiência Multisensorial* proposta por Esther Langdon, dessa *performance*, pode-se afirmar que o ritual se inicia pelas vozes e pelas leituras simultâneas que se escuta e experimenta-se, vivenciando-se a fragmentação sígnica e versificada do poema que, a partir de agora passa a assumir movimentos em diagonal e vertical, formatando outros versos pelo estrangulamento de suas sintaxes lineares vistas na escrita, seguindo proposta de leitura semelhante àquela realizada no poema “agá”. A sensação é de surpresa, de estranhamento porque o que se escuta situa-se no limite do imprevisível, da desorientação, do ilógico, daí o leitor/ouvinte não saber se explicar pelo rompimento da noção de poesia e do modo de colocação do tempo conceitualmente transformado pela linguagem poética.

Do ponto de vista formal, pode-se dizer que, de certo modo, esse procedimento da fragmentação vocabular remete, novamente, à proposta inicial do livro que é a de contrariar a lógica pela imposição da linguagem que permite dois ou mais corpos ocuparem o mesmo lugar ao mesmo tempo. Assim, alguns versos soam como fragmentos relacionados a outros fragmentos ou frases “desfeitas” produzindo outros versos como, por exemplo: O meu tempo faz parte de migo/ o meu tempo meu sou/ o seu tempo é eu sou/. Ou ainda a indefinição de posse criada pelo jogo pronominal em simultaneidade: O meu /seu tempo/ emitido pela voz poética aliada à outra voz – a insinuar a noção de outredade, a um só tempo, pela audição e pela

criação do neologismo pronominal “**meuseu**”. Conforme CINTRÃO (2004, p. 15), “O poeta é um ser cuja missão de desorientador de paradigmas desnuda o contra-senso do mundo e torna visíveis as relações entre as coisas”.

No poema, o papel de desorientador de paradigmas assumido pela voz poética em *performance* é de 0’23”, duração suficiente para provocar e desafiar as percepções sensoriais de qualquer leitor de poesia, afinal, como aponta Paul Zumthor, tanto a poesia quanto a *performance* aspiram a qualidade do rito (ZUMTHOR, 2007, p. 44). A qualidade do rito no poema, como percebido, colocou-se perfeitamente sincronizada com a tecnologia. Viu-se que o efeito da leitura poética em *performance*, somada a recursos tecnológicos como amplificadores, monitores, cabos, microfones, condensadores, disco óptico, além de outros, suscitaram sensações inesperadas por parte do leitor/ouvinte, como vivenciar o desafio da imposição de um novo significado pronominal, antes jamais admitido: a escola ensina que no pronome possessivo “**meu**” funda-se a noção de posse, de exclusividade. Em outras palavras, o “**meu**” pertence a mim e o “**seu**” não me diz respeito, é “**seu**”. Mas, no poema, como já mencionado, o poeta vem e desfaz toda a lógica desse fato desafiando a percepção, a sensorialidade e o intelecto de qualquer leitor/usufruidor/ouvinte dessa poesia.

Fato é que sinestésica e estranhadamente “um pensar sobre” a temporalidade em “o meu tempo”, pelo ritual performático, se evidencia inusitado e humanamente coadunado com a tecnologia, conforme proposta anunciada nesta dissertação. Desse modo, espera-se que, apesar deste estudo haver primado por seleccionar apenas quatro poemas da obra, suas análises, somadas ao conteúdo dos outros capítulos tenham conseguido demonstrar que o trabalho de Arnaldo Antunes, além de exigir a participação do leitor, se faz multimídia e poesia, perfeitamente coadunado com o seu tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nielson Ribeiro Modro, referindo-se às vanguardas, afirma que, embora esse movimento tenha cronologicamente chegado ao fim, “seus experimentalismos formais continuam sendo utilizados” (1996, p. 40). Como já referido algumas vezes neste estudo, a poética de Arnaldo Antunes incorpora alguns desses experimentalismos, mas avança para além deles, talvez, em parte, pelas razões apontadas por Cláudio Daniel quando afirma que a poesia concreta provocou “um abalo sísmico em nossa tradição lírico-discursiva” (2007, p. 01), e que, a partir de então, novos caminhos para a comunicação poética foram abertos.

O autor afirma que, após a leitura de poemas como “Tudo está dito” de Augusto de Campos, os poetas não sabiam como prosseguir a partir dos novos processos inaugurados pela explosão dos versos, de suas estruturas e de suas formas tradicionais. Dentre elas a substituição da lógica linear e da sintaxe normativa, pela proposição de novas grafias e novas leituras em diagonal, vertical ou horizontal, além da necessidade de um novo saber lidar com uma visualidade que sugere cores e espaços em branco integrados ao sentido e ao som das palavras. Essa mobilidade tumultuou conceitos e limites, exigiu outros suportes para a veiculação do fazer poético. O livro tradicionalmente editado já não era mais suficiente para caber o poema, outros suportes eram exigidos.

Mas, nas décadas seguintes (60-70), os poetas se depararam com a restrição de suportes facilitadores para a expansão e a veiculação de sua poesia e de sua criatividade. O computador e outras mídias eletrônicas só surgiram nas décadas seguintes (80-90). Por conta disso, impedidos de adiantar o passo, o modo de solução encontrado por eles foi o de retornar às formas poéticas tradicionais: retorno a uma “dicção coloquial – cotidiana derivada do Modernismo dos anos 30 com ênfase no poema–piada, na paródia e no poema-crônica–de-jornal” (DANIEL, 2007, p. 01). Outras tendências praticadas por autores que empregam contribuições concretistas são observadas nas obras de Paulo Leminsk, Régis Bonvicino, Alice Ruiz, Duda Machado e Antônio Risério. A poesia deles foi influenciada também pela “música popular, histórias em quadrinhos, contracultura, zen-budismo e mitologia *beat*” (2007, p. 02), o que resultou no avanço e na busca por outros direcionamentos para aquilo que o autor considera como necessária renovação da poesia brasileira.

