



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

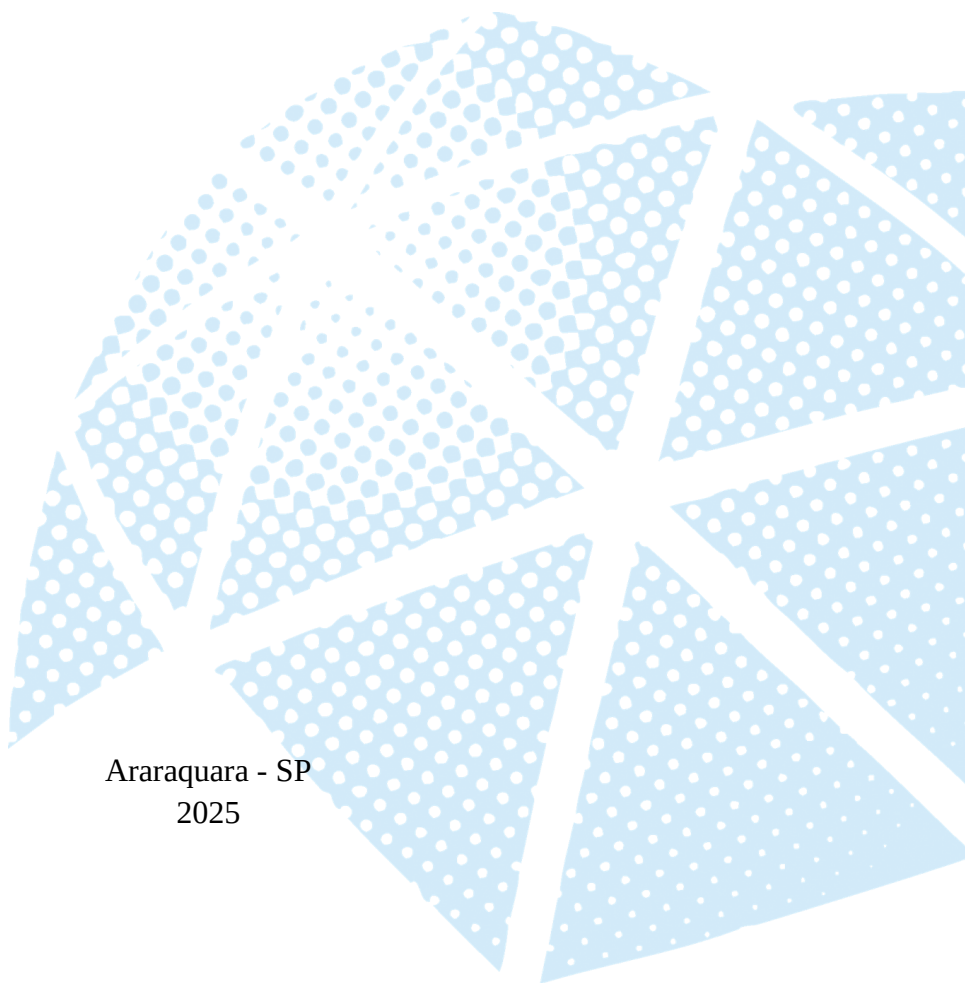
Faculdade de Ciências e Letras

Campus de Araraquara - SP

RAFAELA DOS SANTOS BATISTA

**ARNALDO ANTUNES INCLASSIFICÁVEL: uma
análise dialógica verbivocovisual da linguagem neoconcreta**

Araraquara - SP
2025



RAFAELA DOS SANTOS BATISTA

ARNALDO ANTUNES INCLASSIFICÁVEL:
uma análise dialógica verbivocovisual da linguagem neoconcreta

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da UNESP/Araraquara, para obtenção do título de Mestre em Linguística e Língua Portuguesa.

Orientadora: Profa. Dra. Luciane de Paula

Linha de pesquisa: Estrutura, organização e funcionamento discursivos e textuais

Bolsa: Processo Nº 88887.830278/2023-00 (CAPES-PROEX)

Araraquara – SP

2025

B333a	<p>Batista, Rafaela dos Santos</p> <p>Arnaldo Antunes Inclassificável : uma análise dialógica verbivocovisual da linguagem neoconcreta / Rafaela dos Santos Batista. -- Araraquara, 2025</p> <p>150 p.</p> <p>Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara</p> <p>Orientadora: Luciane de Paula</p> <p>1. Círculo de Bakhtin. 2. Verbivocovisualidade. 3. Filosofia da Linguagem. 4. Enunciado. 5. poesia. I. Título.</p>
-------	--

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

Esta pesquisa apresenta seu potencial científico ao focar a filosofia da linguagem bakhtiniana, estudada a partir da estilística poética de Arnaldo Antunes, com o objetivo de ampliar o escopo teórico do Círculo de Bakhtin e refletir sobre a relação entre arte e linguagem viva como elementos constitutivos do ser humano. Dessa forma, contribui para um avanço epistemológico não apenas na área das linguagens, mas também nas esferas da arte, das mídias e da educação. Além disso, seu potencial social está interligado aos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) da Agenda 2030 da ONU, especialmente ao ODS 4 – Educação de Qualidade, devido ao impacto social e à inovação teórica, metodológica e analítica da verbivocovisualidade, que contribui para os multiletramentos em diversas esferas. Por fim, a perspectiva bakhtiniana foi estudada à luz da abordagem brasileira, em diálogo com outras mobilizações do escopo teórico, em especial os estudos culturais ingleses voltados para a linguagem poética. Nesse contexto, a experiência de internacionalização (CAPES-Print, processo: 88887.977136/2024-00) na *Queen Mary University*, sob a orientação do professor Galin Tihanov, revelou-se um aspecto fundamental para o impacto desta pesquisa.

POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

This research presents scientific potential by focusing on Bakhtinian philosophy of language, studied through the poetic stylistics of Arnaldo Antunes, with the aim of expanding Bakhtin's theoretical scope and reflecting on the relationship between art and living language as constitutive elements of the human being. In this way, it contributes to an epistemological advancement not only in the field of languages but also in the spheres of art, media, and education. Furthermore, its social potential is linked to the United Nations' Sustainable Development Goals (SDGs) within the 2030 Agenda, particularly SDG 4 – Quality Education, due to its social impact and the theoretical, methodological, and analytical innovation of verbivocovisuality, which contributes to multiliteracies across various spheres. Finally, the Bakhtinian perspective was studied considering the Brazilian approach, in dialogue with other theoretical frameworks, particularly English cultural studies focused on poetic language. In this context, the internationalization experience (CAPES-Print, process: 88887.977136/2024-00) at Queen Mary University, under the supervision of Professor Galin Tihanov, proved to be a key aspect of the impact of this research.

RAFAELA DOS SANTOS BATISTA

ARNALDO ANTUNES INCLASSIFICÁVEL:

Uma análise dialógica verbivocovisual da linguagem neoconcreta

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, para obtenção do título de Grau acadêmico Mestre(a) em Linguística e Língua Portuguesa

Área de Concentração: Estrutura, organização e funcionamento discursivos e textuais

Data da defesa: 23/01/2025

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Luciane de Paula
UNESP – Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara

Profa. Dra. Ana Carolina Siani Lopes
UNESP – Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara

Profa. Dra. Assunção Aparecida Laia Cristovão
Universidade de Franca

Dedico este trabalho aos meus pais, Eliana e Rogério, por todo o amor que recebo e pelas renúncias já feitas para que eu me tornasse uma mulher com asas para voar.

AGRADECIMENTOS

Para mim, o sentimento de gratidão, entrelaçada com o amor, é a base sobre a qual construo minha realidade. Por isso, sou imensamente grata pelas oportunidades e caminhos que percorri, pela vida abundante que me cerca e, sobretudo, pelas pessoas que são importantes para mim e me sustentaram até aqui.

Agradeço, primeiramente, a Deus, pela dádiva da vida e pela energia que envolve o meu ser.

Aos meus pais, meu mais profundo agradecimento, pois sem eles eu nada seria ou teria. Tudo é por eles e para eles. Essa vitória é nossa. Obrigada por estarem presentes em cada fase da minha vida, por serem meus amigos e por me apoiarem incondicionalmente em tudo o que me propus a fazer. Ser filha da Eliana e do Rogério é a maior benção que eu poderia receber nesta existência.

Agradeço ao meu irmão Wellington, por me dar a honra de ser tia e madrinha da criança mais linda do universo. Esse papel me dá forças todos os dias. Obrigada por ser meu melhor amigo desde a infância. Ser sua irmã é um presente.

À minha orientadora, Luciane, por todas as oportunidades que nossa parceria gerou, por todos os ensinamentos valiosos e por acreditar neste trabalho.

Ao GED – Grupo de Estudos Discursivos, minha gratidão pela amizade que ultrapassa os limites da vida acadêmica, pelas trocas e leituras cuidadosas que muito me ensinaram.

À Julia, Gabrielli, Beatriz, Rita e Carolina pela amizade incondicional que nos transformou em irmãs. Obrigada pelo suporte constante, pelas risadas, pelas broncas quando necessário e por estarem sempre presentes, me ajudando a me reerguer quando foi preciso.

A todos os amigos e familiares queridos, tenho a sorte de ter vocês.

Ao PPGLLP e aos funcionários da UNESP/ Araraquara minha gratidão por serem prestativos e sempre dispostos a me auxiliar.

Às professoras Marina Celia Mendonça, Assunção Cristovão, Ana Carolina Siani Lopes e ao professor Galin Tihanov pelo cuidado e primor com que leram e contribuíram para o meu trabalho.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

“Procuro o pulso do poema que lateja antes de falar. E o pus latente antes do furo que o expulsará. Procuro no vulcão a lava da palavra aquém da erupção. E ainda na sem ente o verde ausente do capim. Procuro o muro do poema demo lido em mim” (Arnaldo Antunes).

RESUMO

Apesar da autodesignação como “inclassificável” artisticamente, esta pesquisa analisa, na poética experimental de Arnaldo Antunes (AA), a verbivocovisualidade como traço estilístico arquitetônico, inspirado pelo grupo Noigandres. O projeto se fundamenta na filosofia da linguagem bakhtiniana, especialmente nos conceitos de signo ideológico, voz social, estética e ética, vida e arte, autoria, gêneros do discurso, linguagem e enunciado, uma vez que assume, calcado no Círculo de Bakhtin, a tridimensionalidade da linguagem em sua integralidade potencial e concreta. Reflete-se como a palavra-coisa é trabalhada por AA, a partir da verbivocovisualidade, entendida como proposta integral filosófica de linguagem do Círculo de Bakhtin. Além disso, busca-se analisar a arquitetura poética de AA, para demonstrar a metalinguagem como um elemento que define, em ato, o trabalho com a palavra-coisa. Também são desenvolvidos aspectos metodológicos de análises verbivocovisuais e, enfim, são estabelecidos diálogos entre a abordagem brasileira do escopo bakhtiniano com os estudos culturais ingleses, voltados para a linguagem poética. Os 11 poemas que compõem o *corpus* delimitado da pesquisa foram coletados de acordo com critérios temático-figurativos e temporal, em interação com outros enunciados, selecionados no movimento de pesquisa, calcados na metodologia dialético-dialógica de cotejamento. A pertinência e a relevância da proposta se encontram na reflexão sobre o traço estilístico de Antunes, não só em ato composicional como autor-criador, mas também por AA ser um ícone de um movimento poético que vivencia, de modo intensificado, a verbivocovisualidade da linguagem, em relação com outros movimentos sócio-político-culturais do século XX, em pleno desenvolvimento no século XXI; e pela poética arnaldiana refletir e refratar, com seu trabalho metalinguístico, mais que uma concepção de arte e de linguagem, uma noção de mundo e de humano. Ao se voltar para a concepção de verbivocovisualidade como noção de linguagem em ato por meio da poética de AA, esta proposta tem, como resultado, uma contribuição com o estudo da linguagem no campo bakhtiniano e nas esferas da arte, das mídias e da educação, uma vez que linguagem, ciência e arte constituem a vida e o ser.

Palavras-chave: Círculo de Bakhtin; Verbivocovisualidade; Filosofia da Linguagem.

ABSTRACT

Despite the self-designation as “unclassifiable” artistically, this research analyzes, in the experimental poetics of Arnaldo Antunes (AA), the verbivocovisuality as an architectural stylistic trait, inspired by the Noigandres group. The project is based on the Bakhtinian philosophy of language, especially on the concepts of ideological sign, social voice, aesthetics and ethics, life and art, authorship, speech genres, language and statements, since it assumes, based on the Bakhtin Circle, the three-dimensionality of language in its potential and concrete integrality. The study reflects on how the word-thing is worked by AA, based on verbivocovisuality, understood as an integral language philosophical proposal of the Bakhtin Circle. In addition, it seeks to analyze the poetic architectonics of AA, to demonstrate metalanguage as an element that defines, in action, the work with the word-thing. Methodological aspects of verbivocovisual analyses are also developed and, finally, dialogues are established between the Brazilian approach to the Bakhtinian scope and English cultural studies, focused on poetic language. The 11 poems that make up the corpus delimited by the research were collected according to thematic-figurative, temporal and generic criteria, in interaction with other statements, selected in the research movement, based on the dialectical-dialogical methodology of comparison. The pertinence and relevance of the proposal lies in the reflection on Antunes' stylistic trait, not only in his compositional act as an author-creator, but also because AA is an icon of a poetic movement that experiences, in an intensified way, the verbivocovisuality of language, in relation to other socio-political-cultural movements of the 20th century, in full development in the 21st century; and because Arnaldian poetics reflects and refracts, with its metalinguistic work, more than a conception of art and language, a notion of the world and of humanity. By turning to the conception of verbivocovisuality as a notion of language in action through AA's poetics, this proposal has, as a result, a contribution to the study of language in the Bakhtinian field and in the spheres of art, media and education, since language, science and art constitute life and being.

Keywords: Bakhtin's Circle; Verbivocovisuality; Philosophy of the Language.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	44
----------------	----

SUMÁRIO

1. “MAS TUDO CABE NUMA PALAVRA” – CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	12
2. ARNALDO E.T. ANTUNES: POETA DA LINGUAGEM	18
2.1 O nome disso é a poética arnaldiana	20
3. <i>O QUE (NÃO) PODE SER QUE NÃO É</i> - NOÇÕES METODOLÓGICAS.....	35
3.1 <i>O que</i> : a Filosofia da Linguagem bakhtiniana.....	36
3.1.1 <i>Não pode ser</i> : Heterociência dialética-dialógica	37
3.1.2 <i>Que não é</i> : Critérios metodológicos e delimitação do corpus	44
3.2 <i>O que é</i> o organismo vivo: a linguagem verbivocovisual, enunciado e discurso	46
3.3 <i>O que é que pode ser</i> : a noção nevrálgica do diálogo	62
3.4 <i>É o que não pode ser</i> : a relação arte, sociedade e cultura	68
4. <i>AFIA O QUE AFIRMA</i>: CAMINHOS TEÓRICOS.....	74
4.1 <i>Afaga o que indaga</i> : a noção de diálogo	75
4.2 <i>Aí enfia</i> : a noção de enunciado.....	78
4.3 <i>A adaga-palavra</i> : a questão arte-vida	84
5. “TUDO AO MESMO TEMPO AGORA” – POEMAS EM ATO	86
5.1 <i>OU E</i> – poesia para além do óbvio	87
5.2 <i>Psia</i> – um hiato a menos entre as coisas e a linguagem	97
5.3 <i>Tudos</i> – o processo arbitrário de ser e não-ser.....	103
5.4 <i>As coisas</i> – tudo cabe na palavra	110
5.5 <i>Nome</i> – projeto multimídia vvv	114
5.6 <i>2 ou + corpos no mesmo espaço</i> : a palavra-mar	118
5.7 <i>Palavra-Desordem</i> : a alma da linguagem	122
5.8 <i>ET Eu Tu</i> – a “outridade” em Antunes.....	126
5.9 <i>n.d.a.</i> – o diálogo com o outro.....	129
5.10 <i>Agora aqui ninguém precisa de si</i> – a ânsia do falar	132
5.11 <i>Algo Antigo</i> - a penetração da palavra-outro	136
6. “O SAL É A PALAVRA” - CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	142
REFERÊNCIAS	145

1. “MAS TUDO CABE NUMA PALAVRA” – CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Desde a juventude, Arnaldo Augusto Nora Antunes Filho, ou simplesmente Arnaldo Antunes (AA), se interessa pela síncrese das linguagens na arte fora da esfera convencional e do suporte canônico, especialmente no gênero poético, por influência concretista. Em sua arte “estranha”, dialoga distintas modalidades artísticas (desenho, poesia, canção, performance, videoclipe, entre outros), a revelar um percurso estético multimodal.

Paralelamente à participação na banda Titãs, AA desenvolveu sua criação poética, mas foi em sua carreira solo nos anos 1990 que sua estética, por ele designada “inclassificável”, se voltou para uma poética verbivocovisual e metalinguística, com estilo constituído de um elo entre sua arquitetônica própria e a tradição poética, sendo neoconcreto.

Por seu percurso estético, AA é um ícone representante de uma tradição que estabeleceu uma concepção de linguagem, de arte e de mundo. Sua arquitetônica marca certo fazer-dizer estético responsivo-responsável, de consciência metalinguística, a revelar uma posição de ser-estar-viver na contemporaneidade.

Arnaldo, segundo Modro (1996), recebe influências artísticas de várias tendências, que o ajudam a moldar seu modo de dizer-fazer tão próprio, como o concretismo, o tropicalismo e até a poesia marginal. Como Santos (2012) o define, AA é um neoantropofágico, que experimenta, via linguagem, de forma consciente e “deglutida”, técnicas e práticas para expor seu ato enunciativo de elo com a tradição, mas de ruptura e transformações artísticas. Dessa maneira, estabelece uma concepção de linguagem própria (Antunes, 2000), a partir da palavra-coisa que designa sentidos múltiplos, por isso, explora a palavra, brinca com termos lexicais, aglutina morfemas e radicais, promove polissemia, segmenta, traz caligrafias e tipografias, movimentos e sons.

Visto isso, o objetivo geral deste trabalho é refletir sobre a verbivocovisualidade (vvv), entendida como uma proposição pertencente à filosofia de linguagem bakhtiniana, a partir da palavra-coisa arnaldiana, isto é, a concepção de linguagem que AA emprega em seus trabalhos poéticos. Além disso, pretende-se analisar a arquitetônica arnaldiana de maneira metalinguística, no esteio da concepção joyceana e concretista relacionada à proposição bakhtiniana, por um caminho histórico, poético e filosófico, a modo que aspectos metodológicos possam ser desenvolvidos e para propor um olhar sobre a relação arte-linguagem-vida, pois essa tríade constitui o ser¹ e sociedade. Ainda, pretende-se tratar da

¹ O termo ser, no campo bakhtiniano, está relacionado a ideia de evento. Como Bakhtin (2010) discute em *Para uma filosofia do ato responsável*, o ser é o sujeito que acontece com o outro, em relação dialógica com o outro(s),

pertinência da perspectiva do Círculo de Bakhtin para analisar a poética de Antunes, tendo em vista a abordagem brasileira em diálogo com outros modos de mobilizar o escopo bakhtiniano, especialmente, os estudos culturais ingleses, voltados para a linguagem poética.

Em diálogo com vanguardas brasileiras e europeias, AA criou sua estética própria, intimamente ligada ao intento concretista da verbivocovisualidade, linguagem de potência e expressão tridimensional (verbal – vocal – visual). O grupo Noigandres (composto por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari) cunhou a partir de James Joyce e outros artistas, portanto, foi essa concepção de linguagem estética que caracterizou todo o movimento concreto e ocasionou mudanças no tratamento poético.

A verbivocovisualidade trata da síncrese multimodal como traço estilístico e visão compreensiva ativa da palavra². Essa percepção foi pensada, primeiramente, nas duas primeiras décadas do século XX, depois retomada ressignificadamente e situadamente nos anos 1950 pelo concretismo, 1970 pela Tropicália e anos 1980 com AA, estendendo-se à atualidade (com outra perspectiva e recursos). Assim, a linguagem se torna palavra-coisa, constituída de imagem (tipografia, cores, relevos, registros diversos, suportes novos), música (entonação, recursos sonoros, sons do mundo, figuras de linguagem) e materialidade verbal (uso do sistema linguístico, misturas de línguas, construção de novos lexemas, aglutinação de morfemas e nova sintaxe) de maneira sincrética, até se materializando em gêneros discursivos não-canônicos para a estética poética.

Desta maneira, a verbivocovisualidade torna-se unidade basilar da arquitetônica arnaldiana por inspiração concretista, sem perder a singularidade da manifestação enunciativa. Como apontado em trabalhos como de Santos (2012) e Modro (1996), AA tem influências do passado modernista do século XX, principalmente a ideia da brasilidade decolonial, primitiva e *high tech*, que surge na primeira geração modernista (anos 1920) e depois é retomada na antropofagia por Oswald de Andrade e por alguns poetas dos anos 1940, como João Cabral de Melo Neto, pelo concretismo nos anos 1950, pelos Tropicalistas nos anos 1960 e 1970 e por parte do *rock* nacional nos anos 1980. Dado esse histórico, nosso objetivo é retomar o passado artístico que influi na poesia de AA para entender a composição de sua arquitetônica

isto é, em interações situadas, como vamos discutir nos capítulos “*O que é que (não) pode ser* - noções metodológicas” e “*Afia o que afirma: caminhos teóricos*”.

² A palavra deixa de ser um simples lexema na teoria bakhtiniana, pois é vista em amplitude e encarada como linguagem (Volochínov, 2013), já que é vida e se constitui nela. Ainda, Volochínov afirma que: “*É o produto da atividade humana coletiva e reflete em todos os seus elementos tanto a organização econômica como a sociopolítica da sociedade que a gerou*” (2013, p. 141 – grifos do autor).

exploratória, pois evidenciam o movimento de contrários contraditórios como traço da estética verbivocovisual.

Propomos observar esse percurso que forma o projeto de dizer de AA em diálogo com o grupo Noigandres a partir do termo elaborado por Joyce para seus romances. O autor-criador continua, de modo atualizado e próprio, a ideia embativa/estética concebida na modernidade ao trabalhar com a verbivocovisualidade estendida ao contemporâneo.

Neste trabalho, entendemos a palavra como ideologicamente saturada, dada no enunciado em diálogo vivo e produzida por sujeitos que refletem e refratam, no seu dizer, vozes sociais embativas de forças contrárias, como atos enunciativos materializados em variados gêneros discursivos. Assim, a filosofia da linguagem bakhtiniana fundamenta o viés teórico dessa pesquisa, que busca entender a verbivocovisualidade como proposição que, mesmo não sendo assim nomeada, está presente nas discussões do Círculo.

Apesar da leitura bakhtiniana canônica evidenciar o enfoque na dimensão verbal da linguagem, por se debruçarem no enunciado romanesco, o Círculo foi composto por teóricos e estudiosos de áreas diversas e isso refletiu nos trabalhos produzidos. Essa formação ampla advém de um período stalinista (século XX, anos 20 e 30) vivido pela Rússia, onde, devido ao quadro persecutório, certa instabilidade surge na sociedade, a gerar a formação de círculos de debates informais e menos específicos.

Nesse contexto, aliado às próprias obras do Círculo e em diálogo com estudos de pesquisadores do Brasil e do mundo, notamos a relação entre a concepção bakhtiniana de linguagem com os conceitos aqui elencados. Mesmo que não com essa nomenclatura, a verbivocovisualidade aparece como traço da proposição do grupo, como apontam Paula e Luciano (2020a).

Segundo Volóchinov (2017), o ideológico se expressa (semiologicamente/cognoscivelmente) em signo/enunciado, isto é, na palavra de modo concreto. Essa materialização não é mera explicitação semiótica nem em síncrese parcial, já que pelo desígnio bakhtiniano, a concretude enunciativa se dá, primeiro, como proto-linguagem interna na consciência cognoscível e depois se explicita em enunciado, materializado em certo gênero discursivo. Por isso, é sempre verbivocovisual porque passa pelo processo interno.

De acordo com Paula (2017), a linguagem se caracteriza pelas três dimensões (verbal, visual e vocal/sonora). Como já visto por Saussure (1970), o signo linguístico é composto por forma e substância do material acústico, e ao enunciar um signo, internamente o sujeito constrói uma imagem cognoscível que se refere a um objeto no mundo social. Logo, a verbivocovisualidade é constituinte da linguagem/palavra.

Do olhar concretista e neoconcreto arnaldiano, a construção vvv se expressa na palavra-coisa: a máxima potência do entendimento tridimensional, como já mencionado por AA, um intuito primitivo da linguagem³. A palavra-coisa é dialógica e viva, entende o fonema como a “menor unidade significativa da língua” (e não apenas distintiva), capaz de construir sentidos. A palavra é vida e se constitui nela, a tornar-se coisa completa por si só. Volóchinov afirma que a linguagem é um produto da atividade humana que reflete a organização econômica e sociopolítica da sociedade (2019, p.248). Dessa maneira, mais que simbólica, a palavra é o próprio objeto e é posto em vida e na poesia de maneira sincrética unitária.

Pressupomos que AA, pela experimentação genérico-discursiva, questiona a realidade da linguagem e extrapola limites para seu uso e fazer estético quando usufrui da palavra-coisa vvv para criar, em sentido expositivo de um dizer-fazer neoconcreto estético, mas também como ótica de vida. Para tal, o signo é considerado em âmbito social (emergem/se concretizam em interação viva), logo, refletem e refratam, ético e responsavelmente, posicionamentos socioculturais nos enunciados/poemas, a construir contextos de linguagem e ilustrar uma visão de palavra, ser-sujeito e mundo.

Volóchinov (2017, p. 94) aponta que qualquer fenômeno ideológico sógnico é dado em algum material como o som, a massa física, a cor, o movimento do corpo etc. Isto posto, as dimensões são partes concretas do enunciado, embora alicerçadas numa linguagem englobante que possibilita, de maneira potencial ou expressiva, a materialização, dado que “[...] existe uma lógica geral dos sistemas de signos, uma potencial linguagem das linguagens única [...]” (Bakhtin, 2011, p. 311).

Ao pensar isso, entende-se que o verbal passa a ser verbivocovisual de forma explícita ou potencial em enunciados organizados a partir da intencionalidade dos sujeitos e das especificações dos gêneros, construindo sentidos em interação viva. É desse entendimento que consideramos AA com sua percepção inclassificável, pois explora a vvv na arquitetura enunciativa, a trabalhar as três dimensões simultânea e explicitamente, como objetivo de seu dizer, a partir da temática metalinguística. A tridimensionalidade da linguagem, portanto, é o

³ No ensaio “Sobre a origem da poesia” inserido no libreto do espetáculo *12 Poemas para dançarmos*, dirigido por Gisela Moreau, em 2000, AA comenta que: “A origem da poesia se confunde com a origem da própria linguagem. Talvez fizesse mais sentido perguntar quando a linguagem verbal deixou de ser poesia. Ou: qual a origem do discurso não-poético, já que, restituindo laços mais íntimos entre os signos e as coisas por eles designadas, a poesia aponta para um uso muito primário da linguagem, que parece anterior ao perfil de sua ocorrência nas conversas, nos jornais, nas aulas, conferências, discussões, discursos, ensaios ou telefonemas. Como se ela restituísse, através de um uso específico da língua, a integridade entre nome e coisa – que o tempo e as culturas do homem civilizado trataram de separar no decorrer da história. A manifestação do que chamamos de poesia hoje nos sugere mínimos flashbacks de uma possível infância da linguagem, antes que a representação rompesse seu cordão umbilical, gerando essas duas metades – significante e significado”. (Antunes, 2000, s/p).

ponto nevralgico desse trabalho, sendo crucial na arquitetura composicional arnaldiana neoconcreta e bakhtiniana.

Nos estudos bakhtinianos, um gênero discursivo pode surgir ou atualizar um existente, em razão da sua relativa estabilidade. Dessa ideia, a normatividade do gênero poesia é alterada pela poética de AA no esteio concreto, a demonstrar a célula-viva que seus poemas se tornam.

Bakhtin (2011), ao considerar o estilo, a forma e o conteúdo do gênero discursivo, afirma que o posicionamento autoral se expressa em relação esteticamente criadora. No esteio dessa construção arquitetônica do enunciado, a autoria é essencial porque passa por ela a escolha temática e forma composicional criativa, sempre firmado por seu estilo. AA, enquanto autor-criador, empreende a vvv a um terceiro (leitor ideal) por intermédio de um sujeito-lírico, ou até ao objetificar sua palavra, viva por si só. Esse sujeito-narrador-personagem assume função estético-formal de reflexo e refração de uma voz social em embate com o leitor ideal, compondo sua poesia.

O autor-criador é o arquiteto do embate de vozes, pois configura o tom valorativo e tonalidade emotivo-volitiva de caráter multissêmico, que, no enunciado poético, pode ser moldado de materiais semióticos axiológicos, dada a configuração arquitetônica. Esse engajamento se manifesta na interação dialógica das vozes, como dupla refração da vida, semiotizada na estética poética em interação com outros enunciados, sujeitos e culturas.

A partir disso, a dialogia é fulcral nesse trabalho. É dessa perspectiva que os poemas que compõem o *corpus* deste estudo são analisados: em diálogo com outros enunciados do autor, visto que juntos compõem a poética arnaldiana. Esse cotejo evidencia o método dialético-dialógico (Paula L; Figueiredo; Paula S, 2011) bakhtiniano, além disso, as obras são analisadas de maneira situada e interacional para pensarmos o processo integral da arquitetura vvv neoconcreta de AA.

Este trabalho é qualitativo, de caráter analítico-interpretativo, com metodologia dialético-dialógica (Paula L; Figueiredo; Paula S, 2011), calcada nos estudos bakhtinianos, a considerar o movimento discursivo na palavra (tridimensional), em cotejo. A partir dos critérios metodológicos temático-figurativo e temporal, compreendendo toda a arquitetura do autor-criador AA, foram selecionados 11 poemas⁴ que são entendidos como enunciados, em toda sua definição.

A saber que a vida se expressa em enunciados e a arte parte da vida e a reconfigura, atribuindo-lhe sentidos, percebe-se que arte e vida estão interligadas. É por isso que as obras de

⁴A descrição detalhada do *corpus* se encontra no capítulo “O que (não) pode ser que não é – noções metodológicas”, no subcapítulo 1.2 “*Que não é*: Critérios metodológicos e delimitação do *corpus*”.

AA recebem grande complexidade, sendo possível trabalhar com noções teóricas calcadas na teoria bakhtiniana: não se pode falar de verbivocovisualidade sem falar sobre dialogia, enunciado, estética/ética, reflexo-refração-dupla refração, signo ideológico etc. Esses conceitos marcam o desencaixe em que a poética arnaldiana se situa, dada a sua falta de rótulos (classificabilidade).

Compreender a poética do autor-criador aqui estudado é entender a pluralidade sincrética vvv de forma singular e ressignificada, mas isso não fica apenas no âmbito estético, como também revela um sujeito de linguagem, sendo a palavra entre e de sujeitos, afinal participamos da vida por meio do diálogo, nos colocando nela em elo e unicidade.

Tendo em vista a proposição bakhtiniana, buscamos verificar a vvv como traço dessa percepção do grupo russo, como já têm estudado Paula (2017), Paula e Serni (2017) e Paula e Luciano (2020a, 2020b, 2020c, 2020d, 2020e, 2021a, 2021b, 2022a, 2022b), entre outros pesquisadores do GED – Grupo de Estudos Discursivos e como os integramos em nosso percurso em desenvolvimento [com as Iniciações Científicas realizadas ao longo de 4 anos de graduação – com 3 pesquisas (PIBIC_CNPq AF) – sendo as duas iniciais realizadas com foco na construção de uma noção de mulheres, já com olhar para a verbivocovisualidade, ao analisar a produção da série *The Handmade's Tale* (2017, 2018, 2019, 2021), e a última voltada à poesia concreta, focada no trabalho de Augusto de Campos e seu diálogo com Antunes, sendo a partir dessa pesquisa que surgiu a ideia de um projeto de mestrado que culmina no atual trabalho]. Além disso, foi realizado uma capacitação na *Queen Mary University*, Londres, Reino Unido (em setembro e outubro de 2024), com o suporte Capes-Print e supervisão do Prof. Galin Tihanov, para coleta de materiais sobre a concepção de cultura, a contribuir com este estudo.

Com isso, este trabalho se divide em: um item da historicização no qual foi realizado um levantamento de história da arte arnaldiana, com foco em entender as influências que forma seu discurso, como as características verbivocovisuais que o autor-criador emprega para formar seu dizer-fazer próprio e único. Um item metodológico, em que nos posicionamos teoricamente na filosofia da linguagem bakhtiniana e evidenciamos a razão de tomar tal definição. Além disso, buscamos entender a discussão metodológica bakhtiniana, ao passar por conceitos como diálogo e dialética, e pelo método dialético-dialógico (Paula L; Figueiredo; Paula S, 2011). Por fim, o conceito de verbivocovisualidade foi trabalhado e esmiuçado em conjunto, principalmente, com os conceitos de enunciado e diálogo. Outro item, teórico, do qual buscamos trazer os principais aspectos teóricos que fundamentam nossa discussão, a partir do estudo do Círculo de Bakhtin. E por fim, um item analítico, em que vemos os poemas-enunciados em ato.

2. ARNALDO E.T. ANTUNES: POETA DA LINGUAGEM

*Não gosto muito do termo poeta,
que às vezes é usado num sentido apenas emotivo,
bem distinto do de um trabalhador da linguagem verbal (Arnaldo
Antunes).*

O intento artístico de Arnaldo Antunes revela a multimodalidade dentro de uma própria e ressignificada percepção de linguagem, caracterizada através de influências artísticas, filosóficas e linguísticas. Busca-se, neste capítulo, principalmente, tratar do trabalho poético arnaldiano para evidenciar o estudo da verbivocovisualidade, concepção nodal desta pesquisa, a partir da seara bakhtiniana, que será mais bem explicada nos capítulos seguintes desta dissertação.

A tradição concretista do grupo Noigandres⁵ é a maior influência estética de AA, pois retoma a vvv a partir dela, embora de modo totalmente singular. A grande mudança trazida pela estética concreta revoluciona o fazer poético moderno e a visão de linguagem: em detrimento da ancoragem literária (James Joyce, Mallarmé, Pound, Cummings, entre outros) funda uma nova poesia, mais comunicativa a partir da simultaneidade revelada ou velada na materialidade, devido ao traços verbivocovisuais (Campos; Pignatari; Campos, 2006).

A síncrese multimodal, traço estético e compreensivo ativo da linguagem, como trabalha Paula (2017) e todo seu grupo de estudos ao tratar da vvv, foi anteriormente observada por James Joyce em *Finnegans Wake* (1975)⁶ e retomada pelo grupo Noigandres, como é apontado no livro *Teoria da Poesia Concreta* (Campos; Pignatari; Campos, 2006), e é resgatada por AA em seu trabalho como um todo, especialmente em sua poesia, considerada neoconcreta porque dialoga em elo responsivo e singular com a tradição concretista, embora em um período contemporâneo.

Bakhtin (2017) argumenta que “[...] a ciência da literatura deve estabelecer o vínculo mais estreito com a história da cultura. A literatura é parte inseparável da cultura, não pode ser entendida fora do contexto pleno de toda a cultura de uma época” (Bakhtin, 2017, p. 11), e,

⁵ O estudo sobre poesia concreta desenvolvidos para esta pesquisa é mais bem comentado ao longo da dissertação, mais especificamente no capítulo denominado “O QUE (NÃO) PODE SER QUE NÃO É – noções metodológicas”, pois remete aos estudos verbivocovisuais da linguagem.

⁶ No original: “Up to this curkscraw bind an admirable verbivocovisual presentment of the worldrenowned Caerholme Event has been being given by The Irish Race and World”. (Joyce, 1975, p. 458).

“[...] é ainda mais nocivo fechar o fenômeno literário apenas na época de sua criação, em sua chamada atualidade” (Bakhtin, 2017, p. 13). A partir desta visão, entendemos a literatura no pequeno e grande tempo: em diálogo com o passado, a conhecer seu presente e ao assumir reverberações para o futuro. A literatura é sempre uma manifestação de linguagem, realizada no e pelo solo enunciativo, portanto é responsivo, acabado (e inacabado, de alguma maneira) em compreensão ativa e resposta a outros enunciados. Portanto, o trabalho poético arnaldiano recebe a característica neoconcretista por elucidar o elo dialético-dialógico presente na corrente estética, filosófica e linguística da tradição.

Perante o trabalho do grupo Noigandres na poesia concreta, nota-se que souberam transportar elementos concretos da música e das artes plásticas para renovar o fazer poético. Rosa (2007) aponta que há um histórico concretista (pelo trabalho dos irmãos Campos e Pignatari) e neoconcretistas na artes, representado pelo Grupo Ruptura e Grupo Frente, que distanciam seu trabalho por discordâncias artísticas e fundam o Neoconcretismo (o grupo carioca entende a arte paulista como muito racional e objetiva, portanto, buscam subjetividade e empirismo). Essa tendência afeta a poesia, porém, deixamos claro que tomar Arnaldo Antunes como neoconcreto não o encaixa nesse movimento: primeiro, devido ao anacronismo, mas também porque AA é um artista que dialoga e “deglute” muitas tendências da tradição para formar seu fazer-dizer próprio. Ser neoconcreto é, na poética de Antunes, retomar e dialogar com a estética concretista e de todas as tendências reverberadas, mostrando em seu trabalho como sua arte é dialética-dialógica em resposta a tradição poética.

Para esta pesquisa, foi realizada uma busca da história da arte arnaldiana, com pesquisas em repositórios renomados como o banco de teses da Capes, Google Acadêmico, Academia.edu e SciELO. Utilizando termos como “Arnaldo Antunes”, “Linguística”, “Análise Dialógica do Discurso”, “Teoria Bakhtiniana” e “Filosofia da Linguagem”, evidenciamos que há uma vasta produção acadêmica sobre a obra de AA, especialmente nas áreas da literatura e da Análise do Discurso Francesa, mas também na Semiótica, Estilística, Filologia e até Psicologia.

No levantamento dessa busca, nos concentramos em estudos que se relacionam diretamente com nosso objetivo de pesquisa, por isso focamos em recuperar os trabalhos que abordam a obra de AA e sua verbivocovisualidade de alguma maneira. Exemplos incluem Paula (2012; 2020), que discute do espetáculo *Corpo* (2000) da Companhia Grupo Corpo, criado a partir do disco *Corpo* (2000) de Antunes, refletindo sobre a relação corpo e signo a partir do campo bakhtiniano e sobre a expressividade do corpo como signo e corpo sógnico, assumindo já posicionamentos sobre enunciados que trazem a verbalidade, vocalidade e visualidade de

forma potencial e concreta; o trabalho de Figueiredo e Paula (2010), que utiliza a poesia e a música de Antunes para discutir o conceito de intergenericidade na teoria bakhtiniana.

Outros trabalhos relevantes são da Análise Dialógica do Discurso: citamos como exemplo os trabalhos de João Batista Costa Gonçalves e Marcos Roberto dos Santos Amaral (2018), que aplicam a teoria bakhtiniana orientada para o texto como enunciado dialógico e translinguístico, com foco em verbo-visualidade; os trabalhos de Sandra Mina Takakura, especialmente seu trabalho para a revista *Estudos Linguísticos* (2017), pois aborda os conceitos de gênero discursivo, bivocalidade e signo ideológico para falar de criações neológicas na poética arnaldiana, considerada verbo-visual, mas já trazendo que “[...] para se acessar o sentido da obra de Arnaldo Antunes, necessita-se compreender as três dimensões que constituem a sua obra: verbovocovisual” (Takakura, 2017, p. 197). O mesmo pensamento é abordado em Cardoso e Takakura (2019), cujo foco é refletir sobre os jogos lexicais promovidos por Antunes, logo, é um trabalho voltado para os estudos lexicais em diálogo com noções bakhtinianas.

Adicionalmente, o trabalho de Dos Santos Amaral e Gonçalves (2020) utiliza a poesia de AA para refletir sobre a noção de signo ideológico; e a dissertação de Jorge Fernando Barbosa do Amaral (2009), que transita na filosofia da linguagem e traz para diálogo alguns textos bakhtinianos. Mesmo na seara bakhtiniana, não foram encontrados estudos dentro da filosofia da linguagem bakhtiniana que tratassem a verbivocovisualidade como um traço de linguagem potencial e material.

2.1 O nome disso é a poética arnaldiana

Para que se perceba o projeto de dizer de Arnaldo Antunes em diálogo com a perspectiva verbivocovisual concretista e joyceana, com a proposição que se encontra na filosofia da linguagem do Círculo de Bakhtin, serão evidenciadas as características da escrita de AA que nos levam a esse entendimento.

Segundo Junior (2015), é possível traçar proximidades e distanciamentos da poesia de Antunes com as vanguardas e pós-vanguardas artísticas, uma vez que elas têm influência direta na estética do Modernismo Brasileiro, com o qual AA dialoga.

Ao buscar rupturas, as vanguardas europeias foram movimentos artísticos que representaram grandes mudanças estéticas, em confronto direto com o período conflituoso da Primeira Guerra Mundial (1914-18). A liberdade criativa dessa época fez com que certas correntes rompessem com os padrões tradicionais da arte, assim, surgem: o Cubismo, com

pinturas que se opuseram à objetividade e à linearidade da arte renascentista e realista, criando objetos em planos geométricos e ângulos retos, já na literatura, foi bem representada por Apollinaire, com técnicas de fragmentação da realidade, simultaneidade de planos e disposição gráfica do poema; o Futurismo, com a destruição da sintaxe e abolição dos adjetivos e advérbios; o Dadaísmo, com o propósito de ser uma resposta à decadência da civilização, por isso surgem o deboche, a irreverência, a agressividade e ilogismo de seus textos, nas artes plásticas teve como expoente Marcel Duchamp e sua técnica do *ready-made* (retirada de um objeto do uso cotidiano para lhe atribuir valor de arte); o Surrealismo, que desvia-se da noção do real, dando vazão a imaginação, o sonho, a fantasia e o inconsciente (Junior, 2015).