Arnaldo Antunes é um dos autênticos representantes dessa renovação poética brasileira. Pelo autor ele é situado, num primeiro momento, como herdeiro e representante da poesia visual. Essa tendência foi iniciada no final da década de 70 e

evolui até os dias atuais, carregando consigo um modo de criação que se aproxima dos meios tecnológicos, das artes plásticas e retoma processos da vanguarda dos anos 50. Sobre Arnaldo Antunes, o crítico ainda acrescenta que em sua poesia é visível a influência dos ícones da cultura de massa, e que ele, juntamente com Augusto de Campos, iniciou um novo gênero que não pode ser chamado de “poesia visual, mas digital e eletrônica. Arnaldo e sua poesia prometem surpresas futuras, preconiza Cláudio Daniel.

Esse futuro já se estabeleceu, é hoje; fato indicativo que se comprova pelo pronunciamento de variados críticos a respeito do conjunto da obra de Arnaldo Antunes e da elaboração de sua poética. Vem de Charles A. Perrone, por exemplo, o comentário sobre a diversidade de sua obra:

Arnaldo produz uma poesia diversa de homo faber, homo ludens, homo sapiens, indo de uma orientação notadamente visual a colocações líricas, desde um discurso de intuição infantil (oswaldiana) com uma evidente maravilha perante a descoberta, até uma agressividade artística de um não-inocente completo, cidadão do mundo que contempla e adultera a matéria. (PERRONE 1996, p. 01).

Simone Silveira de Alcântara enfoca a ultrapassagem dos limites da linguagem em relação aos gêneros, e a função dos signos linguísticos na poesia de Arnaldo Antunes. Para a estudiosa, não há em Antunes a ilusão clássica “da pureza e perfeição dos gêneros” (2008, p.174). É que o poeta, anulando fronteiras, transita por várias artes a um só tempo:

Sem a ilusão clássica da pureza e perfeição dos gêneros, o ex-Titãs Arnaldo Antunes estabelece contato com gêneros não-literários e com meios de comunicação e expressão não-discursivos, anulando fronteiras nas artes ao transitar por diversas manifestações poéticas hibridamente articuladas, como já o fizeram artistas como Isidore Isou, do Letrismo, na Europa da década de 50, considerado o primeiro movimento da arte contemporânea, ou até mesmo artistas como os das chamadas Vanguardas históricas, na Europa do início do século passado. (ALCÂNTARA, 2008, p. 174).

Aliado a esse procedimento, a autora menciona o uso “subversivo” das palavras em sua referencialidade. Fazendo alusão à função que as palavras historicamente desempenharam por sua representação, aponta o que acontece com elas na poética de Arnaldo Antunes:

No Letrismo, as palavras que, durante toda a história, tiveram função representacional dentro da literatura, libertam-se em uma literatura abstrata em que se vê a letra como um pictograma, ou seja, como um objeto plástico em sua capacidade intransitiva, desarmando toda a rede de significação externa. O universo verbal em muitas dessas manifestações artísticas evade de suas propriedades verbais para

invadir propriedades não-verbais, o que ocorre também em um movimento contrário. (ALCÂNTARA, 2008, p. 174).

Nessas condições, os limites entre as linguagens não se estabelecem. Antes, transitam entre uma poesia sonora para ser lida, declamada, vista e vivenciada

por meio de movimentos cotidianos e repetitivos, uma dança tão expressiva e densa quanto a voz grave e penetrante do poeta, a qual se ouve mesmo nas páginas quase silenciosas de seus livros. (ANCÂNTARA, 2008, p. 174).

Cláudio Daniel também reforça essa ideia da quebra de limites entre linguagens. Ao afirmar que Arnaldo Antunes é um poeta das palavras e das coisas, entende que ele faz uso de experimentações em busca de novas “possibilidades para a poesia, indo além do livro como suporte e da palavra como única linguagem: tudo, para ele, pode ser transformado em poesia” (2013, p. 02).

Também Mônica Pinto Rodrigues da Costa faz referência ao mesmo tema ao afirmar que a poesia de Arnaldo nascida a partir das vanguardas já nasceu multimídia e interdisciplinar (1997, p. 42). Costa, citando Marjorie Perloff (1993), declara que essa poesia se coloca como

uma poesia cujas janelas estão amplamente abertas para os *boulevards* – eis um programa que aponta o caminho para a nossa própria ânsia de romper fronteiras entre ‘mundo’ e ‘texto’, entre realidade exterior e a elaboração artística que a representa. (COSTA, 1997, p. 42).

André Gardel comenta que Arnaldo Antunes, ao transitar entre o erudito e o popular, em espaços “bregas” e espaços “cults”, alternativos, oficiais, erudito e popular, “*happy few*” e a massa, assume uma postura transicional, denominada pelo crítico como sendo a de um

Hermes-Mercúrio multicultural e interartístico, que propicia o exercício e ampliação do viés “pedagógico” de sua produção, em essência, poética. Pois é a partir da potencialização das forças que tencionam a palavra poética, se distendendo e reverberando, de modo recorrente, em todos os meios de expressão a que se dedica, que vem à tona seu ideário último: a revitalização, multimídia, de um estado de linguagem – primitivo, semiótico, performativo – em que nome e coisa, objeto e signo surgem como um único e mesmo fenômeno pulsante. Num resgate de uma situação e de um momento originários em que a linguagem torna-se corpo e o corpo, linguagem. (GARDEL, 2009, p. 224-225).

É pela via desse ideário de revitalização da poesia que Arnaldo Antunes e Paul Zumthor dialogam. Arnaldo Antunes, pela voz, realiza suas *performances* por

intermédio das mídias, com vistas a aproximar poesia e vida. Paul Zumthor considera que a verdadeira poesia é a *performance* e que “a performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade” (2007, p. 31). Dito de outro modo, para Zumthor, o poema apenas em registro escrito, ou em leitura silenciosa, não se configura como poesia, há que ser lido em voz alta, performatizado por um corpo vivo.