Como Fernandes Júnior (2007) ressalta, a trajetória dos movimentos poéticos no Brasil, no século XX e início do XXI, teve três grandes marcos: o Modernismo de 22, o Concretismo nos anos 50 e a poesia Marginal na década de 70. Cada um, com sua estética particular, contribuiu para a consolidação da poesia moderna como um campo literário expressivo e um reflexo da realidade do país em sua época.

O Modernismo brasileiro, com o marco da Semana de Arte Moderna de 1922, teve como objetivo combater a arte tradicional em suas duas fases. Surge aí a Antropofagia, com a proposta da devoração simbólica da cultura do colonizador europeu sem que se perdesse a cultura brasileira. Nesse contexto, emergem ideais como o radicalismo e a nacionalidade, bem como os traços estéticos da liberdade formal, ausência de métricas e rimas, o sarcasmo e a ironia. A segunda fase do Modernismo, por sua vez, marca um período de consolidação e vasta produção, com temáticas cotidianas, religiosas e sociais, representando uma crítica à realidade brasileira. A geração modernista de 45, após o fim da Segunda Guerra Mundial, volta-se para um rigor formal e classicista (Junior, 2015).

É nesse momento que o Concretismo surge, com diversos recursos poéticos: pela noção de linguagem verbivocovisual, produzem experiências sonoras, tipográficas, com múltiplos tamanhos e formatos, aproveitam a diagramação da página, criam neologismos, abolem o verso poético canônico e utilizam o simultaneísmo. A linguagem se torna viva e efetiva dentro do poema, sendo o meio para a comunicação rápida pela verbalidade, vocalidade e visualidade, a refletir o homem e a vida como um todo.

Além disso, há outras tendências poéticas que formam o todo contemporâneo e, de alguma forma, singularizam o passado poético retomado por AA: o Neoconcretismo, uma poesia em oposição à concreta, caracterizada pela busca da subjetividade e pela retomada do “eu” do poeta, manifesta-se em construções poéticas que exploram espaços diversos; a poesia Tendência, com maior abertura semântica (busca de palavras dentro da temática histórica, social

e com semelhanças fônicas e semânticas) e preocupação social, sem experimentações formais; a Práxis, contrária ao formalismo do concretismo, utiliza o “espaço em preto” (estruturação em blocos sintaticamente idênticos, simétricos e com mobilidade intercomunicante das palavras) com temas oriundos da realidade axiológica ou emotivo-volitiva, bem como levantamento do léxico a ser usado no poema a partir da temática e realidade abordada; Violão de Rua, com transformações político-cultural de cunho participativo e de uso de múltiplas formas poéticas, sem compromissos com formalismos estéticos; Poema Processo, baseada na vertente do poema código e semiótico formulado por Décio Pignatari e Luiz Ângelo, com poemas sem palavras e exercícios gráficos; o Tropicalismo, movimento musical que recupera a antropofagia, próximo aos concretistas, irônico, buscando veicular ideologias críticas à cultura vigente, apoiado em lugares-comuns da sociedade em detrimento da recusa do que pertencia à elite; e Poesia Marginal, com novas formas editoriais de se fazer literatura, sem desejo de serem politicamente engajados, com produções que traziam o “aqui e agora” e uso de coloquialismos (Junior, 2015; Modro, 1996).

A poesia produzida a partir de 1980 conquista amplos espaços e meios de divulgação, pois surgem inúmeras tendências e estéticas. Nesse período de incertezas econômicas e sociais, e com o fim das vanguardas poéticas, há um movimento de volta à tradição e perda da radicalização exacerbada. Não há uma busca pelo novo, mas um diálogo com o clássico, que se estende para o século XXI. Com base nos estudos de Fernandes Júnior (2007), no final do século se observa uma tensão com as orientações culturais e padrões do mercado, com caminhos precisos de divulgação e produção poética frente ao processo editorial e mercadológico. Além disso, a poesia da época se torna ampla e diversa, com vários projetos de dizer em atividade.

A poesia sofre influência na produção, divulgação e recepção com advento da tecnologia (rádio, TV, cinema, vídeo etc.), o que redimensiona as condições poéticas. Na mídia dessa época, o *rock* ganha grande espaço e se torna uma expressão promissora da juventude em diálogo com o passado de censura, política conturbada e crescimento midiático. É nesse momento que Antunes participa da banda *Titãs*, grava sete álbuns com o grupo, desenvolve parceria com grandes artistas e alcança sucesso nacional. Em paralelo, começa a publicar livros poéticos, afinal, para AA, a arte é dialógica, carregada de simultaneidades (de sons, imagens e palavras) e experimentalismos linguísticos e estéticos.

O Concretismo, sem dúvidas, é a maior influência de AA. O grupo Noigandres surge a partir de uma revista lançada em uma época de retomada classicista (geração modernista de 45) e se solidifica como um movimento na Exposição Nacional de Arte Concreta (MAM-SP) já em 1956, com propostas de temas novos para a poesia, com a queda do eu-lírico e do verso, e a

adoção da palavra-coisa feita na/pela verbivocovisualidade de trato simultâneo, pelo método ideogrâmico de caráter intersemiótico. AA se torna um experimentalista que utiliza tais estratégias em sua poética: busca transformar sua poesia em coisas, utiliza os espaços em branco da página, brinca com tipografias, caligrafias, formas, com o termo lexical em sua semântica e sintaxe, mas também com sua fonética, pois aproveita aproximações sonoras entre vocábulos e desdobra outros novos e até termos inventados.

No entanto, Modro (1996) nos convida a perceber a poética arnaldiana de forma diversa e ampla, com influências de outras tendências modernas para além do Concretismo, principalmente do Tropicalismo, movimento musical ancorado na antropofagia de Oswald de Andrade. Artistas como Caetano Veloso, Tom Zé e Gilberto Gil assumiram uma atitude de crítica aos valores éticos e estéticos da época, marcada pela ditadura brasileira, em posição antinormativa. A Poesia Marginal também foi uma grande influência, pois expandiu os poemas para novos campos, suportes e leitores, passo seguido por AA.

Percebe-se que Antunes utiliza em todos os seus livros, recursos oriundos de tendências literárias distintas para construir seus poemas, principalmente advindos do Concretismo e Poesia Marginal. O uso intencional do espaço em branco, o aproveitamento icônico, o jogo com as palavras, o ludismo, a ingenuidade construída, a utilização de *ready mades*, a originalidade, a síntese e a objetividade podem ser apontadas como características suas (Modro, 1996, p. 74-75).

O próprio poeta comenta sobre suas inspirações poéticas:

Eu acho que a minha poesia tem influências de três fontes: uma mais construtivista, mais ligada a tradição dos poetas concretos e João Cabral de Mello Neto, são poetas que pensam formalmente uma estrutura muito concisa e trabalhada. Tem uma outra vertente que eu acho que também convive com esse desejo construtivista de linguagem [...] a tradição da canção popular brasileira [...] desde o samba dos anos 20 até hoje. [...] Bossa Nova, Vinicius, depois veio a Tropicália, Caetano, Gil, Chico Buarque [...]. E um terceiro lado que de certa forma eu sempre curti e me apeguei é a própria contracultura, o lado mais ligado à atitude comportamental, mais ligada a própria tradição do *Rock 'n Roll* (Antunes, 1998)⁷

Suas várias inspirações formam Antunes, que, como Santos (2012) afirma, pode ser considerado um neoantropofágico. Sua estética é marcada por uma experimentação autoconsciente de “deglutição”, em um projeto de dizer dialético-dialógico, que retoma

⁷ Transcrição de um comentário de Antunes, feito em 15.06.1998, no II Festival Internacional de Poesia de Dois Córregos – SP, disponível em: www.youtube.com/watch?v=izpjN9qnDzg&feature=related e <https://youtu.be/ix4Mho07AkM?si=N7HzwbaKVRWa-vtM> Acesso em: 12 abril 2024.

técnicas, tecnologias e práticas para expor, em seu ato enunciativo próprio e característico, sua arte, engendrada de forma irrepetível e em elo com a tradição. Em sua obra, retoma a antropofagia da ruptura e da recusa de valores vigentes, pelo questionamento da estrutura poética e pela devoração e transformação artística.

Nesse sentido, a poética arnaldiana explora elementos que vão desde estrangeirismos até a estética nacional, a mostrar um experimentalismo crítico e autoconsciente que evidencia a brasilidade de forma *high-tech* (pois muito da verbivocovisualidade que traz tem apoio na tecnologia e multimídia da época) em interação com o estrangeiro. Todas as influências moldam seu fazer estético, pois “É na síntese crítica e na aceitação da técnica e da tecnologia que a obra de Antunes é antropofágica” (Santos, 2012, p. 69).

Essa síntese antropofágica mostra o trabalho de deglutir, ou seja, em vias bakhtinianas, embater dialética-dialogicamente e atribuir uma resposta: sua arte tão própria, mas fruto da interação com os outros. Segundo Santos (2012), o canibalismo antropofágico é signo da ancestralidade brasileira e um entrecruzamento da natureza e cultura, usado como metáfora para o ato de não receber passivamente o que vem de fora (estrangeiro) e nem o que lhe é dado (nacional), mas deglutir, isto é, travar embate, responder, permitir uma síntese do que é conveniente. AA, enquanto artista, é um canibal que experimenta e responde a tudo que lhe é interessante, de forma irrepetível e totalmente própria.

Como digo em uma canção “somos o que somos, inclassificáveis”. Assim eu gostaria de ser classificado – como inclassificável. E é assim que eu vejo a época atual, um estado de diversidade muito grande. Não vejo a necessidade de um movimento estético, como foram o Concretismo e a Tropicália. Não vejo necessidade de se encaminhar a tradição para uma direção única. É muito mais saudável esse estado de coisas como o qual a gente convive cotidianamente, um estado pluralista, diverso, no qual a novidade pode despontar para muitos lados e acaba-se criando um repertório mais solto (Antunes, 1997, p. 9 *apud* Fernandes Junior, 2007, p. 17).

Além disso, Antunes (2000) fala de sua concepção de linguagem e a compara com a poesia, pois ambas são espaços para restaurar o “estágio primitivo da linguagem”: um momento antes da separação do signo linguístico em significante e significado, dando ênfase a certa tridimensionalidade antes mesmo de uma materialização. Para o autor, a poesia é o lugar exato de exposição desse momento, já que expressa a vida em palavra-coisa, como dizia a vertente concreta:

A origem da poesia se confunde com a origem da própria linguagem.

Talvez fizesse mais sentido perguntar quando a linguagem verbal deixou de ser poesia. Ou: qual a origem do discurso não-poético, já que, restituindo laços mais íntimos entre os signos e as coisas por eles designadas, a poesia aponta para um uso muito primário da linguagem, que parece anterior ao perfil de sua ocorrência nas conversas, nos jornais, nas aulas, conferências, discussões, discursos, ensaios ou telefonemas.

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

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

(...)

No seu estado de língua, no dicionário, as palavras intermediam nossa relação com as coisas, impedindo nosso contato direto com elas. A linguagem poética inverte essa relação pois vindo a se tornar, ela em si, coisa, oferece uma via de acesso sensível mais direto entre nós e o mundo.

Segundo Mikhail Bakhtin, em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, “o estudo das línguas dos povos primitivos e a paleontologia contemporânea das significações levam-nos a uma conclusão acerca da chamada ‘complexidade’ do pensamento primitivo. O homem pré-histórico usava uma mesma e única palavra para designar manifestações muito diversas, que, do nosso ponto de vista, não apresentam nenhum elo entre si. Além disso, uma mesma e única palavra podia designar conceitos diametralmente opostos: o alto e o baixo, a terra e o céu, o bem e o mal, etc”. Tais usos são (...) bastante comuns à poesia, que elabora seus paradoxos, duplos sentidos, analogias e ambiguidades para gerar novas significações nos signos de sempre.

Já perdemos a inocência de uma linguagem plena assim. As palavras se desapegaram das coisas, assim como os olhos se desapegaram dos ouvidos, ou assim como a criação se desapegou da vida. Mas temos esses pequenos oásis – os poemas – contaminando o deserto da referencialidade (Antunes, 2000, s/p).

A “infância da linguagem” é uma metáfora arnaldiana para a capacidade linguística de síncrese, isto é, de trazer a dimensão verbal, visual e vocal de maneira simultânea. AA mostra que o signo linguístico tem a parte material e a potencial, porque temos uma reminiscência mental do signo. Justamente por isso, pode-se subverter o código, inverter ordem das palavras, brincar com a sintaxe e com os sons, torná-los figurativamente visíveis, como uma criança que gagueja e balbucia ao aprender a falar.

Ainda, a poesia é o espaço onde essa infância mais pode se transpor e a “brincadeira” com a linguagem surgir: a palavra pode ser a coisa em si no lugar de referenciá-la, pois AA e o Círculo de Bakhtin (citado por ele), entendem um momento primitivo onde um termo teria a capacidade de designar vários sentidos, porém, a arbitrariedade constituída por Saussure coloca a referência em algo mais exato. Como ele diz:

Eu prezo muito a concisão, a clareza, a capacidade de síntese, a interação de forma e conteúdo, eu acho que a poesia é o lugar onde a forma ganha significado. Como se as palavras, no estado delas de dicionário, vamos dizer assim, fossem uma intermediação entre nós e o mundo, elas, não impedindo, mas estariam intermediando nosso contato direto com as coisas. Então, entre eu e a mesa tem a palavra mesa, e isso faz com que a gente tenha um recorte cultural da realidade. E na poesia, de certa forma, ela perde essa ação de afastamento da realidade sensível e passa a ser a palavra em si. Ela deixa de dizer as coisas para ser em si uma coisa. Ela se coisifica. E assim ela passa a ser uma via de acesso mais direta à experiência. Ela, sendo uma realidade, passa a ser uma possibilidade de trazer o contato da gente diretamente com a realidade. Ela apresenta uma situação mais do que ela substitui uma situação. Ela possibilita, dessa forma, uma alteração dos sentidos e da consciência das pessoas. E isso é uma das motivações do meu trabalho (Antunes, 1998)⁸.

Para retomar a concepção de linguagem bakhtiniana, AA entende que a poesia é originária dessa “pré-linguagem”, assim, o autor-criador pode elaborá-la desde seu imaginário (pelo discurso interior) e mesmo quando impressa (discurso exterior), tal qual o jogo enunciativo bakhtiniano ocorre, a partir de características que evocam a “linguagem das linguagens única” (Bakhtin, 2011) pois é repleta de imagem mental, de potencialidade, a evocar a verbivocovisualidade do enunciado.

Na teoria bakhtiniana, especialmente nos trabalhos de Volóchinov (2017) e Medviedév (2012), é demonstrado que a palavra reflete e refrata a vida axiológica, sendo valorada. Cada enunciado é repleto de signos ideológicos, emergidos do solo social, que trazem forças contrárias e contraditórias em ato no jogo vivo de linguagem. O enunciado estético, por sua vez, é configurado com base na vida e a ela se volta, com essa nova configuração. Isso converge com a ideia da poesia como enunciado capaz de trazer a palavra saturada mais próxima da coisa em si, isto é, como o campo onde a axiologia se evidencia como parte nevrálgica da linguagem e em maior amplitude, dada a construção essencialmente verbivocovisual, em potência e material.

Tanto para Arnaldo quanto para o Círculo de Bakhtin, é parte da poesia, enquanto discurso, o rompimento dessa limitação da referência. Os recursos da linguagem verbivocovisual geram uma complexidade para a coisa, que pode ser encarada de “todos os lados”, não apenas através de uma convenção de nomenclatura (verbal).

Dessa maneira, a poesia dissolve a relação arbitrária do significante e significado específico, pois o signo não se restringe a uma única representação. Como o signo é mais que

⁸ Transcrição de um comentário de Antunes, feito em 15.06.1998, no II Festival Internacional de Poesia de Dois Córregos – SP, disponível em: www.youtube.com/watch?v=izpjN9qnDzg&feature=related. Acesso em: 12 abril 2024.

só verbal (Bakhtin não nega a definição de imagem mental saussuriana), a sua interpretação pode ser mais complexa do que só referenciar algum termo lexical: a linguagem é social, com isso, a referência vem do mundo ideológico, não sendo só parte do sistema linguístico, então, sua interpretação deve ser feita a partir do movimento entre linguagem interior e exterior do enunciado, capturando aí vocalidade e visualidade também, tal qual todo ato enunciativo compreende.

Amaral (2009), ao refletir sobre a questão da referência na poesia de AA, argumenta, calcado nos estudos de Wittgenstein, que a referência, por ser social, oriunda do mundo ideológico, está submetida aos jogos de linguagem, ou seja, às determinadas situações em que se encontra. Por isso, a poética de AA se questiona muito sobre a nomenclatura e brinca com essa noção de palavra-coisa, uma vez que, através da verbivocovisualidade, um termo lexical pode ser observado de vários ângulos. Dessa maneira, a referência é uma concepção da linguagem mais complexa que ser arbitrária: não só representa verbalmente, mas também pode ser olhada vocal, visualmente e em síncrese, dentro de situações de uso, a receber valores distintos, sendo tão substancial que deixa de ser uma mera representação e passa a ser muito próxima da coisa em si.

Na poesia, a palavra torna-se algo manipulável sob os mais diversos aspectos e vai se movimentar a partir dos jogos de linguagem fornecidos pela própria realidade poética, como as rimas, aliterações, variações rítmicas, organizações na estrutura do verso, etc. Por isso, para Arnaldo Antunes, a poesia é o espaço em que a palavra abdica da limitação do ofício de apenas intermediar a nossa visão de mundo para se configurar ela mesma num modo à parte, com uma realidade funcional muito particular, que se desenvolverá a partir de suas próprias peculiaridades materiais (Amaral, 2009, p. 38-39).

A palavra-coisa de Arnaldo, inspirada na poesia concreta, é colocada em prática a partir da exploração da potencialidade e materialidade da linguagem. Assim, o poeta utiliza recursos formais em dinâmica com o conteúdo, no sentido de estabelecer um universo em que a forma do poema crie por si só novas possibilidades de sentido, como uma realidade em si e não algo que represente uma realidade externa (Amaral, 2009).

A palavra-coisa, portanto, é a capacidade da linguagem de ser algo em si e não apenas falar sobre algo. Nisso, significante e significado se unem, pois a palavra é o sentido em si, dada potencial e materialmente pela verbivocovisualidade. Todas as dimensões juntas formam uma estrutura-corpo que captura sentidos, capaz de refletir e refratar uma visão axiológica. Com isso, a palavra-coisa se apresenta como linguagem em sua plena força e significado.

Em Bakhtin (1993), encontramos um posicionamento sobre o discurso poético. Para o grupo, a poesia tem capacidade de exprimir toda a capacidade da linguagem, algo que outros discursos não conseguem. Por isso, a visão de poética de AA, devido à tradição concretista, é, de certa forma, bakhtiniana, pois mostra a palavra como mais que simplesmente verbal, mas em máxima potência, a qual chamamos de verbivocovisualidade.

Nenhum domínio da cultura, exceto a poesia, precisa da língua na sua totalidade: o conhecimento não tem nenhuma necessidade da complexa originalidade da face sonora da palavra no seu aspecto qualitativo e quantitativo, da multiplicidade das entonações possíveis, do sentido do movimento dos órgãos de articulação, etc.; pode-se dizer o mesmo dos outros domínios da criação cultural: todos eles não vivem sem a língua, mas tiram dela muito pouco.

É só na poesia que a língua revela todas as suas possibilidades, pois ali as exigências que lhe são feitas são as maiores: todos os seus aspectos são intensificados ao extremo, alcançam seus limites; é como se a poesia espremesse todos os sucos da língua que aqui se supera a si mesma (Bakhtin, 1993, p. 48).

A síncrese multimodal, isto é, a verbivocovisualidade em ato e potência, é uma característica arnaldiana que dialoga com o princípio ontológico-axiológico bakhtiniano: cada poema se torna um ato e posicionamento no jogo tenso da vida axiológica-social. Para AA, estabelecer essa concepção o coloca em evidência no embate com as tradições canônicas do fazer poético, como um sujeito-poeta, parte de uma percepção de língua(gem). Por conta disso, cada poema arnaldiano se apoia em recursos lógicos-linguísticos que trazem a vvv e mostram a linguagem como um sistema, mas também em/nas relações dialéticas-dialógicas.

Nesse sentido, a metalinguagem é um traço de sua poética que interage com outros, como: o uso da linguagem para desfamiliarizar objetos, conceitos banais e lugares comuns, a desenvolver um olhar “prismático” para as coisas, isto é, observar a realidade de muitos lados e não só da maneira comum; a temática da nomenclatura e a convenção social de referência para coisas, pois o “nome”, o termo lexical, é uma convenção social e o sentido, sua referência ao objeto, não é algo fixo, pois remete-nos ao conceito de arbitrariedade do significante e significado, tal qual Saussure aponta sobre o signo linguístico; a transgressão política-ideológica; a crítica social; questões de identidade; o uso de caligrafia para reproduzir graficamente um cenário visual e vocal, o erotismo, a ironia etc.

Sua escrita traduz poeta/poesia no e pelo uso da linguagem alargada e vvv: seu fazer é regido por estratégias que marcam seu estilo autoral e o posicionam enquanto sujeito de linguagem. Portanto, explora a palavra, aglutina radicais e morfemas, promove polissemia,

brinca com tipografias, caligrafias, combina textos, gráficos, imagens em movimento, sons, animações e usa da tecnologia para expor sua intenção:

Nota-se uma preferência e presença da simultaneidade (semântica e sintática) dos vocábulos e figuras de linguagem como inversões, repetições, sinestesia e justaposição, assim como trocadilhos, deslocamentos, colisões, ecos, reticências e pleonasmos. Em termos visuais, estão presentes na sua poesia a caligrafia, as imagens fotográficas, as ilustrações, os jogos espaciais, a exploração dos espaços gráficos e os deslocamentos visuais (em termos de separação dos vocábulos, pontuação usada como versos etc.). Além disso, a tipografia e a diagramação são exploradas ao máximo no seu potencial de contribuição visual ao poema (Santos, 2012, p. 91-92).

Como aponta Fernandes Júnior (2007), a simultaneidade de sons, imagens e palavras é uma característica recorrente para Antunes. Aliado ao experimentalismo linguístico, ele funde vocabulários, procura efeitos distintos do usual, corta-os, forma novos termos lexicais e fragmenta outros. Ao explorar a potencialidade do signo linguístico, AA busca a relação entre som/silêncio, palavra/imagem, de maneira que tudo se integre, o que faz a poesia circular em amplos campos e novas recepções.

Nesse sentido, de acordo com Santos (2012), o Simbolismo foi uma corrente que explorou a experiência da percepção sensorial simultânea. AA é um artista que explora essa capacidade, influenciado pelas artes plásticas simbolistas e até pela característica concretista, para causar diferentes efeitos de percepção no leitor.

Dessa característica, surge outra: AA se movimenta dentro da sua própria obra ao citar, recortar e deslocar poemas e fragmentos, versos e palavras suas de uma obra a outra, muitas vezes alterando o espaço para permitir diferentes efeitos de sentido, pois muda-se o suporte e muda-se a materialidade do enunciado (Fernandes Júnior, 2007). A proposição da verbivocovisualidade permite com que o autor brinque com a mistura de gêneros e transite em diferentes linguagens, pois entende suas obras de forma situada.

Isso vai ao encontro com o conceito bakhtiniano de gêneros discursivos e a ideia de intergenericidade trabalhada por Figueiredo e Paula (2010). Os enunciados, inclusive os estéticos, são arquitetonicamente construídos em relação à arte e à vida, com responsabilidade ética. Portanto, considera-se o conteúdo, o material e a forma composicional, bem como o gênero, a partir da esfera e situação enunciativa. Situado, todo enunciado se dá em gêneros, por isso respeitam traços comuns (genéricos), mas também outros irrepetíveis, capazes de se atualizar e mudar a cada ato enunciativo. Então, acredita-se em uma relativa estabilidade genérica.

No entanto, as relações dialógicas permitem que gêneros recebam novos acabamentos e se atualize via arquitetônica construída, quando novas respostas são dadas, isto é, enunciados dialogam, esferas diferentes entram em contato, e com isso, os gêneros entram em embate, a permitir que circulem em novos tempos-espços e atualizem sua forma composicional. Como AA assume acerca das suas obras: “[...] isso não impede que uma letra de música possa ser lida como um poema, de ela se sustentar também sem a música por ter características poéticas que mantenham interesse. Mas é uma linguagem diferente, é uma outra via de percepção” (Antunes, 1998)⁹.

Esses recursos evocam a verbivocovisualidade, retomam a linguagem primitiva (Antunes, 2000) e são compreendidos ativamente pela sinestesia: o leitor cocria (Bakhtin, 2017) para dar acabamento/resposta ao poema-enunciado, interpretando no seu tempo-espço e determinando sentidos.

É uma obra marcada pelo experimentalismo com a adoção de práticas diferenciadas que possuem muito da Poesia Concreta, sua principal fonte, e de outras manifestações literárias. [...] Outra característica que demonstra é a de ser um poeta que procura a participação ativa de seu leitor ao permitir-lhe (re)criar ou interagir com alguns poemas. Trata-se portanto de um poeta que trilha caminhos pouco explorados mas cujo experimentalismo não se faz gratuito [...] (Modro, 1999, p. 57).

Como em qualquer enunciado, a questão da alteridade e acabamento se faz importante para o poema de AA, pois é pela troca com o outro-leitor que é finalizado em determinado tempo-espço, a gerar sentidos situados, logo, o autor necessita do seu parceiro comunicativo para que exista um acabamento de sentido. No entanto, por seguir uma perspectiva dialógica de linguagem, a partir do intento verbivocovisual, a questão da autoria arnaldiana é mais complexa. Bem como Bakhtin (2011), entendemos que há:

[...] confusão do autor-criador, elemento da obra, com o autor-pessoa, elemento do acontecimento ético e social da vida, e na incompreensão do princípio criador da relação do autor com a personagem; daí resultam a incompreensão e a deformação – no melhor dos casos a transmissão de fatos apenas – da personalidade ética, biográfica do autor, por um lado, e a incompreensão do conjunto da obra e da personagem, por outro” (p. 9).

⁹ Transcrição de um comentário de Antunes, feito em 15.06.1998, no II Festival Internacional de Poesia de Dois Córregos – SP, disponível em: www.youtube.com/watch?v=izpjN9qnDzg&feature=related. Acesso em: 12 abril 2024.

Há uma ampla discussão na área literária sobre a noção de autor. Isso também chega na teoria bakhtiniana, que diferencia o autor-criador do autor-pessoa, sendo um elemento da obra estética, uma função que se assume ética e responsavelmente, e outro o ser real, presente na vida social, respectivamente.

A autoria, para o Círculo de Bakhtin, é entendida como um ato único e irrepetível. O autor-criador assume uma posição estética, a evidenciar uma relação axiológica do herói e mundo, por isso, se torna responsável pela construção arquitetônica do enunciado. Nota-se que há uma percepção ontológica da noção de autoria, porque é um jogo alteritário e exotópico de criação de consciências: de uma pessoa, toma-se a posição de autor, da qual origina um herói dentro de uma obra estética, portanto, todos estão em diálogo na arte, ecoam uns aos outros, mas estão em posições discursivas diferentes.

O autor-criador tampouco é fora da vida: seu papel de escolha da forma composicional, do conteúdo temático e seu estilo (genérico também) são feitos de forma ética e responsável porque respondem a algum enunciado e trazem um posicionamento que reflete e refrata axiologicamente suas escolhas enunciativas. O acabamento é um tomar de posição na vida axiológica e emotivo-volitiva, e isso é papel do autor-criador, não só numa obra estética, pois sempre ao enunciar, assumimos nossa posição como sujeito de linguagem (uma posição que marca a responsabilidade, um ato de linguagem com sentidos situados, dentro de uma sociedade, a partir de certos valores, nos tornando criadores e deixando o papel de autor-pessoa) criador de enunciados. Mesmo que nos centremos no autor-criador dentro de obras estéticas, o movimento dialético-dialógico enunciativo acontece.

O autor-criador, em obras estéticas, cria o herói de sua obra. Esse outro é criado por meio da visão excedente do autor-criador e pela alteridade. Em seu ensaio *O autor e a personagem*, Bakhtin (2011) explica o ato de criação artística no qual o autor-criador produz uma imagem espacial e corporal do herói como uma totalidade de sentido, como um outro de si. Para isso, o autor se “coloca de fora” e vê a intimidade desse herói de outro ponto de vista, para que esse excedente de visão permita dar o acabamento do herói, já na posição de autor. Dessa maneira, o herói é realmente uma outra consciência com a qual o autor dialoga e busca contemplar em seu enunciado estético.

Autor: é o agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra, e este é transgrediente a cada elemento particular desta. Na medida em que nos compenetrarmos da personagem, esse todo que a conclui não pode ser dado de dentro dela em termos de princípio e ela não pode viver dele nem por ele guiar-se em seus vivenciamentos e ações, esse todo lhe chega de cima para baixo – como um dom – de outra consciência

ativa: da consciência criadora do autor. [...] O autor não só enxerga e conhece tudo o que cada personagem em particular e todas as personagens juntas enxergam e conhecem, como enxerga e conhece mais que elas, e ademais enxerga e conhece algo que por princípio é inacessível a elas, e nesse *excedente* de visão e conhecimento do autor, sempre determinado e estável em relação a cada personagem, é que se encontram todos os elementos do acabamento do todo, quer das personagens, quer do acontecimento conjunto de suas vidas, isto é, do todo da obra (Bakhtin, 2011, p. 10-11, grifos do autor).

Dentro do enunciado estético, o autor-criador, o herói e até o autor-pessoa dialogam, ocupam o papel dialético-dialógico de sujeito (eu e outro) e suas vozes são percebidas, mostradas e ecoadas dentro do elo discursivo enunciativo, no entanto, não são conceitos iguais.

Neste trabalho, a análise da obra poética de Antunes é realizada com esse olhar bakhtiniano. Dessa maneira, o foco se centra na produção do autor-criador que se projeta no discurso poético como sujeito-lírico e cuja identidade se caracteriza pela subjetividade da escrita metalinguística que busca, por meio da poesia, além de conceituar o seu fazer poético, definir a palavra poética e encontrar a si por meio do outro – caracterizado pela palavra, pela poesia e pelo outro leitor, com quem o autor-criador-herói-palavra interage, dado que todo enunciado é feito a partir de uma orientação social e ecoa outras vozes responsivas. AA, enquanto pessoa, assume uma posição de autor-criador que, ao fugir do cânone, se coloca como voz enunciativa, pois sua escrita mostra seu posicionamento artístico axiológico. AA, enquanto autor-criador, também dá totalidade para a linguagem, como uma unidade viva pela/na palavra-coisa de intento verbivocovisual.

AA traz a verbivocovisualidade não só para compor a poesia, mas para definir poesia/poeta, pois reflete e refrata toda uma concepção de linguagem, de ser-sujeito em mundo, materializado nos enunciados-poemas. A construção enunciativa verbivocovisual (interna e externa) é parte basilar do seu dizer-fazer, pois é essa concepção que funda sua estética e suas ações. A metalinguagem quer designar e autocaracterizar, mostrar a “inclassificação” arnaldiana, logo, a verbivocovisualidade traz também um viés valorativo que fundamenta a vida e arte de Antunes, como uma forma filosófica de viver-agir.

No poema *cromossomos* (2010), nota-se o trabalho com a linguagem e a visão que Antunes carrega e emprega em sua poética. Aqui, há uma problematização do signo ideológico, pois mostra signos polissêmicos que, em elo discursivo, podem marcar novos sentidos. Ao explorar o tema da genética e natureza humana, o poema brinca com o termo “cromossomos” e explora a complexidade humana e interação mundo-homem. A poesia de AA, então, se torna um espaço de discussões e reflexões complexas sobre a vida e sobre a linguagem, pois o poema traz em sua construção e temática a linguagem verbivocovisual em ato e diálogo.

Figura 1 – poema *cromossomos* (2010)



Fonte: antigo site de Arnaldo Antunes

A verbalidade é trabalhada na aglutinação das palavras, pois temos termos como “cromossomos”, “somos”, “como” e “cosmos”, cujas formas são compostas e decompostas. Como apontam Dos Santos Amaral e Gonçalves (2020), “cromossomos” pode se tornar cromo, (h)omo, osso, enquanto “cosmos” pode se tornar osmo (osmose), a criar signos e novas percepções para a poesia.

Essa brincadeira, ao pensar os radicais e morfemas das palavras, destaca dois signos ideológicos: “cromossomos” e “cosmos”. Cada signo traz uma esfera ideológica distinta: “cromossomos” tem valor mais biológico, do campo científico e racional, já “cosmos” remete-nos às práticas místicas, religiosas e poéticas, pode também ter uma ligação científica, como conjunto do universo. Os signos, em elo, refletem e refratam uma ideia de que o homem é biológico e místico ao mesmo tempo, a definir a complexidade humana. A linguagem verbivocovisual em ato frisa essa ideia, uma vez que é também pela linguagem que se pode entender o homem em sua totalidade. Há uma brincadeira do que é geral e do individual: os termos nos remetem a outros como microcosmo e macrocosmo, que daria a totalidade cosmos, da mesma maneira que os cromossomos dão a totalidade humana, assim, há uma reflexão sobre

individualidade humana e do sujeito como ser socializado, como somos plurais e isso forma nosso caráter individual.

A verbalidade é entrelaçada ao visual pela tipografia, que nos remete a formas geométricas, em interação com a ideia de cromossomos, mais racional e biológica. As cores usadas, preto e branco, são opostas e destacam o preto, que traz a ideia de inadequação por estar em apenas uma letra. O preto é uma cor do fim, da dor, da negação, enquanto o branco retoma ao bem e à inocência (Heller, 2013), refletindo o que AA traz: a “inclassificação”, a autoconsciência de si, um ser situado em paradoxo e reflexão existencial, um poeta “inadequado”, sem rótulos, mas também sobre a complexidade do ser, em uma energia *yin-yang* da dualidade da existência humana.

A letra “R” preta ainda traz um projeto estético de jogo, para “encaixar” essa peça, em uma estratégia de segmentação das palavras. Essa letra pode se movimentar, o leitor participa, segmenta e completa novos termos lexicais, gerando novos sentidos. A ideia por trás ainda é a imperfeição humana, em crítica a perfeição biológica.

A construção cíclica do poema é uma estratégia visual para a infinitude da condição humana, incapaz de se apreender por completo na realidade humana. Ainda, semiotiza o ciclo da vida e intensifica a existência cósmica do ser humano. Numa possível leitura, “cromossomos somos como cosmos somos”, a vocalidade é trabalhada internamente pela aliteração com a retomada de /c/ e /s/ e assonância da repetição de /o/.

Logo, o trabalho verbivocovisual da AA tem como objetivo final trazer à tona o óbvio que ninguém percebe no cotidiano da vida. Ele provoca com a linguagem e arquiteta seu dizer para invocar o estranhamento e o eu subjetivo em poesias que só poderiam ser produzidas por ele.

3. O QUE (NÃO) PODE SER QUE NÃO É - NOÇÕES METODOLÓGICAS

*Todas as coisas do mundo
não cabem numa ideia.
Mas tudo cabe numa palavra,
nesta palavra tudo*

*Poema “Todas as coisas” (1992), Arnaldo
Antunes.*

Este trabalho se caracteriza como qualitativo, de caráter analítico-interpretativo, com metodologia dialético-dialógica (Paula L; Figueiredo; Paula S, 2011), calcada nos estudos bakhtinianos, que compreendem o movimento discursivo no jogo social da linguagem (entendida aqui como tridimensional, como será explicado), em cotejo.

Segundo Monteiro (1991), a pesquisa científica é vista aqui como um ato valorativo de interesses e princípios que orientam o pesquisador, situado em determinado tempo e sociedade, a refletir em seu trabalho. A pesquisa qualitativa observa as pessoas como criadores e produtos das situações sociais que vivenciam, dessa maneira, focaliza em trabalhar com o objeto em contexto, isto é, o *corpus* é algum dado da realidade carregado de valores sociais construídos pelo homem. Em um processo indutivo, a inspeção de dados ocorre em um movimento do qual o próprio objeto adquire voz ativa para formular questões a serem pesquisadas.

Thiollent (1985) explica que a metodologia de uma pesquisa científica tem como objetivo analisar as características dos métodos disponíveis, para evidenciar limitações e implicações do seu uso, a servir como um fio condutor para a pesquisa, pois controla as técnicas usadas na investigação, tomadas de decisões e seleções de dados.

Além disso, a metodologia qualitativa abrange diversos métodos, como por exemplo, a pesquisa-ação e suas variantes participativas, cooperativas, colaborativa (Thiollent, Oliveira, 2016). Ainda, investigações qualitativas estudam as ações sociais por meio de dados que revelam a realidade onde pesquisador e pesquisado se encontram, em ato político-social (Martins, 2004). Dessa forma, tal metodologia exige ética, uma vez que “[...] a nossa relação com o outro, que também é sujeito portador de um conhecimento, não deve ser marcada pela intenção de fornecer uma direção, segundo um projeto político que é o nosso” (Martins, 2004, p. 296). Assim, mesmo que o conceito de neutralidade seja relativo, é necessário ser objetivo a partir de critérios definidos pelo pesquisador em relação aos problemas estudados (Martins, 2004, p. 292).

Nesse sentido, a abordagem deste trabalho é dialógica, pois a produção de conhecimento é vista como alteritária, seguindo a base filosófica de que vida e linguagem se constituem dialogicamente. Assim, a interação eu/outro é fundamental para toda discussão aqui estabelecida. Essa visão traz à tona vozes e silêncios, visto que o ato de pesquisa é responsável e ético ao realizar recortes analíticos e teóricos (Amorim, 2004). Nesse sentido, nossa fundamentação teórica se centra no campo bakhtiniano¹⁰, por revelar uma linguagem dialógica viva, que não ignora o outro e observa a palavra além do verbal, sendo a expressão mais clara da vida e do homem.

3.1 *O que: a Filosofia da Linguagem bakhtiniana*

Embora o pensamento do Círculo de Bakhtin, no Brasil, se concentre primordialmente na perspectiva da Análise Dialógica do Discurso¹¹, proposta por Brait (2006), nosso trabalho se situa na área da Filosofia da Linguagem, sem desconsiderar as contribuições de outras vertentes. Com base em Luciano (2021), pretendemos explicar nosso posicionamento teórico.

É notório o forte diálogo dos autores do Círculo de Bakhtin com a filosofia russa e alemã do século XIX e início do século XX. Ademais, no próprio título de um dos mais famosos livros de Volóchinov, apresenta-se o termo “filosofia da linguagem”. Somado a isso, as preocupações teóricas do pensamento bakhtiniano são condizentes com as fundamentações na área filosófica após a virada linguística, sendo que foi, sobretudo nos anos de 1924 e 1930, em Leningrado, que as formulações foram mais consistentes.

A influência filosófica é ampla e dialógica: aspectos teóricos são colocados em embate e originam uma leitura que, dentro do contexto soviético, resulta no trabalho bakhtiniano. Observam-se ressonâncias de Heráclito, Platão, Aristóteles, Espinosa, Rousseau, Kant, Hegel, Nietzsche, da fenomenologia, do neokantismo, da filosofia idealista alemã, entre outros (Luciano, 2021).

¹⁰ Na seara bakhtiniana, há ampla discussão sobre a questão de autoria dos livros teóricos. Neste trabalho, busca-se respeitar as singularidades de cada autor participante do Círculo de Bakhtin em vias epistemológicas. No entanto, entendemos a proposição bakhtiniana em diálogo, a evidenciar a coletividade e trocas alteritárias entre os integrantes. Dessa maneira, tratamos a filosofia bakhtiniana sem distinções, embora, em muitos momentos identificamos obras e nomes para mostrar onde e como nossas explanações são feitas pelos pensadores.

¹¹ A Análise Dialógica do Discurso (ADD) é uma proposta teórico-metodológica institucionalizada na recepção brasileira, todavia, destacamos que há outros trabalhos com a teoria bakhtiniana, como por exemplo, autores como Geraldí, Faraco, Schnaidermann, entre outros.

Mesmo que o campo da filosofia estivesse sempre atrelado a outros departamentos naquela época, Bakhtin se assumiu filósofo, como aponta Luciano (2021). Essa característica do trato para com o campo filosófico foi imprescindível na formação do pensamento bakhtiniano, visto que Bakhtin atribuiu ao seu interesse pelos estudos literários a perspectiva da filosofia, o que gerou toda uma concepção de linguagem que dialoga com a estética da época, sobretudo em relação à sonoridade, dado seu interesse pela poesia contemporânea simbolista (Luciano, 2021).

Portanto, falar em uma filosofia da linguagem bakhtiniana favorece a orientação do trabalho do grupo como um todo, pois ecoa vozes nos posicionamentos autorais que dialogam com o passado filosófico: nota-se nos escritos dos autores, principalmente de Bakhtin, Volóchinov e Medviédev, interesses que perpassam a filosofia, como por exemplo, a questão da consciência e linguagem, que é um ponto importante para a teoria bakhtiniana.

3.1.1 *Não pode ser: Heterociência dialética-dialógica*

Muito se discute na seara bakhtiniana sobre a questão do método. Nos trabalhos do grupo, há a proposta de uma heterociência de cunho científico, a promover um novo olhar, baseado em princípios filosóficos, para a pesquisa científica.

Essa “outra” ciência sugere a observação da linguagem para além de fenômenos estritamente da língua, sob forte influência da corrente linguística estruturalista francesa, que promovia esse olhar. O estruturalismo, cujo grande expoente era Ferdinand de Saussure, centrava-se na dimensão verbal, afastando-se das demais dimensões da linguagem, e dando à Linguística o espaço para observar a língua de um viés sistêmico e estático (Paula; Di Fanti; Ponzio; Paschoal, 2021).

A perspectiva bakhtiniana propõe a translinguística (Bakhtin, 2015), que quer ultrapassar os limites da verbalidade sistêmica empregada pela Linguística na época. Nessa nova visão, baseada na alteridade, não há negação da perspectiva existente, pois não ignora os elementos do sistema linguístico – que são agora selecionados e mobilizados ideologicamente –, mas sim amplia essa discussão para considerar a palavra viva, concreta pelas e nas trocas dialéticas-dialógicas de sujeitos situados. Volóchinov (2017) faz uma ampla revisão do tema para propor essa heterociência, baseada no plurilinguismo (a gama de discursos) e na heterogeneidade da língua(gem), ao falar de duas tendências do pensamento: o subjetivismo individualista e o objetivismo abstrato.

Como explicam Paula e Luciano (2022a), para o objetivismo abstrato, o sistema da linguagem não apreende o caráter social, o sujeito não tem participação ativa e consciente do ato de comunicar. Isso corresponde ao que se chama de núcleo duro da Linguística, com fenômenos linguísticos de formas fonético-fonológicas, morfossintáticas, semântico-pragmáticas e lexicais, que consideram a língua única e inviolável, isto é, o sujeito “recebe” o sistema pronto.

Por outro lado, o subjetivismo individualista toma o indivíduo como centro organizador, a consciência é fonte de linguagem/mundo, o que coloca a noção idealista em primazia. Assim, mesmo que nessa perspectiva se observe o ato enunciativo, esse é tomado como algo individual, já que se origina na consciência do sujeito, no seu interior (Paula; Luciano, 2022a).

É a partir dessas duas vertentes que o trabalho do Círculo propõe um “método sociológico” (Volóchinov, 2019) que parte do linguístico para o translinguístico, ou seja, que expande o trato da língua para o campo social e interacional, situando a língua em linguagem e ao estender o verbal para novas dimensões que igualmente significam e comunicam.

Como ressalta Geraldi (2012), a teoria bakhtiniana não busca promover um método de análise cartesiana, mas sim uma metodologia para abordar vida e cultura a partir da linguagem. Essa proposta heterocientífica se funda na superação do materialismo histórico-dialético marxista, pois “o Círculo articula a noção de cultura formulada pelo neokantismo com o conceito de ideologia engendrado pelo materialismo histórico” (Paula; Di Fanti; Ponzio; Paschoal, 2021, p. 3). Logo, a ideia foi estabelecer um novo olhar (mais cultural, filosófico e social) para a linguagem, vista como o cerne da vida e do homem a partir da noção de diálogo.

O marxismo, que fundamentou o enfoque econômico e sociológico amplamente difundido pela União Soviética, influenciou o pensamento da época. Em um período de vigência de perspectivas científicas e filosóficas de cunho abstracionistas e subjetivistas, apoiar-se nessa corrente foi uma estratégia metodológica do grupo que possibilitou um olhar discursivo para o homem e cultura.

Para melhor entender o método dialético-dialógico (Paula L; Figueiredo; Paula S, 2011), é preciso retomar a dialética idealista hegeliana e a teoria marxista que influencia o pensamento bakhtiniano.

Primeiramente, integrar-se ao quadro histórico (século XIX para Marx e Engels, século XX para Bakhtin e o Círculo) torna-se imprescindível para se alçar o diálogo. Paula L; Figueiredo; Paula S (2011) apontam que Marx viveu no período iluminista, de surgimento da industrialização e da ascensão da classe burguesa. Seus escritos mostram grande contribuição de Engels e interlocuções com Hegel e Feuerbach. Bakhtin, Medviédev e Volóchinov viveram

no período stalinista, um marco histórico socialista de uma União Soviética autoritária e sectarista, produzindo nos anos 20, na Rússia. Foram teóricos fortemente influenciados pelo marxismo, o que se reflete em suas obras¹².

Nos postulados filosóficos hegelianos, a realidade não obteve grande destaque devido ao princípio da Ideia Absoluta, um sistema de ideias puras e transcendentais. No entanto, Marx contrapõe-se ao olhar idealista ao buscar entender o sujeito como ser histórico que interfere na realidade através da noção da dialética.

Aliada a essa visão, a proposta bakhtiniana entende o marxismo a partir da e pela linguagem, ao encarar a ideologia como postulado presente materialmente no signo verbal. No livro *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (2017), Volóchinov afirma que falta à teoria marxista o trato com a linguagem, e por essa razão, há certa dificuldade na teoria em lidar com a questão da ideologia, ou seja, falar sobre o sentido. Ao retomar as relações de base econômica, ressalta sobre a necessidade de entender a superestrutura levando em conta o caráter semiótico de toda manifestação humana. Para o teórico, o marxismo “[...] carecia de uma melhor compreensão e desenvolvimento sobre como se dá a produção dos sentidos no âmbito das interações sociais e, de que forma esse sentido agrega índices de valor social” (Castro, 2010, p. 182).

Para Marx, a ideologia é produto da sociedade segregada em divisão de trabalho (material e intelectual). Isso evidencia a luta de classes, as relações de poder e exploração entre os homens (de um lado, a classe burguesa e seus defensores, e, de outro, a explorada classe operária), a partir de ideias dominantes impostas como a realidade prevalente. Desse ponto de vista, o Círculo de Bakhtin argumenta que a linguagem é fundamental, uma vez que é por meio dela que a ideologia se manifesta.

A palavra é, então, tomada como o centro da organização social. Dessa maneira, não há como pensar a relação entre infraestrutura e superestrutura sem considerar o âmbito da linguagem, sendo o espaço mais claro do jogo tenso e complexo de ideologia. O Círculo de Bakhtin, portanto, constrói sua filosofia da linguagem ao entender que essa relação é guiada pela manifestação social que se dá no/pelo enunciado.

[...] Voloshinov e Medvedev conseguiram não só realizar uma leitura particular e *sofisticada* do Marxismo como também agregaram elementos novos aos seus pressupostos gerais, destacando o papel central que deveria ter

¹² Como já apontado, o entendimento da questão da autoria do Círculo de Bakhtin revela a dialogia desde a criação teórica. Mesmo que Bakhtin não tenha se assumido marxista, Volóchinov e Medviédov trazem em seus escritos essa referência, na qual influencia os trabalhos posteriores de Bakhtin (Castro, 2010). Assim como Paula L; Figueiredo; Paula S (2011) afirmam, entendemos que o marxismo do Círculo advém da dialogia teórica dos autores.

a linguagem na percepção das tramas criadas pelas relações sociais mediadas simbolicamente, desde as mais altas às mais baixas esferas da ação humana (Castro, 2010, p. 187 – grifos do autor).

O pensamento bakhtiniano está fortemente ligado ao conceito de diálogo. Como evidenciam Di Fanti, Paula e Ponzio (2021), a dialogia está presente desde a ampla constituição (de áreas e teorias) do Círculo, sendo exemplar o modo como os conceitos teóricos dialogam entre si, tornando impossível estudar uma noção sem se aproximar de outras. A questão da autoria dos textos também marca como os próprios estudiosos se movimentavam incessantemente. Toda a teoria bakhtiniana coloca como centro a questão dialógica, que ultrapassa a dialética: é pela alteridade que a ideologia se manifesta como recortes valorativos da vida social em enunciado, em um processo dinâmico ininterrupto.

A dialogia marca a constituição enunciativa-discursiva. Nesse sentido, o diálogo não se restringe ao contato face a face, mas é o elo enunciativo ininterrupto que responde aos enunciados anteriores e antecipa outros. O diálogo também marca a dialogicidade interna do discurso e a responsabilidade, pois todo e qualquer enunciado está em elo e só se é interpretado a partir das trocas com outro(s).

Dessa maneira, o diálogo marca o embate de vozes na linguagem, que suscita respostas éticas e responsáveis a partir de sujeitos (eu/outro) em interação situada, no jogo tenso e valorado da vida.

Para o Círculo bakhtiniano, o sujeito é, no mínimo, dois (ou, nas palavras de Bakhtin (2010a, p. 223): “Uma só voz nada termina e nada resolve. Duas vozes são o mínimo de vida, o mínimo de existência”): eu e outro (ou, como entende Bakhtin (2010b): “eu-para-mim”, “eu-para-o-outro”, “outro-para-mim”), que atuam, na comunicação discursiva, em uma via de mão dupla, em que se alteram mutuamente (em um jogo dialético-dialógico) e assumem, ao mesmo tempo, dupla função: a de fala e a de escuta ativa, em movimento (interno e/ou externo). A alteridade estrutura a consciência como centro de sentidos e valores de uma cultura ao longo da história. Assim, em relação dialógica, sujeitos e culturas se formam e se transformam (Di Fanti; Paula; Ponzio, 2021, p. 398).

A alteridade e a consciência são conceitos basilares para entender o movimento eu/outro, em que ambos são ativos, alteram e atribuem acabamento para o enunciado, devido ao excedente de visão. A relação dialógica emerge do sujeito, que tem como característica a responsabilidade, a consciência, a responsividade e seu espaço-tempo, características essas que são assumidas pelo enunciado ao ser dado no devir discursivo: ele expressa a resposta do sujeito a algo já dito, a revelar a consciência como resultado do jogo do discurso exterior e interior.

A partir dessa concepção nodal, o método dialógico do Círculo estabelece um paralelo com a dialética: pode-se afirmar que ela nasce do diálogo socrático (das perguntas em busca da verdade latente), chega ao mundo ideal de Kant, influencia Hegel em sua proposta metodológica, e culmina em Marx com a “dialética da realidade”. Assim, retorna ao diálogo de maneira contínua, a mostrar que todos os atos éticos e responsáveis são responsivos e participativos no mundo e do jogo tenso da vida.

A teoria bakhtiniana amplia a dialética ao conceito de diálogo, a considerar a ideologia e as forças contrárias e contraditórias presentes na/pela palavra. Portanto, traz à tona a dialética de forma inacabada e incessante através do diálogo responsivo de elo entre sujeitos. O movimento dialético é visto de maneira completa (tese, anti-tese e síntese), porém, a síntese impulsiona uma continuação, é movimento e uma nova afirmação, não totalmente diferente, mas também não igual, por isso que “[...] a síntese dialética viva entre o psíquico e o ideológico, entre o interior e o exterior, se realiza sempre reiteradamente na palavra, em cada enunciado [...]” (Volóchinov, 2017, p. 140). Isso corresponde que no discurso sempre existirão axiologias diversas, a marcar tensão nos enunciados em conexão, porque esse jogo dialético-dialógico é constitutivo.

[...] para o Círculo, o movimento é dialógico (ou dialético-dialógico) porque, apesar de considerar o movimento dialético (com todos os seus elementos: tese, anti-tese e síntese), não admite a síntese como superação, mas como continuação do diálogo travado anteriormente (Paula L; Figueiredo; Paula S, 2011, p. 92).

Como Paula L; Figueiredo; Paula S (2011) apontam: o Círculo de Bakhtin trabalha a ideologia a partir dos enunciados (em sua parte exteriorizadas ou não), geradas no embate com as vozes valorativas dos outros. Com isso, a ideologia se torna uma atividade responsiva, por consequência, não é fixa e nem acabada. O jogo interior e exterior da constituição de sujeitos e enunciados revela a dialética-dialógica como algo imprescindível para se estudar o ser humano e a vida sócio-histórica:

Para o Círculo, o conceito de diálogo contempla a ideia de um sujeito inacabado e incompleto, pois é no movimento (dialógico) entre duas consciências, no reflexo e na refração dos valores ideológicos, que o humano marca a sua assinatura na existência. E é na palavra, no signo ideológico, que o embate de valores se dá e se faz perceber em todas as sutilezas de transformação, de transmutação e transgrediência (Paula L; Figueiredo; Paula S, 2011, p. 93).

O Círculo de Bakhtin não nega os pressupostos dialéticos da teoria marxista, mas os amplia através da perspectiva dialógica, que constitui o conceito central da filosofia bakhtiniana. Conforme afirmam Paula; Di Fanti; Ponzio e Paschoal (2021), isso se realiza pelos estudiosos ao integrarem os sujeitos na e pela linguagem, como reflexo e refração discursiva de forças contrárias e contraditórias, pelo signo assumido como ideológico e pela palavra como “organismo vivo”¹³, na relação interior (consciência cognoscível) e exterior (material) da interação eu/outro.

Na pesquisa bakhtiniana, de caráter translinguístico, o homem social é considerado por meio dos enunciados – que são verbivocovisuais – que produz e pelos quais são constituídos. Ao estudar a cultura, entendida como viva e inacabada, volta-se o foco para os enunciados, sempre situados em gêneros discursivos, com meios de circulação e produção que admitem novas facetas interpretativas.

O discurso se caracteriza na relação com outro(s), e é por meio do movimento dialético-dialógico que os elos e singularidades enunciativas e valorativas se destacam. Dessa maneira, o cotejo se torna um elemento investigativo metodológico do qual se pode “ouvir” mais vozes no enunciado, já que se recupera parcialmente a cadeia infinita de elos responsivos, pois, como afirma Bakhtin (2017, p. 26), “Não pode haver enunciado isolado. Ele sempre pressupõe enunciados que o antecedem e o sucedem. Nenhum enunciado pode ser o primeiro ou o último. Ele é apenas o elo na cadeia e fora dessa cadeia não pode ser estudado”.

Para Geraldi (2012), cotejar é a proposição metodológica de analisar materialidades a partir do caráter dialógico e tenso da linguagem, pois os enunciados são realizados por sujeitos situados. O enunciado, também situado, dialoga com outros, em concordância ou polêmica. A caracterização é feita pelo outro e ao observar a forma composicional, conteúdo temático e estilo enunciativo, em pequeno e grande tempo, pois são construídos arquitetonicamente por sujeitos que refletem e refratam certa voz social.

Quem estuda a linguagem não está interessado nos “recortes” dos discursos, mas no enunciado completo, total, para cotejá-lo com outros enunciados fazendo emergirem mais vozes para uma penetração mais profunda no discurso, sem silenciar a voz que fala em benefício de um já dito que se repete constantemente (Geraldi, 2012, p. 27-28).

¹³ A expressão “organismo vivo” é usada aqui como metáfora e metonímia, pois como Paula (2020), compreendemos a linguagem em seu sentido abstrato e concreto, em movimento, na comunicação entre sujeitos situados, portanto, repleta de signos ideológicos. É uma metáfora para a movimentação do signo no mundo e no sujeito. Tomamos como metonímia do homem, pois parte do sujeito (de linguagem), da sua abstração dada em enunciados, ambos sendo construídos de modo contínuo.

Pelas relações dialógicas, enunciados-sujeitos entram em embate e permitem novas respostas, isto é, novas interpretações axiológicas. A interação permite que a consciência dê acabamento, em certo espaço-tempo, e surja um enunciado singular, irrepetível, que ecoa os anteriores. Esse processo, além de parte da interação social em qualquer estância, é também um ato científico de pesquisa. Por isso, o cotejo é uma ação metodológica que se baseia nas relações dialógicas enunciativas, pois gera um recorte e acabamento para as análises empreendidas.

Além disso, mesmo ao frisar novas direções epistemológicas, a filosofia da linguagem bakhtiniana não renuncia aos procedimentos analíticos típicos de língua e linguagem. Por isso, os critérios de seleção (temático-figurativo e temporal) do *corpus* a ser analisado e do cotejamento constituem a investigação bakhtiniana.

Ainda, a fundamentação teórica é levantada pelo objeto de pesquisa delimitado, a partir do olhar do pesquisador, que, por sua vez, reclama uma observação ética para a finalidade da pesquisa. Somado a isso, as análises e investigações são feitas do *corpus* para a teoria, e o objeto se torna falante em razão do pesquisador travar diálogo com ele, de modo que suscite respostas teóricas.

[...] o pesquisador é um outro não neutro que entra em diálogo com os discursos observados e com os discursos anteriormente produzidos sobre o objeto. O objeto, portanto, não é *dado* ou *coletado*, mas é expressivo, responsivo e *construído* na relação dialógica (Bakhtin, 2016) (Destri; Marchezan, 2021, p. 4-5 – grifos das autoras).

Ao estudar algum objeto de linguagem, estuda-se o sujeito vivo, com valorações axiológicas e emotivo-volitivas, dentro do jogo da palavra. Quando um sujeito é determinado como objeto de estudo, este se torna um outro, um interlocutor em relação ao pesquisador e seu objetivo de pesquisa. Dessa maneira, Marília Amorim (2004) faz um aprofundado estudo sobre os embates travados entre pesquisador com os outros que perpassam o ato de se fazer pesquisa.

A pesquisa, para Amorim (2004), demanda do pesquisador aproximação e distanciamento do objeto, tal qual o conceito de exotopia bakhtiniana, pois “Na verdade o que queremos propor é a ideia de que o pesquisador pretende ser aquele que recebe e acolhe o estranho. Abandona seu território, desloca-se em direção ao país do outro, para construir uma determinada escuta de alteridade, e poder traduzi-la e transmiti-la” (Amorim, 2004, p. 26).

A autora afirma que a questão da alteridade deve ser acrescentada à cientificidade, pois acredita que a produção científica deve ser dialógica. As reverberações científicas dessa troca entre pesquisador e objeto falante são passos metodológicos, dado que o pesquisador se aproxima do outro e retorna para seu ponto de vista em um ato de pesquisa dialógico.

3.1.2 *Que não é: Critérios metodológicos e delimitação do corpus*

O ensaio *A ciência da literatura hoje (Resposta a uma pergunta da revista Novi Mir)* (Bakhtin, 2017) traz um apanhado epistemológico sobre a literatura e a cultura. Nesse texto, podemos perceber como o Círculo, principalmente Bakhtin, encara a literatura como um enunciado ideológico, que emerge socio-historicamente e que obtém uma roupagem estética. Dessa maneira, “a literatura é parte inseparável da cultura, não pode ser entendida fora do contexto pleno de toda a cultura de uma época” (Bakhtin, 2017, p. 11).

O ato estético é também um ato discursivo, eticamente construído e que concebe o mundo e o ser por meio da linguagem. A vida é expressa nos enunciados, a arte parte da vida, a reconfigura e atribui sentidos, por isso, estão interligadas.

A arte, também, é imanentemente social; o meio social extra-artístico afeta de fora a arte, encontra resposta direta e intrínseca dentro dela. Não se trata de um elemento estranho afetando outro, mas de uma formação social, o *estético*, tal como o jurídico ou o cognitivo, é *apenas uma variedade do social* (Bakhtin, 1976, p. 2 – grifos do autor).

Partimos desse pressuposto para tratar o *corpus* estabelecido nesta pesquisa: 11 poesias verbivocovisuais, em que o leitor aguça os sentidos e os funde em ato sinestésico, ao ler a imagem, ver o som, tocar e escutar o signo linguístico, no esteio metalinguístico e em um jogo entre arte/poesia e vida.

A poética arnaldiana é, como ele mesmo afirma, “inclassificável”, dada sua complexidade que não aceita rótulos. Enquanto artista, transita em múltiplos gêneros discursivos de modo integrado e fora da esfera ou suporte canônico. É na síncrese de e entre palavras que Arnaldo designa identidades específicas, povos e culturas em gesto linguístico-discursivo criativo e antropofágico, a evidenciar a miscigenação e pluralidade da vida. A diversidade está não só na sua identidade enquanto sujeito social brasileiro ou como artista, mas também engloba sua criação artística de modo metalinguístico.

É na pluralidade que a singularidade ética-estética de AA se apresenta. Por isso, os poemas escolhidos foram analisados de maneira situada e interacional, a fim de se pensar o processo integral da arquitetura neoconcreta arnaldiana. A arte é entendida como situada, atinge a cultura em grande e pequeno tempo, e cada poesia apresenta sua própria voz falante, conforme pede a teoria bakhtiniana.

A partir dos critérios metodológicos (1º) temático-figurativo (metalinguagem: poemas neoconcretos que tratem da temática da linguagem poética ao se constituírem figurativamente, como poesia neoconcreta, a partir do estilo autoral de AA) e (2º) temporal (poemas produzidos de 1983 a 2021, compreendendo o todo arquitetônico do autor-criador pesquisado), selecionamos os seguintes 11 poemas (tendo a ideia de um por livro publicado, mas não necessariamente de modo igualitário, visto que na busca de cotejos foi pensado os que mais dialogavam – por isso, o critério quantitativo não nos pareceu essencial) que compõem o objeto de estudo desta pesquisa: “Ou e” (*Ou e*, 1983), “O que” (*Psia*, 1986), “Nome não” (*Tudos*, 1990), “Tudo” (*As coisas*, 1992), “Soneto” (*Nome*, 1993), “O mar” (*2 ou + corpos no mesmo espaço*, 1997), “Superficialma” (*Palavra-Desordem*, 2002), Poema-capa (*ET Eu tu*, 2003), “eutro” (*n.d.a.*, 2010), “Ânsia Mansa” (*Agora aqui ninguém precisa de si*, 2015), e “A adaga” (*Algo Antigo*, 2021).

As escolhas dos poemas foram realizadas a partir de intensa busca e leitura dos livros poéticos publicados por Arnaldo Antunes, sendo eles: *Ou e* (1983); *Psia* (1986); *Tudos* (1990); *As coisas* (1992); *Nome* (1993); *2 ou + corpos no mesmo espaço* (1997); *Palavra-Desordem* (2002); *ET Eu Tu* (2003); *n.d.a.* (2010); *Agora aqui ninguém precisa de si* (2015) e *Algo Antigo* (2021). O processo consistiu em leituras e seleção prévia das poesias, visando, com base nos critérios metodológicos, constituir um *corpus* dialógico, para que depois houvesse uma segunda delimitação e fechamento final. Como o trabalho artístico de AA percorre 38 anos, alguns livros foram mais difíceis de serem encontrados, tanto por questões econômicas quanto por não ser uma arte de acesso popular – esse foi o caso dos livros *Ou e* (1983) e *Nome* (1993). No entanto, isso foi solucionado: o acesso se deu por meio de materiais disponibilizados no antigo site do autor, assim como por outros autores que já analisaram tais livros.

Ao todo, são 30 enunciados analisados nessa dissertação, 11 poemas que compõem o *corpus*, 2 poemas usados como esboços analíticos ao longo do trabalho - poema “Gente” (2002) e “cromossomos” (2010) - e 17 enunciados que são usados como cotejo, tal qual pede o método dialético-dialógico (Paula S. Figueiredo, Paula L. 2011). Essa construção foi pensada porque o objetivo do trabalho é mostrar a poética arnaldiana como um todo. Assim, para melhor visualização, segue uma tabela que diferencia *corpus* e cotejo:

Quadro 1 – Tabela de *corpus* e cotejo

Corpus	Cotejos
1. “Ou e” (1983)	- “Psia” (1986)

	- poema do livro <i>Psia</i> (1986) - “Cidade/City/Cité” (1965) - clip-poema “Cidade/City/Cité” (2003)
2. “O que” (1986)	- canção-poema “O que” (1986)
3. “Nome não” (1990)	- “Nome não” (1993) - vídeo-poema (1993) - poema do kit <i>Nome</i> (1993) - canção “O Nome Disso” (1995)
4. “Tudo” (1992)	- “As coisas” (1992)
5. “Soneto” (1993)	- vídeo-poema “Soneto” (1993)
6. “O mar” (1997)	- “Palavra” (2003)
7. “Superficialma” (2002)	- canção “Alma” (2001)
8. Poema-capa (2003)	- poema do livro <i>Outro</i> (2001)
9. “eutro” (2010)	- “por mim” (2010)
10. “ânsia mansa” (2015)	- “os buracos no espelho” (1998)
11. “a adaga” (2021)	- “o sal” (2021)

Fonte: autoria própria

Para a realização das análises verbivocovisuais foram utilizados programas que possibilitam alçar maiores discussões metodológicas, como o *Canva* e *Adobe Premiere*, respectivamente, para extrair fotogramas e extração de elementos de edição utilizados nas obras em movimento. Esses programas são executados como colaboradores do trabalho analítico.

3.2 *O que é o organismo vivo: a linguagem verbivocovisual, enunciado e discurso*

Faremos, a seguir, uma discussão acerca dos conceitos teóricos que norteiam este estudo, de forma a relacionar o que será visto na poesia selecionada com a teoria bakhtiniana. São eles: a noção do signo ideológico, voz social, estética e ética, vida e arte, autoria, gêneros do discurso, linguagem e enunciado. Contudo, ressaltamos que todos esses conceitos são entendidos, dentro da seara do Círculo de Bakhtin, de forma imbricada. Assim, compreendemos a filosofia da linguagem bakhtiniana como um todo, e, por essa razão, abordaremos também de outros conceitos-chave.

Segundo Paula e Luciano (2020e), estudar a recepção da teoria bakhtiniana dentro e fora do Brasil se torna imprescindível para o entendimento teórico, visto que as traduções que chegam ao nosso país influenciam a leitura brasileira, pois o processo de tradução traz consigo a voz sócio-histórica do tradutor e do autor. A filosofia bakhtiniana foi reconhecida na Rússia com Bakhtin ainda vivo, passando por três fases: descobrimento, ganho de popularidade e até uma santificação; uso exacerbado dos conceitos fora de contexto e tentativa de desvalorização da obra.

A teoria se expande para o Ocidente, e cada país faz sua interpretação. Por exemplo, as traduções de língua inglesa permitem trabalhos diversos: pesquisas da biografia de Bakhtin e recuperação do contexto da obra, com autores norte-americanos Clark & Holquist¹⁴ e Morson e Emerson¹⁵, e o inglês Craig Brandist¹⁶; além das pesquisas comparativas de Galin Tihanov. Na Itália, surgem as primeiras traduções bakhtinianas e o trabalho com a teoria toma a perspectiva semiótica; o mesmo acontece nos países hispânicos, que também entendem a teoria numa visão literária. No entanto, são as leituras francesas que chegam ao Brasil, pois tratam o pensamento bakhtiniano a partir da abordagem filológica, literária e linguística (Paula; Luciano, 2020e).

As obras bakhtinianas circulam no Brasil desde a década de 1980. A partir daí, começa-se a discutir questões do ensino na sala de aula, aparecem em documentos oficiais da educação, em pesquisas acadêmicas e até na pedagogia. Surgem traduções, mesmo que no início não se atentasse para a questão da autoria e sendo feitas a partir de outras traduções. Hoje, temos traduções direto do russo (com o trabalho de Paulo Bezerra e de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo). Dentro de inúmeros trabalhos de referência, admitimos que as aprimorações das traduções permitem novas reflexões da proposta de linguagem bakhtiniana: é o que Paula (2017) e seu grupo de estudos fazem acerca da verbivocovisualidade. Aqui, buscaremos explicar o que Bakhtin (2011) chama de “linguagem das linguagens”, a qual entendemos como “linguagem tridimensional” e “verbivocovisual”.

Ao delimitar sua filosofia da linguagem, a partir da virada linguística na filosofia durante o final do século XIX para o início do XX, o Círculo de Bakhtin elabora uma visão de linguagem constituinte do homem e do mundo. Com isso, a linguagem deixa de ser uma mera representação do real e passa a ser reflexo e refração da vida, o espaço onde nasce, vive e morre

¹⁴ CLARK, K.; HOLQUIST, M. **Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

¹⁵ MORSON, G.S.; EMERSON, G. **Mikhail Bakhtin** – Criação de uma prosaística. São Paulo: Edusp, 2008.

¹⁶ BRANDIST, C. **Repensando o Círculo de Bakhtin**. São Paulo: Contexto, 2012. e BRANDIST, C. **The Bakhtin Circle** -Philosophy, Culture and Politics. London, Pluto Press, 2002.

o homem. A palavra, não vista apenas do olhar linguístico, materializa-se em gêneros discursivos por meio de enunciados, logo, a palavra é a linguagem em ato concreto, em relação com o sujeito que a utiliza.

É no e pelo enunciado que a existência é efetivada. Consequentemente, o mundo dos signos implementa o sujeito de linguagem que se realiza em enunciados concretos. O homem, enquanto sujeito de linguagem, pressupõe signos e por meio deles interpreta outros. Assim, “a consciência se constitui como um ‘meta-signo’ e se insere (é inserida) no complexo elo da cadeia discursiva organizada socialmente, o que evidencia o caráter dialógico do sujeito” (Paula; Luciano, 2021b, p. 456).

O contexto russo do qual o grupo participa é de suma importância para entender a formação do pensamento bakhtiniano. Apesar do Círculo viver na Rússia pós-revolucionária e pós-Guerra Civil, onde já havia uma abertura para a vida intelectual, os anos da década de 1920 trouxeram a repressão em maior medida, devido às reformas políticas propostas por Stalin e efetivadas a partir da Revolução de Cima (1928-1932) (Paula; Luciano, 2020c).

No período entre 1920 e 1930 foram tomadas medidas como: 1) a criação do órgão de censura GLAVIT (Direção-Geral de Assuntos Literários e Editoriais), que controlada a importação de literatura estrangeira, a exportação da literatura soviética e, quando necessário, mutilava ou proibia as publicações de artigos e de obras, as quais estivessem em divergência com os princípios governamentais, de modo a cumprir um papel central para a construção da nova realidade soviética criada [...] (Paula; Luciano, 2020c, p. 106).

Nesse período, a estética foi ligada à ética como forma de vida intelectual soviética. Com esse legado, o Círculo, ao refletir sobre a criação verbal, já refletia sobre a vida. Dessa maneira, vida e linguagem são inseparáveis para a filosofia da linguagem bakhtiniana, uma vez que essa era a forma de vivenciar o mundo. Logo, principalmente Bakhtin, se debruça sobre o romance, visto e entendido como reflexo e refração social. A percepção stalinista das Ciências Humanas faz com que a literatura seja vista como o mundo real (Paula; Luciano, 2020b).

Ainda, a filosofia da linguagem bakhtiniana é construída no/pelo diálogo com correntes literárias, linguísticas, filosóficas e psicológicas diversas, em contato com múltiplas áreas do conhecimento, como a música, a biologia, a física etc. Essa interdisciplinaridade é permitida porque o próprio Círculo foi formado heterogeneamente:

[...] a qual contava com a participação do filósofo M. Kagan (1889-1937); do biólogo, filósofo e historiador da ciências I. Kanaev (1893-1983); do professor acadêmico L. Pumpianski (1891-1940); da pianista e professora M. Yudina (1899-1970); do poeta K. Vaguinov (1899-1934); de I Sollertínski (1902-

1944), musicista, crítico e professor de história do teatro; de B. Zubákin (1894-1837), poeta e escultor; entre outros, além de V. N. Volóchinov (1895-1936) musicista, poeta e pós-graduado pelo Instituto de Literaturas e Línguas Ocidentais e Orientais; e o jornalista literário P. Medviédev (1892-1938), que, juntos de Bakhtin, tornaram-se os autores mais expoentes do grupo que ficou conhecido como Círculo de Bakhtin (Paula; Luciano, 2020a, p. 2).

É do contexto sócio-histórico que encarava a literatura como forma de expressão da vida e da ampla formação do grupo que os intelectuais puderam se debruçar e explorar a tradição literária para elaborar sua concepção de linguagem. Segundo Paula e Luciano (2020b), uma das primeiras relações entre linguagens aparece no texto *Arte Poética* de Aristóteles, pois inclui a música como parte da tragédia, com ação embelezadora e expressiva para se realizar a mimese. No entanto, essa relação entre música e poesia também aparece em outros gêneros, como o lírico (material verbal que é acompanhado da lira). A dimensão visual é tratada quando se comparam os caracteres à pintura, a mostrar que começa a se discutir sobre uma tridimensionalidade integrada de maneira orgânica à linguagem. Horácio, no entanto, aprofunda essa ideia de pintura e poesia, ao comentar a presença do coro na arte dramática para expressar o tom volitivo-emocional do enunciado. Assim, a epístola horaciana fez com que, nos séculos XVII e XIX, pintores buscassem efeitos dramáticos e poetas se interessassem por pintura e artes plásticas.

Ainda em Paula e Luciano (2020b), a poética de Goethe transmitia visualidade. Os românticos utilizaram rupturas sonoras métricas e construções imagéticas para transpor o mundo para a fantasia. A corrente poética, em especial a francesa, se reaproxima das dimensões verbal, vocal e visual:

Com isso, temos a musicalidade suave do parnasianismo, a música dissonante dos poemas simbolistas, a musicalidade própria da língua, de T. S. Eliot, a anarquia gráfica mallarmeniana, a poesia estranha, discordante e íntima de Pound, a verbivocovisualidade de Joyce e as experimentações futuristas de Maiakóvski, Khliébnikov e Krutchônkykh com a proposta de uma nova linguagem, denominada transmental, a qual, ao privar a palavra de toda a sua carga semântica, evidencia-nos o sentido não como algo *a priori* da palavra ligado apenas ao conteúdo semântico, mas aberto e interligado diretamente com a articulação sujeito-leitor-ouvinte, o contexto e o falante, bem como os aspectos formais (Paula; Luciano, 2020b, p. 711).

Todo esse contexto de discussão influencia a literatura russa da época, chegando ao Círculo de Bakhtin e sua concepção linguística. A retroalimentação da literatura e da vida, principalmente no contexto russo de censura, permite que movimentos experimentais de linguagem se formem, dando origem aos procedimentos do simbolismo e do cubofuturismo.

Segundo Paula e Luciano (2020a), o movimento simbolista surge na França, mas foi na Rússia que encontrou terreno fértil, associados à música e à sonoridade. A entoação vocal e sonoridade associadas à linguagem musical eram parte da própria língua russa, portanto, se expandiu para outras artes, a aflorar a construção imagética como imagem mental. Viélimir Khlebnokov foi um poeta russo que marcou o surgimento de novas formas de expressão, nas quais a linguagem convencional se desarticulava, construindo um novo sistema semântico do qual os leitores precisavam se aproximar para que se estabelecesse sentido (Campos; Campos; Schnaiderman, 2001).

Nesse processo, criam a linguagem transmental, que mostra que o sentido da palavra pode ser transmitido pela grafia (enquanto aspecto visual) e pelo som (dada a prosódia entoativa e discursiva). Logo, começa-se a ver que o sentido não está apenas no conteúdo, mas também no contexto interacional. Como apontam Campos, Campos e Schnaiderman (2001), é dessa forma que a relação som e sentido passa a ser uma preocupação dos poetas russos, o que, podemos notar, ecoará nas obras do Círculo de Bakhtin.

Ainda, em 1912, os poetas futuristas Vladimir Maiakóvski e Viélimir Khlebnikov publicam o manifesto “Bofetada no gosto público”, no qual destituem a carga semântica da palavra, o que, mais tarde, originaria o movimento concretista. Aqui, a problemática se desloca para a sonoridade em relação ao sentido, pois são inseparáveis. Para eles, a linguagem transmental era concreta e seu uso mostrava um sistema organizado de expressão de uma imagem mental a partir do verbal. Tal proposta foi explorada pelo movimento cubo-futurista, que, assim como Maiakóvski, utilizava a linguagem cotidiana para que a barreira entre a comunicação e poesia/arte fosse destituída, em sentido de não ter mais temas, imagens e objetivos distintos, uma vez que arte e vida estão interligadas.

Maiakovski foi um autor estudado pelo grupo Noigandres e pelo Círculo de Bakhtin, o que revela o diálogo do movimento estético concretista com a teoria bakhtiniana. Entendido como precursor do concretismo, afirma uma poética racional de utilização de rimas inesperadas e não tradicionais, com sonoridade áspera, já que eram feitas com palavras inteiras e ritmos coloquiais para reformular a relação forma e conteúdo, feita também por neologismos, pela pontuação irregular, pausas e uso do espaço branco e preto da página como objeto visual e economia verbal (pois buscava uma comunicação rápida e direta, dado seu contato com a publicidade) com intensidade imagética. Dá, assim, lugar para um quadro cubista sonoro feito com palavras para serem lidas em voz alta (Paula; Luciano, 2020e).

Para Maiakovski, arte e vida não são distantes: o foco formal dos futuristas russos encaminhou uma linguagem poética vinculada à vida, de forma que não fosse livresca

(Schnaiderman, 1971). Para ele, o poeta era entendido como um produtor, dado que a poesia é um trabalho racional de organização da linguagem, voltado para a massa (mesmo que tenha sido criticado como incompreensível) e capaz de abarcar qualquer tema, assunto, som e imagem como matéria da poesia.

Segundo Schnaiderman (1971), pela necessidade de buscar romper com a linguagem redundante e esperada, Maiakovski exalta o áspero das consoantes que rangem. Ainda, o ritmo da linguagem coloquial foi anexado aos poemas porque se revolta com as normas cânones de versificação. A disposição gráfica dos seus poemas já facilitava a produção oral, pois indicam pausas, da mesma forma que traz a visualidade como parte poética. Não havia separação de palavras nobres e palavras vis para a poesia, todo tema poderia ser objeto de poesia, trazendo o mundo urbano e cotidiano para a estética poética. Muito pode ser dito sobre a noção estética carregada por esse poeta:

[...] a noção de que o ofício da poesia exige duro esforço; a repulsa aos tratados usuais de versificação e o desprezo pela contagem de sílabas e pés, pois o meio de aprender a música do verso é ouvi-la; a revolta contra a consagração burocrática de determinadas normas em poesia e nas artes em geral, quando ao artista criador cabe escolher os elementos fixo e os variáveis a utilizar em sua obra; a noção de que não há nada de sagrado na simetria e que, se esta é útil para a obtenção de determinados efeitos, outras vezes tem de ser violada, e ao mesmo tempo a noção de que o verso nunca é “livre”, de que deve ser sempre construído; o ataque à glorificação do passado, apenas pelo fato de ser passado, como algo contraposto às obras atuais; a compreensão do fato de que o cinema e a pintura afetam a literatura e, também, que o valor das velhas obras é constantemente afetado pelo valor das novas; [...] a argumentação no sentido de que a poesia não pode ser feita sem análise; a exaltação do método científico, cuja aplicação em crítica literária teria sido defendida com clareza, pela primeira vez, por Ernest Fenollosa em seu *Ensaio sobre os caracteres chineses* [...] (Schnaiderman, 1971, p. 44-45).

Como Campos, Campos e Schnaiderman (2001) destacam, o movimento poético russo, a partir de 1910, foi marcado pela evolução das artes, principalmente da pintura. Muitos poetas eram desenhistas e pintores, e artistas plásticos se dedicavam à poesia: isso moldou a visão de linguagem do período após a Revolução Russa, que afeta também como a teoria bakhtiniana a concebe.

Como retomado por Paula e Luciano (2020a), toda essa trajetória literária do simbolismo e cubo-futurismo começa a pensar as potencialidades da linguagem de forma integrada, ecoando no trabalho do Círculo de Bakhtin.

Dessa forma, a poesia russa demonstra que ritmo e imagem poética estão intrinsecamente ligados. No Brasil, herdamos essa tradição literária com o projeto da Poesia

Concreta, que considera a palavra como uma unidade em si mesma, de maneira dinâmica, em busca de uma comunicação direta de consumo imediato. Assim como a poesia moderna russa, a Poesia Concreta muitas vezes foi acusada de incompreensível, mas sempre visou ser algo vivo e valorado.

A verbivocovisualidade é uma concepção de linguagem desenvolvida pelo grupo Noigandres (Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari). No livro *Tratado da Poesia Concreta* (2006), caracterizam a palavra em potencialidade máxima (correlação indissociável entre as linguagens verbal, vocal e visual). Ao seguir a tradição de Joyce, E. Cummings, Mallarmé, Pound, entre outros, organizam a concretude da linguagem em seu projeto arquitetônico material disponível (a palavra, sílaba, fonema, som, campo gráfico etc.) para que a palavra-coisa seja explicitada em poemas metalinguísticos que traduzem a poesia como um organismo vivo. Daí surge o termo verbivocovisual, adotado por Paula (2017), de forma metafórica, para relacionar a tridimensionalidade proposta pelo Círculo e a concepção dos concretistas.

Sendo assim, a poesia concreta é tomada como uma vanguarda brasileira que surge a partir do que se chama de poesia visual. A partir de Bohn (2011), vemos que a poesia visual vem de um aspecto pictórico de combinação entre pintura e poesia, com passado que retorna ao período renascentista, mas que toma seu auge no século XX. Hoje em dia, o foco é uma estrutura rápida que possa trazer o máximo de informação, com efeito direto, instantâneo e imediato. Assim, a poesia visual foi difundida no mundo todo, muitas vezes sendo trabalhada de forma mais figurativizada, a tipografia sendo muitas vezes só decorativa e interpretações com foco verbo-visual, o que faz o concretismo ser uma inovação, pois trabalha com a verbivocovisualidade e nega uma figurativização exacerbada.

Bohn (2011) assume que a leitura da poesia visual passa por três operações: 1- perceber a composição do *design*, feita de forma ativa pois o leitor não só vê a forma, mas também absorve as informações visuais para interpretar e entender o poema como um todo; 2- a decifração do texto, porque apesar da sua distribuição visual, ainda mantém a verbalidade e seus elementos poéticos, sendo necessário definir uma estratégia de leitura, as direções por onde começar a ler (baixo, cima, direita, esquerda), como também é importante saber que não existe certo ou errado, mas capacidades de interações diferentes a cada contato com o poema; 3- por fim, é preciso sintetizar as informações adquiridas com as outras duas operações, em um diálogo entre o verbal e visual, porque a interpretação vem dessa interação. Dessa maneira, a interação do outro-leitor é estritamente importante, mesmo que essa interpretação não seja necessariamente feita de modo separado, esse processo é simultâneo e verbivocovisual.

A poesia concreta surge em contexto estético de exaltação formal (geração de 45 do modernismo brasileiro). Recebe influências de Mallarmé e do seu processo de composição poética a partir de “*Un coup de dés*”, um poema revolucionário que estabelece método próprio, a subdivisão prismática da ideia, a admitir a folha de papel com seus espaços em branco como substitutos da pontuação, como uma partitura, ao inovar com tamanhos e formas de letras diferentes, a colocar a palavra como protagonista e não um eu-lírico, pois o falado rompe com transmissão sintática da ideia e apresenta certo simultaneísmo de leituras e polifonia de vozes. Outras inspirações foram Apollinaire, que transformou a sua poética ao trazer os preâmbulos do ideograma, mais bem explorado por Ezra Pound, que o trabalha como o processo de composição da poesia. Além deles, James Joyce, que já percebia a linguagem como não apenas verbal e por causa de técnicas simultâneas, bem como Cummings, interessando-se pelo fonema.