Arnaldo Antunes, a julgar pelo modo de comunicação de seus poemas, não raras vezes dá voz, imagem e presença para suas poesias. Ou seja, realiza *performance* poética em eventos culturais a exemplo das já anteriormente enumeradas neste estudo. No caso de *2 ou + corpos no mesmo espaço*, conta-se apenas com a performance oralizada em Cd. (apesar da maioria dos poemas do livro estarem também disponíveis no ciberespaço). Isso poderia ser motivo para por em desacordo o fundamento da *performance* defendida por Zumthor, pela ausência do corpo vivo, ou melhor, em presença, mas a voz que se escuta advém de um corpo vivo e para Zumthor, isso é verdadeiro, muito embora, o teórico admita que a voz gravada perca a naturalidade por considerar que “os *media* tendem a apagar as referências espaciais da voz viva: o espaço em que se desenrola a voz mediatizada torna-se ou pode se tornar um espaço artificialmente composto” (2007, p. 14); por outro lado, o autor faz uma importante ressalva. Admite, por exemplo, que

esses mesmos *media* diferem da escrita por um traço capital: o que eles transmitem é percebido pelo ouvido (e eventualmente pela vista), mas não pode ser *lido* (itálico do autor) propriamente, isto é, decifrado visualmente como um conjunto de signos codificados da linguagem. É então possível (e essa é a opinião mais comum) ver nos meios auditivos uma espécie de revanche, de retorno forçado da voz. (ZUMTHOR, 2007, p. 15).

Em outro ponto, o autor também concorda com a ideia de que a “mediação eletrônica fixa a voz (e a imagem)” (2007,p. 15). E o que fica subentendido dessa afirmação é que isso é bom, positivo. Mas o teórico chama a atenção para a consequência promovida pela mediação: “fazendo-os reiteráveis, ela os torna abstratos, ou seja, abolindo seu caráter efêmero abole o que chamo sua *tactalidade*” (2007, p. 15).

De qualquer modo, como se constata, embora admitindo algumas perdas, Zumthor não elimina a possibilidade da *performance* acontecer por meio da voz mediatizada, até porque seria pouco provável, nos dias atuais, qualquer conhecimento não considerar os avanços tecnológicos, sua humanização e suas possibilidades, como preconiza Diana Domingues e Pierre Lèvy, associada às mudanças comunicacionais e culturais em geral, decorrentes do modo como a tecnologia afeta a

vida cotidiana de quase todas as pessoas no planeta. Considerando o tempo decorrido em relação ao desenvolvimento tecnológico com o qual o teórico não pode contar à época em que o livro foi escrito, ainda assim, Paul Zumthor não descarta a convivência da *performance* com a tecnologia como uma forma da poesia se presenciar:

É verdade que a tecnologia de nosso século de algum modo perturbou o esquema que eu esboço assim: a introdução dos meios auditivos e audiovisuais, do disco à televisão, modificou consideravelmente as condições da *performance*. Mas eu não creio que essas modificações tenham tocado na natureza própria desta. (ZUMTHOR, 2007, p. 51).

Talvez Arnaldo Antunes, conscientemente, não esteja procurando seguir a proposta de leitura poética sugerida por Zumthor, mas o modo como lida com seus poemas e sua poesia dialogam com aquilo que o teórico sugere ser a poesia: algo que deve ser visto, sentido, prazeroso e compartilhado. Isso, Arnaldo Antunes faz, como afirmou anteriormente André Gardel (já citado aqui), esse poeta prima pela aproximação da poesia com suas origens fazendo uso dos recursos que a tecnologia agora em sua época disponibiliza. Como consequência agrega ao seu trabalho artístico uma enorme versatilidade vista e comentada de variados modos.

Marcos Siscar, por exemplo, em seu artigo intitulado “A cisma da poesia brasileira”, isenta Arnaldo Antunes de fazer parte daquilo que denomina como degradação dos valores político-poéticos, momento vivenciado por alguns poetas brasileiros que publicaram nos anos 80. Diz que a sua posição “relativa no processo já se colocava ligeiramente alterada” (2005, p. 06). Declara que tanto em Manoel de Barros como em Arnaldo Antunes é possível perceber o

novo interesse atribuído a aspectos relativamente esquecidos na paisagem poética e que poderíamos compreender como uma espécie de regressão ou antes de “retração” não no sentido teleológico do discurso das vanguardas, mas de recuperação ativa dos elementos descartados. O aspecto linguístico mais forte dessa retração, a meu ver, corresponde a “um primitivismo” na esfera do sentido e do estilo. (SISCAR, 2005, p. 06).

Ao poeta, o autor também atribui uma carreira *pop* bem sucedida, faz referência às suas primeiras publicações de livro de poesia no final dos anos 80. Ressalta que esses livros exploram a visualidade, o “cruzamento de suportes, a tecnologia das mídias e todo o arsenal da estética formalista” (2005, p. 06). Mas considera que os melhores textos do poeta devem tributo à “poesia objetiva à maneira pongiana da lição das coisas” (2005, p. 06). No que tange à visualidade da obra arnaldiana, o autor chama a atenção para os aspectos caligráficos, os caligramas e as

formas orgânicas, assinalando que esses elementos eram considerados ingênuos pelo concretismo. Diz que a herança da poesia objetiva marca

uma espécie de recuo no que concerne à suposta “evolução” da visualidade e da funcionalidade formal (a nomeação “substantiva” do poema seria um passo em direção ao rigor construtivo, mas em atraso do ponto de vista da suposta marcha histórica da poesia em direção à sua disposição icônica). Tudo se passa como se o poeta desse um passo atrás, em direção a um estado “*naiif*” (primitivo, tribalista). (SISCAR, 2005, p. 06).

Como figuras dessa regressão, o autor aponta o primitivo, a infância, a ignorância como figuras constituintes. Por elas a poesia intenciona valorizar o “uso das tecnologias mais avançadas, mas de uma nova forma, pela desdramatização dos jogos de metalinguagem erudita e programática, pelo afastamento da discussão sobre o sentido cultural da poesia” (2005, p. 06).