A poesia concreta joga com a forma sintática e semântica da linguagem, pois estabelece a verbivocovisualidade como uma questão essencial, sendo que “[...] a palavra tem uma dimensão GRÁFICO-ESPACIAL uma dimensão ACÚSTICO-ORAL uma dimensão CONTEUDÍSTICA [...]” (Campos; Pignatari; Campos, 2006, p. 74). Essa corrente literária aponta para as três dimensões de forma potencial e material, a explorar em máxima potência na estética poética, espaço cronotópico ideogrâmico, de comunicação sintética e substantiva, tal como objetivaram.

A palavra é viva, uma realidade total no poema, porque forma e conteúdo estão intimamente ligados, uma vez que a verbivocovisualidade é uma premissa. Isso caracteriza o que o grupo Noigandres chama de palavra-coisa: a linguagem se torna o meio de comunicação da vida e do homem de maneira verbal, vocal ou visual.

A poesia concreta coloca o poema sob o foco de uma consciência rigorosamente organizadora, que atua sobre o material da poesia da maneira mais ampla e mais consequente possível: palavra, sílaba, fonema, som, fisionomia acústico-vocal-visual dos elementos linguísticos, campo gráfico como fator de estruturação espaçotemporal (ritmo orgânico), constelações semânticas precipitadas em cadeia e consideradas simplesmente do ponto de vista do *material*, em pé de igualdade com os restantes elementos da composição (Campos; Pignatari; Campos, 2006, p. 80-81 - grifos dos autores).

O verso poético canônico é abolido para entender o espaço como unidade rítmica integrante da estrutura dinâmica do poema. Em busca de uma comunicação rápida, são utilizados ideogramas para exprimir o poético. Além disso, o espaço em branco da página proporciona ritmo e movimento à poesia. A tipografia e os tamanhos dos termos lexicais expressam entonações, e as cores, inspiradas em Webern e sua melodia de cores

(KLANGFARBENMELODIE), trabalham a representação de sons, timbres, tons e vozes. Com essas estratégias, fundam um movimento literário-estético onde “olhouvido ouvê” (Campos; Pignatari; Campos, 2006).

A poesia concreta busca o simultaneísmo de leitura, por isso, necessita de certa atenção e cuidado de interpretação. Existem várias formas de entender um poema: o autor dialoga com o leitor, que assume a posição de coautoria, em detrimento de complementar o sentido, a partir da sua singularidade. A poesia traz “[...] *conteúdo ideológico revolucionário só redundando em poesia válida quando é veiculada sob forma também revolucionária*” (Campos; Pignatari; Campos, 2006, p. 9 – grifos dos autores). Dessa forma, a poesia não é apenas um enunciado com configuração estética, mas também comunica posições ideológicas e emotivo-volitivas em um elo discursivo, conforme concebido pela teoria bakhtiniana.

O que se afirmou e está ao nível da evidência é que o poema concreto, entre suas virtudes, possui desde logo a de efetuar uma comunicação rápida. Comunicação essa de formas, de estruturas, não de conteúdos verbais. Realmente, apoiado verbivocovisualmente em elementos que se integram numa consonância estrutural, o poema concreto agride imediatamente, por todos os lados, o campo perceptivo do leitor que nele busque o que nele existe: um conteúdo-estrutura (Campos; Pignatari; Campos, 2006, p. 119).

Mesmo que pareça anacrônico, o termo verbivocovisualidade revela uma concepção vigente na época de discussão do Círculo. Conforme citam Paula e Luciano (2020e), Bakhtin se interessava por essas noções, uma vez que estuda Maiakovski, poeta da Revolução Russa, futurista, considerado precursor do concretismo e influente na poesia moderna russa, muito lido e estudado pelo grupo Noigandres.

O termo verbivocovisualidade foi usado pela primeira vez por James Joyce, para tratar da linguagem dos seus romances, especialmente em *Finnegans Wake* (1975). Segundo o autor, essa concepção pode se estender para a linguagem como um todo. Joyce usa diferentes técnicas para moldar suas obras, como a mistura entre poesia e prosa, utilizando recursos experimentais para capturar o realismo e simbolismo. Dessa maneira, entende que a constituição verbal contém em si uma ideia mental/visual causada pela narração e descrição do romance, além de uma constituição acústica formada pelas escolhas lexicais e sintáticas das obras – ele mesmo elabora uma composição marcada pela mistura de inglês e irlandês, a considerar a prosódia dos termos lexicais, a sonoridade e vocalidade que a própria língua já carrega, e a brincar com a pontuação do texto.

Essa noção verbivocovisual de Joyce converge com a concepção de Saussure de signo, a qual o Círculo não abandona, mas amplia para um uso situado e valorado. Por isso, o signo passa a ser ideológico e não encarado isoladamente, mas de maneira integrada, parte do ser humano, com toda a sua capacidade verbivocovisual.

Vale ressaltar que mesmo que o termo “verbivocovisual” seja extemporâneo para se referir a proposição bakhtiniana, a ideia não é, pois já era existente e desenvolvida na Rússia do início do século XX por artistas do qual o Círculo dialogou e estudou.

Nesse esteio, a concepção de linguagem bakhtiniana é vista, metaforicamente, como uma próto-linguagem, tridimensional e potencialmente verbivocovisual. A materialidade enunciativa da linguagem pode destacar essa tridimensionalidade com maior ou menor ênfase, a depender do projeto de dizer arquitetônico autoral e genérico. Assim, a linguagem pode ser verbal, isto é, conteúdo semântico, linguístico; vocal, o aspecto sonoro da língua, mas também a entonação e ritmo; e visual, a remissão à determinada imagem psíquica.

A vocalidade evidencia a musicalidade da língua: pode ser expressa tanto na oralidade (já prevista na verbalidade) quanto na escrita, materializada na entoação (prosódia e pontuação, por exemplo, e até discursiva, dado o tom valorativo de cada enunciado). Essa dimensão é constitutiva da verbalidade: isso se destaca na leitura em voz alta, uma entonação que altera sentidos, como Bakhtin analisa ao falar da poesia de Púchkin; como também nas figuras de linguagem. Além disso, pode constituir a visualidade (a depender do tipo de enunciado), na tipografia verbal.

A visualidade também contribui para a constituição da verbalidade, sendo a imagem abstrata conceitual e mental de semiotização do mundo que, a depender do enunciado, se expressa em signos diversos e de dimensões verbais, vocais ou até visuais. Além dos traços imagéticos (pintura, fotografias, desenhos etc.) a visualidade compõe a potencialidade da linguagem de forma inerente, tal qual a verbalidade e a sonoridade. Desde Saussure, essa interação é prevista na dicotomia significante – imagem acústica, ou conforme Hjelmslev, plano da expressão composto de forma e substância; e significado – conceito abstrato ou, para Hjelmslev, plano do conteúdo, composto de substância e forma.

Dentro de uma tradição literária e linguística, o Círculo não nega o sistema da língua tal qual a vertente estruturalista a percebe, mas completa a noção ao incluir o referente, até então visto como “extralinguístico”: acresce o sujeito, a situação e a valoração ideológica como algo que é parte fundamental do signo.

No ensaio *O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas*, Bakhtin (2011) trata de uma linguagem única por trás de cada texto, um conjunto de signos de qualquer tipo material:

Todo sistema de signos (isto é, qualquer língua), por mais que sua convenção se apoie em uma coletividade estreita, em princípio sempre pode ser codificado, isto é, traduzido para outros sistemas de signos (outras linguagens); conseqüentemente, *existe uma lógica geral dos sistemas de signos, uma potencial linguagem das linguagens única* (que, evidentemente, nunca pode vir a ser uma linguagem única concreta, uma das linguagens) (Bakhtin, 2011, p. 311 – grifos nossos).

Chamamos essa “linguagem das linguagens” de próto-linguagem e a vemos por sua constituição potencial tridimensional verbo-voco-visual, que pode se materializar numa língua/linguagem específica, com sua estrutura, em um código material que pode ser único, verbo-visual, verbo-vocal, voco-visual e até mesmo nas três dimensões verbo-voco-visual. Essa noção foi mobilizada pelo Círculo de Bakhtin, principalmente no período em Leningrado (1924-1929), mas, pela atmosfera hostil do período stalinista, essa concepção foi interrompida e desenvolvida mais profundamente por Bakhtin no seu ensaio já mencionado (Paula; Luciano, 2021b).

Assim, o termo “dimensão” se distingue do “material”, pois toda materialidade traz, em seu interior, elementos verbivocovisuais. Potencialmente, qualquer manifestação de linguagem, independente do código, é verbivocovisual, em razão da constituição e potencialidade tridimensional da palavra. Isso pode ser evidenciado materialmente ou não, em determinado enunciado, a depender da configuração semiótica da arquitetura concreta. Mesmo que um enunciado possa ser materializado em uma ou duas dimensões, potencialmente, é composto de maneira tridimensional, e como Paula (2017) denomina, verbivocovisual, dado que se constitui da vocalidade entoativa discursiva e do referente visual de reflexo e refração do mundo.

Como visto, a tridimensionalidade não é algo exclusivo do Círculo de Bakhtin, outros filósofos e autores se questionam acerca desse aspecto. No entanto, a proposta bakhtiniana considera o reflexo e a refração do signo na integralidade verbivocovisual da linguagem para constituir sentidos, de maneira potencial e valorativa, independente da materialidade, conforme o projeto de dizer do sujeito.

A vida, enquanto ação valorada, acontece em atos de linguagem e na relação dialógica do homem organizado no seio social. Em decorrência disso, percebe-se que a noção de diálogo

consiste na impossibilidade de acabamento imutável (do homem, da vida e do enunciado). O diálogo, para o Círculo, se refere a toda comunicação em qualquer forma de enunciado concreto. Essa percepção surge da alteridade e identidade do sujeito, pois o ser, no devir da vida, é incompleto, logo, suas manifestações são destinadas ao outro: o ser realiza o/se realiza no enunciado em uma orientação social dialógica, constituindo elo na cadeia discursiva e permitindo sentidos.

É da interação eu/outro que o homem se posiciona em vida e posiciona seus atos de linguagem em um jogo discursivo. Com isso, a palavra (alargada) é uma arena onde se confrontam vozes sociais. O conceito de dialogia está, portanto, estritamente ligado ao de enunciado, pois todo enunciado é dialógico e está em relação dialógica, o que por sua vez revela o elo discursivo no âmbito da comunicação social.

A contraposição efetiva entre eu e o outro a partir do ato em um evento único e singular se torna o princípio arquitetônico do mundo concreto. O homem passa a existir enquanto ato de linguagem e na relação com o outro, em determinado acontecimento irrepetível no tempo e no espaço. Esse princípio arquitetônico possui três momentos fundamentais: eu-para-mim (imagem que o eu, desdobrado em outro interno, possui de si); o outro-para-mim (imagem que o eu tem do outro externo, seja ele mesmo – um outro de si – ou um outro seu – diferente e apartado de si. Dado esse desdobramento, o eu passa a ser uma espécie de outro-do-outro que, por sua vez, torna-se um eu) e o eu-para-o-outro (imagem que o outro externo – diferente de si – tem do eu) (Paula; Luciano, 2021b, p. 456-457).

Diante disso, a consciência é o eu participativo da existência singular, construída dialogicamente, a partir da interação com outros. Dessa maneira, a linguagem é dialógica, deixa o enfoque de mera nomeação ou expressão da consciência, mas a coloca no jogo, de forma atuante. Por isso, os enunciados dependem da ação consciente do sujeito, de seu lugar singular e em relação com outros. Os enunciados também são singulares, responsivos e irrepetíveis, uma vez que assumem uma posição única no existir. A identidade do sujeito só se forma a partir do outro, isto é, a partir da alteridade que se efetiva no jogo tenso de linguagem, repleto de racionalidade ideológica. Dessa interação dialético-dialógica emerge a singularidade do sujeito e, conseqüentemente, a consciência.

Em outras palavras, o sujeito e sua singularidade só podem e devem se realizar na participação do mundo-existir por meio do ato enunciativo. Ainda que seja um ato enunciativo interior (um pensamento) ou mesmo um aparente não-agir, o sujeito age e o faz do seu lugar singular (Paula; Luciano, 2021b, p. 457).

Nesse sentido, o ato singular é responsável porque realizado por um sujeito único e insubstituível no existir, tornando-se irrepetível. Além disso, é responsivo, pois é orientado socialmente ao outro (que pode ser até um outro interno), ao qual responde e suscita novas respostas e atos, no elo da cadeia discursiva repleta de outros sujeitos singulares.

Essa orientação marca a dialogicidade do enunciado-sujeito. Fora do enunciado, o homem sequer existe, já que a vida se torna dialógica por excelência porque realizada na palavra. Ser é agir, e agir é emitir enunciados, participar do discurso dialético-dialógico. Bakhtin (2010) estabelece o *não-álibi* do sujeito no existir como a base do ato singular e concreto: não se transferem para o outro atos, obrigações e consequências do agir (ou não-agir). Cada sujeito ocupa um lugar no tempo e no espaço que é insubstituível, e isso significa que o outro pode agir da mesma forma que o eu, mas nunca fará o mesmo ato, em detrimento do sentido ser único e irrepetível, será outro diferente. A mesma palavra, o mesmo gesto, o mesmo som emitido nunca é idêntico no mundo-existir, nunca será o mesmo ato no Ser-evento da vida.

O homem se realiza na linguagem, “[...] com toda a sua vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos” (Bakhtin, 2011, p. 348), assim, todo ato é um ato de linguagem. É, por realizar-se em/na linguagem, que quando falamos de enunciado, nos remetemos ao próprio sujeito, em razão disso, sujeito-enunciado assumem as mesmas características de concretude, responsividade e ser inacabado, inconcluso e inesgotável, no devir da vida. Os enunciados refletem e refratam as condições materiais e ideológicas do homem, o que aparece nos elementos que os constituem, como conteúdo temático, forma e estilo, tornando o enunciado vivo, dinâmico e em movimento porque é pleno nas relações dialógicas, que, assim como o homem, não é finalizado e imutável.

Bakhtin (2016) define que o enunciado tem três peculiaridades: a alternância entre os sujeitos; conclusibilidade; e sua relação com os sujeitos. A alternância refere-se ao lado responsivo e dialógico, uma vez que começam e terminam quando existe a troca de sujeitos, porque antes e depois dos enunciados há outros aos quais responde e é respondido. A conclusão é sempre momentânea e constituída de uma exauribilidade do tema, pois o sujeito escolhe o quanto deseja ou não externalizar sobre o objeto, dentro de um gênero discursivo. Isso revela a singularidade do enunciado, moldado pelo estilo autoral e genérico, sendo único e capaz de revelar o projeto de dizer do sujeito-autor. A construção enunciativa sempre leva em conta o outro ao qual se dirige, todas as escolhas, desde o gênero até os elementos de linguagem, são determinadas pelo projeto de dizer em relação ao objeto sobre o qual se expressa e com o sentido que se quer obter. Essa relação valorativa recebe dupla orientação: uma com o interlocutor e outra com o próprio objeto, sempre voltado para a orientação social, tanto anteriores como

enunciados futuros, pois o enunciado é sempre endereçado ao outro, é sempre dialógico e dado em gêneros discursivos, que apreendem e organizam a diversidade enunciativa (em razão da singularidade) dentro de estilo comum genérico.

O enunciado, além de componentes explícitos, é constituído de questões subentendidas que vão além da materialidade, mas igualmente importantes para que o compreenda por completo. Dessa forma, o enunciado é materializado em determinada situação: em um tempo e espaço, sempre referente à determinado objeto e em relação com um interlocutor, ou seja, o enunciado se dá em um quando, onde, falando sobre o que e para quem, que influencia no sentido que o elemento de linguagem pode ter na situação enunciativa.

Devido a isso, a compreensão ativa é igualmente dialógica, pois é um ato que envolve a responsividade e a avaliação de outro enunciado, a revelar o elo discursivo. A compreensão nada mais é que uma resposta ao outro, feita a partir de uma percepção do mundo, em um posicionamento axiológico único na existência que se dá verbal, vocal ou visualmente em um novo enunciado, pois como Volóchinov (2019) afirma, respondemos a todo enunciado, se não com palavras, com gestos, com movimentos ou até em pensamento. A consciência é parte do processo enunciativo, a potencialidade de construção de resposta é oferecida pela linguagem de forma verbal, vocal e visual, e pode se materializar no enunciado ou não, porém, em todos os casos, essa potencialidade existe na compreensão ativa no interior da consciência, por isso, é no processo dialógico da compreensão ativa que mais se pode notar o caráter tridimensional da linguagem.

Como já explicitado, o Círculo de Bakhtin vem de uma tradição herdada de círculos de discussão (*krug*) da Rússia czarista de 1830 em diante, formados para debater ideias iluministas. As críticas formadas no interior desses círculos não deviam, devido ao regime autoritário de busca de ocidentalização da cultura, expansão imperial e atraso econômico, ser levadas a movimentos políticos claros, dessa maneira, muitas delas assumiram o caráter de crítica literária (Paula; Luciano, 2020c). Por isso, muito se fala da verbalidade na teoria bakhtiniana.

Para Volóchinov (2017), o material verbal é o meio mais representativo dos signos, além de transitar por sentidos distintos devido à *neutralidade* sígnica que carrega. O autor ainda comenta que as dimensões semióticas visual e sonora são envolvidas pelo verbal, emergem nele e não podem ser totalmente desassociadas. Essa ideia é tão forte na teoria bakhtiniana que até emprega terminologias que se referem, mesmo que metaforicamente, ao vocal/sonoro e ao visual para tratar do material sígnico ideológico (Paula; Luciano, 2020c).

Outra coisa que, segundo Paula e Luciano (2020c), permeia a visão de linguagem do Círculo é o amplo campo semântico do russo. Os lexemas *riétch* (língua, linguagem, discurso, fala, conversa), *slovo* (palavra, vocabulário, termo, discurso, verbo), *iazik* (língua e linguagem), marcam um repertório linguístico que denota a relação entre língua, linguagem, enunciado e discurso como indissociáveis. Além disso, na Rússia Soviética, se encontra trabalhos que se voltaram à correlação das linguagens, com artistas que atuaram nessa fronteira.

Essa relação das linguagens é evidenciada na consciência, que é constituída de signos verbais, vocais e visuais, que podem ser executados na realidade material, dentro de uma esfera social. Dessa maneira, a consciência objetiva o sujeito na existência, ao se situar em um campo ético e responsável, participando dela na e pela tridimensionalidade da linguagem, mesmo que potencialmente.

A consciência é uma ficção fora da objetivação, fora da encarnação em um material determinado (o material do gesto, da palavra interior, do grito). Trata-se de uma construção ideológica ruim, criada por meio de uma abstração dos fatos concretos da expressão social. Todavia, a consciência como uma expressão material organizada (no material ideológico da palavra, do signo, do desenho, das tintas, do som musical etc.) é um fato objetivo e uma enorme força social. Entretanto, essa consciência não se encontra acima da existência nem pode determiná-la de modo constitutivo, pois a consciência é uma parte da existência, uma das suas forças e, portanto, possui a capacidade de agir, de desempenhar um papel no palco da existência. Enquanto a consciência permanece na cabeça daquele que pensa como um embrião verbal da expressão, ela é apenas uma parte muito pequena da existência, como um campo de ação reduzido. No entanto, quando ela passa todos os estágios da objetivação social e entra no campo de força da ciência, da arte, da moral, do direito, ela se torna uma força verdadeira, capaz até de exercer uma influência inversa nas bases econômicas da vida social (Volóchinov, 2017, p. 211-212 – grifos do autor).

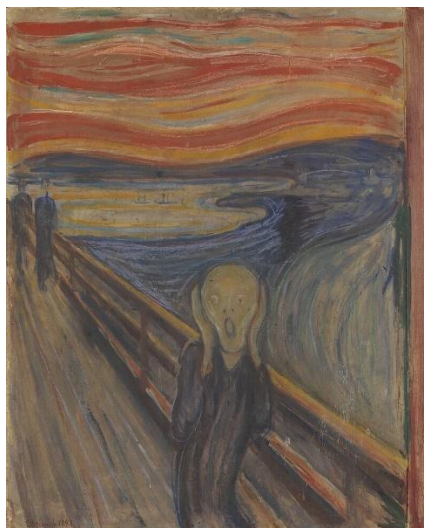
É pela troca entre duas consciências, dois sujeitos em interação, que o enunciado se constitui. É pela orientação social que se pode compreender a situação, pois a partir das formas de expressão formadas de determinado enunciado que serão revelados aspectos da vida. Toda a construção do enunciado – seu conteúdo temático, seu estilo e forma composicional – se baseia no projeto de dizer do autor-criador, isto é, passa por um ato de consciência para que seja expresso materialmente no esteio de interações, direcionado ao outro, de forma que pode ou não favorecer materialmente as dimensões verbivocovisuais. No entanto, já na construção arquitetônica, no fluxo da consciência, o sujeito considera a potencialidade tridimensional, porque ela é articulada, cada dimensão condensa as demais.

Essa síntese dialética viva entre o psíquico e o ideológico, entre o interior e o exterior, se realiza sempre reiteradamente na palavra, em cada enunciado, por mais insignificante que seja. Em cada ato discursivo, a vivência subjetiva é eliminada no fato objetivo da palavra-enunciado dita; já a palavra dita, por sua vez, é subjetivada no ato de compreensão responsiva, para gerar mais cedo ou mais tarde uma réplica responsiva (Volóchinov, 2017, p. 140).

Dessa forma, comprova o que Volóchinov (2017) expõe: o sujeito não lida diretamente com a língua enquanto sistema linguístico, mas enquanto enunciado, como valores sócio-históricos em/na linguagem. Esse olhar pressupõe abstração, uma reflexão do sujeito perante a língua que só é possível quando esse apreende outros enunciados por meio da interação. Para o autor, o foco está na língua articulada com a situação, pois as formas linguísticas só obtêm sentido dentro de uma situação específica. Nesse processo, as consciências assumem uma posição crucial, porque é por meio delas que vão existir sujeitos de linguagem. Com isso, sujeito e existência se dão na e pela linguagem.

Segundo Volóchinov (2017, p. 204) “não há vivência fora da encarnação sýgnica”, o que significa que a vivência (o conteúdo interior) ocorre apenas pelo material semiótico, pelo exterior, já que o ato discursivo é um ato social e não apenas individual, ele organiza tanto interior como exterior. Sendo o enunciado dialógico, se fundamenta na interação entre sujeitos (eu/outro) socialmente organizados, capaz de unir sujeito e mundo: a consciência só surge com a inserção social do indivíduo, com o advento da linguagem e com contato com outros enunciados e sujeitos. Além disso, se a consciência nasce da linguagem social, ela se torna tão social quanto a própria linguagem, já que para que o “eu” se forme, é necessário o outro e seu acabamento, daí recebemos valores, abstraímos, embatemos em síntese, que não é o fim deste jogo dialético-dialógico.

No fluxo das relações dialógicas, recebemos enunciados que são verbivocovisuais, e cada dimensão, numa compreensão ativa, pode assumir tons emotivo-volitivo diferentes, pois depende da experiência de vida, isto é, da situação de cada sujeito. Os vestígios presentes no ato enunciativo, construído discursivamente por um sujeito que concebe seu projeto de dizer apoiado na tridimensionalidade, permite a compreensão do outro, em um discurso interior, sustentar as marcas da potencialidade enunciativa para que exista o acabamento de sentido mais completo.



Fonte: retirada da internet¹⁷

Um bom exemplo disso, é o quadro *O grito* (Munch, 1893), analisado por Paula e Luciano (2020c), que vocaliza o som do grito principalmente pela visualidade do quadro, quanto também pela verbalidade do título. Ecoa potencialmente um grito que pode ser, para alguns, a depender da sua interpretação, um som de desespero, de susto, de felicidade, de surpresa etc. Então, “[...] uma dimensão se encontra intrinsecamente relacionada à outra e pode fortalecê-la, explicitá-la, enfatizá-la ou atenuá-la, omiti-la, silenciá-la etc. Nesse sentido é que defendemos a tridimensionalidade verbivocovisual como característica constitutiva da linguagem [...]” (Paula; Luciano, 2020c, p. 122). A escolha desse quadro é exemplar para demonstrar a verbivocovisualidade como ato valorativo unitário, mas também porque estabelece uma relação dialógica com os poemas que são objetos de investigação dessa pesquisa, dado que são enunciados verbivocovisuais que vão demonstrando vestígios que permitem a verbivocovisualidade na compreensão ativa. Muitos dos poemas arnaldianos são dados em uma ou outra materialidade, mas ao buscar a compreensão total, a verbivocovisualidade da construção/materialização se revela, assim como no quadro.

3.3 *O que é que pode ser: a noção nevrálgica do diálogo*

No trabalho do Círculo, há um tratado ontológico-axiológico acerca da existência da consciência/sujeito, constituída por signos verbais, visuais e sonoros e objetivada em esferas da atividade humana, de modo que seja externalizada, e parte da realidade material e social. Portanto, o sujeito se constitui na linguagem porque essa faz a consciência e vice-versa.

¹⁷ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Grito. Acesso em: 10 jan. 2025.

De um lado, para ser impregnada de significação (sempre ideológica), a existência, incluído o próprio homem, precisa ser vivenciada interiormente (por meio da compreensão ativa), ou seja, precisa passar pela consciência, do contrário, é apenas uma parte física do mundo natural, inacessível ao ser humano sem a mediação da linguagem (da significação). De outro, para que se realize, seja vivenciada efetivamente na consciência, precisa estar encarnada em signos, pois é parte da existência, construída e objetivada pela força social exterior a ela. Por conseguinte, a consciência é encarnada em material semiótico da voz, do gesto, do grito, do som etc., e objetivada em sistemas ideológicos específicos (por exemplo, ciência, arte, vida), sendo uma parte da existência, uma de suas forças e também capaz de determinar, de (trans)formar (isto é, refletir e refratar) a existência material (Paula; Luciano, 2022a, p. 260).

É dessa complexa relação interior/exterior que surge a existência do signo, do sujeito de linguagem e do mundo ideológico, dos quais o enunciado se torna espaço para ser efetivado, em detrimento do ato enunciativo e da compreensão ativa serem condições determinantes do enunciado e do ato responsivo, e consequentemente do processo constitutivo do sujeito e do mundo.

O Círculo de Bakhtin utiliza uma ontologia da incompletude (Paula; Luciano, 2020d), pois o enunciado, assim como o ser, possui acabamento momentâneo, não finalizado por completo, no sentido de que o enunciado/enunciação é resposta e responsivo, repleto de vozes passadas e futuras. Com isso, a proposta filosófica bakhtiniana é fundada a partir da alteridade, cabe ao outro completar o “eu”, dar-lhe sentido, constituir sua identidade por meio da sua visão exotópica. Em razão disso, o sujeito, é, no mínimo, dois: só existe porque o outro está no “eu”, sua voz ecoa a voz de outro como resposta (em concordância ou desacordo, completo ou parcial) e eco interno que o constitui.

Qualquer enunciado concreto é um ato social. Por ser também um conjunto material peculiar -sonoro, pronunciado, visual – o enunciado ao mesmo tempo é uma parte da realidade social. Ele organiza a comunicação que é voltada para uma reação de resposta. Ele mesmo reage a algo: ele é inseparável do acontecimento da comunicação (Medviédev, 2012, p. 183).

Esse ponto de vista é primordial quando se trata da verbivocovisualidade: a linguagem como um organismo vivo em movimento, é tanto enunciação (produção) e produto (enunciado), de maneira interativa que reflete e refrata relações sociais entre sujeitos. Dessa forma, deve ser considerada desde a sua constituição potencial até a sua forma material “finalizada”. Portanto, o caráter dialógico vai além do eco de vozes, mas sim de como elas podem ser, potencial e

materialmente, dadas em três dimensões que constituem o sujeito de linguagem e seus enunciados.

O sujeito que fala, a partir de um lugar e tempo, se relaciona com outros que também se localizam em determinado tempo e espaço. Essa relação sujeito, tempo e espaço é parte basilar do enunciado, do homem e da vida de uma maneira contrária e contraditória porque homem e linguagem se constituem mutuamente: “o homem é o que diz sobre si e o mundo, logo reflexo e refração (jamais apreensão direta) da vida, em ato enunciativo sócio-histórico cultural singular e elo na cadeia discursiva” (Paula; Luciano, 2020d, p. 19).

Não existe a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico (este se estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites). Mesmo os sentidos *do passado*, isto é, nascidos no diálogo dos séculos passados, jamais podem ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas): eles sempre hão de mudar (renovando-se) no processo do futuro desenvolvimento do diálogo. Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo existem massas imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos, mas em determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo, tais sentidos serão lembrados e reviverão em forma renovada (em um novo contexto). Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação. Questão do *grande tempo* (Bakhtin, 2017, p. 79 - grifos do autor).

O dialogismo também está na construção enunciativa, o autor-criador arquiteta seu projeto de dizer quando escolhe o conteúdo temático, a partir de uma forma composicional e um estilo autoral e genérico. Isso quer dizer que, o autor escolhe o gênero que melhor comporta seu dizer, considerando a quem se dirige e as esferas de produção, circulação e recepção do enunciado. Esse aspecto revela que todo enunciado se localiza no contexto social, sempre é produzida em um espaço valorado, a responder vozes e produzir respostas. As vozes sociais estão marcadas no enunciado (explicitamente ou não), dessa forma, assume contrários e contraditórios que os constituem.

Fazer parte da vida e de um grupo social faz com que o sujeito adote um discurso interno. Esse caráter revela o jogo tenso de valores, pois as vozes sociais emergem em polêmicas, como constituintes enunciativos e do ser humano. O discurso interior se alimenta do externo, que, para ser interior, precisa ser expresso de modo concreto no enunciado genérico. A partir disso, nota-se diálogo: mesmo que imperceptível, como no monólogo interior, há sempre o outro em eco, resposta, embate – sempre de forma ética e responsável.

Nesse processo de incorporação do discurso do outro, há a compreensão ativa, sendo parte da unidade do ato discursivo, pois a concretização do enunciado passa por essa vivência

interior, porque a existência precisa ser vivenciada interiormente (pelos signos interiores, sendo verbi-voco-visual, na forma de compreensão ativa), isto é, passa pela consciência do sujeito para que seja uma vivência significativa e preche de valores, do contrário, não haverá sentido (sem linguagem). Além disso, nesse complexo movimento, é preciso que a vivência seja exteriorizada em signos, pois é parte da existência social, construída e objetivada (com axiologias) justamente porque a linguagem a engloba, passa pelo interno. A compreensão ativa também marca o movimento do interior para o exterior, pois é nesse momento que se estabelece o sentido para a ação do mundo, para o que será expresso, é o receber acabamento do outro, pois assim organiza o próprio ato enunciativo responsivo e responsável, nasce para o mundo, age em linguagem.

Não há o signo exterior sem o signo interior. Um signo exterior, incapaz de entrar no contexto dos signos interiores, ou seja, de ser compreendido e vivido, deixa de ser um signo e torna-se um objeto físico.

O signo ideológico vive por meio da sua realização psíquica, assim como a realização psíquica vive por meio do seu conteúdo ideológico. A vivência psíquica é o interior que se torna exterior; o signo ideológico é o exterior que se torna interior (Volóchinov, 2017, p. 137-138 – grifos do autor).

Como afirma Volóchinov (2017), qualquer fenômeno ideológico possui uma concretude material (cor, massa, som, corpo etc.). A consciência é, então, objetivada por material sígnico verbal, vocal e visual. No entanto, essas dimensões não estão apenas no material físico, como também são parte do ato cognoscível de entender/produzir pela consciência ativa. Há, no enunciado concreto, marcas enunciativas que o constroem (seu sentido) na vivência interior, por meio da compreensão ativa. Essas “pistas” retomam as dimensões da linguagem. Logo, a tridimensionalidade da linguagem, mesmo não materializada no texto, recobre-a e deixa marcas que nos remete às outras linguagens no interior da consciência, a fim de realizar a compreensão total de sentido. Assim, as dimensões estão pressupostas umas às outras, a formar o que estamos chamando de tridimensionalidade. No entanto, também é no próprio ato de enunciar, afinal a compreensão já constitui uma resposta, que se concebe a verbivocovisualidade, pois o projeto de dizer necessita e faz uso das dimensões, mesmo que não as materialize.

Outra característica do enunciado é a entonação: por essa noção que se nota sua ligação com a vida, com o contexto em que se constitui, pois traz todo o caráter múltiplo das relações axiológicas do indivíduo, como conteúdo do enunciado. A entonação é expressiva, capaz de exprimir as relações axiológicas emotivos-volitivos do sujeito de linguagem dentro do conteúdo

do enunciado, capaz de fazer o gênero discursivo ser concretizado e interpretado. Em outras palavras, a entonação dá acabamento ao enunciado em sua totalidade material.

A entonação expressiva que dá cor a cada palavra do enunciado reflete sua singularidade histórica, diferente da entonação sintática que é mais estável. O caráter expressivo é determinado não pelo esquema lógico do sentido, mas por toda sua plenitude e integridade individual, e por toda sua situação concreta e histórica (Medviédev, 2012, p. 185).

A entonação traz para o enunciado a estilização do falante, ou seja, organiza valorativamente o enunciado, pois “Ao entonar e gesticular, o homem ocupa uma posição social ativa em relação a determinados valores, condicionada pelos próprios fundamentos da sua existência social” (Volóchinov, 2017, p. 127). A linguagem já obtém sonoridade própria – fonética e fonológica – e recebe também a expressividade valorada constituinte do enunciado. É na entonação que os enunciados se materializam, recebem estilo e posicionamento no mundo ético e estético, pois o projeto de dizer da construção arquitetônica do falante e todas as escolhas (semânticas, disposição de lexemas, escolha do gênero, conteúdo temático, ritmo etc.) passam por ela. O tom é o elemento basilar da construção enunciativa, uma vez que as unidades de linguagem são selecionadas de acordo com a capacidade de expressão do tom emotivo-volitivo arquitetado no projeto de dizer do sujeito.

A análise de enunciados multimodais requer que se veja a verbivocovisualidade como unidade discursiva, sem que se separe as dimensões uma a uma, ou só se centrar em uma delas. Os elementos constituem um todo: uma unidade arquitetônica valorativa onde traços, cores, tipografias, distribuição textual, entoação (prosódica e discursiva) etc. constroem, em conjunto, a singularidade enunciativa significativa em que cada elemento material revela o motivo de ser composto de determinada maneira e não outra, isto é, revela um posicionamento axiológico autoral.

Pensando nesses aspectos é que os poemas elencados como parte do *corpus* serão analisados, com a voz do próprio objeto em evidência. Para ilustrar, um pequeno esboço analítico do poema “Gente”, presente no livro *Palavra Desordem* (2002) é evidenciado:

Figura 3 – poema *Gente* (2002)



Fonte: antigo site de Arnaldo Antunes

Nota-se o trabalho com a verbalidade e visualidade nas letras em caixa alta e a combinação de cores no texto, além da divisão silábica, de maneira que constrói “GEN” e “ET”. Esses termos lexicais saem do vocábulo original “GENTE”, que tem o radical indo-europeu “gen-”, que significa “nascer” e “gerar”. Em seguida, há as letras que formam “ET”, abreviação de extraterrestre, um ser estranho, de outro planeta. Outra questão é o uso da cor azul nessa versão do poema, que, segundo Heller (2013), “O azul simboliza harmonia, satisfação” (p. 506), no entanto, há uma certa ironia, já que o poema traz uma alusão ao estranhamento da existência, um questionamento sobre identidade e sobre ser/se sentir ou não pertencente a um grupo de uma sociedade.

A verbivocovisualidade possibilita o desdobramento de sentido e a ambiguidade do enunciado, podemos ler “gente” ou “gen” “et”, com duas sonoridades possíveis, tanto pela quebra do termo, como pela tipografia em caixa alta, com letras grossas, que nos traz a sensação de algo padrão, tradicional e em relevância. Há um embate de vozes do poeta e da sociedade, o sujeito lírico é o “ET” social, pois produz sem seguir o cânone literário.

Uma outra relação dialógica possível de ser estabelecida com esse poema é que o termo selecionado retoma, de alguma forma, Jean Genet (1910-1986), um escritor, dramaturgo, poeta e ativista francês, cuja obra é marcada pelas temáticas de transgressão, marginalidade e questionamentos às normas sociais e morais. A brincadeira com o verbal pode ser um entrelace com o sobrenome do poeta, ainda mais ao levar em conta sua trajetória “delinquente”: “gente”

se torna “genet” ou até “gen ET”, destoadado, lidando com a identidade do que é ser poeta e estar em resistência.

A relevância de se tratar da verbivocovisualidade está em trazer à tona a potencialidade tridimensional da linguagem com a sua materialização enunciativa de maneira integrada. Isso desdobra os estudos bakhtinianos, pois entende essa potencialidade a partir dos caminhos filosóficos traçados pelo grupo e mostra que a concretude material da potencialidade pode se dar em enunciados sincréticos multimodais. Assumir essa potencialidade, como alguns estudiosos de outras áreas fazem e fizeram, e trazer para o jugo bakhtiniano não é anacrônico, mas sim atual porque, mesmo sem levar esse nome, a verbivocovisualidade foi objeto de estudo do Círculo.

3.4 *É o que não pode ser: a relação arte, sociedade e cultura*

Uma discussão sobre a relação arte, sociedade e cultura entre a poesia de Antunes, a cultura e sociedade brasileira contemporânea foi desenvolvida após o período de capacitação realizado na *Queen Mary University of London* (QMUL), uma vez que o objetivo desse intercâmbio foi promover referências e coletas que nos possibilitasse refletir sobre cultura, poesia visual e vivenciar a verbivocovisualidade em ato e potência, especialmente após o contato com os estudos bakhtinianos no escopo inglês, mais voltados para a visão comparatista. Isso corrobora com a visão de linguagem carregada pelo Círculo de Bakhtin, que considera o ato cultural entre fronteiras e para além do linguístico.

Dessa maneira, em dois meses de capacitação, foram desenvolvidas diversas atividades: visita em mais de 18 exposições de poesia e performances, para coleta de dados e contato com a contemporaneidade poética, especialmente em seu caráter verbivocovisual; participação em cursos e aulas da QMUL, para ampliar o escopo teórico; reuniões de estudo e supervisão com o professor Galin Tihanov; leituras sobre o estudo cultural e sobre poesia visual e sonora.

A partir das visitas em exposições e performances, se destaca o conceito de arte interativa e a exploração das dimensões da linguagem. Em uma das exposições, chamada *Reverb The Vinyl Factory*, uma das obras expostas chama a atenção pelo trabalho com o visual e sonoro: *Vigil 2.0*, de Caterina Barbieri e Rubem Spini, é formado por um vídeo em forma de círculo que exibe paisagens ao longo do tempo, enquanto, pendurado, uma placa de gelo com uma mão

desenhada escorria. Nessa exploração do tempo-espço, uma canção ao fundo cria uma áurea futurística e, para complementar, ainda havia sons de sussurros.

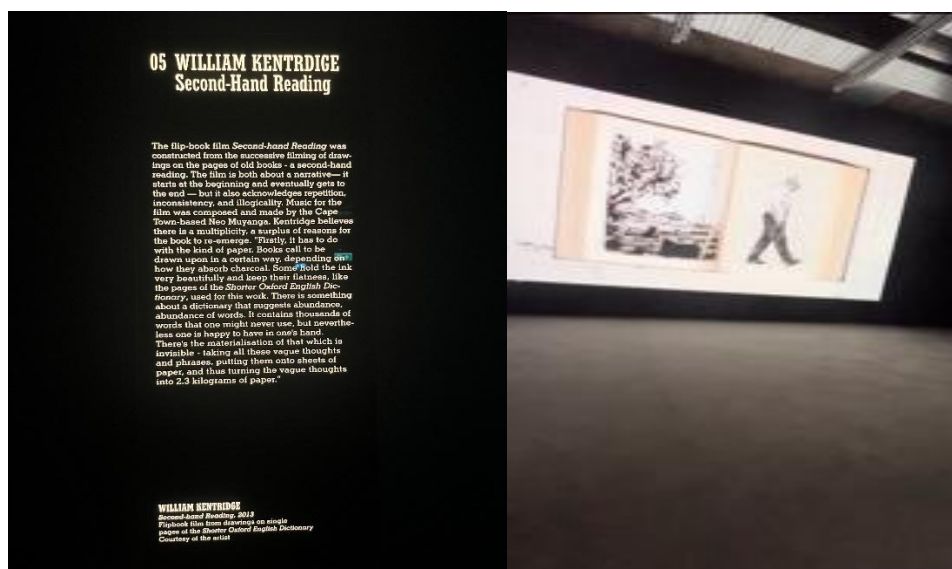
Figura 4 - registro da exibição *Vigil 2.0*



Fonte: autoria própria

Outra obra interessante foi *Second-hand Reading*, de William Kentridge: uma instalação feita com um livro sendo lido enquanto símbolos, imagens, objetos e pessoas passam pelas páginas “contando” histórias. A música ao fundo é mais calma e pesada, em alguns momentos acelerada na medida que as imagens também passavam mais rápido. O livro ao fundo é um dicionário, a sugerir a abundância da linguagem em perspectiva estrutural e discursiva-literária.

Figura 5 - registros da instalação *Second-hand Reading*



Fonte: autoria própria

Na *London Design Festival*, uma exibição intitulada *Alloy – contemporary Craft exhibition* trazia joias e artes feitas de metal. O trabalho da artista Xuan Xu foi composto de joias que usam a luz para criar efeitos, e o trabalho de Yirui Deng trazia joias sonoras, que, a depender do uso da pessoa, criava-se sons distintos. Ainda, Zheng fez artes de metal com objetos cotidianos retirados do seu uso comum. Dessa maneira, a interação com a arte e o desautomatizar do “olhar comum” são usados para criar perspectivas artísticas.