O poeta e crítico Agnaldo José Gonçalves também comenta que a poética de Arnaldo Antunes é norteada por uma sensibilidade extremada aliada a uma arguta inteligência em relação aos jogos de linguagem “capazes de nomear o inominável ou de conferir um espaço sugestivo de sentidos que não seria possível por meio dos procedimentos até então desenvolvidos pela tradição” (2002, p. 03), mesmo não estando isolada dela. Seu diálogo acontece não nos moldes da retórica tradicional, mas por um procedimento que poderia ser denominado “paródia da retórica”. Segundo o autor, trata-se de

presenças ausentes de forma fixas destituídas de suas formas, como se fossem ruídos da tradição demovendo os rastros registrados em um palimpsesto; são delineios de gêneros (sobretudo o lírico) que rumorejam entre signos e semi-símbolos em nomeações desnomeadas que voltam ao quase referente, ao mesmo tempo desreferenciado, como que sem destino certo em busca de um sentido num tipo de deslocamento semântico perdido na esfera da moldura poética. (SISCAR, 2002, p. 04).

Ao admitir o poeta Arnaldo Antunes como um dos maiores poetas da modernidade e pós-modernidade, Gonçalves afirma que em sua poesia é inegável o vínculo com a poesia concretista “mas em momento algum pode-se dizer que sua poesia seja concreta” (2002, p. 04). Considera como um dos grandes méritos o fato de Arnaldo definir-se como inclassificável e afirma:

Os ingredientes composicionais desses objetos intencionais de Arnaldo Antunes transitam e suscitam vontades, ideias, sentimentos tais que permanecerão sempre num canto esquerdo daquele corredor de rumores e vozes já aludido neste texto de apresentação. Esta poesia estará sempre deixando dúvidas em relação ao direito ou ao avesso do tecido que a compõe. (GONÇALVES, 2002, p. 04).

Alessandra Squina Santos também elabora entendimento semelhante ao de José Gonçalves referente ao fato da obra de Arnaldo Antunes resistir a uma classificação. Entretanto, mesmo admitindo que sua poesia merece uma análise textual própria, arrisca-se a apontar alguns de seus traços identificadores. Cita por exemplo, a exploração das formas com inspirações construtivistas, o estilo minimalista, o poder de síntese, o rigor experimental, a busca pela objetividade e pelo interesse de definição:

O próprio Arnaldo menciona que é o "excesso de definição [de seu trabalho] que gera estranhamento". Estranhamento (*ostranenie*), termo do formalismo russo, conceito do crítico Victor Chklovski (1893-1984), o qual identifica um momento onde "a função instrumental da linguagem diminui e o caráter objetivo das palavras é posto em primeiro plano", onde o escritor modifica as percepções habituais do leitor ao ressaltar a artificialidade do texto. (SANTOS, 2013, p. 03).

A autora explica que o primeiro paralelo formalista na obra de Arnaldo Antunes diz respeito à consciência de seu processo de criação, pois para os formalistas russos, a obra literária deveria desafiar a noção automática da obra de arte e oferecer uma alternativa criadora, apresentando ao leitor de obras poéticas "elementos comuns da realidade como se estivessem sendo vistos pela primeira vez" (2013, p. 03). Tal procedimento mobilizaria os sentidos, induzindo o leitor ao estabelecimento de uma nova relação com o texto, alterando suas percepções.

Na poesia de Antunes, há uma preocupação constante da conscientização não só do meio artístico em questão, como também do processo da produção artística, da técnica e do método da criação poética, e de um coeficiente distanciador quanto aos elementos habituais nos componentes de sua poesia. Nota-se, especialmente nos seus primeiros livros, uma linguagem que desfamiliariza objetos e conceitos banais, lugares-comum e aspectos da realidade desvalorizados e menosprezados devido à sua automatização. (SANTOS, 2013, p. 03).

O segundo paralelo formalista, segundo Alessandra Santos, vem da "importância da visão e do visual (e das percepções sensoriais em geral), na obra de Antunes" (2013, p. 04). A autora menciona o ensaio *A Arte como Técnica*, de Chklovski, informando que nela há intencionalidade de, pela arte, transmitir "a sensação das coisas como elas são percebidas, e não reconhecidas" (2013, p. 04). Nisso consiste o processo de estranhamento que no projeto poético de Arnaldo Antunes se manifesta pelo processo de "deslocamento e inversão das percepções na sua forma literária/poética" (2013, p. 04).

Entretanto, a autora chama a atenção para o fato de que, apesar das semelhanças apontadas, o formalismo na poética de Arnaldo é de outra natureza.

Trata-se de um formalismo renovado. Explica que isso acontece porque, apesar das semelhanças,

o processo de estranhamento na obra de Arnaldo Antunes aproxima-se mais de um distanciamento brechtiano, baseado no "efeito de alienação" onde o público (ou leitor) não é passivo, mas é consciente do processo criativo e do movimento e das mudanças deste processo, efetuando assim um nível político da estética. Para Brecht, o efeito de alienação revelaria os meios de produção artística, "despertando" assim o público consumidor da arte, o qual é anestesiado pelos termos habituais e familiares aos quais estão acostumados. (SANTOS, 2013, p. 04).

Dessa forma, o formalismo da obra de Antunes, além do efeito estético que promove, refere-se às questões relacionadas à interação e crítica com o leitor. O significado dessa atitude é o questionamento das leituras tradicionais, de seus "significados pré-existentes, revelando os mecanismos hierárquicos da linguagem" (SANTOS, 2013, p. 04).

Referentes à caracterização dos poemas, a autora aponta a preferência por versos livres. Diz que mesmo naqueles mais formulados rigorosamente em termos de rima e de métrica, percebe-se que não há "regras de identificação com uma persona poética, mas uma tentativa de transgredir o subjetivismo (2013, p. 04). Outros aspectos enumerados referem-se à simultaneidade dos vocábulos tanto no plano semântico quanto no plano sintático. Além desses, destacam-se figuras de linguagem como inversões, repetições, justaposições, sinestesia, deslocamentos, trocadilhos, colisões, ecos, obscuridade e pleonasma. No aspecto mais visual, evidencia-se a presença de caligrafia, de imagens fotográficas, de deslocamentos (pontuação usada como verso, separação de vocábulos) aliadas ao uso da diagramação e da tipografia exploradas em potencialidade em prol da visualidade do poema.