Figura 6 - registros da exibição *Alloy – contemporary Craft exhibition*



Fonte: autoria própria

A partir das exposições *Expressionists* e *In the Eye of the Storm – Modernism in Ukraine, 1900-1930s*, um estudo sobre a escola de Bauhaus, obras de Kandinsky e cores foi possibilitado, como também o levantamento de bibliografias para continuar os estudos. Assim, novas percepções sobre arte foram suscitadas, o que nos ajudou com as análises empreendidas neste trabalho, bem como com os conceitos de arte e todo o histórico artístico da

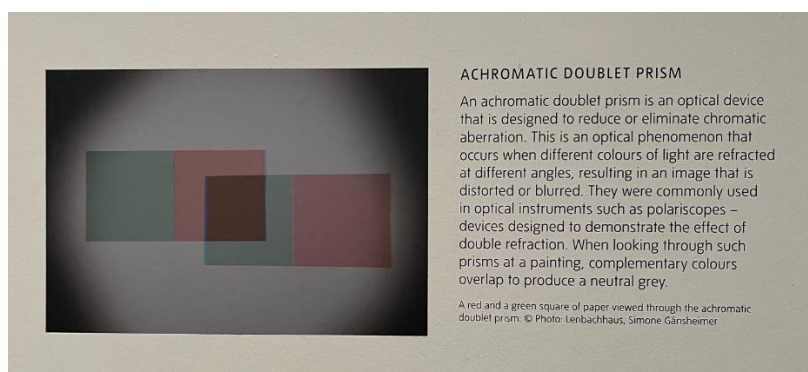
verbivocovisualidade explicado nos outros capítulos dessa dissertação. No mais, os estudos das cores, principalmente, é um avanço metodológico e analítico: Goethe cria uma teoria das cores em 1810, um espectro de cores que mostra como os diferentes tons podem influenciar o humor e emoções; em 1839, Chevreul cria o princípio de harmonia e contraste de cores ao observar os efeitos psicológicos de cores nos humanos; cores complementares foram estudadas, assim, a roda de cores surge e cores prismáticas desenvolvidas por Newton, produzidas ao passar uma luz branca por um prisma, sendo elas as cores vermelha, laranja, amarela, verde, azul e violeta.

Figura 7 - registro das exposições *Expressionists e In the Eye of the Storm – Modernism in Ukraine, 1900-1930s*



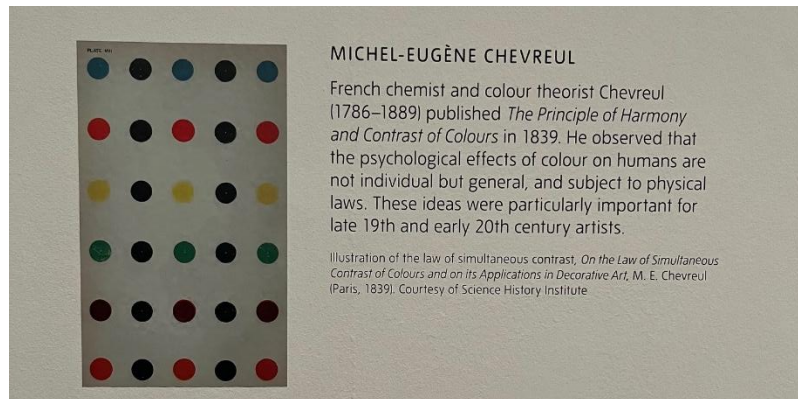
Fonte: autoria própria

Figura 8 - registro das exposições *Expressionists e In the Eye of the Storm – Modernism in Ukraine, 1900-1930s*



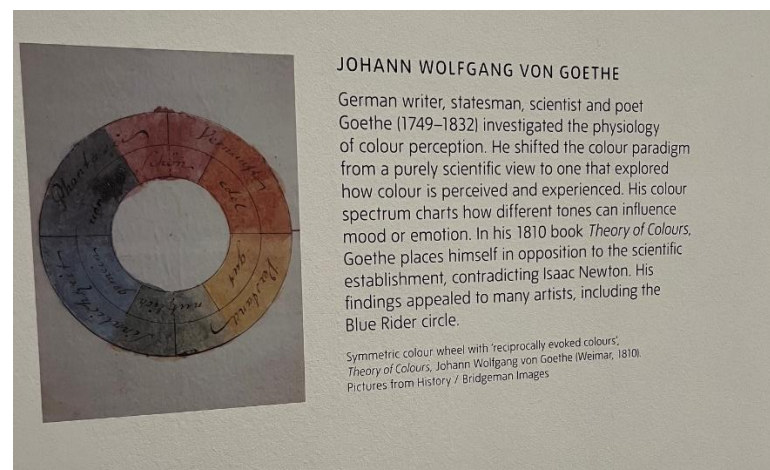
Fonte: autoria própria

Figura 9 - registros das exposições *Expressionists e In the Eye of the Storm – Modernism in Ukraine, 1900-1930s*



Fonte: autoria própria

Figura 10 - registros das exposições *Expressionists e In the Eye of the Storm – Modernism in Ukraine, 1900-1930s*



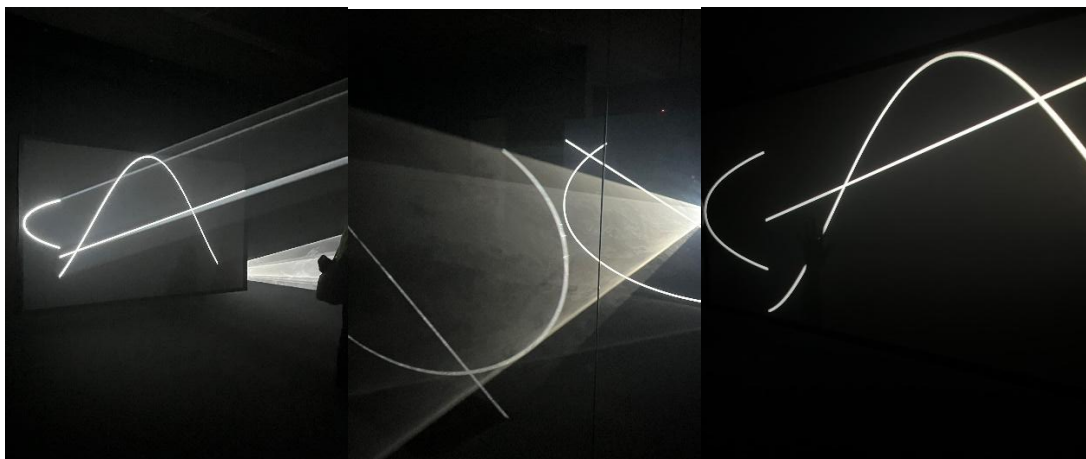
Fonte: autoria própria

Figura 11 - registros das exposições *Expressionists e In the Eye of the Storm – Modernism in Ukraine, 1900-1930s*



Fonte: autoria própria

Outra exposição interessante foi *Solid Light* de Anthony McCall, pois o jogo de luzes fazia com que elas se materializassem em desenhos e formas, realizado por raios de luzes projetadas lentamente em uma névoa tridimensional.

Figura 12 - registros da exibição *Solid Light*

Fonte: autoria própria

Ainda, foi realizada uma visita aos seguintes espaços: Centre Pompidou, na França, para estudo do trabalho de Malevich, como também ao Stedelijk Museum, em Amsterdã, e, por último, uma visita ao Museu Magritte, na Bélgica.

Esse contato com a arte contemporânea foi essencial para o desenvolvimento desta pesquisa, tanto por questões metodológicas, como para auxiliar nas análises empregadas. Com essas visitas, os conceitos trabalhados foram vistos, principalmente a verbivocovisualidade em ato, o diálogo artístico de Arnaldo com a contemporaneidade, num trabalho que traz interação, o contato com o outro, como também foi uma ampliação do que é arte e do fazer artístico. Além disso, a ideia de que a linguagem está para além do linguístico é visível nos estudos realizados, por exemplo, em obras como de René Magritte, que explora a relação da representação e realidade, ao questionar o papel da linguagem nessa construção, tal qual o Círculo bakhtiniano e a obra arnaldiana.

4. *AFIA O QUE AFIRMA: CAMINHOS TEÓRICOS*

Para pensar a poesia de Arnaldo Antunes, é necessário um campo teórico que permita um entendimento alargado sobre a linguagem. Conforme Medviédev (2012) e Volóchinov (2017), o signo linguístico é ideológico, dentro de uma corrente discursiva de elo não interrompido (Bakhtin, 2011). Com essa noção, entendemos a “potencial linguagem das linguagens única” (Bakhtin, 2011, p. 311) como uma proposição tridimensional da palavra, em diálogo com a produção do Círculo de Bakhtin, que é situada em contexto persecutório e fechado.

Mesmo que não seja usado o termo, a proposição da linguagem e enunciado do Círculo de Bakhtin é verbivocovisual, em contato e diálogo com as prerrogativas joyceanas e concretistas. É desse posicionamento que Paula (2017) e o Grupo de Estudos Discursivos – GED¹⁸ estudam a palavra, em perspectiva alargada e tridimensional, sempre respaldados na filosofia da linguagem bakhtiniana, uma vez que o verbal é integrado com o som (vocal) e com a imagem (visual), marcada em sua constituição cognoscível (Volóchinov, 2017), parte da unidade arquitetônica do enunciado, evidenciada na constituição e resposta enunciativa, podendo ou não, concretizar-se materialmente.

Sendo assim, no primeiro tópico, “*Afaga o que indaga: a noção de diálogo*”, discutiremos a linguagem entendida como organismo vivo, dada em enunciados que trazem em sua potencialidade e materialidade um todo de sentido dialógico. A seguir, no segundo tópico, “*Aí enfia: a noção de enunciado*”, passamos para uma discussão sobre enunciados, entendidos como ideológicos, realizados em reflexo e refração da vida, permitindo a veiculação de vozes sociais de sujeitos situados, sempre propagados e recebidos em gêneros discursivos. Por último, no tópico “*A adaga-palavra: a questão arte-vida*”, debateremos sobre a questão de a arte estar, ética e responsavelmente, em diálogo com a vida, a gerar enunciados estéticos que imbricam essa relação em seu todo arquitetônico. As noções teóricas elencadas fundamentam essa pesquisa e são essenciais para o trabalho. Aqui, buscaremos explicá-las, embora a dissertação como um todo retome os conceitos para alçar as reflexões.

Ressalta-se que o capítulo intitulado “*O que é que (não) pode ser – noções metodológicas*”, deste trabalho, é complementar, senão basilar para fundamentar as reflexões teóricas aqui desenvolvidas, uma vez que passamos, para expor a metodologia e a noção nodal da verbivocovisualidade, por grande parte dos conceitos aqui elencados.

¹⁸ Para conhecer mais sobre as pesquisas realizadas pelo grupo, com enfoque na verbivocovisualidade na seara bakhtiniana, acesse: <https://www.gedunesp.org/sobre-o-ged/alunos-pesquisadores>.

Nos calcaremos principalmente nas obras do Círculo de Bakhtin, mas também em artigos e livros organizados por pesquisadores da área, tais como: Faraco, Paula, Ponzio, Miotello, Souza, Geraldi, Sobral, Stafuzza, entre outros, para compreender toda a filosofia da linguagem bakhtiniana.

4.1 *Afaga o que indaga: a noção de diálogo*

O ponto nevrálgico da filosofia da linguagem bakhtiniana é o conceito de diálogo, já que toda a concepção perpassa por essa noção. Dessa maneira, o diálogo não se refere apenas ao diálogo cotidiano, mas sim a toda e qualquer comunicação social dada em enunciados.

Obviamente, o diálogo, no sentido estrito da palavra, é somente uma das formas da interação discursiva, apesar de ser a mais importante. No entanto, o diálogo pode ser compreendido de modo mais amplo não apenas como a comunicação direta em voz alta entre pessoas face a face, mas como qualquer comunicação discursiva, independentemente do tipo (Volóchinov, 2017, p. 219).

A preocupação com o diálogo surge da ideia de alteridade, isto é, na relação responsiva com o outro, porque é pela interação que o aspecto social da linguagem se efetiva no sujeito e no mundo, a criar uma existência concreta. Dessa reflexão, a condição da existência é a mesma da linguagem, pois essa determina homem e vida, como também é determinada por ele. Assim, sujeito e mundo só adquirem uma existência concreta, valorada, a partir da interação dada em diálogo alteritário.

Na palavra se realizam os inúmeros fios ideológicos que penetram todas as áreas da comunicação social. É bastante óbvio que a palavra será o *indicador* mais sensível das *mudanças sociais*, sendo que isso ocorre lá onde essas mudanças ainda estão se formando, onde elas ainda não se constituíram em sistemas ideológicos organizados (Volóchinov, 2017, p. 106 – grifos do autor).

A existência do homem é alteritária e dialógica. O ser, enquanto sujeito de linguagem, se exprime no material semiótico a partir da convivência com o outro. O sujeito, para o Círculo de Bakhtin, é dois: eu e outro, justamente porque, antes de ser para mim, é preciso ser para o outro, pois “a vida é dialógica por natureza” (Bakhtin, 2011, p. 348). Os intelectuais russos apontam para a ideia de exotopia, que exemplifica como os sujeitos agem em diálogo: de suas posições situadas, se encontram em contato numa terceira posição, para depois retornar ao seu

lugar, e, desse contato, ressoarem em relações dialógicas. A partir dessa ideia, podemos relembrar a dialética, porque a teoria bakhtiniana é essencialmente dialética-dialógica (Paula L; Figueiredo; Paula S, 2011), em toda sua complexidade (tese, anti-tese, síntese), onde a síntese permite novas interações, pelo traço do diálogo, a colocar a linguagem em movimento, como um organismo vivo.

O diálogo, nesse sentido, é inconcluso. A cada nova interação, o sujeito vai ganhando acabamento e alteração, sendo finalizado e recebendo sentido. O homem, portanto, é inacabado porque o outro o conclui momentaneamente, a seu modo e a partir da situação, logo, a cada nova oportunidade há novas conclusões, dando a alteridade e a dialogicidade da vida-linguagem.

A língua não é, de modo algum, um produto morto e petrificado da vida social: ela movimenta-se ininterruptamente, seguindo em seu desenvolvimento a vida social. Esse movimento progressivo da língua realiza-se no processo da comunicação do homem com o homem, comunicação esta que não é só produtiva, mas também *discursiva*. É na comunicação discursiva (um dos aspectos da comunicação mais ampla: a social) que são elaborados os mais variados tipos de enunciados, correspondentes aos diferentes tipos de comunicação social (Volóchinov, 2019, p. 267 – grifos do autor).

O diálogo, como conceito basilar da teoria bakhtiniana, ainda mostra a tensão no jogo discursivo. Ao colocar sujeitos em interação, a linguagem se torna o palco para embate de ideias e valores, luta entre forças sociais centrífugas e centrípetas, por isso, se mantém viva, em constante movimento: a palavra se torna uma arena de vozes sociais em confronto. Esse jogo é interessante para o Círculo, em razão de que a situação social aparece na linguagem em enunciados concretos, a evidenciar as complexidades ideológicas que dão sentido para as manifestações linguísticas. A cada enunciado, há vozes sociais responsivas, uma vez que sempre responde a algum outro enunciado e permite respostas, assumindo determinado posicionamento, dado elo ininterrupto dialógico, portanto, estão em relações dialógicas.

Não existe a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico (este estende-se ao passado sem limites e ao futuro sem limites). Nem os sentidos *do passado*, isto é, nascidos do diálogo dos séculos passados, podem jamais ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas): eles sempre irão mudar (renovando-se) no processo de desenvolvimento subsequente, futuro diálogo. Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo existem massas imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos, mas em determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo, em seu curso, tais sentidos serão relembrados e reviverão em forma renovada (em novo contexto). Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua

festa de renovação. Questão de grande tempo (Bakhtin, 2011, p. 410 – grifos do autor).

As relações dialógicas do enunciado evidenciam o elo discursivo e a responsabilidade de sentido enunciativo: o acabamento, isto é, atribuir sentidos, só ocorre porque é feito em contato com o outro, em elo discursivo, em constante relação com outros sentidos, que vão sempre gerando novos, sendo este um movimento ininterrupto, a renascer a cada troca ideológica, a cada embate de enunciado, estabelecendo relações de sentido, pois sempre responde a um enunciado e permite que seja “lembrado” para novas considerações.

Portanto, as relações dialógicas são inerentes ao enunciado, sem elas não há compreensão ativa, não há interpretação, e, portanto, a interação não ocorre. O sentido do enunciado só ocorre dentro do diálogo, pois a compreensão pressupõe a existência de dois ou mais sujeitos em troca, uma vez que necessita da avaliação do enunciado do outro, de um acabamento. A compreensão, por si só, já é uma resposta ao outro, e para responder, a avaliação do que é expresso (verbal, vocal e visualmente) acontece a partir de concepções de mundo e valores axiológicos da existência do sujeito, ao colocar em embate com o valor do enunciado do outro, para concordar, discordar, polemizar etc. Depois, esse confronto de ideias se torna uma chance de mudança alteritária: eu e outro mudam-se, adquirem valores, percepções.

As relações dialógicas, então, não agem em apagamento de vozes, mas permitem compreensões diversas, tornam a palavra e o sujeito mais complexos, porque sempre ecoamos outros em nossas manifestações. Como Volóchinov (2019) aponta, até quando há uma aparente falta de interlocutor, há o outro, pois o nosso pensamento se subdivide em réplicas dialógicas, a provar que temos vozes em nosso discurso interior, que nos formam e moldam nosso ponto de vista da vida. Por isso, até o monólogo é dialógico.

Toda compreensão é, em maior ou menor grau, prenhe de reação responsiva quer em palavras, quer em ação. [...] no grau e no caráter do ativismo da compreensão existe uma diferença essencial entre o monológico e o dialógico. Esse ativismo especial da intercompreensão dialógica determina a ação, o dramatismo do discurso dialógico (Bakhtin, 2016, p. 121-122).

Além disso, a comunicação discursiva acontece ao combinar potencialidades de construção de sentido. A linguagem (verbal, vocal/sonora, visual) pode se materializar em enunciados, de acordo com o gênero discursivo do qual se insere, mas também há a potencialidade sempre presente na compreensão interior da consciência. Desse modo, as formas de interação podem ser várias, pois a relação dialógica se dá de forma verbivocovisual, por

meio de marcas e vestígios deixados pelo sujeito em seu enunciado, que, ao se expressar, usa todas as formas de interação.

Para nos prepararmos para a próxima questão, é necessário compreender que as relações dialógicas são dadas em enunciados essencialmente verbivocovisuais. Portanto, iremos aprofundar o conceito bakhtiniano de enunciado.

4.2 *Aí enfia: a noção de enunciado*

Para o Círculo de Bakhtin, o enunciado é o palco para a vida. Todos os campos da atividade humana estão associados ao uso da linguagem, sendo assim, só pode ser realizado em enunciados concretos e únicos. É por meio deles que o homem e o mundo se efetivam, porque refletem e refratam a vida material, de acordo com a ideologia que o permeia.

O enunciado, desde a sua arquitetônica, isto é, o conteúdo temático, a forma e o estilo, emana valores, sendo um todo de sentido na comunicação discursiva. Dessa forma, a vida entra na linguagem, que se torna viva e em movimento, plena de relações dialógicas, assim como o próprio ser humano.

A concepção de signo ideológico bakhtiniano é crucial, pois, “O campo ideológico coincide com o campo dos signos. Eles podem ser igualados. Onde há signos há também ideologia. *Tudo o que é ideológico possui significação sónica*” (Volóchinov, 2017, p. 93 – grifos do autor). Nesse sentido, a linguagem é ideológica porque nela “[...] se realizam os inúmeros fios ideológicos que penetram todas as áreas da comunicação social. É bastante óbvio que a palavra será o *indicador* mais sensível das *mudanças sociais*” (Volóchinov, 2017, p. 106 – grifos do autor).

Para Bakhtin, a ideologia é vista como um conjunto de maneiras interpretativas da situação, internalizada na consciência do sujeito e encarnada na linguagem, pelo signo, em diálogo, porque é produto da organização social. A consciência, por sua vez, emerge a partir das interações sociais, pois existe apenas a partir das ideologias, dadas nos signos ideológicos, isto é, por meio da linguagem e em enunciados. Logo, para a existência da consciência, é preciso que o sujeito se situe em sociedade organizada e comunicativa, para ocorrer trocas ideológicas, pela comunicação. Essas trocas se dão dialogicamente, e, no ato enunciativo, a consciência é materializada e semiotizada pela linguagem em uso.

Portanto, o signo ideológico reflete e refrata o mundo e o homem. O reflexo significa que a linguagem traz a vida, uma vivência. Sem a palavra, não há a criação de sentido, pois este

surge no ato interativo, em determinado contexto sócio-histórico e em algum lugar axiológico. Por outro lado, o reflexo é refratado, ou seja, novas verdades e sentidos podem surgir a cada troca interativa, pois a produção nunca será idêntica, sempre revela a voz do sujeito, seu acabamento e sua visão. A linguagem reflete porque não é o real em si e refrata porque carrega uma ideologia e valoração.

A consciência existe porque é repleta de signos que se referem a algo exterior e materialmente dado. Esse material, ao receber valoração ideológica, também se interioriza e molda o ponto de vista do sujeito. Assim, o signo, que é um produto exterior, se torna interior, parte fundante do sujeito, suas ideias e sua comunicação. Por isso, a consciência é social e ideológica (Volóchinov, 2017).

Em sua essência, *a palavra é um ato bilateral*. Ela é determinada tanto por aquele *de quem* ela procede quanto por aquele *para quem* se dirige. Enquanto palavra, ela é justamente o *produto das inter-relações do falante com o ouvinte*. Toda palavra serve de expressão ao "um" em relação ao "outro" (Volóchinov, 2017 p. 205).

Então, a palavra, tomada em sentido alargado (Volóchinov, 2019), está presente em todo meio de interação discursiva, pois é palco para as ênfases sociais multidirecionadas (Volóchinov, 2017) e “As categorias de avaliação ideológica (falso, verdadeiro, correto, justo, bom etc.) podem ser aplicadas a qualquer signo (Volóchinov, 2017, p. 93). A carga ideológica do signo depende do sujeito situado, advém de um valor atribuído socialmente em determinado contexto sócio-histórico. Com isso, um mesmo signo pode receber diversos sentidos completamente distintos, a depender do contexto que o “conclui”.

Sendo assim, o enunciado concretiza a palavra ideológica em ato interativo, que traz sujeitos de linguagem (no mínimo dois, eu e outro) para jogo, isto é, mostra duas vozes sociais, dois valores, duas ideologias em embate de forças centrípetas e centrífugas, a dar vida para o ideológico, para a interação e trocas dialógicas. Com isso, é na interação viva proposta pelo Círculo que será a arena para discursos entrarem em embate, é na comunicação dialógica que enunciados responsivos de forças contrárias valorativas em jogo vivo social se encontram, se chocam e são adquiridos pelas pessoas.

Como apontam Di Fanti; Paula e Ponzio (2021), todo enunciado reflete e refrata facetas diversas pela concretização do embate de vozes sociais, que são, no mínimo, bivocais e polêmicas. Ao receber acabamento, uma concretização em certa situação social manifesta certa singularidade por carregar tons emotivos-volitivos do sujeito (a ideologia, a voz social). Dessa maneira, o social entra no individual, que só existe por conta do coletivo.

Como Bakhtin (2011, p. 118) observa, “no acontecimento singular e único da existência, é impossível ser neutro”. Isso aponta para a noção de sujeito bakhtiniano, pois ocupamos um lugar único na existência sócio-histórica, e desse espaço, garante-se um ponto de vista exclusivo e singular do qual nenhum outro sujeito pode usufruir, pois não pode ocupar o mesmo lugar que outro. Ainda, Bakhtin (2011) destaca que o ato empático é essencial na troca dialógica, pois podemos tentar entender o lugar do outro, mas não conseguimos de fato estar ali, por isso, a exotopia é necessária: nos colocamos no lugar do outro, entendemo-lo e retornamos ao nosso espaço para gerar acabamentos, debater, embater e criar percepções e enunciados.

Do seu lugar único da existência, o sujeito sempre é chamado para a vida, pois inevitavelmente, assume posicionamentos dentro de contextos e perante outros sujeitos. Até o fato de não assumir posicionamentos, até o silêncio, é uma posição ativa.

Ninguém pode ocupar uma posição neutra em relação a *mim* e ao *outro*; o ponto de vista abstrato-cognitivo carece de um enfoque axiológico, a diretriz axiológica necessita de que ocupemos uma posição singular no acontecimento único da existência, de que nos encarnemos. Todo juízo de valor é sempre uma tomada de posição individual na existência; até Deus precisou encarnar-se para amar, sofrer e *perdoar*, teve, por assim dizer, de abandonar o ponto de vista abstrato sobre a justiça (Bakhtin, 2011, p.117 – grifos do autor).

A voz social do sujeito é uma metáfora que se refere aos posicionamentos axiológicos que todo sujeito de linguagem assume. Cada voz revela ideologias subjacentes e reflete outras vozes, outros sujeitos e outros enunciados, advindos do diálogo com outros, a partir das vivências e trocas alteritárias. Por isso, mesmo sendo um posicionamento próprio do indivíduo, é também um resquício social formado pelas relações dialógicas, já que marca refrações do mundo.

Como nunca são neutras, as vozes sociais estão sempre em jogos de poder e em embates ideológicos, porque há multiplicidade de vozes sociais em ato e confronto a partir dos enunciados. Há, na existência, a ideologia oficial da superestrutura, reforçada pelas esferas que controlam os meios de produção para servir aos seus interesses. Há também a ideologia do cotidiano, da infraestrutura, que se relaciona com a mão de obra. Essa percepção, proveniente do marxismo, é fundamental na construção de enunciados, pois as interações sociais dos sujeitos colocam essas forças ideológicas em contato, a gerar valores.

O diálogo, como uma arena de embate de vozes com valores distintos, revela esse confronto entre ideologias dominantes e não dominantes, sendo uma luta contínua, porque todo e qualquer enunciado nasce e se desenvolve em elo discursivo responsivo. As forças centrípetas,

da superestrutura, que reprimem a subversão da base, vêm do centro para fora, enquanto as forças centrífugas são as vozes dos sujeitos marginalizados, em busca de revolucionar o sistema. Essas forças contrárias e contraditórias estão em troca incessante em procura de seu lugar no enunciado.

Por isso, o enunciado tem sentido interno (suas configurações arquitetônicas organizacionais) e externo (pelo elo dialógico e responsivo com outros enunciados que também o moldam) no pequeno e grande tempo-espço cultural.

O enunciado, como um todo valorado, leva em conta a situação em que está inserido, o projeto de dizer do sujeito, considera o outro e se dá em um tempo-espço, mas em relações dialógicas. Isso significa que a linguagem integra a vida e, para olhar para o homem, pode-se olhar para a palavra. Sendo assim, o enunciado é composto de parte presumida (o dado linguístico), mas também de parte subentendida, que ultrapassa o material. Para o entendimento completo do enunciado, é crucial que o horizonte social seja comum a todos, pois, apartado de um dos aspectos, o enunciado perde toda a sua significação.

Por ter parte subentendida, mostra como o enunciado é situado, dado em um espaço de valor, a mostrar seu horizonte comum e seu correspondente grupo social. Assim, o social é parte fundamental do enunciado, não só os elementos linguísticos. Não se trata de uma parte extra, é parte integrante e constitutiva do seu sentido. A plenitude do enunciado é a união do linguístico e do que por muito tempo, pela corrente estruturalista, foi considerado extralinguístico, como por exemplo, a entonação, os gestos, a situação real do uso da linguagem e conhecimentos e avaliações dos participantes.

Desse modo, os enunciados emergem em acontecimentos sócio-históricos, materializados em um tempo (quando) e espaço (onde), em referência a um objeto (o quê) e em relação ao outro. Por isso, um enunciado pode ter diferentes sentidos de acordo com a situação na qual se apresenta, sendo irrepetível a cada ato. Cada contexto envolve a interação discursiva ali presente, o que organiza e gera acabamento para o enunciado que ali emergir, sempre dentro de um gênero discursivo e sua forma típica. A situação realiza a comunicação discursiva, e o enunciado parte das condições do meio para se estabelecer em elo ininterrupto.

O enunciado se aproxima dos gêneros discursivos, pois se configura entre suas características, por isso, o enunciado respeita o conteúdo temático, a forma composicional e o estilo (autoral e genérico). O enunciado se estrutura no gênero e na esfera de atividade, em elo a outros enunciados, gêneros e esferas.

Portanto, *a classificação das formas do enunciado deve apoiar-se na classificação das formas de comunicação discursiva*. Já essas formas são inteiramente determinadas pelas relações de trabalho e pelo regime sociopolítico. Em uma análise mais detalhada, veríamos a enorme importância do *aspecto hierárquico* nos processos de interação discursiva e a influência poderosa da organização hierárquica da comunicação nas formas de enunciado (Volóchinov, 2017, p. 109 – grifos do autor).

O enunciado é a unidade da comunicação discursiva e é intrinsecamente dialógico. Situado, não se concebe isoladamente, pressupõe interação com sujeitos-outros que se colocam na linguagem por enunciados, por isso, responde a outros e é respondido, de maneira a estar em elo discursivo.

Segundo Bakhtin (2016), o enunciado respeita três peculiaridades do ato enunciativo: a alternância entre os sujeitos, a conclusibilidade do enunciado e a relação do enunciado com o próprio sujeito e com os outros sujeitos da comunidade discursiva.

Como já mais bem explicado no capítulo “*O que é que (não) pode ser* – noções metodológicas”, a alternância entre os sujeitos mostra o começo e o fim do enunciado, porque anteriormente já há outros enunciados aos quais ele responde, como também haverá posteriores que o vão responder. Isso é a característica responsiva do enunciado, o que o engendra em elo discursivo. A conclusibilidade vem da possibilidade de dar acabamento para o enunciado, em o transformar em um posicionamento, em ato responsivo. Para isso, se necessita de uma exauribilidade do tema, feita a partir de um projeto discursivo do sujeito e dentro de um gênero discursivo. Um enunciado respeita o conteúdo, a forma e o estilo genérico e autoral e se centra no dizer do sujeito, que determina as escolhas: os elementos de linguagem (que pode ser multissemiótico), o gênero, o tom volitivo-emocional etc. Nesse sentido, os enunciados ressoam outros, porque a construção enunciativa toma em consideração a relação do enunciado com o próprio autor e com outros a qual se direciona dentro de uma comunidade discursiva.

Esses traços do enunciado são possíveis porque dependem de uma orientação social. Todo enunciado é direcionado ao outro (anterior e posterior), sempre responde e é respondido. Essa orientação social depende das relações dialógicas que influencia o enunciado desde a sua formulação, porque considera a quem se dirige, quem enuncia, sobre o que se dirige e como, quando e onde enuncia. O todo do enunciado depende do auditório (Volóchinov, 2019). Essa condição do enunciado vale para toda forma de linguagem, seja ela verbal, vocal/sonora, visual ou verbivocovisual, porque toda forma exterior integram o enunciado.

Um outro aspecto do enunciado é a entonação, que cumpre com as relações dialógicas e dá vida para a palavra, pois é social e expressa o tom volitivo-emocional do sujeito para com

o objeto e sentido, estabelece relações com o outro, proporciona a escolha do gênero e toda a organização enunciativa. A entonação dá totalidade ao enunciado, porque é a reminiscência do contexto dialógico e ideológico, mostra a ligação com uma esfera de atividade humana e permite que o enunciado seja entendido como uma unidade discursiva. Para Bakhtin (2011, 2017), a tonalidade constrói o enunciado e marca seu tom valorativo e emotivo-volitivo, com isso, gera a entonação do enunciado. O tom só se completa em contexto, isto é, traz aspectos sociais.

Dessa forma, cada enunciado é irrepetível. Como o enunciado nasce no âmbito social, dentro de interações que ocorrem em ato, se tornam singulares e únicos. Os elementos linguísticos podem se repetir, do ponto de vista estrutural, mas o sentido é singular na cadeira discursiva, o que faz o enunciado ser único, já que apreende uma situação sócio-histórica em movimento, com dois enunciados, dois sujeitos se alterando infinitamente.

Com base em Volóchinov (2017, 2019), cada ato enunciativo pode ocorrer de forma verbal, visual, sonora/vocal e ou de maneira sincrética. Todo enunciado articula potencialidades de construção de sentido (de compreensão ativa/resposta) oferecidas pela linguagem, que se materializam no enunciado de acordo com o gênero do qual se insere. As potencialidades estão também na compreensão ativa interior da consciência do sujeito, constituída de material sêmico. Por isso, encaramos que a relação dialógica se dá de maneira verbivocovisual a partir das marcas e dos vestígios deixados pelo sujeito em seu enunciado, pois ao se expressar, utiliza-se as formas que forem possíveis, condicionadas e limitadas ao gênero discursivo. Existem inter-relações constitutivas entre as linguagens, potencialmente concretizadas umas nas outras no processo dialógico da compreensão ativa, como discutido no capítulo metodológico desse trabalho.

Qualquer enunciado concreto é um ato social. Por ser também um conjunto material peculiar-sonoro, pronunciado, visual – o enunciado ao mesmo tempo é uma parte da realidade social. Ele organiza a comunicação que é voltada para uma reação de resposta. Ele mesmo reage a algo: ele é inseparável do acontecimento da comunicação (Medviédev, 2012, p. 183).

Para compreender um enunciado como um todo, é preciso considerar a relação entre as diferentes linguagens, as relações dialógicas, os aspectos avaliativos do autor, a relação entre vida e material sêmico e entre o estilo e a forma composicional. É dessa maneira que buscamos encarar as análises dos poemas elencados.

4.3 *A adaga-palavra: a questão arte-vida*

Como intensamente trabalhado pelo Círculo de Bakhtin, o signo ideológico é reflexo e refração da realidade e está presente nos enunciados, logo, são parte da vida e reflexo e refração social. Volóchinov (2017) define reflexo como a sombra da realidade, isto é, uma representação da matéria, logo, sem ser o objeto em si; a refração, por sua vez, mostra que essa representação não é uma cópia idêntica, mas sim feita a partir de visões axiológicas. Refletir e refratar, portanto, mostra a capacidade do signo (e da linguagem) em estar inserido no meio social e valorar, dar sentidos e significados diversos (dessa maneira, pode-se existir diversas realidades) para a vida na e pela palavra.

Essa noção de reflexo e refração nos indica que todos os enunciados são “sombras” do mundo real e social, que recebem valores e acabamentos. Isso vale para o enunciado estético, que parte da vida e a ela se volta, dessa vez com uma nova configuração, a artística. Nesses enunciados, observa-se uma dupla refração, pois se entende que não são reflexos e refrações diretas da realidade, já que os valores axiológicos passam primeiro para o autor, e ele, por sua vez, as passa para sua obra. Uma obra estética, portanto, é reflexo e refração de outro reflexo e refração da realidade vivida do autor.

A literatura insere-se na realidade ideológica circundante como sua parte independente e ocupa nela um lugar especial sob a forma de obras verbais organizadas de determinado modo e com uma estrutura específica própria apenas a elas. Ela, como qualquer estrutura ideológica refrata à sua maneira a existência socioeconômica em formação. Porém, ao mesmo tempo, *a literatura, em seu “conteúdo”, reflete e refrata as reflexões e refrações de outras esferas ideológicas* (ética, cognitiva, doutrinas políticas, religião, e assim por diante), ou seja, a literatura reflete, em seu “conteúdo”, a totalidade desse horizonte ideológico, do qual ela é uma parte (Medviédev, 2012, p. 59-60).

A dupla refração é o ato de refratar o que já foi refratado. Quando o autor-criador de algum enunciado estético produz, ele inevitavelmente aplica uma nova leitura (sua produção) para a vida da qual retrata, assim, refrata novamente. Isso fica mais claro na esfera artística porque a arte vem da vida, em uma correlação, porque se influenciam. A arte é um ato responsável, uma vez que, por partir da existência, serve para a questionar, mudar e debater as vozes sociais presentes.

Assim, a literatura reflete, em seu conteúdo, um horizonte ideológico, isto é, as outras formações ideológicas não artísticas (éticas, cognitivas etc.). Mas, ao refletir esses outros signos, a própria literatura cria novas formas e novos signos de comunicação ideológica. E esses signos, que são as obras literárias, *tornam-se elementos efetivos da realidade social do homem*. Ao refletir algo que se encontra fora delas, as obras

literárias aparecem, ao mesmo tempo, como valores em si mesmas, e como fenômenos singulares do meio ideológico. Sua realidade não se reduz a um único papel técnico e auxiliar para refletir outros ideogramas. *Elas têm seu próprio papel ideológico autônomo e seu tipo de refração da existência socioeconômica* (Medviédev, 2012, p.61).

Para a elaboração de enunciados estéticos, o autor-criador utiliza a linguagem para criar uma realidade, que além de ser uma estrutura linguística, se torna uma expressão artística repleta de valores e significações. Segundo Bakhtin (2011, p. 180), “pode-se dizer que, por meio da palavra, o artista trabalha o mundo, para o que a palavra deve ser superada por via imanente como palavra, deve tornar-se expressão do mundo dos outros e expressão da relação do autor com esse mundo”. Dessa forma, também está nos enunciados a voz do autor, uma vez que ele elabora todo o enunciado estético em uma arquitetônica que respeita o gênero e seu estilo autoral (sua valoração e posicionamento axiológico), pois “o autor deve ser entendido, antes de tudo, a partir do acontecimento da obra como participante dela, como orientador autorizado do leitor” (Bakhtin, 2011, p. 191) e “O artista e o homem estão unificados em um indivíduo de forma ingênua, o mais das vezes mecânica: temporariamente o homem sai da ‘agitação do dia a dia’ para a criação como para outro mundo ‘de inspiração, sons doces e orações’” (Bakhtin, 2011, p. XXXIII).

Portanto, na filosofia bakhtiniana, a correspondência entre vida e arte é regida pela responsabilidade. Em atos estéticos, há sempre a ética de garantir que a vida recaia na arte, numa capacidade de absorver as questões da existência para sua composição.

E todo e qualquer enunciado também pode se dar além do verbal. A partir do conceito de verbivocovisualidade, os enunciados estéticos promovem uma compreensão ativa tridimensional a partir dos vestígios deixados pelo sujeito (como mostrado pelo quadro de Munch, anteriormente trabalhado) e como os poemas elencados como *corpus* dessa pesquisa demonstram, podem ser também materializados verbivocovisualmente, a partir de valores que engendram toda a arquitetônica enunciativa. É na união das dimensões que vemos a linguagem em ato valorativo.

5. “TUDO AO MESMO TEMPO AGORA” – POEMAS EM ATO

As palavras se desapegaram das coisas, assim como os olhos se desapegaram dos ouvidos, ou como a criação se desapegou da vida. Mas temos esses pequenos oásis – os poemas – contaminando o deserto da referencialidade (Arnaldo Antunes).

Como apontado ao longo do trabalho, a filosofia da linguagem bakhtiniana conclui que arte e vida estão imbricadas em razão de enunciados estéticos que nascem a partir da vida, sendo arquitetados nessa configuração artística. Isso se observa em diferentes enunciados, como filmes, séries, romances, *best-sellers* e em poesias. Esse é o caso do *corpus* e cotejo deste trabalho, que nos possibilita entender não só a realidade poética, mas o homem e a linguagem.

Por isso, são trabalhados enunciados-poemas que, ligados à vida, ecoam os sentidos da existência. Somado a isso, os poemas foram selecionados a partir da metalinguagem que carregam: expressam o poeta e poesia como elementos da vida e da linguagem, que são interligados, conforme discutido acerca a ontologia característica da filosofia bakhtiniana, onde palavra é vida e viver é agir em linguagem.

Justamente por essas questões é que utilizaremos as concepções do Círculo de Bakhtin para nortear as reflexões sobre os poemas, de modo que os conceitos trabalhados nos capítulos anteriores, como signo ideológico, voz social, estética e ética, vida e arte, autoria, gêneros discursivos, linguagem e enunciado, sejam basilares para as análises dos poemas entendidos como enunciados verbivocovisuais.

Cada poema expressa a linguagem verbivocovisual em potencialidade e concretude, sendo exemplares para evidenciar essa capacidade da palavra. Em concordância com a verbivocovisualidade joyceana e concretista, o trato bakhtiniano revela a proposição tridimensional no qual Antunes explora em suas obras.

AA trabalha com a palavra viva, verbivocovisual em potencialidade e materialidade, a evidenciar esses aspectos a partir das características de sua escrita, que são traços identitários de sua poética em cumprimento com vvv concretista, joyceana e bakhtiniana. Por isso, seus poemas exploram a linguagem em nível morfológico, sintático e semântico, porque aglutina radicais e morfemas, executando polissemia através da simultaneidade, usando tipografias e caligrafias para promover sentidos visuais e vocais/sonoros, combina textos, gráficos e imagens, colocando-os em movimento, adiciona sons, animações, usa da tecnologia para

explorar essas capacidades, usa de figuras de linguagem para ter inversões, repetições e sinestesia, faz trocadilhos, desloca elementos, adiciona ilustrações, utiliza os espaços disponíveis, separa vocábulos, brinca com a pontuação, faz versos a sua maneira, explora a diagramação, transpõe o poema para novos suportes e coloca cores para representar sons. Tudo isso porque a linguagem é verbivocovisual, em fusão das dimensões que significam em conjunto e sem dissociação, formando um todo de sentido, um enunciado verbivocovisual, uma poesia arnaldiana.

São esses traços identitários que vamos ressaltar a cada poema, a mostrar a verbivocovisualidade em ato e potência, porque a linguagem é para além do óbvio e do dito: há elementos subentendidos que igualmente significam, há o processo dialógico de entendimento que utiliza do discurso interior e exterior, espaço de revelação das dimensões verbal, vocal e visual para uma compreensão ativa e resposta enunciativa exteriorizada. Mas não só, a concretude revela a vvv, se não tão clara, há pistas interpretativas que possibilitam a potencial compreensão, em ato cíclico dialético-dialógico do elo discursivo.

Dessa forma, o capítulo será organizado por tópicos, sendo cada um separado a partir dos livros poéticos publicados por Antunes, a conter a análise e reflexões sobre os poemas e cotejos selecionados, dados os critérios metodológicos elencados neste trabalho.

Portanto, buscamos ressaltar a verbivocovisualidade como proposta integral filosófica de linguagem do Círculo de Bakhtin, com ressonâncias da palavra-coisa concretista na poesia arnaldiana, porque exploram a noção tridimensional. A arquitetônica poética traz a metalinguagem como elemento que define o trabalho com a palavra-coisa em verbivocovisualidade enunciativa material e potencial, como é evidenciado. Mais que isso, define o sujeito de linguagem autor-poeta, atuante na vida e, portanto, dono de um posicionamento singular, mostrado a cada interação-poema com o outro, a ecoar vozes e definir, em uso da linguagem, o próprio homem/linguagem.

5.1 *OU E* – poesia para além do óbvio

Ou e (1983) é a primeira coleção poética de Arnaldo Antunes. Lançado pelo próprio autor, esse livro traz poemas visuais e táteis (Santos, 2012). Todos os 29 poemas vêm avulsos em uma caixa e foram artesanalmente produzidos. Santos (2012) afirma que o foco desse trabalho é a arte interativa, uma expressão artística que permite ao outro-leitor participar ativamente da criação e interpretação da obra, sendo parte essencial do processo artístico. Logo,

em embate, o leitor é o outro ser alteritário que interage, em ato de linguagem, para produzir sentidos, afinal, a interação está em qualquer manifestação de linguagem.

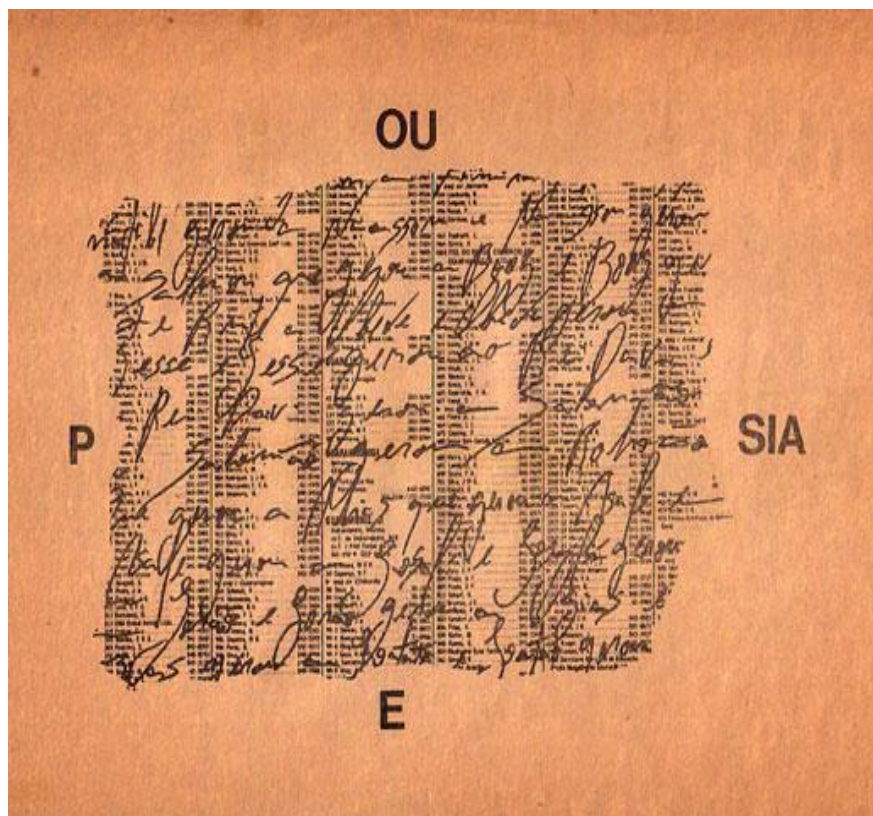
Nesse livro, há um grande trabalho com caligrafia e ambiguidade. Desde o título, temos a alternativa com “ou” e a adição com “e” ao mesmo tempo. A capa, como aponta Santos (2012, p. 92), é um disco de papel giratório com caligrafias que pode ser rodado pelo leitor. Além da caligrafia, o enfoque está em trabalhar:

[...] colagens de imagens sobre caligrafia, imagens feitas de caligrafia, desenhos, fotografias, borrões de tinta, *found objects*, homenagens, releituras de outros autores, jogos e brinquedos de papel, incluindo um quebra-cabeça, um poema-sanfona e um livrinho de imagens e palavras (Santos, 2012, p. 93).

O livro de estreia de AA já traz, portanto, suas tendências artísticas e sua visão de linguagem dentro de sua estética própria. Por ser um livro tão único, se tornou, ao longo do tempo, uma raridade. Por isso, os poemas aqui selecionados foram retirados do antigo *site* oficial¹⁹ de Antunes, o qual tinha todas os seus poemas e livros digitalizados.

O lado poético do trabalho de AA está em construir poemas que, à primeira vista, parecem não haver sentidos. O poema *Ou e* é um enunciado construído sobre um espaço colorido que lembra um papel pardo. Aqui, o todo traz várias perspectivas de entendimento, tamanha simultaneidade. Podemos ver os vocábulo “ou”, da alternativa e “e” da adição, tal qual o título do livro, mas também uma brincadeira com o termo “poesia”, ao suprimir as letras “o” e “e”.

¹⁹ Esta versão do site não está mais disponível, no entanto, ainda há um endereço oficial: <https://www.arnaldoantunes.com.br/>. O livro em questão não foi encontrado para uma melhor curadoria dos poemas, no entanto, ao levar em conta o critério temporal do presente trabalho, seria inviável não refletir acerca de alguns enunciados presente nessa obra. Ressalta-se que foi tentado contato com o autor e seu empresário, embora sem resultados.

Figura 13 – poema *Ou e* (1983)

Fonte: Antunes (1983)

Essa brincadeira com os vocábulos marca que, desde o início de sua carreira poética, Arnaldo separa e explora vocábulos para gerar múltiplas interpretações via verbivocovisualidade. Ao adicionar a alternância no topo do poema, a adição embaixo e, em cada lateral, colocar um trecho da palavra, Antunes permite que a verbalidade ultrapasse um só termo: daí surge “psia”, “pouesia”, “pesia”, “pousia” e até “poesia”, já que se “desmembra” o “u”. No entanto, a verbalidade é interrompida por uma imagem que, seja pela nitidez da imagem (porque não o temos fisicamente), seja propositalmente, não há como ler o que de fato há ao fundo, que parece ser uma lista telefônica. Além disso, há a caligrafia também ilegível, mas que é parte significativa do enunciado e muito explorada por AA em suas obras.

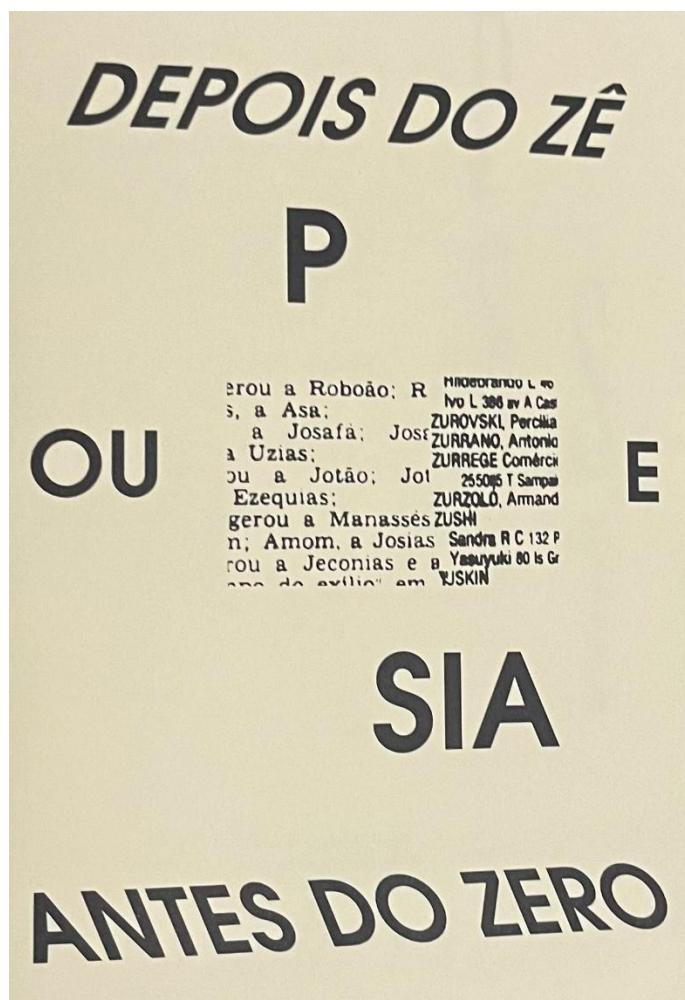
Mesmo assim, essa união verbo-visual evoca certa vocalidade. Como já tratado, a vocalidade para o Círculo de Bakhtin tem a ver com a entonação, seja de prosódia e pontuação, como também a discursiva, dado o tom valorativo de cada enunciado. A entonação expressiva exprime as relações axiológicas e emotivo-volitivas dentro do enunciado e isso pode ser notado no poema, dadas as muitas escritas que denotam vozes que atravessam os vocábulos citados.

Arnaldo é um artista que trabalha uma ideia de poesia distinta do cânone. Para ele, a poesia é a possibilidade de criar e explorar. Por isso, esse poema é um trabalho de reflexão sobre

o ato poético: a poesia pode ser alternativa – a declarar o embate de sua voz e ideia de poesia contra, por exemplo, o modo canônico da estética poética; pode ser adição, seja de ideias, de exploração da linguagem, seja de procedimentos formais, isto é, um espaço de trabalho exploratório, de descoberta. Ainda, brinca com a lista telefônica, materializada genericamente sempre de forma igual, com a caligrafia que expressa a individualidade, a trazer para o campo poético a reflexão de que ela pode ser até um jeito de dizer diferente, opondo-se ao cânone, e criando-se um jeito único de se dizer.

O termo “psia” formado na poesia é, em outro trabalho (livro *Psia* – 1986), desenvolvido por AA, entendido como o feminino de “psiu”, a demonstrar como Antunes adentra na linguagem e a tira do senso comum, para desvendar possibilidades que a fazem ser, dentro da estética poética, a palavra-coisa verbivocovisual de diversos sentidos. Além disso, temos a prova de que sua poesia é circular, pois retoma suas ideias e poemas em outros momentos para continuar a criar.

Por isso, trazemos como cotejo o seguinte poema presente no livro *Psia* (1986), que apresenta os mesmos termos e o elemento da lista telefônica. Agora, “psia” é dado em vertical e “ou e” na horizontal, a lista não recebe mais a caligrafia, e temos referência ao alfabeto e à ordem numérica:

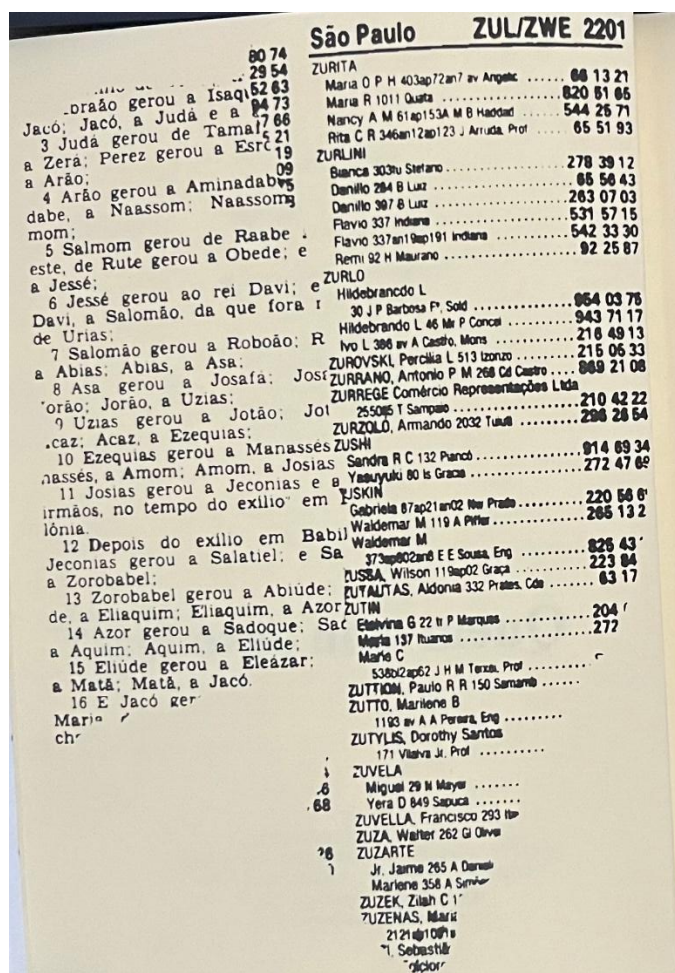
Figura 14 - poema do livro *Psia* (1986)

Fonte: Antunes (1986)

O trecho “Depois do zê” é uma clara retomada da ordem alfabética da lista telefônica. O interessante está em como a frase vem em itálico, “caída” para o lado direito, em uma indicação de sequência, o que vem depois e seguindo o fluxo de leitura ocidental. Já o trecho “Antes do zero” retoma o lado oposto, porque os números depois do zero são negativos. Esse trato com a verbalidade é um modo de evocar mentalmente/visualmente o movimento que as palavras “antes” e “depois” trazem, como também brinca com a vocalidade dos termos, pois muda-se a leitura. Aqui, a mesma segmentação das palavras continua sendo feita, numa retomada verbo-vocal. No entanto, ao pensar a lista telefônica, não vêm mais nomes depois do “zê” e não há números negativos. Porém, eles não deixam de existir. A complexidade dessa poesia reside na desestabilização do mesmo, algo que, na época, era tão comum: uma lista telefônica, sempre manifesta com a mesma forma e conteúdo. A escolha do gênero lista telefônica para esse poema pode ser explicada porque expressa essa ideia do geral e do comum, enquanto a poesia é o lugar do singular e único.

Esse poema, o último do livro *Psia* (1986), se correlaciona com o primeiro do mesmo livro, que é uma colagem visual de uma página bíblica e a última folha de uma lista telefônica. A colagem mostra uma genealogia bíblica, com nomes que começam com J e que terminam no nome Jesus, o que traz para o enunciado um tom moralizante. Já o catálogo apresenta palavras com a letra Z. A genealogia marca o princípio, como começou a vida de um viés religioso, e a lista marca um final, representando uma reflexão entre as dicotomias início/fim, passado/presente – uma linha do tempo, como as coisas progridem, tal qual a consciência do poeta que se renova esteticamente. Além disso, essas duas seleções são feitas para que o enunciado se posicione contra eles, em embate de valores contra uma moral exacerbada e contra a falta de singularidade.

Figura 15 - poema do livro *Psia* (1986)



Fonte: Antunes (1986)

Ainda, a nova perspectiva para esse objeto é comparada ao trato da poesia. Ao apresentar os mesmos termos que o poema *Ou e* (1983), AA retoma o seu poema e ideia: a

vocalidade da entonação discursiva, espaço de pontos de vista em movimento e embate, inclusive o seu, de defesa de uma arte poética livre, de um trabalho estético de possibilidades, porque emprega a palavra-coisa a partir do verbivocovisual. Além disso, o ato de comentar e retomar os próprios poemas é uma metalinguagem da qual AA usa para construir sua totalidade poética.

Por isso, AA se liga ao que o movimento concretista propôs, principalmente ao trazer o intento da verbivocovisualidade. AA não é concretista, mas traz traços que mostram a sua grande influência, principalmente ao se pensar o trabalho de Augusto de Campos (doravante AC), poeta participante do grupo Noigandres.

Por sua vez, o poema *cidadecitycité* (1965), foi primeiramente publicado em papel em 1963, mas inúmeras versões foram criadas por AC e outros artistas. O próprio Augusto fez uma releitura em clip-poema.

O poema é composto de uma imensa palavra criada com prefixos de outras, ao usar três línguas (português, inglês e francês). A leitura é de fôlego, com o passar dos sons, os sentidos se esmaecem e são “atropeladas” pelos barulhos dessa mistura. Essa grande palavra se encerra com o termo cidade segmentado, que engloba todas as outras palavras, sendo uma chave léxica para o entendimento. A junção dos prefixos e do sufixo marca juntos um sentido que precisa de uma leitura atenta e que capacite o lado verbivocovisual de compreensão ativa/produção enunciativa para acontecer.

Figura 16 - Poema *Cidade/City/Cité* publicado no jornal *O Estado de São Paulo* em 1965.

**atrocaducapacaustiduplielastifeliferofugahistoriloqualubrimendimultipliorganiperiodi
plastipubli rapareciprorustisagasimplitenaveloveravivaunivora cidade
city
cité**

Fonte: (Santos, 2019, p. 77).

O uso prefixal representa, na verbalidade, a correria de uma cidade, como os sons também formam os barulhos da urbanidade. A própria forma do poema representa uma cidade vista de longe: a verbalidade traz, visualmente, uma cidade cheia de prédios e arranha-céus. Pela forma, o poema reflete e refrata uma cidade em seu contexto caótico.

A poesia concreta surge no contexto dos anos 1950, com a expansão do governo JK e com a criação de Brasília. É interessante pensar que esse poema representa a rapidez e o desenvolvimento urbano (não de uma cidade em específico), como também a leitura dessa nova

estética que requer a interação do leitor, que deve se demorar para buscar o sentido, ao ser autor junto do poema. Essa leitura, verbivocovisual, provoca a interpretação: é ao perceber as dimensões dessa linguagem (verbal, visual, sonora) que o significado aparecerá. Por isso, é ao entender a linguagem que a poesia concreta pode ser compreendida.

Todas as palavras escolhidas compõem essa cidade, o passeio por ela se dá ao longo dessa enorme palavra formada. A leitura pode trazer o encontro com a cidade e até com a sociedade daquele tempo e espaço. Há, portanto, inúmeras possibilidades de junção/segmentação e palavras incompletas, como, por exemplo, 1. “atrocadu”, pode gerar atrocidade, caducidade; “capacausti”, capacidade, causticidade. 3. “duplielasti”, duplicidade, elasticidade; 4. “lastlife”, palavras em inglês, se traduz para “última vida”; 5. “lifeofuga”, life, vida em inglês, e fuga; 6. “historiloqua”, história e loquacidade; 7. “lubrimendimulti”, de lubrificante e múltiplo; 8. “plasti”, plasticidade; 9. “publi”, público ou publicidade; 10. “recipro”, reciprocidade, 11. “saga”, sagacidade; 12. “simpli”, simplicidade; 13. “nave”, termo completo que pode estar associada a movimento; 14. “vivaunivora”, uma junção de vida e unívora. Ressalta-se que essa é uma possível leitura, podendo existir novos sentidos a cada interação/segmentação com o poema.

A interação dialética-dialógica que faz parte dos planos de criação de AC, de AA quanto da teoria bakhtiniana, se dá nos poemas que precisam da ação do leitor em um “adentramento” nos próprios poemas.

Há certa interação ao pensar o elemento estrangeiro do poema: há um eu/outro em si mesmo, que sabe falar (sem saber) as três línguas do poema. A relação alteritária aqui alavanca uma igualdade perante o poema, estrangeiros podem entender o poema, tanto quando os falantes de português, pois se comunicam numa linguagem comum do caos: na verbivocovisualidade compreendida que faz a palavra-coisa poética falar por si só.

Há uma aceitação do elemento estrangeiro: mais do que isso, talvez haja uma incorporação deste elemento. Há o *outro* em si mesmo, na poesia augustiana (inclusive no título de seu último livro de poesia, *Outro*). O outro é aquele também capaz de se comunicar consigo. Há uma adesão voluntária e forçada. Todos os prefixos encontram seu espaço de igualdade num mundo de diferenças. O estrangeiro fala, sem saber, as três línguas. O estrangeiro consegue se comunicar através do poema. A linguagem poética rompe nesse caso, literalmente, com as fronteiras. Há uma possibilidade aberta de diálogo. A poesia concreta não está sendo produzida no Brasil, em português. Ela está aberta à leitura do mundo. Em *cidade*, os falantes de inglês ou francês entenderão o poema. Não terão nenhuma vantagem sobre ele e tampouco nenhuma desvantagem. Estamos em pé de igualdade linguística, literária e poética com o restante do mundo. Conseguimos, em uma linha reta, nos

entender na linguagem caótica de nossas semelhanças (Campos, 2019, p.53 – grifos da autora).

O clip-poema²⁰ é composto de um fundo preto, no qual a palavra-poema passa em amarelo, ao som da leitura de fôlego do poeta, que se mescla com outras leituras suas em diferentes tempos, a formar um burburinho como se tem nas cidades e em grandes multidões. Ao fim, ouve-se com menos barulho a pronúncia de “cidade” seguida por “city” e “cité”, ao que parece ter ecos baixos dessas palavras. Há, na sonoridade desse poema, uma polifonia ampla que ressalta a própria ideia da cidade/sociedade, numa rapidez e movimento de expansão, de novidades e de mudanças, que se ligam ao projeto criativo dos concretistas. O vocal aparece compondo a linguagem e poema, e significa porque identifica o próprio conteúdo do poema.

Figura 17 - Fotogramas do clip-poema *cidadecitycité* (2003)²¹



Fonte: autoria própria

A verbalidade corre pela tela rapidamente, na tonalidade amarela que representa o tom vocal principal que rege o poema. Segundo Raquel Campos (2019), Gerardo Jorge compara o clip-poema a um trem em movimento, devido à velocidade com que o poema passa pela tela do computador, ao enfatizar o ascensão moderna. Mescla-se a isso, a presença de “city” e “cité” ressaltados no plano superior e inferior do poema, nas cores verde, vermelho e azul e em diversos tamanhos. Essa passagem é rápida, mas interage como outras vozes poéticas (cada cor, uma nova voz), um outro presente no momento discursivo da grande palavra. Também há a presença do que no poema impresso eram os prefixos, agora são ressignificados e aparecem ressaltados, nas cores rosa (-atro, -fero, -fuga, -plasti, -publi, -saga, -velo, -uni, -vora); verde (-cadu, -elasti,); vermelho (-capa, -lubri, -rapa), azul (-vera). Em vermelho também aparece “viva vaia”, título de outro poema de AC.

²⁰ Disponível em: <https://youtu.be/kXK5HYpFThA>. Acesso em 7 de set. 2021.

²¹ Sequência disponível em: 00:01, 00:02, 00:03.

de análise e criação estética. É possível estabelecer uma estreita ligação, mesmo que cada grupo tenha suas características específicas, por isso, dialogam e estão em resposta em um a outro.

AA apresenta, em suas poesias, como mostramos com os dois poemas escolhidos, a sua visão de linguagem que vem de uma influência concretista empregada de modo próprio. Os poemas selecionados mostram essa questão de vozes ao mesmo tempo, em embate, em elo, em trocas e relações discursivas, mas também defendem a sua própria representação: o intento verbivocovisual e o olhar prismático para a vida, ou seja, um olhar que sai do óbvio, por isso, poesias tão complexas e completas.

Um traço que já aparece nessa obra é a noção de intergenericidade, uma vez que o clip-poema já é um outro gênero, derivado do poema e do clipe, sendo ressignificado aqui e ressurgindo como uma mistura genérica. Essa noção da intergenericidade será mais bem discutida nos seguintes subcapítulos.

5.2 Psia – um hiato a menos entre as coisas e a linguagem

Psia (1986) é o segundo livro publicado de Arnaldo Antunes. Nesse livro, Santos (2012) aponta para um questionamento da ligação do poeta com as tradições líricas. O título, uma associação com a palavra “poesia” sem as letras “o” e “e”, mostra um termo inventado, modificando sua grafia e morfologia, mas também evidencia o elo com o seu primeiro livro e o poema “Ou e” (1983). Na orelha do livro, AA brinca com a flexão de gênero ao indicar “psia” como o feminino de “psiu”, um movimento que o autor faz com frequência em sua poética, já que com essa mudança de gênero, os significados das palavras mudam, surgem outras interpretações lúdicas.

Ainda na orelha do livro, o poeta mostra que o livro tem a ideia de trazer poemas que se transformam em coisas em vez de substituírem as coisas (Antunes, 1989). O intuito já é trazer a palavra-coisa concretista-arnaldiana, transformar a materialidade da palavra na poesia em ato e potência pelo intento verbivocovisual.

É com isso que o trabalho poético deixa de ser expressado na discursividade canônica e ganha novas métricas, rimas, suportes e gêneros. AA trabalha de modo icônico com poemas que podem se movimentar em suportes diferentes, a partir da estabilidade genérica (Bakhtin, 2016). Esse seu movimento é ancorado pela influência concretista, pois, como vimos anteriormente, Augusto de Campos já transitava seus poemas para outros gêneros, como, por exemplo, o clip-poema. Com isso, poemas, músicas, vídeos, performances etc. não encontram

barreiras para dialogarem, como será mostrado nos enunciados escolhidos como *corpus* e cotejo desde subcapítulo.

Os estudos do gênero discursivo realizado pelo Círculo de Bakhtin apontam uma relativa estabilidade genérica: como já visto, os enunciados se dão em gêneros discursivos que respeitam o conteúdo temático, forma composicional e estilo, são dados em um espaço-tempo e em relações discursivas que revelam elo e trocas dialéticas-dialógicas. Por estarem no devir da vida, os enunciados estão em constante atualização, por isso a estabilidade não é fixa e nem pré-estabelecida.

Nesse sentido, os enunciados se dão em gêneros discursivos, porque se situam sempre em esferas de produção, circulação e recepção e pelas características dos gêneros, os enunciados que ali emergem se tornam semelhantes. Logo, há traços arquitetônicos comuns. Ainda, a cada ato, os enunciados estabelecem traços únicos na sua composição, que os tornam irrepetíveis e singulares, daí surgem as mudanças e renovações que alcançam os gêneros, a revelar a instabilidade genérica. Todos os enunciados se dão em gêneros do discurso que se movimentam entre estabilidades classificatórias e mudanças, ligadas sempre às esferas de comunicação discursiva.

Esse critério da construção enunciativa é presente na poesia arnaldiana que transita em novos meios. O autor busca formas novas e diversas de se expressar, e por isso, trabalha com a mistura de gêneros. A intergenericidade (Paula, 2012) aponta que os gêneros podem fazer parte da composição de outro, em retroalimentação constitutiva, pois fazem parte da composição arquitetônica de outro gênero, o alterando. Dado que os enunciados se ligam às esferas e situação enunciativa para seu acabamento, no caso dos poemas, um acabamento estético, mostra que essa finalização é, de certa maneira, inacabada, porque os enunciados se encontram em circulação e atualização, a gerar múltiplas compreensões ativas, respostas e novos acabamentos. Os enunciados, segundo o Círculo de Bakhtin, rompem a barreira do pequeno tempo e alcançam o grande tempo.

Essa ideia da intergenericidade se prova quando a própria teoria bakhtiniana entende os gêneros em dois grupos que se relacionam: os primários e secundários. Os gêneros do cotidiano, mais relacionados à vida, são os primários, já o outro grupo são as construções complexas e menos espontâneas. No entanto, esses dois tipos só se realizam a partir da interação com o outro em esferas das atividades e, como aponta Machado (2010, p. 161): “Para Bakhtin, os gêneros discursivos sinalizam as possibilidades combinatórias entre as formas da comunicação oral imediata e as formas escritas. Gêneros primários e secundários são, antes de mais nada, misturas”.

Então, é a estrutura arquitetônica enunciativa que marca o pertencimento do enunciado a determinado gênero, mesmo que sua textualidade seja distinta. A arquitetura do enunciado é sempre produzida em ligação à situação e à esfera de comunicação discursiva, logo, podem variar e gerar, para os enunciados, novas possibilidades de produção.

Ao contrário dos gêneros do discurso e dos discursos que realizam os gêneros, os textos não são diretamente ligados às esferas de atividade, mas podem ser entendidos como plano de materialização dos gêneros do discurso. O que estabelece sentido a um texto é a sua convocação em discurso no âmbito de algum gênero, o que implica uma dada esfera de atividades e uma dada maneira, um dado recorte sócio-histórico-ideológico feito pelo locutor/autor, ou seja, a parcela do mundo concebível no âmbito de uma dada esfera (Figueiredo, Paula, 2010, p. 9).

A construção enunciativa pode ser mais estabilizada em alguns gêneros do que em outros, pois há alguns que são mais canônicos. No entanto, não se encara que determinado gênero só pode gerar determinado tipo específico de texto, porque as relações dialógicas permitem a amplitude e movimento de acabamentos e respostas que atualizam a produção arquitetônica de cada ato enunciativo.

É dessa maneira que vemos o poema *O que* (1986) do livro em questão em cotejo com a canção-poema de mesmo título gravada em 1989, pelo Titãs, grupo de *rock* do qual AA fez parte. Nesses enunciados há a mesma textualidade, porém, com acabamentos estéticos distintos (do gênero poema e do gênero canção, numa mistura que origina a canção-poema). Isso é possível pelo estabelecimento de uma nova esfera que atualiza o enunciado, o que permite que ele circule em novos tempos-espacos e mude sua forma composicional. No entanto, a intergenericidade permite trocas na arquitetura e mantém a unidade temática, sendo estável.

abertura do pensamento e da compreensão das coisas, o que é que pode ser e o que não é. Os enunciados expressam uma brincadeira com as palavras, trazem um questionamento acerca do tudo o que há, dos usos dos objetos e de como podemos olhar para a vida. Tudo depende do ponto de vista, assim como AA trabalha a sua concepção de linguagem.

Ambos são também, portanto, uma reflexão metalinguística. A linguagem é dada em embate no e pelo enunciado-poema-canção, às vozes canônicas, pois AA polemiza com sua visão de linguagem verbivocovisual que pode evidenciar em máxima potência e materialização, dar acesso ao estado mais puro e sensível da realidade, porque a palavra é coisa, é o objeto em si, e nesses enunciados há o emblemático paradoxo do estado da linguagem e vida, onde vida é linguagem, a palavra é a realidade, a vida é diversa, os enunciados são palco da vida, são a coisa em si, e a coisa só é a partir de um ponto de vista específico.

No entanto, a forma composicional entre os dois enunciados se distingue. O “como falar” do tema em questão muda, porque o meio de circulação, recepção e produção é outro, dado que a esfera é trocada. Há intergenericidade porque da poesia surge a canção-poema, sai da página do papel do livro e se suporta em disco, sai do gênero poesia (aqui, já tratado de forma bem distinta do cânone, como é a visão linguística-estética de AA) e se modifica para dar origem ao gênero canção-poema, capaz de alcançar novos campos e novos outros, mais próxima da massa popular.

Essa mistura dos gêneros mostra a mescla no estilo dos enunciados, pois seguem as especificidades do gêneros, mas trazem o traço autoral de AA. Estão, portanto, em retroalimentação genérica e dialogam, retomam um ao outro, porque também carregam a mesma noção de linguagem que constitui o dizer-fazer de Antunes, em posição singular em relações dialógicas com movimentos estéticos-literários que pensaram a mudança, mas em luta também com vozes mais canônicas. Além disso, são constituídos pela verbivocovisualidade em processo interior/exterior enunciativo, até se materializarem em síncrese.

Logo, o poema e canção-poema são, cada um, um todo verbivocovisual. Todas as escolhas salientam o projeto de dizer metalinguístico, porque todas as escolhas enlaçam a verbalidade, a vocalidade e a visualidade.

A verbalidade apresenta escolhas lexicais de diversas classes de palavras e traz uma estrutura morfológica específica: há um advérbio de negação (não); verbo de ligação (é); artigo definido (o); conjunção (que); advérbio de negação mais uma vez (não); verbo no presente do indicativo (pode); verbo no infinitivo da segunda conjugação (ser) e mais uma vez, a conjunção (que). Cada item é distribuído sem seguir uma poesia cânone, porque os versos são postos em

um círculo. Dessa maneira, a verbalidade é trabalhada visualmente, a promover inúmeras relações sintáticas e possibilidades de entendimento.

O poema circular, posicionado em uma página em branco, promove leituras que envolvem o leitor: precisa mover o livro ou a cabeça para realizar a leitura e “completar” o sentido do enunciado. Pode-se ler: “é o que não pode ser que não” “o que não pode ser que não é”, “é o que não pode ser”, “é o que não pode ser”, etc. Não há fim ou início, não há indícios de onde a leitura começa, porque mesmo com o título “o que”, isso fica a cargo do leitor a partir de uma espécie de segmentação. O círculo poético, ainda, evoca uma sonoridade dado às rimas internas: a presença de aliteração (como a repetição de /q/) e assonância (com a repetição vocálica de /e/ e /o/) trazem oralidade para o poema que não apresenta rimas tradicionais.

A música em questão apresenta as mesmas características de verbalidade e vocalidade, mesmo que não materializado circularmente, dado o novo suporte, a escolha de leitura representada pela letra da canção é uma possível compreensão do poema, marcando a circularidade visual, dada em vestígios verbivocovisuais. A letra da canção (a verbalidade) é expressa ainda de modo repetitivo que, visualmente, quando entramos em contato com a letra escrita, percebemos o ciclo, mas não só, pois ao ouvir na música, a visualidade circular é evocada mentalmente.

Portanto, ambos os enunciados são produzidos a partir da proposição da linguagem alargada, na expressão sincrética e até ao evocar internamente as dimensões verbal, vocal e visual. Como o Círculo de Bakhtin propõe, toda manifestação é saturada, os enunciados são compostos em uma troca interna e externa, sempre de forma situada e em gêneros discursivos.

- Qualquer movimento ou processo do organismo: a respiração, a circulação sanguínea, o movimento corporal, a articulação, o discurso interior, a expressão facial, a reação aos estímulos exteriores [...] Em resumo, tudo o que acontece dentro do organismo pode tornar-se material de vivência, pois tudo pode adquirir uma significação sgnica, isto é, tornar-se expressivo. [...] é necessário um material sgnico sofisticado e flexível que possa ser formado, definido e diferenciado no meio social extracorporal no processo de expressão para o exterior. Por isso a palavra, entendida como discurso interior, prevalece enquanto material sgnico do psiquismo. (Volóchinov, 2017, p. 121).

O gênero poesia permite a mistura com o gênero música, por isso, os enunciados escolhidos dialogam em intergenericidade: cada um em sua esfera discursiva estabelece formas estáveis ao enunciado, mas recebem características relativas que permitem a mistura, daí nascem poemas musicados, canções que se tornam poemas etc. Ainda, a proposição da verbivocovisualidade dá a todo e qualquer enunciado a possibilidade de exploração enunciativa,

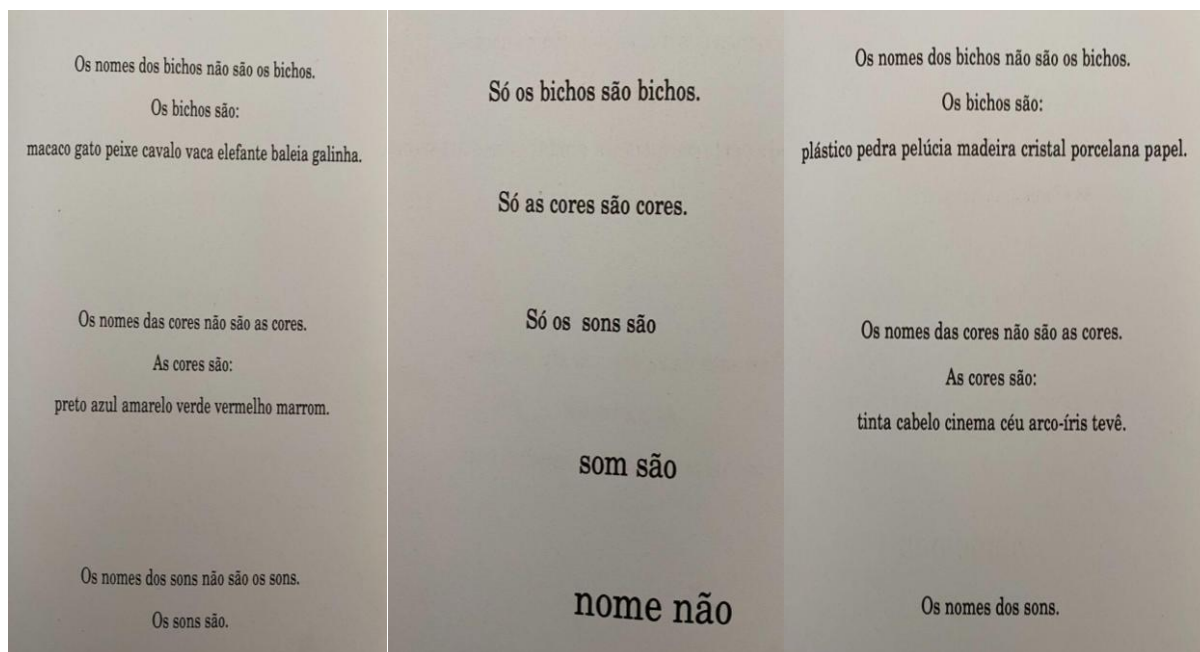
porque mostra a palavra em sua capacidade máxima. Mesmo em gêneros distintos e circulantes em outros espaços, os enunciados dialogam entre si e não perdem a poeticidade e a verbivocovisualidade autêntica de Arnaldo Antunes.

5.3 *Tudos* – o processo arbitrário de ser e não-ser

O livro *Tudos* (1990) é um livro experimental, com poemas que trilham diversos caminhos poéticos. Seus poemas exploram o espaço em branco da página e há mais exploração sintática-semântica de palavras. Além disso, os termos lexicais são aproveitados visualmente e se transformam em formas para captar a semântica de forma icônica.

É nesse livro que o famoso poema *Nome não* surge. Em três páginas, em estilo mallarmaico, o poema se apresenta já de forma distinta do usual:

Figura 21 – poema *Nome não* (1990)



Fonte: Antunes (1990)

O poema é um todo verbivocovisual que reflete sobre uma questão cara a AA: a nomenclatura. Como já foi apresentado neste trabalho, AA busca entender a questão arbitrária da linguagem, porque o “nome” de algo não é a coisa em si, mas sim uma representação verbal dela. Esse enunciado mostra claramente como a arbitrariedade estruturalista limita a questão referencial a algo exato, mas o cunho social da linguagem permite que o mundo ideológico seja

mais que só uma referência verbal. Não há a negação da imagem mental saussuriana, mas, assim como o Círculo de Bakhtin, AA trabalha uma linguagem de movimento interior/exterior que capta inúmeros reflexos e refrações da realidade, inclusive sendo situacional e que vai definir o signo ideológico naquele tempo-espaço, a ampliar a verbalidade para vocalidade e visualidade para melhor captar a referência.

Ao afirmar que os bichos são os bichos, as cores são as cores e os sons são os sons, há uma tentativa de dizer que as coisas são por si só, enquanto as nomenclaturas são uma das formas de referência e não a única. Isso é mais explorado quando o sujeito-lírico-poeta traz: “os bichos são:/ plástico pedra pelúcia madeira cristal porcelana papel”, pois, ao trazer o material do objeto, notamos que bichos podem ser não só o animal vivo, mas por exemplo, um macaco de plástico, um gato de pedra, um peixe de pelúcia etc. trazendo outro contexto e um novo entendimento para a referência. Logo, o nome de algo não é a coisa em si, é apenas uma das possíveis forma de apreensão. No trecho “As cores são: tinta cabelo cinema céu arco-íris tevê” a mesma ideia é retomada.

O todo do poema, construído em três páginas brancas onde cada espaço traz sonoridade e certa pontuação, tem uma construção toda diferenciada. Na primeira página, há agrupamentos que formam uma espécie de parágrafos, a tipografia simples e letras recebem o mesmo tamanho. Na segunda lauda, as linhas decrescem e a última escrita recebe uma fonte maior, para dar ênfase na ideia da nomenclatura e coisa. Na terceira folha, o agrupamento retorna.

Nota-se que o modelo formal de um poema cânone não é trabalhado. Há uma nova versificação que explora a verbalidade entrelaçada ao visual e vocal, justamente porque o poema é verbivocovisual. A visualidade não está apenas na forma diferente, mas também nas imagens mentais que, ao realizar uma leitura compreensiva e ativa, surgem no discurso interior: um bicho ser vivo, um bicho de outra materialidade, os sons que tocam no nosso imaginário, as cores nos bichos pensados, as cores nos contextos citados etc. Tudo retoma visualmente não só na materialização poética, mas também pelas pistas verbivocovisuais deixadas para o entendimento completo.

A vocalidade também é dada pela estruturação visual em páginas brancas, em blocos e em frases soltas porque marcam formas entoacionais de leitura, mas não só. A fonte maior marca ênfase, pois, ao comparar com as escritas menores, nota-se que há mais destaque justamente para demonstrar (visualmente) um tom de fala, um “grito”.

A escrita do poema é repetitiva, vista pelo uso de anáforas, como em “O nome dos bichos não são os bichos” ou “Os nomes das cores não são as cores”, a deixar o enunciado de maneira circular. A antítese de usar sempre a ideia nome/não marca a presença e ausência que

é a chave para o entendimento do contraste trabalhado poeticamente. Ainda, vemos a vocalidade nas rimas internas, através da aliteração e assonância que dão ritmo sonoro ao enunciado: há a constante repetição do /o/ e da consoante /s/. Essas figuras de linguagem contribuem para criar um efeito sonoro harmonioso e reforçam a reflexão poética sobre a distinção entre os nomes e as coisas que eles representam.

Como é usual, AA retoma seu poema ao criar outros dois: em *Nome* (1993), há o poema “Nome Não” e sua versão em vídeo-poema (um novo gênero), que reforça visualmente a carga semântica, tanto em vídeo como pelas imagens adicionadas na parte superior e inferior do enunciado. Assim, se mantém a verbivocovisualidade, mesmo que a estrutura visual do poema tenha recebido um novo tratamento.