Sobre *2 ou + corpos no mesmo espaço*, mais especificamente, ressalte-se o comentário de Charles A. Perrone sobre a obra, apenas como reforço daquilo que já foi mencionado. Considerando as estruturas textuais dos poemas, sobre o livro, o autor elabora o seguinte enunciado:

De anagramático, caligráfico, epigramático, alusivo, assinalativo, enumerativo, trocadilhesco, bastante há aqui. Os textos estruturam-se muitas vezes pelo substantivo, e as possibilidades de coincidência verbal são regularmente exploradas e aproveitadas. Além da função poética da linguagem instrumentaliza a fática também. A preocupação pela "outredade", "abrange, em termos materiais, até o tátil (através, por exemplo, de fotografias de enormes colagens). Se há uma forte dose do não-representacional, do indeterminado, fora da esfera estrita da semântica, há também desenrolamentos de palavras que fluem dentro de paradigmas determinados (o solar, o animal, o corporeal, os líquidos expelidos do corpo), ou séries de palavras

carregadas de sentido e/ou ideais mas puxadas por sensações formais e não por algum intuito discursivo sentimental ou ideológico. (PERRONE, 1996, p. 01).

Do exposto, deduz-se que a obra *2 ou + corpos no mesmo espaço* se oferece múltipla para qualquer leitor que ouse compreendê-la ou “usufruí-la”. Cada um de seus poemas, em sua maioria, exige leituras específicas, olhares e tato aguçados, e muito pensar, pois, à medida em que são lidos, solicitam um retorno à imagem ou ao texto do poema e ao próprio pensamento de quem os interpreta e sente. Nesse retornar, o que fica para o leitor é a sensação de que não era aquilo que deveria sentir, nem ver, nem dizer, muito menos pensar porque a cada nova leitura, a cada novo olhar, os poemas parecem suscitar significações diferentes, propondo jogar e desafiar a percepção e a sensorialidade de qualquer leitor/visualizador/ouvinte.

Essa sensação, em parte, se explica pelo excessivo poder de síntese, pela simultaneidade, pelo estrangulamento das sintaxes lineares, pelo aparentemente óbvio conteúdo da mensagem, aliado aos recursos técnicos da diagramação e aos multimeios utilizados por essa poética, pelos quais os próprios poemas se fazem e refazem, solicitando a interação do leitor. Tais procedimentos sintonizam-se com a tendência interativa da arte que, conforme Diana Domingues, na atualidade, promove uma simbiose do homem com a máquina, modificando-a em suas bases estéticas e alterando a sensibilidade humana pelo “abandono” de técnicas tradicionais, optando pela adoção de novas formas de produção artística: o da cibercultura, do ciberespaço, da ciberarte.

Essas artes da cibercultura, pelo dispositivo *todos-todos*, segundo Lèvy (2010), já referido, reencontram “a grande tradição do jogo e do ritual” (p. 157), ao reintroduzirem no contemporâneo seu traço mais arcaico – a própria origem da arte em seus fundamentos antropológicos, hoje, possibilitados pela desterritorialização da biblioteca. “Por uma espécie de retorno em espiral à oralidade original” (p. 166), o saber (pós escrita) volta a ser transmitido por uma coletividade humana, sendo que, desta vez, não mais por uma comunidade física encarnada, mas pelo ciberespaço e sua interatividade.

Nessas condições, entende-se que, se no atual momento produtivo da história humana a vida se alimenta das tecnologias, e essas subvertem princípios vigentes em sociedades anteriores, é justificável o fato de a linguagem poética ter se transformado e ampliado seus modos de expressão e seu espírito de simultaneidade. Amaral comenta que:

Até algumas décadas, era comum cada forma de arte, realizar-se a partir de seu suporte específico e com uma finalidade receptiva também bastante precisa, como, por exemplo, a poesia em celuloose exclusivamente para ser lida ou a pintura em tela para unicamente ser vista. O desenvolvimento tecnológico, no entanto, foi apresentando suportes ao artista, que, então, sentiu-se tentado a experimentar novas possibilidades de concepção a partir dos recursos oferecidos por esses novos meios. (AMARAL 2009, p. 80).

A obra *2 ou + corpos no mesmo espaço*, pelo já descrito, não resistiu à tentação desses experimentalismos e, como visto, lançou-se no *ciberespaço* na *cibercultura*, em CD, (off-line ou on-line), realizando *performances*, partilhando com Lèvy, Zumthor, Diana Domingues a ideia de que na atualidade a tecnologia torna possível a aproximação da poesia com a vida. Ideia defendida mais textualmente por Pierre Lèvy ao afirmar que a arte pela tecnologia “reencontra a tradição do jogo e do ritual” (Lèvy, p.139), e por extensão de sentido a Paul Zumthor, ao afirmar que a poesia aspira à qualidade do rito e a Esther Langdon ao afirmar que na *performance* a função poética do ritual é predominante.

Da crença nesses fundamentos, o poeta também participa. Em entrevista oral gravada em vídeo para o *II Festival Internacional de Poesia*, disponível no YouTube, enviada em 11 de julho de 2008, intitulada *Músico e poeta parte 2*, entre 3h50 e 5h50 do tempo de gravação, reitera o fato de que para ele a possibilidade atual de promoção dos *links* entre várias linguagens, o faz recordar a arte nas comunidades primitivas, quando não existia o conceito de arte e que essa era uma atividade sempre ligada à vida.

A música, por exemplo, era sempre relacionada à dança e relacionada ao culto, seja religioso, seja guerreiro, seja curativo. As artes visuais eram também ou ligadas a objetos utilitários, ou feitos para adoração de deuses, no sentido do sagrado. Então você não tinha a diferenciação precisa entre as linguagens e nem a diferenciação entre arte e vida. A criação estava impregnada no dia-a-dia das pessoas. E acho que a tecnologia trouxe um pouco dessa mistura, porque, na civilização, o homem foi criando, com o decorrer do tempo, as artes plásticas para serem vistas, a música para ser ouvida, a literatura para ser lida [...] Foi compartimentando um pouco, separando os sentidos. E, de certa forma, a tecnologia propicia à gente reatar alguns desses laços dos sentidos que a história da civilização do homem foi separando. Talvez esse seja um dos sentidos possíveis da expressão do McLuhan “aldeia global”. Você, através de um progresso tecnológico, você restituir o espírito de aldeia. E cada vez mais acredito nisso. Na arte colada à vida. (ANTUNES, 2008, vídeo *II Festival Internacional de Poesia*, parte 2, 3h50 – 5h50).

Foi, aproximadamente, essa ideia de arte colada à vida a motivação deste estudo. Por entender-se, ou melhor, vivenciar-se, sentir-se desde criança que textos

escritos de um modo geral e em especial, os poéticos, carecem constantemente de uma atualização, de vozes que o compartilhem, de uma *performance*; modo criança, em meio ao grupo, aos primos, aos amigos e as graças; modo brincar de livro para ver quem lia a lição de casa mais alto e mais forte, só para jogar, só para brincar, pelo prazer, “quando não há prazer - ou ele cessa – o texto muda de natureza” (Zumthor, p. 35). Para o autor esse é um critério absoluto para que a poeticidade de um texto se confirme.

REFERÊNCIAS

ALCÂNTARA, Simone Oliveira. **Entrecruzamento de linguagens em Arnaldo Antunes**. Revista *Interdisciplinar: Revista de Estudos em Língua e Literatura*. Sergipe, Ano 3, v. 7, nº. 7 | edição especial | p. 169-181 – Jul/Dez de 2008. Disponível em: <<https://www.google.com.br/#q=entrecruzamento+de+linguagens+em+Arnaldo+Antunes+Simone+Oliveira>>. Acesso em: 10. out. 2013.

AMARAL, Jorge Fernando do. **Arnaldo Antunes - o corpo da palavra**. 2009. 109 folhas (Dissertação do Programa de Pós-Graduação Letras Vernáculas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <www.letras.ufrj.br/posverna/mestrado/AmaralJFB.pdf>. Acesso em: 03. fev. 2014.

ANTUNES, Arnaldo. **Agora, Agouro**. 1994. 9 *Slides*, P&B. Disponível em: <www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_artes_ob>. Acesso em: 13. jan. 2014.

_____, Arnaldo. **Poeta Arnaldo Antunes**. [Dois Córregos, SP]: II Festival Internacional de Poesia, parte II, 15. Jun. 2008. Entrevista concedida ao *II Festival Internacional de Poesia de Dois Corrégos*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EDUFC_e4xuE>. Acesso em: 20. out. 2012.

_____, Arnaldo. **Prefácio do livro Não Poemas, de Augusto de Campos**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009 - (Sígnos; 35). 63 p.

_____, Arnaldo. **André Midani Unplugged**. *Release* do livro de André Midani. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_textos_list.php?page=1&id=205>. Acesso em: 10. out. 2013.

_____, Arnaldo. Poeta Arnaldo Antunes - **A palavra certa de Arnaldo Antunes**. [São Paulo]: Agência do Estado de São Paulo, 23. Out. 2002. Entrevista concedida a Elaine Daffra e Ingrid Kebian. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_textos_list.php?page=3&id=32>. Acesso em: 20. out. 2012.

_____, Arnaldo. **Biografia de Arnaldo Antunes**. Disponível em: <<https://www.google.com.br/#q=biografia+arnaldo+antunes>> Acesso em: 11. jan. 2013.

_____, Arnaldo. **2 ou + corpos no mesmo espaço**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Signos; 23). 133 p.

_____, Arnaldo. **Acústico MTV**. Direção Artística: Marcelo Sommer. São Paulo: Rosa Celeste – Libertà, p2011. 1 disco iconográfico e sonoro (105 min), áudio Dolby 2.0/5.1, formato de tela 16:9 *widescreen*.

_____, Arnaldo. **Disco**. Projeto musical, 2013. Disponível em: <<http://www.arnaldoantunes.com.br/disco3/>>. Acesso em: 05. jul. 2013.

_____, Arnaldo. Poeta Arnaldo Antunes. [São Paulo]: **Revista Brasileira da Literatura**, novembro, 1997. Entrevista concedida a Heitor Ferraz.

_____, Arnaldo. Poeta Arnaldo Antunes. [São Paulo]: **Espaço Cultural Escola Sesc**, 16.mar. 2011. Entrevista concedida a programação *Poética 2011, do Teatro Escola SESC*. Disponível em: <<http://www.google.com.br/search?q=PERFORMANCE+PO%C3%89TICA+2011+sESC+DE+ARNALDO+ANTUNES&hl=pt&gbv=2&prmd=ivnso&source=univ&tbm=vid&tbo=u&sa=X&ei=nUxnUPynAYGk8gSGgIHICg&ved=0CB0QqwQwAA>>. Acesso em: 02. fev. 2013.

_____, Arnaldo. **Muito muito pouco**. Obra *Disco*. Disponível em: <<http://www.arnaldoantunes.com.br/disco1/index.html>>. Acesso em: 20. jun. 2013.

_____, Arnaldo. **Oráculo**. *7ª Bienal do Mercosul – Grito e Escuta*. [Entre 26. Set. e 22. Nov. 2009]. Porto Alegre, Brasil. Disponível em: <<http://www.fundacaobienal.art.br/7bienalmercosul/pt-br/arnaldoantunes>> Acesso em: 28. jan. 2014.

_____, Arnaldo. **Tudos**, 7. Ed. São Paulo: Iluminuras, 2007. 80 p.

_____, Arnaldo. Poeta Arnaldo Antunes. [São Paulo]: 15. jun. 1990. Entrevista concedida a Mário César Carvalho, na Folha de São Paulo. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_livros_view.php?id=2&texto=64>. Acesso em: 03. jun. 2013.