Por exemplo, há a imagem de uma vaca com as palavras “preto”, “couro”, “leite”, “animal” em seu corpo, e outra imagem de um cavalo com as inscrições “cavalo”, “branco”, “pelo” e “bicho”. Aqui, há concretude visual na noção da denominação e referenciamento problematizado com as palavras do poema. Como Modro (1996) aponta: “[...] isto fica ainda mais claro se for criado um contexto discursivo: numa conversa entre açougueiros, a *vaca* se apresenta como *carne*; numa conversa entre biólogos a *vaca* se apresenta como *mamífero*; etc.” (p. 118 – grifos do autor).

Figura 22 – Poema *Nome não* (1993)



Fonte: Antunes (1993)

No vídeo-poema, o verbal é trabalhado pelo visual quando colocam nomes de cores pintadas com tintas diferentes e em coisas com cores distintas, para causar a reflexão acerca da questão da nomenclatura e da arbitrariedade.

Figura 23 – Fotograma do vídeo-poema *Nome não* (1993)²⁴



Fonte: autoria própria

Tanto no poema quanto no vídeo, temos o nome posto na coisa, a cor colocada na cor, o som posto no som para brincar com a noção de linguagem. O vídeo ainda é o resultado da soma entre melodia e recursos visuais, sons e cores para redimensionar as possibilidades semânticas, ampliando as possibilidades de interpretação. Em diálogo, AA trabalha seus poemas e livros, elabora novos suportes, novas representações e sentidos porque explora gêneros discursivos diversos a partir dos recursos tecnológicos e no esteio verbivocovisual.

A relação nome e coisa é problematizada no vídeo, no processo da escrita (tintas usadas, cores, tipografia, suporte nos bichos e coisas), pela melodia e música dada à letra do poema, sendo um exemplo quando AA diz “sons são” e há barulhos da natureza e de objetos, que não podem ser nomeados, e até o final onde a água apaga a nomeação, ficando apenas a referência.

Figura 24 – Fotograma do vídeo-poema *Nome não* (1993)²⁵



Fonte: autoria própria

Como de praxe, Arnaldo reformula essa ideia em um novo enunciado situado no kit *Nome* (1993). Ressalta-se que, dada a complexidade desse trabalho, o poema em questão foi retirado do antigo site oficial do autor, que apresentava todos os seus poemas digitalizados.

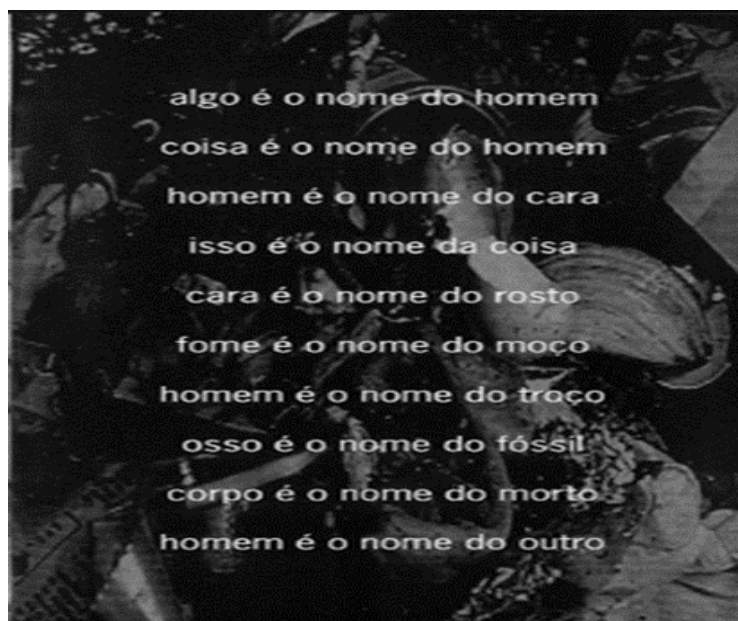
Em um fundo preto e branco, o sujeito-lírico poeta amplia o sentido das palavras: homem, coisa, cara, rosto, fome, moço, troço, osso e corpo. Com o objetivo de questionar o que

²⁴ Disponível em: 00:53; 00:56;00:59. Disponível em: <https://youtu.be/FM8Q517cjS8>. Acesso em 30 set. de 2022.

²⁵ Disponível em: 2:27; 2:33; 2:41. Disponível em: <https://youtu.be/FM8Q517cjS8>. Acesso em 30 set. de 2022.

seria o “homem”, AA amplia a referência do termo para mostrar que pode ser algo, uma coisa, um ser humano etc. e até reflete sobre a questão da morte, da existência finalizada, do retorno em “homem é o nome do outro”. A questão da alteridade bakhtiniana também pode ser vista, pois o homem só existe a partir do outro e seu acabamento, em trocas alteritárias e dialéticas-dialógicas.

Figura 25 – poema do kit *Nome* (1993)



Fonte: Antunes (1993)

O poema é distribuído em linhas centralizadas e com uma imagem preto e branco ao fundo. O uso de cores, que tomamos muitas vezes como contrárias, é uma escolha que marca o tema do poema, uma vez que podemos refletir que o homem não é, como se diz popularmente, “preto no branco”, fácil de entender. Com isso, o termo “homem” é expandido para mostrar que o homem é uma coisa, algo, um “cara,” um ser biológico, com necessidades fisiológicas, com corpo, osso, dado no e pelo outro homem, isto é, é tudo isso e muito mais, a depender do contexto e referência.

Essa questão linguística é trabalhada nos poemas de Antunes de forma filosófica porque o questionamento passa do puramente linguístico e se encontra em posições existenciais, a marcar claramente como língua(gem) é vida e vice-versa. A questão da nomenclatura é usada para que, metalinguisticamente, se fale de linguagem, e, portanto, de vida. Mas não só: ao se discutir sobre linguagem, o todo é arquitetado verbivocovisualmente, o que marca, mais uma vez, uma definição de linguagem que chega a AA como um posicionamento, de um dizer-fazer poético e definição do que é poesia dentro do todo arnaldiano.

Ainda sobre questões visuais, a construção poética se associa a letras brancas e tipografia comum e legível, promovendo espaço para a verbalidade aparecer de forma gradativa e expansiva, de forma que o termo “homem” seja mais bem explorado. A sonoridade é trabalhada, pois o acento recai na primeira, quarta e sétima sílaba poética, e há rimas internas com aliterações e assonâncias.

No seguinte trecho, ‘algo é o nome do homem/ coisa é o nome do homem/ homem é o nome do cara’ podemos notar que o uso recorrente das nasais /N/ e da vogal /o/ fechada gera, ao longo não apenas desses versos, mas em todo o texto, uma tensão que causa no leitor a sensação de algo que não se revela claramente, que não avança e não segue adiante, mas volta para si mesmo, para sua identificação (Santos, 2009, p. 27).

É, de certa forma, um poema labiríntico que questiona a definição do real. A crítica ao homem e à tentativa de atribuir sentidos e definições de um ponto de vista mais estrutural mostra um posicionamento axiológico acerca de que esse processo depende de questões sociais, por exemplo, a quebra com as expectativas de uma sociedade patriarcal teocêntrica que acredita que são os papéis de um homem e de uma mulher na vida, ou até mesmo a menção da miséria e situação econômica com o signo ideológico “fome”, que pode ser fome sem sentido social ou filosófico, dado à falta de conhecimento que os seres humanos têm de si mesmos.

Todas as escolhas lexicais marcam um posicionamento do autor: o signo ideológico “cara”, presente no terceiro verso, marca uma entonação coloquial de se referir a outro. No quarto verso, temos “isso” que, assim como “algo”, “cara”, “coisa” reforçam o esvaziamento do ser que, com o passar do tempo, se torna “fóssil” e “osso”, definitivamente vazio de vida, “morto”. Todas as questões que o poema traz são reflexo e refração da vida marcados pelo ponto de vista do autor, que escolhe cada termo e detalhe verbivocovisual para representar a entonação axiológica defendida.

Em conjunto, temos o vídeo-poema de *Nome* (1993). Com o mesmo fundo preto e branco, AA recita o poema em voz alta e estridente, enquanto as palavras que definem o homem aparecem em tela, de diferentes cores e em diversas posições, de modo que se sobrepõem umas às outras. Ainda, elas se movimentam em círculos, são ressaltadas e ora desaparecem no emaranhado de letras.

Figura 26 – Fotograma do vídeo-poema *Nome* (1993)²⁶



Fonte: autoria própria

A leitura em voz alta, tão valorada por Bakhtin, é feita nesse vídeo-poema, transformado em outro enunciado, para que haja novas reverberações. AA grita ao entoar e isso é um movimento para ênfase, marcando sua posição valorativa. Ainda, cada termo lexical aparece com cores diferentes, em posições distintas, sendo ressaltadas e suprimidas porque também expressam uma voz social dentro do poema. No enunciado anterior (Figura 12), talvez não fique tão claro o jogo de vozes sociais em embate, mas ao receber coloração, evidencia-se que cada vocábulo representa uma referência, portanto, um reflexo e refração para “homem”, porque a referencialidade dos signos é social e contextual, diferentes para cada sujeito de linguagem que se dá de forma situada, mas que acaba em embate, dado o jogo discursivo (por isso, as palavras aparecem ora de sobrepondo e ora desaparecendo da tela). Outro elemento sonoro é o toque da guitarra ao fundo, que colabora com a sonoridade da voz do poeta e promove a ênfase e o tomo “agressivo” do vídeo-poema.

Outro enunciado arnaldiano que dialoga com essas questões é a canção *O Nome Disso*, do disco *Ninguém* (1995), que gradativamente aponta sobre o mundo, planeta e alguns países, com o mote “o nome disso é”, logo, realizando nova discussão, em novo suporte e novas aferições, sobre a nomenclatura.

O nome disso é mundo
 O nome disso é Terra
 O nome disso é globo
 O nome disso é esfera
 O nome disso é azul
 O nome disso é bola
 O nome disso é hemisfério
 O nome disso é planeta
 O nome disso é lugar
 O nome disso é imagem
 O nome disso é Arábia Saudita
 O nome disso é Austrália
 O nome disso é Brasil
 Como é que chama o nome disso?

²⁶ Disponível em: 0:09; 0:12; 0:14; 0:17; 0:20. Disponível em: <https://youtu.be/cb-wRyhvdyU>. Acesso em: 05 set. de 2022.

Como é que chama o nome disso?
 Como é que chama o nome disso?
 Como é que chama o nome disso?
 O nome disso é rotação
 O nome disso é movimento
 O nome disso é representação
 The word for what this is is name
 The name of this é isso
 O nome disso is place
 El nombre of name estace
 El nombre do nome esfera
 O nome disso é ideia
 O nome disso é chão (como é que chama o nome disso?)
 O nome disso é aldeia (como é que chama o nome disso?)
 O nome disso é isso (como é que chama o nome disso?)
 O nome disso é aqui (como é que chama o nome disso?)
 O nome disso é Sudão (como é que chama o nome disso?)
 O nome disso é África (como é que chama o nome disso?)
 O nome disso é continente
 O nome disso é mundo
 O nome disso é tudo
 O nome disso é velocidade
 O nome disso é Itália
 O nome disso é Equador
 O nome disso é coisa
 O nome disso é objeto
 Como é que chama o nome disso?
 Como é que chama o nome disso?
 Como é que chama o nome disso?
 Como é que chama o nome disso?
 Como é que chama o nome disso?
 Como é que chama o nome disso?
 Como é que chama o nome disso?
 Como é que chama o nome disso?
 Como é que chama o nome disso? (Antunes, 1995)²⁷

Aqui, o termo “mundo” ganha diversas outras referências e ainda o autor questiona “Como é que chama o nome disso?”, troca a língua cantada (há trechos em inglês) e afirma “O nome disso é representação”, tudo para mostrar, mais uma vez, sua percepção desse tópico.

5.4 *As coisas* – tudo cabe na palavra

As coisas (1992) é o terceiro livro de poemas lançado por Arnaldo Antunes. Cada poema apresenta tom prosaico e fala da obviedade do cotidiano ao criar um ludismo, como se fosse escrito do ponto de vista de uma criança em processo de descoberta do mundo. Isso é reforçado com as ilustrações feitas por Rosa Moreau Antunes, filha de Arnaldo.

²⁷ Canção pode ser ouvida em: <https://youtu.be/tYg8-GmtDdE?si=jI6pPw0-Skqaq3c8>. Acesso em 05 jun. 2024.

Não há, mais uma vez, estrofes e versos canônicos, mas há uma espécie de moldura para cada poema, onde o tamanho da fonte é marcado pela extensão poética para preencher o todo da página. AA retoma os poemas presentes nesse livro em outros trabalhos seus, a mostrar, mais uma vez, como dialoga com seu próprio outro.

É nesse livro que se encontra o poema *Tudo*, um enunciado curto que contém um jogo linguístico. A palavra “tudo”, traz todas as ideias em uma só palavra, dado a sua semântica que engloba toda e qualquer coisa. Esse termo é usado para brincar com o fato que nem tudo cabe numa ideia, mas “tudo” pode caber no seu sentido semântico. É uma palavra muito abrangente, tal qual a palavra “coisa” usada no título do livro e poema.

Figura 27 – Poema *Tudo* (1992)



Todas as coisas
do mundo não
cabem numa
idéia. Mas tu-
do cabe numa
palavra, nesta
palavra tudo.

Fonte: Antunes (1992)

O poema ainda acompanha uma garatuja (pode ser um rosto e, abaixo, um traço, uma raiz) que colabora com a ideia de que AA adota múltiplas perspectivas para a vida, e para expor isso, utiliza de diversas táticas que podem classificar seu dizer-fazer, como o uso de tecnologias e até desenhos infantis, tudo para criar seu próprio universo. Essa ideia é apresentada visualmente pelo desenho que expressa que “tudo” traz o que não está visível: as raízes, o que está por trás do rosto feliz, das aparências e até o que temos como essência do ser.

“Tudo” é um paradoxo. O jogo entre os termos “todas” e “tudo” é uma provocação para se pensar o todo e o tudo na palavra, em termos semânticos. No entanto, é um questionamento de linguagem. Embora não se possa compreender completamente o mundo em uma só ideia, pode-se enquadrar a experiência da vida em um termo, em “tudo”. Esse vocábulo é, pela sua semântica, um sinal de totalidade, porque se emprega para remeter-se à soma de todas as coisas, sem detalhar e pormenorizar.

No entanto, AA aponta para a capacidade da língua(gem) em lidar com a vastidão e, ao mesmo tempo, ser sintética. Tudo depende do modo que busca comunicar-se. Como afirmado pelo Círculo de Bakhtin, cada enunciado é arquitetado por um autor que, do seu espaço-tempo,

escolhe cada componente linguístico e translinguístico para refletir e refratar seu ponto de vista, em enunciados valorados e igualmente situados.

Para o autor, a poesia pode sugerir muito com pouco. Arnaldo trabalha com poemas que exploram o lado sintético da linguagem, que não deixa de ser significativo: uma única palavra ou frase pode evocar uma gama completa de sentidos, principalmente ao pensar na linguagem verbivocovisual que promove uma compreensão ativa/resposta mais ampla. A palavra “tudo” do poema é um exemplo disso, porque o dado verbal evoca muitas totalidades, incluindo imagens mentais e composições sonoras.

O poema mostra a inefabilidade do verbal como uma preocupação central do enunciado, porque advoga na ideia de que a vivência nem sempre pode ser expressa em termos. Por isso, a linguagem é muito mais que o verbal, o linguístico. É também verbivocovisual em ato e potência para permitir que a vida seja dada em enunciados vivos e em elo discursivo. Assim como a ideia de linguagem que apresenta, o poema é construído em um entrelace verbal, vocal e visual que capta uma infância, tanto na maneira comunicativa do poema, quanto na metáfora arnaldiana para a capacidade linguística de síncrese e, portanto, de comunicação ampla.

A verbalidade é trabalhada em conjunto com o visual do desenho, mas não só, porque é construído em letras grandes que ocupam toda a página, o que remete aos trejeitos infantis de escrita, em uma fase de aprendizagem. O raciocínio verbal também é dado de forma infantil, embora evoque um discurso filosófico-linguístico de alta complexidade, a mostrar mais uma vez um posicionamento autoral e o tom do enunciado a partir do que defende Antunes. No entanto, a vocalidade/sonoridade também é dada no linguístico: temos a característica típica da rima interna que garante certa musicalidade, a reforçar o sentido poético em figuras de linguagem como a aliteração na repetição do som /t/ e assonância nas retomadas de /a/ e /u/ em “todas”, “coisas”, “mundo”, “tudo”, “cabe”, “nesta”, “palavra”, e “tudo”, pois cria uma cadência ritmada, uma harmonia e fluidez interna; até o paralelismo “Em todas as coisas do mundo não cabem numa ideia” e “Mas tudo cabe numa palavra, nesta palavra tudo” marcam uma simetria que reforça a mensagem e sonoridade, bem como o ritmo marcado por palavras curtas e longas, misturadas pela pontuação, que enfatiza e dá fluidez para a sonoridade.

No mesmo livro, temos o poema-enunciado *as coisas* que, pela estética infantil de retomada filosófica-linguística, trata do vocábulo “coisas”.



As coisas têm peso,
massa, volume, tama-
nho, tempo, forma, cor,
posição, textura, dura-
ção, densidade, cheiro,
valor, consistência, pro-
fundidade, contorno,
temperatura, função,
aparência, preço, desti-
no, idade, sentido. As
coisas não têm paz.

Fonte: Antunes (1992)

O poema é uma lista de características físicas e abstratas do que as coisas possuem. Coisas essas que, como já visto em *Tudo*, podem ser tudo e qualquer coisa que exista. A última afirmação que desconstrói o todo, porque introduz um contraste, é que “paz” é um sentimento, algo associado à tranquilidade e ao equilíbrio espiritual, que vai além de características físicas e abstratas, a caminhar para um lado mais emocional.

O estilo da listagem cria um ritmo acumulativo de características para coisas, justamente porque Antunes busca tocar na vastidão dos termos: mais uma vez “as coisas” se associa a “tudos”. Mais uma vez, a linguagem é o espaço para captar e descrever a complexidade do mundo, cada termo lexical escolhido marca histórias, observações e reflexos e refrações sobre a vida. No entanto, a negação da paz subverte as expectativas do poema, a tocar em uma reflexão mais profunda, que chega até a uma temática espiritual, pois a paz é algo que as coisas não podem ter, porque estão encarregadas de serem “tudo” o que existe no mundo.

A brincadeira semântica faz com que exista um enunciado verbivocovisual completo. Mais uma vez, o verbal em seu dado semântico é associado a uma garatuja e a uma fonte grande que ocupa o todo da página, bem como um traço infantilizado. O visual também é trabalhado em cada vocábulo apresentado, porque, ao passo da leitura, criamos imagens mentais de coisas com as qualidades citadas, em uma etapa de compreensão ativa e resposta ao enunciado dado, a cocriar com o poeta-autor-sujeito lírico, em um diálogo.

A repetição da estrutura “As coisas têm ...” cria um ritmo cadenciado, como se fosse um mantra e, com “As coisas não têm ...” cria-se uma simetria que também reforça a sonoridade do enunciado. A mesma coisa é gerada com a pontuação, pois as pausas dão o toque da lista e

ênfase a cada característica. Ainda, temos a repetição de sons como, por exemplo, /p/ em “peso”, “posição”, “preço” e “paz”.

Mais uma vez, nota-se que, ao falar de diversos tópicos, AA não abandona a sua característica metalinguística para falar de poesia e poeta, uma vez que, ao criar poemas que se pautam em preceitos de linguagem, também fala sobre a sua poética, pois axiologicamente, se posiciona em vida, na/pela palavra, ao criar poemas verbivocovisuais.

Os poemas selecionados dialogam entre si e com outras obras arnaldianas, pois a ideia de “coisas” e “tudo” é muito recorrente no fazer artístico desse poeta. A retomada infantil em que se baseia esse livro é uma interessante marca da voz social do artista, já que discursivamente se coloca em um debate filosófico sobre a vida, a partir do olhar puro e óbvio (a lembrar uma criança) para poder observar a vida de outra perspectiva. Mas, ao mesmo tempo, o livro é repleto de um trabalho exemplar com a linguagem, tanto porque cria a partir dos seus mecanismos linguísticos, mas também porque explora a verbivocovisualidade para atingir a obviedade da realidade.

Com isso, e a partir do esteio bakhtiniano, a linguagem é vida porque estão interligadas, a linguagem exprime a vida e, por meio dela, a vida se realiza, o que fica claro nos enunciados “tudo” e “as coisas”, principalmente porque marcam reflexos e refrações sobre a existência. Cada enunciado-poema tende a debater como podemos compreender a vivência de uma forma única, ficando claro que a vida pode receber um dado acabamento específico, a depender do tempo-espço e situação do sujeito, que singularmente se posiciona ética e responsavelmente na sua realidade, a partir de enunciados, isto é, pela linguagem valorada e capaz de transmitir o seu olhar, sua voz social para a vida.

Portanto, além de trazer essa reflexão em poemas que, à primeira vista, são simples, Arnaldo Antunes também se coloca de forma ética, responsável e por meio de sua estética, na vida, ao criar enunciados verbivocovisuais e que tematizam sobre linguagem, pois concorda com Bakhtin (2010) ao entender que age com toda a vida, a cada ato singular e, dessa maneira, cada experiencia que vive são momentos do viver-agir.

5.5 Nome – projeto multimídia vvv

A obra *Nome* (1993) é um projeto multimídia composto por livro, Compact Disc (CD) e vídeo lançada em 1993 e relançada em 2006 apenas em CD e vídeo. Esse trabalho incide diretamente sobre as dimensões verbal, vocal e visual e explora em caráter poético

intersemiótico a experiência com a poesia, vídeo-poesia e poemas musicados ao utilizar a tecnologia de computação gráfica da época, tal qual o esteio concretista.

Esse livro, dado o seu caráter, foi de difícil localização. Por isso, as imagens e estudos feitos foram a partir do antigo site²⁸ de Arnaldo Antunes e de trabalhos já publicados que trazem fotos e reproduções dos poemas²⁹, bem como dos vídeos disponíveis no canal de *Youtube*³⁰ oficial do artista.

Por ser uma obra com três suportes, AA cria um todo verbivocovisual completo: cada suporte funciona de forma independente, mas dialogam entre si, portanto, tomaremos aqui o poema *Soneto* na forma que se encontra no livro e em vídeo-poema como dois enunciados distintos, mas que, de uma forma ou de outra, estão em relação dialógica e apresentam a característica da mistura genérica.

Aqui, AA trabalha com o conceito cristalizado da composição poética, o soneto, que é tradicionalmente formado por 14 versos: 2 quartetos e 2 tercetos, com versos decassílabos no esquema ABBA/ABBA/CDC/DCD. É com certa ironia que AA trabalha seu poema e afirma que “o ouro da palavra, um acidente”, porque a poesia cânone é vista como uma bela composição, feita com maestria, mas seus poemas abrem espaço para o acaso, para o indeterminado, porque são composições que pedem ao leitor-outro sua contribuição, então nada é fechado, é um enunciado em elo (Volóchinov, 2017).

O poema é dado no livro com quatro páginas: uma de apresentação, depois, outra com quatorze linhas borradas, numa leitura superficial, e outras duas com imagens aproximadas de algo escrito. Não se podem distinguir rimas e métricas, porém se reconhece a estrutura do soneto visualmente. O borrado reproduz uma ideia de movimento ou tremor, que gera vocábulos desfocados. A ironia dessa representação visual, aliada ao título verbal “soneto”, mostra como AA define poesia e poeta ao se posicionar em uma percepção estética que questiona o cânone, mas que não o nega e sim o amplia, uma poesia que é muito mais do que forma e temas “belos”.

²⁸ Disponível em: <https://www.arnaldoantunes.com.br/>. Acesso em: 12 jun. 2024.

²⁹ As imagens foram retiradas de Santos (2009).

³⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/@ArnaldoAntunes>. Acesso em: 12 jun. 2024

Figura 29 – poema soneto (1993)



Fonte: Antunes (1993)

É ao usar de versos aparentemente convencionais de forma ilegível e em borrões, no lugar de palavras e rimas cuidadosamente escolhidas por seu “valor poético”, e até a partir da impressão na página em branco de forma centralizada, que AA ironiza a estética cânone poética, pois explora e questiona a forma fixa e o modo de criação. Daí surge sua voz e posicionamento que refletem e refratam, de forma metalinguística, seu dizer-fazer arnaldiano. Isso não quer dizer que AA não prepara o seu dizer, pois, como afirma a teoria bakhtiniana, o autor-criador arquiteta seu dizer. Além disso, a verbalidade que vai do título até ao “encavalamento” de vocábulos mostra que “dois ou mais corpos podem ocupar o mesmo espaço”, a retomar o título de outro livro arnaldiano.

Esse poema, ironicamente, mostra que o excesso de regras para a construção poética pode resultar em ausência e afastamento, tanto de sentido quanto por ser muitas vezes colocado como algo erudito e não para massas. Nesse sentido, o trabalho de AA tem um ganho significativo por permitir que a poesia circule por diferentes lugares, dado também ao fato que

AA circula seu dizer em esferas e gêneros diversos, principalmente pelo traço da intergenericidade, quando pensado que as canções arnaldianas são amplamente conhecidas.

Nas outras duas páginas do poema-enunciado, o verbal recebe uma aproximação. O modo como foram recortadas na imagem sugere, pelas sombras e ondulações do papel, um movimento que também identifica a voz social metalinguística de Antunes. É como se o soneto estivesse em mudança, e essa mobilidade marca, de maneira ética e responsável, o tom avaliativo do enunciado: poesia é movimento e Antunes é um poeta da atualidade.

O vídeo-poema³¹ é construído visualmente da mesma forma que as duas últimas páginas do poema, embora agora o movimento seja mostrado e confirmado. A cada movimento, vão se revelando vocábulos e as ondas da página vão mexendo em conjunto com as sombras. Ainda, há a ideia de sobreposição: a voz de Arnaldo Antunes declama versos de forma calma e tranquila, enquanto outros sons vão surgindo, vários sons de garganta que tornam, muitas vezes, incompreensível o que se é dito, criando ruído e interferência:

O mal estar que exala quem discorda
Porque não sente quase ou não entende
Concorda bem com o de quem assente
Sem romper a casca, e não acorda

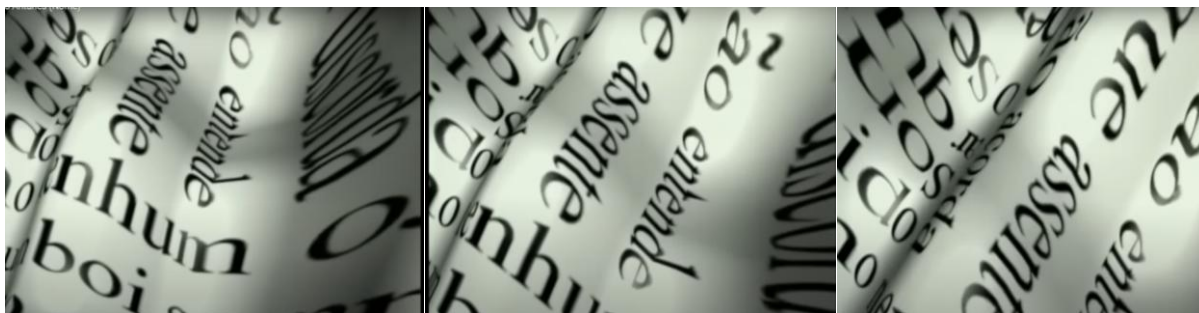
Somente se distar de estar de frente
Distrai a sua mente da derrota
Distante como diante de uma porta
Destrói na letra preta o branco ausente

A vida do sentido o incomoda
Vigor de ponta a ponta da serpente
Que o branco ovo a cada dia lota

Suporta, não se importa ou então mente
Não compreende o que o prende à borda
O ouro da palavra, um acidente (Antunes, 1993).

³¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XS5Ep0UadWU>. Acesso em: 12 jun. 2024.

Figura 30 – Fotogramas do vídeo-poema *Soneto* (1993)³²



Fonte: autoria própria

Esse enunciado, então, dialoga com o primeiro e juntos completam o que AA reflete e refrata em muitos de seus enunciados. Além disso, é uma composição notoriamente construída pensando em aspectos verbais, visuais e sonoros que, em conjunto, atestam a verbivocovisualidade em potência e material.

A verbalidade entoada também é significativa e marca a voz axiológica do poeta, porque mostra certa indignação em estar parado, fora de movimento, sem refletir e raciocinar e só acatar o que é imposto. A linguagem é vista como um ouro, valiosa e significativa, em transformação e atualização constante, bem como a poesia, um acidente onde a linguagem pode ser viabilizada em máxima potência.

Esses enunciados mostram o que AA, pelo intento concretista, metaforiza ao falar da palavra-coisa: os poemas significam não exclusivamente pelo sentido verbal, pelos vocábulos escolhidos, mas por toda a sua estrutura que dá um corpo e materialização poética, a criar a palavra-coisa, a linguagem-coisa, um poema-coisa. Cada poema é uma realidade em si e não um poema sobre, daí a infância da linguagem (Antunes, 2000) de união de significante e significado, já que cada dimensão verbal, vocal e visual (potencial e material, como ele mesmo relembra ao falar do estágio primitivo da linguagem, um momento antes da materialização) é também o seu sentido, mesmo que reflitam e refratem algum valor social, afinal, não deixam de ser produzidos e acabados por sujeitos (eu e outro).

5.6 2 ou + corpos no mesmo espaço: a palavra-mar

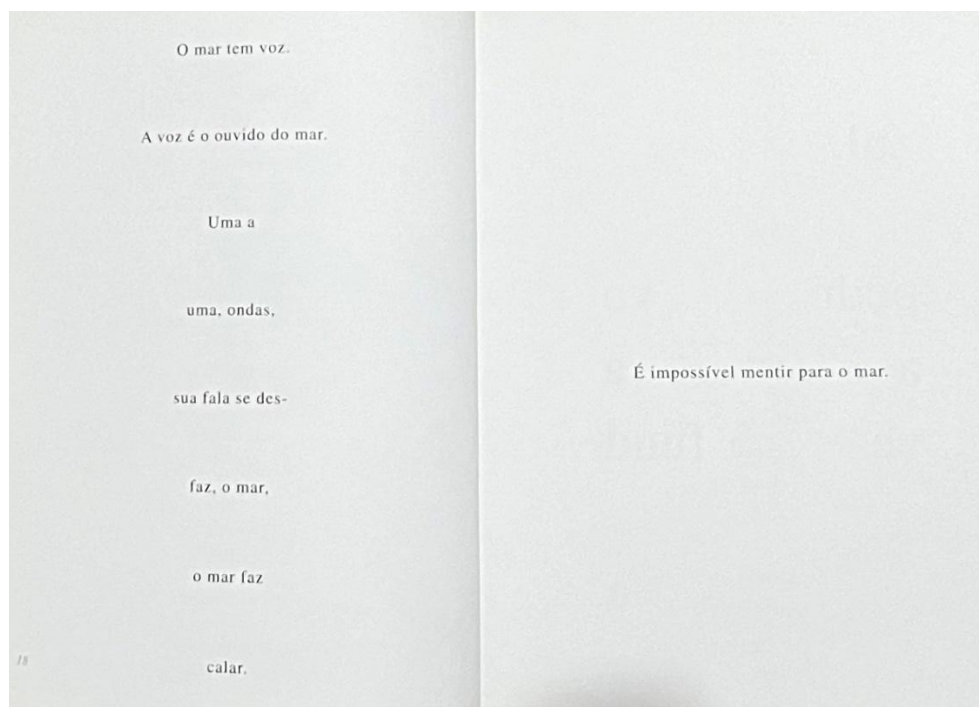
³² Sequência disponível em: 0:26, 0:27, 0:28.

O livro *2 ou + corpos no mesmo espaço* (1997) é, segundo Santos (2012), uma investigação do corpo de seres em geral e até do corpo do poema, pois é uma característica do livro mostrar transformações das palavras e imagens (partes do corpo poético) em modificações de sentido. Ainda, são presentes no livro distorções, borrões e apagamentos que transformam a linguagem em manifestações literais de sentido. Há explorações gráficas ao usar mapas, fotos, sinais e simultaneidade espacial e semântica.

Aqui, o corpo é uma forma de evidenciar a palavra-coisa e a linguagem como organismo vivo que, verbivocovisualmente, se transforma no poema, um corpo por si só.

Em *O mar* (1997), temos uma discussão sobre o ato comunicativo. Como já visto, a teoria bakhtiniana se baseia em uma perspectiva social de linguagem, da qual nasce e emerge pelo ato alteritário do sujeito eu/outro. Nesse movimento, emitimos enunciados situados que refletem e refratam um posicionamento singular ético e responsável, do qual o outro entra em embate, para produzir novos enunciados, sendo todos irrepetíveis e responsivos. Nesse elo enunciativo, a resposta é dada via compreensão ativa, isto é, um acabamento dialético-dialógico que já é um novo enunciado.

Figura 31 – poema *O mar* (1997)



Fonte: Antunes (1997)

Diante disso, o poema em questão faz alusão a esse processo enunciativo em uma construção verbivocovisual. O enunciado é construído em duas páginas em branco, sendo a

escrita centralizada. O elemento mar do poema é a própria linguagem em ato: tem voz porque reflete e refrata uma visão de mundo; a voz é ouvido ao mesmo tempo, pois, como o processo enunciativo, a compreensão ativa já é uma resposta. A cada onda, ou a cada troca com o outro, o mar se desfaz e se faz, isto mostra a linguagem como um organismo vivo em movimento, capaz de calar porque a cada enunciado responde a uma ou outra voz social e não a todas, mas, ao mesmo tempo, não se mente para a linguagem-mar porque ela é sempre múltiplas refrações da vida.

A visualidade do poema se dá na forma em que os versos são dados. Mais uma vez, não há a versificação tradicional da poesia e é utilizado todo o espaço em branco da página para alçar a verbalidade, bem como a sonoridade do poema, pois assim se dá uma cadência rítmica para a leitura que não apresenta pontuações. Deixar apenas uma frase na outra página é uma estratégia para ênfase do que ali é dito, como também o verbal é trabalhado em uma separação proposital da palavra “desfaz”, pois ao separar a prefixação, se mantém, ao mesmo tempo, o sentido original. O mar é escolhido também como uma metáfora para a transição e movimento pelos quais a linguagem passa, elevando o sentido metalinguístico de tratar sobre linguagem, e para isso, a construção verbivocovisual é essencial e completa o posicionamento do autor.

A sonoridade desse poema é bem rica. As rimas internas estão, mais uma vez, presentes na aliteração das consonantais semelhantes, como em “mar” e “mentir”, “voz” e “ouvido”, dando musicalidade. A assonância acontece com o som de /a/ em “mar”, “falar”, “calar”. Ainda, as estruturas das frases e as figuras de linguagem criam a ideia de movimento, como as próprias ondas do mar, mas também evocam os sons reais das ondas e da natureza.

Outro poema que utiliza o elemento mar como metáfora para linguagem é *palavra* (2003). Esse enunciado é formatado com um parágrafo “justificado”, o sujeito lírico é a própria palavra em dois núcleos de sentido: um da metalinguagem do poema, no sentido da linguagem viva; e o outro é o erotismo, do ato sexual como ato reprodutivo prazeroso.

Figura 32 – poema *Palavra* (2003)

o sumo do suco do extrato grosso espesso
concentrado da palavra leve aérea perfumando
o ar onde soa o mar onde ecoa a mar onde
escoa a palavra mar onde escorra a palavra porra
até o óvulo ouvido da próxima palavra pessoa

Fonte: Antunes (2003)

Nesse poema, a palavra é apreendida como gênese, como é mostrado no trecho “próxima palavra pessoa”, em uma junção biológica linguística. O termo “palavra” aparece em todo o enunciado para mostrar que a vida é dada pela linguagem, como reflexo e refração da vida, logo, o poema se torna a própria palavra-pessoa, palavra-coisa e corpo, a partir de uma construção verbivocovisual.

O poema ainda traz termos como “óvulo” e “porra”, que agem como metáforas para o processo criativo de construção poética, assim como para o embate eu/outro para surgir a linguagem dialógica, e por fim, retoma o ato sexual como confronto que produz a “próxima palavra pessoa”.

A vocalidade é tomada por rimas internas pela repetição de fonemas, dessa maneira, o poema-corpo de metalinguagem e erotização gera essa palavra-vida-pessoa, no sentido ontológico-axiológico de AA. A verbalidade, construída sem pensar em métricas e na sintaxe tradicional, constrói uma entoação onde sujeitos (de linguagem e biológicos) se fundem. Esse ritmo, construído arquitetonicamente pelo autor, permite ao leitor-ouvinte participar do acabamento de sentido.

Assim, se, por um lado, considerarmos como núcleo o erotismo e fizermos uma leitura do que seriam os “seus periféricos”, teríamos as palavras do campo semântico ligado ao erótico e ao amor: “a mar”, “óvulo”, “porra”, “sumo”, “suco extrato grosso espesso” (todas referentes a sêmen), bem como jogos sonoros que, pela modulação e entoação, podem indicar o jogo amoroso dos corpos e a tensão entre masculino e feminino conciliada por esse jogo. Com essa estratégia estrutural, o poema constrói e se fundamenta numa coesão sensível, marcada pela intensidade – que começa com o fechamento das vogais no primeiro verso, dando lugar à abertura vocálica no segundo verso e vai se dialogando e fundindo, de maneira cada vez mais ampla, até o último verso, onde se concretiza a nascitura da palavra-pessoa como fruto do “ato sexual” existente entre “óvulo” e “porra”, entre “o mar” e “a mar”.

Por outro lado, se considerarmos como núcleo a metalinguagem, prevalece, em nossa leitura, a extensidade, da palavra “leve aérea” que “perfuma” “o ar onde soa o mar onde ecoa a mar onde / escoa a palavra mar onde escorra a palavra” poética – densa e fluida. Esse jogo da assonância e aliteração exprime tanto a palavra como “dura” que dá lugar a palavra “lânguida” e cria ritmo para a leitura do texto.

Como afirma Paula (2010):

Afinal, em Antunes, a palavra é corpo, a palavra-corpo; o corpo é palavra, o corpo-palavra, que fala, canta, geme, espreme e goza a alma do corpo, alma

da palavra: som, silêncio e sentido. Em outras palavras, a alma/sentido da palavra está em sua “carnação”: “músculo, carne e osso, pele e cor”, como sugere a canção “Carnavália” (In, *Tribalistas*, 2002), composta pelo próprio Arnaldo Antunes e dois de seus parceiros, Carlinhos Brown e Marisa Monte (Paula, 2010, p. 3).

A verbivocovisualidade é marcada metalinguisticamente nesse poema, construído numa forma e conteúdo que expressa um posicionamento estético-literário-linguístico. A palavra é campo para o sexual se manifestar: a partir do intento vvv, o erotismo é tangível e compreendido potencialmente. O poema atinge uma qualidade de corpo, tal qual o conceito da palavra-coisa.

5.7 *Palavra-Desordem: a alma da linguagem*

O livro *Palavra-Desordem* (2002) se baseia na ideia da síntese, uma redução de termos sem perder a profundidade ou impacto de sentido, a partir de letras vazadas e contornadas apenas por uma fina linha preta em páginas em branco. Com essa característica, cada enunciado presente nessa obra explora a não linearidade e a multiplicidade de leituras. O livro propõe a participação do leitor, que precisa inverter o livro ou movê-lo de um lado a outro para trabalhar com as “palavras em desordem”, sendo mais um exemplo da arte interativa promovida por AA. Há muito trabalho com provérbios, *slogans* e aforismos colocados de outra perspectiva. É um livro simples, sem grandes inventos gráficos e tipográficos, mas em qual a “desordem” não é uma confusão, e sim a captação da simultaneidade de leitura cara ao trabalho verbivocovisual de Antunes.

O enunciado-poema *superficialma* é formado por um único vocábulo na lateral da página, em cruzamento lexical de “superficial” e “alma”, em uma junção perfeita onde a última sílaba de uma palavra se conecta foneticamente com a primeira de outra, respectivamente.

Esse poema é de uma profundidade singular, pois o acesso à alma dos seres se mostra ligado à superfície devido à junção das palavras. É uma noção paradoxal onde o profundo é raso e o raso se torna denso, uma metáfora para o encontro com o outro e o conhecimento do ser-outro.

Figura 33 – Poema *superficialma* (2002)



Fonte: Antunes (2002)

O enlace do poema é verbivocovisual. A verbalidade é trabalhada com a junção de vocábulos, mas o sentido da correlação entre superfície e alma está também ligado ao visual, tanto pela tipografia vazada que transmite uma ideia de personalidade, como pela disposição espacial do termo ao fundo, a representar algo no interior. A vocalidade também é vista na junção fonética, sendo clara no discurso de reflexão sobre o paradoxo interior e exterior.

O tom axiológico do poema marca que é tanto, de certa forma, filosófico, como metalinguístico. Ao se pensar o caráter da linguagem enquanto discurso presente no dizer-fazer arnaldiano, tal poema, assim como a teoria bakhtiniana, fala do jogo interior/exterior da palavra, pois todo e qualquer enunciado expressa algo exterior, isto é, social, que está na superfície e se materializa. No entanto, há seu lado interior, potencial, que é tão parte do enunciado quanto o exterior. Além disso, podemos pensar que, para ser exterior, o enunciado precisa ser interior e vice-versa, o que coloca ambas as características em mesmo grau de importância.

Assim, tanto dentro do tema filosófico quanto metalinguístico, se vê na superfície, a alma, ou seja, no enunciado exterior, materializado, há traços do interior, muitas vezes sendo pistas verbivocovisuais que ajudam na compreensão ativa do enunciado. Mas não só, aqui há também uma reflexão sobre o conhecer o outro, o outro que vai além do que fala, mas é composto por um denso conteúdo, a “alma” que abstrai toda a vivência do sujeito e compõe seus outros, pois um sujeito não é só, já que sempre situado carrega em si outros, fruto de embates e trocas alteritárias, feitas na/pela linguagem, pois a palavra é vida e está em tudo,

como já sugere Bakhtin (2017, p. 78): “Quanto a mim, em tudo eu ouço *vozes* e relações dialógicas entre elas”.