ALMEIDA, Marcos Renato Holtz de. **O Diabo e a Indústria Cultural**: as diversas faces da personificação do mal nas telas de cinema. Revista Nures, São Paulo, nº 16, [entre setembro dezembro 2010]. Disponível em: <<https://www.google.com.br/#q=O+diabo+e+a+industria+cultural+Marcos+Holtz>>. Acesso em 02. jun. 2013.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea**: uma história concisa. Tradução Alexandre Krug, Walter Lellis Siqueira – São Paulo: Martins Fontes, 2001 (Coleção a) 263 p.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Iara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec Brasília: Editora da UNB, 1993, p.1 - 50.

BETÂNIA, Maria. **Brasileirinho Ao Vivo**. Direção Artística: Bia Lessa. Rio de Janeiro: Quitanda Produções Artísticas, p2004. 1 disco sonoro e iconográfico (86 min), Dolby 2.0/5.1, formato de tela 16:9 *widescreen*.

BOMBASSARO, Luiz. Carlos. **IMAGEM E CONCEITO: a metáfora da caça na filosofia da renascença**. Revista de Filosofia Aurora, Curitiba, v. 19, n. 24, p. 11-33, jan-jun, 2007. Disponível em: <<http://www2.pucpr.br/reol/index.php/uf?dd1=1524&dd99=view>>. Acesso em: 20. nov. 2013.

BORGES, Jorge Luís. L. **Esse Ofício do Verso**. Calin Andrei Mihailescu (Org.). Trad. José Marcos Macedo. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 159 p.

BOSI, Alfredo. **Céu, Inferno**. 2. ed. Ática, São Paulo: 1998. 496 p.

_____, Alfredo. **O Ser e o Tempo da Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 280 p.

CAILLOIS, Roger. **O homem e o Sagrado: Perspectivas do Homem**. Tradução de Giminiano Cascais Franco. 1 ed. Lisboa – Portugal: edições 70, Lda. 1966. 180 p.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. 1 ed. Rio de Janeiro: Record, 2010. 158 p.

CAMPOS, Haroldo; CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta Textos Críticos e Manifestos [entre 1950 e 1960]**. 2 ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975. 207 p.

CAMPOS, Augusto. **Não Poemas**. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Signos; 35). 63 p.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte**. Tradução Rejane Janowitz. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Todas as artes). 182 p.

CHEVALIER, Jean; CHEERBRANT, Allain. **Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**, 6 ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1992. 996 p.

CÍCERO, Antônio. **Poesia e Filosofia**. 1 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. 142 p.

CINTRÃO, Silva Helena. **Como ler o texto poético**: caminhos contemporâneos. 1 ed. Brasília: Plano Editora, 2004. 160 p.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espço de experimentação, 1. ed. Editora Perspectiva, 2002. 176 p.

COLI, Jorge. **O que é Arte**. 15 ed., São Paulo: Editora Brasiliense, 1995. 132 p.

COSERIU, Eugênio. **Lições de Lingüística Geral**. Tradução do Prof. Evanildo Bechara. 1 ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1980. 130 p.

COSTA, Helena Martins. **Por um fio**, 2012. Projeto Parede- Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). CORDA Bamba. Disponível em: <<http://www.mercadoarte.com.br/artigos/novidades/o-projetoparede-do-mam-apresenta-a-videoinstalacao-por-um-fio-de-helena-martins-costa/>>. Acesso em 09. jan. 2013.

COSTA, Mônica Pinto Rodrigues da. **Nova poesia brasileira 10 poetas**. 1997. 388 p. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1997.

DANIEL, Cláudio. **Pensando a Poesia Brasileira em Cinco Atos**. Zunái – Revista de poesia & debates. Revista eletrônica, ano III, ed. XII, maio de 2007. <Disponível em: http://www.revistazunai.com/materias_especiais/claudio_daniel_pensando_a_poesia.htm>. Acesso em: 20. out. 2012.

_____. Cláudio. **Arnaldo Antunes o poeta das palavras e das coisas**. Revista Cult. São Paulo, edição 176, disponível em: <https://www.google.com.br/#q=Arnaldo+Antunes+o+poeta+das+palavras+e+das+coisas>. Acesso em: 20. nov. 2013.

DOMINGUES, Diana. (org). **A Arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. 6 ed. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1997. 374 p.

GARDEL, André. **A letra múltipla de Arnaldo Antunes, o pedagogo da estranheza**, 2009. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_textos_list.php?idtype=3>. Acesso em: 18. nov. 2013.

_____. André. A palavra-corpo e a *performance* poética em Arnaldo Antunes. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 3, p. 232, 2013. Disponível em: <<https://www.google>>

.com.br/#q=A+palavracorpo+e+a+performance+po%C3%A9tica+em+Arnaldo+Antunes,revistas.usp.br/salapreta/article/download/57372/60354>. Acesso em: 02. jan. 2014.

GONÇALVES, José Aguinaldo. **Arnaldo Antunes: os multimeios de uma poética.** 2002. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_textos_list.php?page=1&id_type=3&id=3>. Acesso em: 30. out. 2012.

GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. **Poesia Visual e Movimento: da página impressa aos multimeios.** 2004. 363 p. (Tese apresentada ao programa de pós graduação) - Universidade Federal do Paraná, Paraná, 2004.

_____. Denise Azevedo Duarte. **Comunicação tecnoestética nas mídias audiovisuais.** 1 Ed. Porto Alegre: Sulina 2007. 182 p.

HOLANDA, Aurélio Buarque. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa.** 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. 1838 p.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa.** 1ª. Ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003. 567 p.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico da Língua Portuguesa,** versão 2.0a, 2007.

IANNI, Octávio. **“A cidade e a modernidade”.** In: Neo-liberalismo e globalização; impacto nas profissões. Serviço Social do Comércio-SP. São Paulo: SESC, novembro de 1996, p. 05-12.

LANGDON, Esther Jean. **Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs.** Revista Antropologia em primeira mão. Florianópolis, n. 1, p. 1 – 30, 2007. Disponível em: <<http://www.antropologia.ufsc.br/artigo%2094%20rafael.pdf>>. Acesso em: 02. out. 2013.

LÈVY, Pierre. **Cibercultura.** Tradução de Carlos Irineu da Costa, 3 Ed. São Paulo: editora 34. 2010. (Coleção TRANS). 270 p.

MATOGROSSO, Ney. **Inclassificáveis.** Direção Artística: João Jardim. Rio de Janeiro: EMI Music Brasil Ltda, p2008. 1 disco iconográfico e sonoro (1h51 min), estéreo, 12 pol.

MENEZES, Philadelpho. **Roteiro de Leitura: Poesia Concreta e Visual.** 1 Ed. São Paulo: Editora Ática, 1998. 144 p.

MERLO, Sandra. **Características da Gagueira**. 2013. Disponível em: <http://www.gagueira.org.br/conteudo.asp?id_conteudo=29>. Acesso em: 10. jul. 2013.

MINOIS, G. *et. al.* **O Diabo**: origem e evolução histórica. 1 Ed. Lisboa: Terramar, 2003. 184 p.

MODRO, Nielson Ribeiro. **A obra poética de Arnaldo Antunes**. 1996. 1 volume. 166p. (Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração Literatura Brasileira) - Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba, 1996.

MORA, J. Ferrater. **Dicionário de Filosofia**. Tomo IV. São Paulo: Edições Loyola, 2001. 3132 p.

MORIN, Edgar. **Amor, poesia, sabedoria**. Tradução Edgar de Assis Carvalho, 10 Ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011. 68 p.

PAGOTO, Cristian.; SOUZA, Adalberto de Oliveira (Org). **Baudelaire e Drumond**: dois líricos da modernidade. Livro **Entre as barreiras e o ilimitado**: reflexões sobre a modernidade e a pós-modernidade na literatura. 1 ed. São Paulo: Arte & Ciência, 2010. 306 p.

PEREIRA, Rogério. **A cultura passada a limpo**. Jornal Rascunho, Curitiba, Paraná, julho de 2003. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/rpereira.html#antunes>>. Acesso em: 04. jun. 2013.

PERRONE, Charles. **Resenha do livro 2 ou + corpos no mesmo espaço**. 1996, Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_livros_view.php?id=5&texto=21>. Acesso em: 02. jan. 2014.

POE, Edgar Allan. **O Corvo**. Tradução de Fernando Pessoa. 2011. Disponível em: <<http://www.insite.com.br/art/pessoa/coligidas/trad/921.php>>. Acesso em: 18. jan. 2014.

PESSOA, Marcelo. **Um Átomo Divisível no Mar**: a palavra-som de Arnaldo Antunes. Revista Todas as Musas, ano 04, Número 02 – jan - jun 2013. Disponível em <http://www.todasasmusas.org/08Marcelo_Pessoa.pdf>. Acesso em 20. set. 2013.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. 8 ed. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2005. 66 p.

POUND, Ezra; CAMPOS, Augusto. (org). **ABC da Literatura**. 7-12 ed. São Paulo: Cultrix., 1997. 218 p.

RAMOS, Caldeira Flamarion. Absurdo e revolta em Albert Camus. **Revista Integração**, publicação eletrônica, ano XIII, nº 49, p.177-183, abril - junho de 2007. Disponível em: <ftp://ftp.usjt.br/pub/revint/177_49.pdf>. Acesso em: 23. out. 2012.

RAMOS, Nuno. Cine-letra: ou/e. **Jornal Folha de S. Paulo**. São Paulo, 15 de janeiro de 1984. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_livros_view.php?id=11&texto=46>. Acesso em: 02. set. 2012.

REIS, Nando. *et. al.* **Homem primata. Álbum Cabeça de Dinossauro**. 1986. Disponível em: <<http://multishow.globo.com/musica/titas/homem-primata/>>. Acesso em: 20. jun. 2013.

SANTIAGO, Silviano. Jogos de simultaneidade. **Jornal Folha de São Paulo**, São Paulo, 05 de outubro de 1997. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/10/05/mais!/20.html>. Acesso em 03. jan. 2013.

SANTAELLA, Lúcia. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal**. 3 ed. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005. 431 p.

SANTOS, Alessandra. **Arnaldo Canibal Antunes**. 1 ed. São Paulo: *nVersos*, 2012. 295 p.

SANTOS, Alessandra Squina. **Percepção e a filosofia da forma: a poesia de Arnaldo Antunes**. Revista de poesia & debates Zunai. [2003 – 2005]. Publicação Eletrônica, Ano IX, Ed. XXVI. Disponível em: <www.revistazunai.com/ensaios/alessandra_squinaarnaldo_antunes.htm>. Acesso em: 03. jun. 2013.

SANTOS, Mário Peixoto. Breve histórico da “*performance art*” no Brasil e no mundo. **Revista Ohun**. Bahia, dezembro de 2008, ano 4, n. 4, p.1-32. Disponível em: <http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/ze_mario.pdf>. Acesso em: 21. jun. 2013.

SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada: Ensaio de ontologia fenomenológica**. 12 ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 1997.

SILVA, Hugo. **A extrema solidão de quem gagueja**. Instituto Brasileiro de Fluência – IBF, São Paulo, 2011. Disponível em: <http://www.gagueira.org.br/conteudo.asp?id_conteudo=208>. Acesso em: 02. jan. 2014.

SIMON, Maria lumna. **Drummond**: Uma Poética do Risco. 1 ed. São Paulo: Ática, 1978. (Ensaio 43). 210 p.

SISCAR, Marcos. A cisma da poesia brasileira. **Sibila – Revista de Poesia e Cultura**. Campinas, 09 de setembro de 2005, vol. 5, p. 8 – 9. Disponível em: <<https://www.google.com.br/#q=Marcos+Siscar+A+cisma+da+poesia+brasileira>>. Acesso em: 20. jan. 2013.

SUKMAN, Hugo. Mais criança e, paradoxalmente, mais maduro. **Jornal O Globo**. Rio de Janeiro, 24 de abril de 1994. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_textos_list.php?page=1&id_type=3&id=58>. Acesso em: 03.mar.2013.

VALÉRY, Paul; BARBOSA, João Alexandre (org). **Variedades**. 1 ed. São Paulo: Iluminuras, 2007. 220 p.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. 1 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. 354 p.

_____. Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2 ed., rev. e ampl. São Paulo: Cosac Naif, 2007. 125 p.