Ainda, tal poema dialoga com a canção “Alma” de Arnaldo Antunes e Pepeu Gomes, gravada e famosa na voz de Zélia Duncan, do álbum *Sortimento* (2001). A letra da canção tem uma estrutura repetitiva que enfatiza o enlace superfície/alma. Mais uma vez, a dualidade entre o profundo e o que está na superfície aparece, também a sugerir que a faceta exterior seja um caminho para acessar a profundidade da alma.

Alma, deixa eu ver sua alma
 A epiderme da alma, superfície
 Alma, deixa eu tocar sua alma
 Com a superfície da palma da minha mão, superfície
 Easy, fique bem easy, fique sem nem razão
 Da superfície livre
 Fique sim, livre
 Fique bem com razão ou não, aterrise
 Alma, isso do medo se acalma
 Isso de sede se aplaca
 Todo pesar não existe
 Alma, como um reflexo na água
 Sobre a última camada
 Que fica na superfície
 Crise
 Já acabou, livre
 Já passou o meu temor do seu medo
 Sem motivo
 Riso
 De manhã, riso de neném
 A água já molhou a superfície
 Alma, daqui do lado de fora
 Nenhuma forma de trauma sobrevive
 Abra a sua válvula agora, a sua cápsula alma
 Flutua na superfície
 Lisa
 Que me alisa, seu suor
 O sal que sai do sol da superfície
 Simples, devagar, simples, bem de leve
 A alma já pousou na superfície
 Alma, daqui do lado de fora
 Nenhuma forma de trauma sobrevive
 Abra a sua válvula agora, a sua cápsula alma
 Flutua na superfície
 Lisa
 Que me alisa, seu suor
 O sal que sai do sol da superfície
 Simples, devagar, simples
 Bem de leve a alma já pousou na superfície
 Alma, deixa eu ver sua alma
 A epiderme da alma, superfície
 Alma, deixa eu tocar sua alma

Com a superfície da palma da minha mão, superfície
 Alma, deixa eu ver
 Deixa eu tocar (alma)
 Deixa eu ver
 Deixa eu tocar (alma)
 Superfície (alma)
 Deixa eu ver sua alma
 Alma (Zélia Duncan, 2001).

Antunes e Gomes propõem que, ao tocar e perceber a superfície, pode-se compreender a essência mais profunda do ser. Em “epiderme da alma”, há a metáfora que atesta essa ideia, pois através do contato físico e sensorial, a camada mais externa na pele se transforma em uma camada também exposta da alma, que pode também ser percebida. Em “Fique bem com razão ou não, aterrise”, há uma ideia de paz na superfície, sem necessidade de mergulhar profundamente nos motivos e razões, pois a superfície é livre, isto é, nem sempre aparenta ser mais densa, a escolha é pessoal para “adentrar” na alma, só se enxerga a alma no exterior quando se faz uma leitura mais profunda. Mais uma vez, há um toque metalinguístico de “adentramento” no enunciado, uma compreensão ativa que necessita do discurso interior/exterior para ocorrer.

Os versos “Alma, isso do medo se acalma/ Isso de sede se aplaca/ Todo pesar não existe/ Alma, como um reflexo na água/ Sobre a última camada/ Que fica na superfície” trazem a ideia de tranquilidade capaz de ser encontrada no exterior, pois o “reflexo na água” fala da clareza da superfície para se ver a alma, mais uma vez.

Em “Crise/ Já acabou, livre/ Já passou o meu temor do seu medo /Sem motivo/ Riso/ De manhã, riso de neném/ A água já molhou a superfície” é simbolizada uma pureza, uma renovação e um entendimento completo, seja do outro, seja da linguagem, nesse processo de olhar por completo, considerando não só os aspectos materiais exteriores.

Então, toda a verbalidade traz a ideia sugerida, em um tom emotivo-volitivo axiológico que combina também com as rimas presentes na letra da canção, como as repetições e até as rimas internas presente na aliteração e assonância, a criar sonoridade e ampliar o âmbito valorativo desse enunciado.

Ainda, a visualidade evoca uma série de imagens que ajudam a construir esse cenário, por exemplo, em “A epiderme da alma” lança uma imagem de uma superfície tangível, capaz de ser sentida, como também cria uma textura auditiva que recria o toque nessa superfície. Dessa forma, pode-se ver o enlace verbivocovisual. Um outro trecho exemplar seria “riso de neném”, pois traz um imagem positiva e leve dessa ação, como também sentimos o som agudo que reforça essa imagem.

Dessa maneira, um simples vocábulo que foi juntado, como AA costuma explorar termos, trazem uma complexidade ampla para a reflexão ontológica e metalinguística, pois, ao se falar do ser, compreende-se o poeta, a própria linguagem e o fazer poético.

5.8 *ET Eu Tu* – a “outridade” em Antunes

Na perspectiva simultânea da poética arnaldiana, encontra-se o livro *ET Eu Tu* (2003) em parceria com Marcia Xavier. Essa obra é um conjunto poético que trabalha na temática da insuficiência do “eu” e necessidade do “outro” para que haja um corpo poético inteiro, mais uma vez construído numa obra aberta que não segue regras cartesianas e promove uma arte interativa, que convida o outro-leitor para participar, devido à simultaneidade e movimento que ecoa nos enunciados, construídos verbivocovisualmente, especialmente pelo uso de fotografias, imagens, figuras, grafias, sons e outros signos.

Nesse sentido, mais uma vez, dentro da obra cíclica arnaldiana, a palavra enquanto linguagem é verbivocovisual e essa característica permite com que o poema tenha um corpo, isto é, seja uma “coisa” materializada na própria poesia, desarticulada da convenção estrutural da linguagem referencial, daí a palavra-coisa que resulta em um ser poético total.

Para pensar essa ideia, o poema-capa do livro se mostra essencial para entender a relação entre “eu” e “tu”:

Figura 34 – poema-capa (2003)



Fonte: Antunes (2003)

Apoiados nas análises de Lopes (2007), vamos empreender as análises dos enunciados tendo em vista a área teórica desse trabalho. Assim, a capa e a contracapa apresentam o perfil de um rosto e um espaço vazio, cortados ao meio. Ainda, na parte inferior da página, o rosto é fragmentado com sombras. Esses aspectos da imagem marcam o oculto e o que não é visível no eu/outro. A parte inferior, da cor cinza, pode ser interpretada como um espelho a ser completado, possivelmente, com o perfil superior do leitor. Juntas, a capa e contracapa são a porta de entrada e saída do leitor para ter contato e embater com o outro-poeta, e, juntos, estarem em alteridade, contato e trocas, sendo os enunciados do livro um espaço de linguagem, portanto, de relação entre sujeitos.

Tal ideia combina com a teoria bakhtiniana e a ideia de sujeito, que são eu e outro, porque para a filosofia da linguagem bakhtiniana, o “eu” só se completa com o acabamento permitido pelo “outro”, em um espaço-tempo, via linguagem. É essa ideia que o enunciado escolhido carrega, a “definição” do sujeito “eu” a partir e por meio do “outro”, tema presente e sendo uma preocupação da poética de Arnaldo.

Na parte superior do enunciado, temos o termo “ET”, uma abreviação de “extraterrestre”, a remeter a ideia do poeta não pertencente do enunciado “gente” (2002), a lembrar o desafio de ser poeta e produzir poesia, como pode ser o dêitico aditivo em latim “et” que significa a conjunção aditiva “e” do português, a entrelaçar o “eu” e “tu” nessa troca e acabamento de completude.

As três palavras “et”, “eu” e “tu” estão uma na outra, em uma mistura que indica como o sujeito não é só, mas sim no mínimo “eu” e “outro”: “et” traz as iniciais de “eu” e “tu”, em um coexistir, já que só “somos” porque o outro também “é”. A falta de pontuação no texto vertical também mostra essa transmutação, além disso, há um espelhamento das letras que mostram o processo do sujeito ser, no mínimo, dois, como também a assonância e a aliteração que marcam sonoramente esse processo. O “Eu” e “Tu” são dois sujeitos “completos”, como mostra a letra maiúscula que vem de “ET”, mas essa completude vem do processo alteritário com o outro, por isso, a letra “u” minúscula.

É na junção do código verbal, da imagem fotográfica com a disposição gráfica, que vemos esse trabalho com a verbalidade associado com o visual e o vocal, isto é, a verbivocovisualidade, a mostrar o que Antunes sugere, um sujeito que penetra no espaço do outro, porque é só pelo outro que pode o “eu” se compreender. No espelho da capa o leitor vê em reflexo seu olhar, capaz de enxergar o outro, que se completa com o rosto da imagem, em uma “outridade”. Nessa leitura performática, o outro está dentro de nós mesmos, na nossa alma, para lembrar os enunciados do subcapítulo anterior deste trabalho.

Essa temática está presente em muitos dos poemas de Arnaldo Antunes, como se vê em “um corpo dividido ao meio ou: dois corpos” (2001), que traz claramente o jogo alteritário de “um” que se completa no “outro” para ser um “inteiro”.

Figura 35 – poema do livro *Outro* (2001)

um corpo dividido ao meio ou: dois corpos
ou: um corpo dividido ao meio: ou dois corpos ou:
um corpo em duas metades ou: dois
ou: um corpo com sentidos e meios ou: no espelho
um
outro
camadas
lâminas metálicas
escamas
inteiro

Fonte: Antunes (2001)

Esse poema também pode ser encarado pelo olhar metalinguístico, visto que um enunciado precisa do acabamento de um outro, seja do autor ou do leitor, pois o acabamento enunciativo considera o outro desde a arquitetônica, já que o autor-criador cria para alguém em potencial e esse leitor cocria ao fazer uma compreensão ativa/resposta. Ao pensar nesse processo enunciativo, pensamos também no ato poético, já que poemas são enunciados que refletem e refratam valores éticos e responsáveis, são únicos porque, a cada leitura, há um novo entendimento, um novo “outro” age nesse corpo.

O poema está visualmente construído em um bloco alinhado à esquerda, as linhas poéticas começam grandes, numa mistura de elementos que vão diminuindo até chegar a um só termo, “inteiro”, a mostrar a relação eu/outro em ato e acontecimento. O todo verbal é dado em repetições lexicais que indicam a mistura dos corpos, como o início de cada frase com os termos “um” e “ou” até chegar em “outro”, novamente indicando a “mistura”.

O enunciado traz a relação eu/outro também para falar de “sentidos”, a remeter tanto a ideia da criação de enunciados e, consequentemente, poética, como também chega a certo erotismo, tema presente nas obras arnaldiana. O elemento “espelho” se associa ao poema anterior no mesmo movimento de mostrar que no “eu” há o “outro” e vice-versa. Esse poema ainda carrega em si assonâncias e aliterações que, associados à disposição gráfica e à pontuação, criam o ritmo e a sonoridade que evoca o tom axiológico do poema: a relação eu/outro em ato.

5.9 *n.d.a.* – o diálogo com o outro

A continuação da verificação do tema da relação eu/outro na poética arnaldiana, requer refletir sobre o livro *n.d.a.* (2010), um trabalho que continua a investigação de linguagem no estilo lúdico de Arnaldo. É um livro rico de anglicismo e de exploração de outras línguas, feito não só como uma referência à cultura *pop* e global, mas também como uma estratégia que gera rupturas sonoras e semânticas.

O anglicismo arnaldiano se torna uma estratégia para tratar de temas contemporâneos como a tecnologia, comunicação global e sobre as fronteiras da língua, bem como colabora com a visão de linguagem arnaldiana: um olhar dialético-dialógico de troca com o outro, em um mundo moderno que transcende as barreiras comunicativas. Dessa maneira, AA consegue ampliar o poder expressivo da linguagem pela alteridade, já que explora sonoridades distintas, ritmos e cadências novas e até traz novas referências e possibilidades de sentidos, a questionar a estrutura comunicativa e a questão da forma e conteúdo, criando um espaço metalinguístico para a obra. Com isso, esse traço permite uma reflexão sobre os limites e poder de significação da palavra, essa que é um objeto de comunicação e criação, assim, desnaturaliza a linguagem, testa seus limites de expressão, explora sentidos sonoros, rompe com a experiência cotidiana da língua, reflete sobre os códigos linguísticos, cria camadas de sentidos (pois cada idioma tem sua carga axiológica), explora a aparência gráfica dos termos, cria ritmos inusitados ou aliteraões inesperadas, evidenciando o seu caráter musical, a ponderar sobre a tensão entre o local (nossa língua) e o global (outros idiomas), de forma até antropofágica.

O poema *eutro*, que abre o livro, traz o “eu” em possibilidades. Mais uma vez, o tema da relação entre sujeitos é explorado por Arnaldo, dessa vez, ao brincar com os sintagmas pronominais, nominais e verbais da língua, para concretizar a isomorfia entre os termos.

O “eu” é impossível de ser traduzido e está em diálogo com o “outro”. O pronome oblíquo átono “me” recorta o vocábulo “mesmo” e “no meio”, sendo este tanto em posição medial quando o próprio ato de nomear, a lembrar da constante ideia de nomenclatura trabalhada por AA. Ainda, tal termo se equipara, repetidamente e verticalmente, às formas estrangeiras: *io* (italiano), *yo* (espanhol), *i* (inglês), *je* (francês), do pronome “eu” que fecha o poema com “eu *tro*”.

Figura 36 – poema *eutro* (2010)

Intruso entre intrusos intraduzo

o me smo

me

me

me

no me io

yo

i

je

do eu tro

Fonte: Antunes (2010)

O poema é construído verticalmente para mostrar, visualmente, as trocas eu/outro e como ambos se fundem, como indicam a linha poética inicial e final, pois cada sujeito é um intruso no outro, se introduz e, então, cada ser é, na verdade, um “eutro” – eu e outro ao mesmo tempo.

Além do apelo visual, o jogo vocabular entre os pronomes cria a sonoridade do poema, construído sem seguir versos canônicos e sem pontuação clássica, a usar dos espaços em branco para auxiliar nas pausas e entonação, alicerçadas em assonância e aliteração. Visualmente, o uso do itálico gera uma ênfase, mas sonoramente, há uma outra voz e entonação sugerida, a voz do “outro” que embate com a voz do “eu”, escrita sem essa marca tipográfica.

O outro é marcado com palavras estrangeiras, justamente por ocupar essa posição “de fora”, mas o ato do sujeito ser dois se concretiza no termo criado “eutro”, um eu criado pelo

outro, por ele e em trocas alteritárias, como a linguagem-vida. A marca tipográfica indica como o sujeito é marcado por vozes sociais, constituído dentro de um embate dialético-dialógico, em incessante troca com o outro, em contato com reflexos e refrações a todo momento, em um elo ininterrupto.

Dessa maneira, a verbivocovisualidade do poema reflete e refrata o diálogo que marca a formação do sujeito, que não é um só, mas uma constante e inacabada relação entre dois ou mais, uma vez que somos constituídos por vozes sociais responsáveis em devir. Tal qual a filosofia da linguagem bakhtiniana, a linguagem é parte do sujeito: enunciados pressupõem auditório e são responsivos, situados e sociais, em embate dialético-dialógico que molda toda a arquitetônica enunciativa, que advém do ser enquanto sujeito de linguagem e passível de criar enunciados.

Outro poema-enunciado que traduz essa ideia é *por mim*, do mesmo livro. Há uma reflexão sobre o diálogo constituinte do sujeito e vozes sociais, pois é no discurso interior que embate de valores acontecem, já que as axiologias presentes no exterior são internalizadas para, em uma luta dialógica entre valores novos e antigos, surgir uma nova resposta/enunciado.

Figura 37 – poema *por mim* (2010)

não sei
se é meu
ou de mim
o eu
que rima
com fim
talvez
ali
ou além
alguém
seja eu
por mim

Fonte: Antunes (2010)

Essa questão interna de adesão de valores e vozes alteritárias para constituir a nossa própria, em eco e resposta de outra(s), é evidenciada no trecho “não sei/ se é meu/ ou de mim”. Já em “o eu/ que rima/ com fim”, mostra-se a conclusão e acabamento da voz social do “eu”,

que ressoa a todos os outros que, em algum momento da vida, entrou em contato e adquiriu algum pressuposto, logo, mostra a responsividade e elo discursivo, tal qual o Círculo de Bakhtin discute.

Em sua essência, *a palavra é um ato bilateral*. Ela é determinada tanto por aquele de quem ela procede quanto por aquele para quem se dirige. Enquanto palavra, ela é justamente *o produto das inter-relações do falante com o ouvinte*. Toda palavra serve de expressão ao "um" em relação ao "outro". Na palavra, eu dou forma a mim mesmo do ponto de vista do outro e, por fim, da perspectiva da minha coletividade. A palavra é um ponto que liga o eu ao outro. Ela apoia uma das extremidades em mim e a outra no interlocutor. A palavra é o território comum entre o falante e o interlocutor (Volóchinov, 2017, p. 205, grifos do autor).

No trecho “talvez/ ali/ ou além” e em “alguém/ seja eu/ por mim” há a marca cronotópica do ato enunciativo: respondemos a seres independente de época ou espaço, uma vez que cada enunciado emitido é uma resposta para algo já dito em algum momento e não só no tempo exato das materializações. Pode-se responder um discurso ocorrido há anos, porque caminham na mesma ideia de valores. A completude do eu só é dada nesse além do tempo.

O poema é construído verbivocovisualmente: seus versos fogem do cânone e o enunciado se apresenta no centro da página, em texto centralizado e ao usar os espaços em branco da lauda para auxiliar na sonoridade, que é arquitetada para soar em ritmo mais calmo, com a aliteração de /m/ e /s/ e assonâncias em /e/, /i/ e /a/, tudo isso alicerçando a temática que marca a entonação poética.

5.10 *Agora aqui ninguém precisa de si – a ânsia do falar*

O livro *Agora aqui ninguém precisa de si* (2015), ganhador do 1º lugar no prêmio Jabuti, traz toda versatilidade do trabalho poético de Antunes. Ao abordar várias temáticas, AA traz poemas maduros e experimentais, conduzidos pelo fio da verbivocovisualidade da linguagem.

Mesmo após décadas de trabalho, Antunes continua ancorado nas concepções estéticas-literárias que alçam sua visão de linguagem. Nesse contexto, o poema “ânsia mansa”, pela verbivocovisualidade de sua produção, revela um poeta incomodado e com a urgente necessidade de dizer e fazer algo, a expressar a repulsa sentida por esse sujeito lírico, como se algo o “enjoasse”. Não se vê materialmente o que incomoda esse sujeito-lírico, por isso a

“ânsia” é “mansa”: o poeta afirma uma extrema necessidade de falar disso, que sem um empenho do leitor, dada a simultaneidade do poema, não será compreendida.

Figura 38 – poema *ânsia mansa* (2015)

se ânsia mansa

não ex

iste

o que é

isto

que persinsres

(de mim

não des)

iste?

Fonte: Antunes (2015)

Dado o olhar metalinguístico, o incômodo do poeta é a marca de sua visão de mundo e de linguagem, que afirma a verbivocovisualidade e a palavra-coisa para se pensar poesia. Há, nesse enunciado, vozes sociais em embate devido a forças contrárias: é um poeta em resistência, que combate a ideia da poesia que, pelo traço verbivocovisual de linguagem, pode se transformar em uma coisa por si mesma.

Uma leitura sinestésica pode ser feita desse poema, portanto, as dimensões de linguagem (verbal, vocal e visual) permitem, a cada leitor, a interação com o poema e dar-lhe acabamentos em resposta e diálogo:

Todo enunciado (...) responde a algo e orienta-se para uma resposta. Ele é apenas um elo na cadeia ininterrupta de discursos verbais. Todo monumento continua a obra dos antecessores, polemiza com eles, espera por uma compreensão ativa e responsiva, antecipando-a etc (Volóchinov, 2017, p. 184).

A tipografia do poema entrelaça o visual ao verbal. Construído em uma página em branco sem seguir métricas canônicas, AA cria seu poema com a tipografia *sans serif*, um grupo de fonte que semiotiza modernidade, objetividade e jovialismo. Este estilo gráfico direto e simples é escolhido propositalmente para compor a visualidade poética, para defender a valoração de modernidade poética presente no enunciado.

Somado a isso, a visualidade do poema também aparece na forma: cada linha tem um tamanho diferente, a mostrar a aglutinação das palavras e sua sintaxe distinta, mas não só: o poema é feito em forma interrogativa, direcionada para o outro, que encarna a voz social contrária. Assim, cada linha poética é uma parte da pergunta, sendo visualmente e sonoramente marcada, porque a intensidade de cada frase muda: começa forte (com uma linha maior), se diminui (com efeito de chamar atenção para a defesa de sua ideia) e aumenta mais uma vez em “que per sins res”, a corporificar a ânsia pelo truncamento das palavras reduzidas.

O processo de aglutinação de radicais e morfemas de classes de palavras distintas promove parte da polissemia que constrói os sentidos poéticos desse enunciado, quando AA aglutina palavras, divide radicais de termos que terminam em “iste” - existe, persiste, insiste, resiste, desiste. Aqui, todas as palavras são verbos, mas causam polissemia ao serem separadas de suas terminações usuais e todos os radicais aparecem juntos, pedindo que o leitor se aproxime do poema e o complete, à sua maneira, a possibilitar múltiplas leituras, dada a troca com o outro.

A vocalidade aparece em um trabalho verbal com as figuras de linguagem que garantem oralidade e cadência rítmica para o poema, pois as rimas internas marcam a suspensão da rima tradicional poética, logo, é preciso elaborar uma nova maneira de garantir oralidade: daí o processo de aglutinação e uso de aliteração (no caso, da sibilante) e assonância (nesse poema, da abertura do /a/ ao fechamento do /w/, com gradações em /e/, /y/ e /i/), que garantem a sonoridade poética que clama a oralidade.

Toda essa construção não convencional compõe a visualidade pela própria palavra (palavra-coisa) e a ruptura dos versos quebra a noção de sintaxe, a formar a visualidade na disposição “desenhada”, a evidenciar a palavra-coisa na poesia, feita como objeto em si e não

em referência a algo. A polissemia é trabalhada no processo de aglutinação de radicais e morfemas em “ex”, “pers”, “ins”, “res”, “des” em versos separados de “iste”, em outro verso.

Nesse esteio, o poema do livro *2 ou + corpos no mesmo espaço* (1998) musicado no disco *O silêncio* (1997), denominado “Os buracos do espelho” denota essa percepção metalinguística.

Figura 39 – poema “Os buracos no espelho” (1998)

Os buracos do espelho

o buraco do espelho está fechado
agora eu tenho que ficar aqui
com um olho aberto, outro acordado
no lado de lá onde eu caí

pro lado de cá não tem acesso
mesmo que me chamem pelo nome
mesmo que admitam meu regresso
toda vez que eu vou a porta some

a janela some na parede
a palavra de água se dissolve
na palavra sede, a boca cede
antes de falar, e não se ouve

já tentei dormir a noite inteira
quatro, cinco, seis da madrugada
vou ficar ali nessa cadeira
uma orelha alerta, outra ligada

o buraco do espelho está fechado
agora eu tenho que ficar agora
fui pelo abandono abandonado
aqui dentro do lado de fora

Fonte: Antunes (1998)

Musicado com sonoplastia calma e lenta, a voz de AA entoia de modo melancólico, a mostrar os desafios de um mundo paralelo do outro lado do espelho, no qual está vivendo. O sujeito-lírico está angustiado e metaforicamente preso dentro desse objeto: “o buraco do espelho está fechado/ agora eu tenho que ficar agora/ fui pelo abandono abandonado/ aqui dentro do lado de fora”. Todo o arranjo musical e eco da voz principal expressam essa angústia: tons mais baixos, objetos caindo, vidros sendo quebrados e outros sons que denotam um distanciamento da vida e impedimentos que convergem com a aflição passada pela letra da canção. Portanto, sonoramente a composição cria cenários visuais que exprimem o que a verbalidade expressa.

Como poema, foi publicado no centro da página branca, com a ausência de maiúsculas, evidenciando a liberdade poética que não segue a normatividade. O uso de paradoxos sustenta a imagem do vazio provocada pela compreensão cognoscível. A verbalidade, no entanto, se organiza em rimas ricas, perfeitas e toantes ao final dos versos sendo, portanto, externas e

alternadas quanto a posição na estrofe. Isso mostra que, mesmo experimental e buscando a novidade poética, AA não ignora a tradição, muito pelo contrário: a reconhece e a inova.

AA provoca sentidos em trechos como “com um olho aberto, outro acordado”, pois retira a implicação natural de estar com o olho aberto e estar, portanto, acordado, logo, extrapola a semântica convencional e brinca com a adjetivação. Isso é feito também em “uma orelha alerta, outra ligada” caracterizadas de modo distinto.

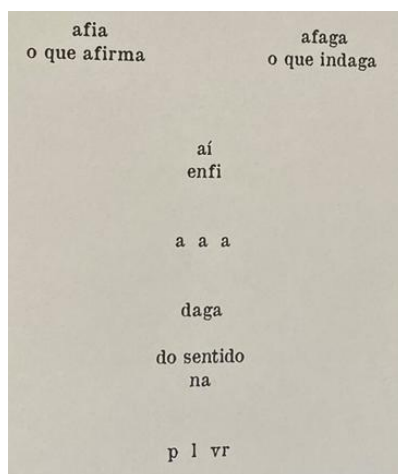
Essa brincadeira verbal está conectada ao sentido global do poema: um sujeito de fora do mundo convencional, em práticas poéticas experimentais, em um novo olhar para acerca da linguagem, em alerta porque não participa desse universo comum a todos e, embora não ignore a tradicionalidade, não consegue seguir nesse âmbito. Essa é uma metáfora para a percepção do sujeito/poeta fora da normatividade, “inclassificável”, com percepções que vão além do imposto e entendido como “certo”, vendo a vida através de um espelho e a estar alerta para qualquer transgressão. Assim, o tempo passa, como em “quatro, cinco, seis da madrugada” e a agonia desse poeta continua, já que se sente não pertencente.

5.11 *Algo Antigo* - a penetração da palavra-outro

Algo Antigo (2021) é o mais recente trabalho publicado por Antunes, feito no período pandêmico da COVID-19, situação mundialmente adversa. Engajado no tempo de isolamento social, Arnaldo reflete sobre isso e outros aspectos contemporâneos, como mídia e política, em uma reflexão do passado em presença na atualidade, o novo no velho e o velho no novo.

Mesmo assim, AA não deixa de lado a metalinguística: o poema-enunciado “a adaga” semiotiza o movimento dialógico da relação eu/outro realizada na/pela linguagem, em movimento de tese, já que primeiro se afirma algo, se afia o que diz, depois se indaga, questiona na anti-tese, que afaga o dito anterior. Dessa forma, metaforiza a ação de inserir uma adaga ao simbolizar a intensidade e a penetração das palavras e de seu sentido no outro, no movimento tenso de linguagem, no enunciado.

Figura 40 – poema *a adaga* (2021)



Fonte: Antunes (2021)

Nesse poema, nota-se o eco da percepção de linguagem arnaldiana: da palavra-coisa em intento verbivocovisual. Mas não apenas isso, pois o poema trata sobre a dialogicidade da palavra, o conceito de diálogo se torna a adaga a partir da metáfora do corte da lâmina e por meio das fragmentações das palavras: a coisa que é enfiada no sujeito é a própria palavra alteritária que constitui ser/vida.

A linguagem bakhtiniana é dialógica, o signo é vivo e saturado, os enunciados emergem na/pela interação social, por sujeitos situados e reflete e refrata posicionamentos socioculturais, a construir realidades via linguagem em diálogo. Dessa maneira, enunciado-poema é um ato singular e social, em embate com a tradição poética e embasa a voz social de AA. Ainda, por enunciados serem o palco para trocas alteritárias entre sujeitos (eu/outro), ao enunciar, atuamos em responsividade e estabelece-se relações dialógicas de tensão no jogo da língua viva (Volóchinov, 2017).

A característica do enunciado de ser completo de uma linguagem interior e exterior, de forma interligada, dado o caráter social da palavra, é mais uma vez trabalhada por AA, uma vez que a palavra é afiada, direcionada ao outro, a palavra do outro é afagada, indagada, isto é, se chocam em embate, que forma a própria linguagem singular do sujeito, um movimento retratado verbivocovisualmente pelo poema.

Dessa forma, o enunciado selecionado traduz essa concepção de linguagem e vida, traz esse jogo interior/exterior e o movimento dialético-dialógico que demonstra a palavra como organismo vivo. O poema é construído a partir da tridimensionalidade, que trabalha a metalinguística temática: a visualidade, a vocalidade e a verbalidade são entrelaçadas no poema, constroem o sentido em conjunto, sendo captada de forma sinestésica.

O poema é construído com a tipografia *serif*, que semiotiza tradição, seriedade, sabedoria e estabilidade. Essa ideia é presente em todo o livro, já que foi escrito com esse

mesmo estilo, além disso, remete ao próprio título (*Algo Antigo*), sempre a remeter a um passado. Essa fonte também remete ao estilo usado pelas antigas máquina de escrever, instrumento de digitação.

Os termos lexicais estão distribuídos pelo espaço da página no objetivo de gerar cadência rítmica para o que foi escrito, e cada espaço em branco gera sentidos para o enunciado, uma vez que simboliza pausas sonoras. Essa construção visual/vocal possibilita leituras diversas, o leitor cocria (Bakhtin, 2017) e realiza sua compreensão ativa situada para tal poema-enunciado. Ainda, essa distribuição das palavras “desenham” o formato de uma adaga, tema e conteúdo do poema.

O poema traz rimas internas para moldar a oralidade, já que não se usa versos tradicionais. Para tal, exploram figuras de linguagem para dar ritmo e musicalidade para o verso: traz a aliteração da repetição do som das consoantes /f/ e /d/ em palavras como "afia", "afirma", "afaga", "indaga" e "adaga", e a assonância da repetição do som da vogal /a/ em termos como “afia”, “afaga” e “palavra”. Esse último termo, construído no poema com a supressão da letra “a”, semiotiza a linguagem internalizada, ao deixar de ser do outro e se tornar própria, não igual a primeira, mas nova e irrepetível.

A verbalidade é trabalhada na separação das letras de cada termo, em uma brincadeira morfológica. As escolhas lexicais foram realizadas a partir da oralidade e pela significação, o trabalho de aglutinação gera polissemia que permite visualidade, vocalidade e a leitura sinestésica de vários sentidos.

Ao levar em conta as relações entre grafemas e espaço, o enunciado organiza os termos lexicais de maneira segmentada para produzir um efeito visual que remete ao ato de cortar ou dividir, intensificando o significado da “adaga”. A segmentação é um recurso frequente na obra de AA, sendo recorrente em diversos de seus poemas. Neste caso, manifesta-se em diferentes níveis, criando uma estrutura descendente, como se as palavras estivessem sendo cortadas e afuniladas. Um exemplo claro disso é o último termo lexical, "p l vr", que aparece fragmentado, evocando a ideia de desintegração ou de um corte que afeta a integridade da palavra "palavra".

Ao estreitar os elementos linguísticos, cria-se um efeito de perfuração, como se a adaga rasgasse tanto o espaço quanto os significados da linguagem. No topo, a estrutura simétrica formada por "afia o que afirma" (à esquerda) e "afaga o que indaga" (à direita) estabelece um equilíbrio inicial que se desfaz com as fragmentações introduzidas por “ái” e “enfi”, a gerar um movimento descendente e incisivo. Esse efeito potencializa, de maneira verbivocovisual, a imagem da adaga penetrando algo – como o próprio significado da linguagem, ressaltando seu aspecto metalinguístico.

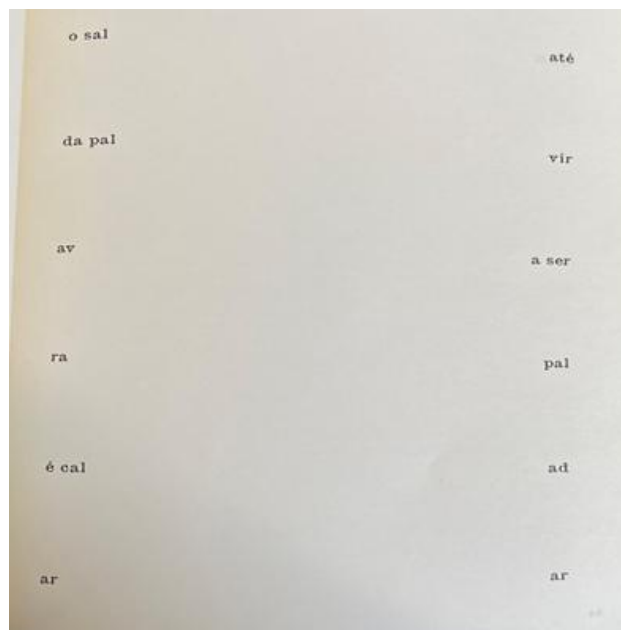
Além disso, há um espaço vazio significativo antes da sequência "a a a", que pode ser interpretada como um som de hesitação ou um eco, reforçando a desconstrução da linguagem. No trecho “do sentido na”, a construção do significado permanece aberta, exigindo que o leitor participe ativamente na reconstrução mental das fragmentações, especialmente na última linha do poema.

O uso do espaço em branco é tão crucial quanto as palavras impressas. Os vazios criam pausas e silêncios dentro do enunciado, produzindo um efeito visual e semântico de interrupção. Há um jogo com ausências e espaçamentos, em que a distância crescente entre letras e termos sugere o próprio corte da adaga. Isso se intensifica com os três “as” centrais do poema, que parecem alinhar-se aos vazios deixados pelos três “as” do termo final “p l vr”, ampliando a sensação de fragmentação e desintegração da linguagem.

A interação entre os elementos sintáticos e semânticos é reforçada pelo jogo dialético e dialógico da metáfora da lâmina. A oposição inicial entre "afia o que afirma" e "afaga o que indaga" evidencia um contraste entre certeza (afirmação) e dúvida (indagação), já que “afiar” remete ao ato de tornar algo cortante, enquanto “afagar” sugere suavidade. O termo "adaga" surge isolado, destacando-se como o núcleo semântico do poema, sendo o agente responsável pela ação de corte.

Toda essa ideia também pode ser vista no poema “o sal”, do mesmo livro. Uma possível leitura do poema seria a frase: “o sal da palavra é calar até vir a ser paladar”, isto é, mostra a palavra “deglutida”: o exterior/outro que passa a ser interior/individual, pela/na linguagem viva, assim, tematiza a alteridade e toda a noção de linguagem explicitada a partir da filosofia da linguagem bakhtiniana.

Figura 41- poema *o sal* (2021)



Fonte: Antunes (2021)

A mesma tipografia é usada nesse enunciado, com isso, segue a ideia de remeter a tradição e ao passado que retoma até o momento primitivo da linguagem (Antunes, 2000), de explicitação da palavra-coisa. O enunciado é construído em duas colunas, que mostra dois sujeitos distintos em troca alteritária embativa, além disso, cada termo do poema está separado por sílabas.

Dessa construção, nota-se que a interpretação não é definitiva, pode formar múltiplas respostas-leituras tal qual o jogo externo/interno de adquirir a palavra do outro, para que se torne sua em alguma medida, em certa situação. As infinitas leituras mostram o movimento de trocas que não terminam: todo enunciado retoma a outros e permite respostas, mesmo um posicionamento singular traz em si a palavra do outro. Essa noção é visualmente explorada no poema, que permite desenlaces em diferentes sentidos, a mostrar a relação de sujeitos em coexistência, pois se pode apreender o poema tanto na vertical quanto na horizontal.

A vocalidade também está presente nessa separação lexical: a cada palavra entrecortada há espaços em branco, a engendrar nova cadência rítmica. Além disso, as palavras são separadas de modo que evidencia a aliteração e assonância na repetição de /a/, /l/ e /r/.

As relações entre grafemas e espaço no enunciado organizam o texto em duas colunas, rompendo com a leitura linear convencional. Dessa forma, o leitor precisa reconstruir mentalmente as frases e os termos segmentados. A fragmentação das palavras sugere um processo simultâneo de desconstrução e reconstrução da linguagem, como se os vocábulos se desfizessem e se recompusessem ao mesmo tempo.

As divisões no texto exigem que o leitor conecte os fragmentos, estimulando uma participação ativa na construção do sentido. A disposição espacial sugere um efeito de dissolução, reforçado pela presença do "sal", que, assim como as palavras no enunciado, pode se dissolver, por exemplo, na água. Dessa maneira, o poema joga com o tema do "sal", evocando tanto sua relação com o sabor quanto sua capacidade de desintegração, espelhando o comportamento dos termos no texto.

O termo "palavra" surge diluído na estrutura do poema, fragmentada ao longo do texto ("da pal" + "av" + "ra"), reforçando a ideia de desconstrução da linguagem. Já a segmentação de "até" + "vir" + "a ser" sugere um processo de transformação, indicando que a palavra não é apenas um conjunto de signos, mas algo que adquire sentido ao longo do poema.

O trecho "é cal" apresenta um duplo significado: pode remeter tanto ao calor (quente) quanto à cal, substância usada para construir ou apagar, como na pintura de paredes. No desfecho, a repetição de "ar" + "ar" pode estar associada ao ar como elemento de dispersão, sugerindo que a palavra, assim como o sal, se dissolve no espaço. Dessa forma, "sal" e "palavra" se entrelaçam, criando um processo de ressignificação da linguagem verbivocovisual.

Dessa maneira, o todo é verbivocovisual, situando a visão de linguagem arnaldiana e bakhtiniana, sem ignorar a capacidade interna/externa em jogo proporcionada pela linguagem alargada e tridimensional em movimento dialético-dialógico.

6. “O SAL É A PALAVRA” - CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho de Arnaldo Antunes, definitivamente, caminha contrariamente a um rótulo. Suas obras, especialmente seus poemas, são atos singulares capazes de expressar uma multiplicidade de sentidos, a evidenciar a facilidade de Arnaldo de ser inventivo, um dos maiores artistas brasileiros da contemporaneidade. A riqueza de suas criações estéticas reside na habilidade de integrar as dimensões da linguagem, a criar, a cada leitura, uma experiência única que transcende as fronteiras canônicas tradicionais da poesia e da arte visual.

Esta pesquisa buscou explorar a verbivocovisualidade, como vista no capítulo metodológico, a partir do esteio bakhtiniano e associado aos preceitos de James Joyce ao falar de seus romances, ideias essas que se conectam com o concretismo que é caro para Antunes. Um dos saldos deste trabalho de mestrado é perceber como a noção de linguagem da filosofia da linguagem bakhtiniana permite um olhar alargado e tridimensional. O conceito nevralgico de diálogo permite entender a palavra como um organismo vivo, ancorado no social e, portanto, a linguística vai além de dados sistêmicos, completando-se com características alteritárias de trocas socio-historicamente situadas. Assim, a palavra é dada em movimento, plena em enunciados que expressam, discursivamente, elementos verbais, visuais e vocais que, conjuntamente, podem, potencialmente e materialmente constituir a arquitetônica enunciativa.

Dessa maneira, a fundamentação teórica bakhtiniana alça os pressupostos da pesquisa e, a partir do método dialético-dialógico (Paula L; Figueiredo; Paula S, 2011), a escolha do *corpus* se deu pela obra poética arnaldiana, porque dialogam com os preceitos translinguísticos bakhtiniano e traz a verbivocovisualidade à tona, a partir da temática escolhida. O método escolhido permite percorrer o caminho em busca da percepção da proposição tridimensional como própria do Círculo de Bakhtin, bem como a seleção do *corpus*, que se mostra arquitetonicamente ligada à verbivocovisualidade, não só como “metáfora”, mas evidenciando, na/pela linguagem, sua potencialidade discursiva e materialidade que traz “pistas” alargadas.

Arnaldo Antunes trabalha de forma neoconcreta e traz traços que são identitários para sua obra, a partir das influências que recebeu, essencialmente, do intento concretista que dialoga com Joyce. Toda a exploração da palavra verbivocovisual em níveis morfológico, sintático e semântico, ao pensar a simultaneidade e a visualidade no uso de tipografias, caligrafias e o uso de elementos textuais, gráficos e fotográficos, como o uso de figuras de linguagem, principalmente assonâncias e aliterações, fazem o todo poético se tornar uma coisa em si, a se expressar por si mesmo e comprovar a metáfora da palavra-coisa empregada como parte de sua “filosofia” estética.

Um ponto essencial realizado foi o levantamento dos trabalhos publicados sobre as obras poéticas de Arnaldo. Com isso, concluímos que essa pesquisa se mostra inovadora por ser a única que se apresenta dentro do campo bakhtiniano, na perspectiva filosófica, que busque entender melhor os aspectos verbivocovisuais do enunciado arnaldiano. Mesmo que exista pesquisas bakhtinianas, nenhuma reflete sobre o enunciado da forma em que aqui buscamos o compreender.

Todos os poemas escolhidos para compor esse trabalho são responsivos, uma vez que dialogam ao mostrar a metalinguagem arnaldiana: explicam e refletem sobre a arte poética ao mesmo tempo que retomam o ato de ser poeta. Falar de linguagem e explorar a palavra para tal feito é uma forma de definir-se, mesmo que Antunes busque ser inclassificável. A falta de definição é o paradoxo arnaldiano que promove essa poética que define ao não definir, que exprime o sujeito-autor ao buscar não o enquadrar, reinventando-se sempre que possível, pois isso é o ser em ato – uma incompletude. É por esse caminho que a relação arte-vida-linguagem é trabalhada nessa dissertação, como uma tríade de compreensão do ser/sociedade.

Dessa maneira, cada análise foi construída de modo a esmiuçar a verbivocovisualidade presente em cada enunciado. As dimensões da linguagem foram separadas de modo didático para que se observassem as características arnaldianas que trazem a tridimensionalidade em sua construção, sempre em diálogo com os conceitos do Círculo de Bakhtin, pois, para nós, é evidente a consideração da palavra alargada como parte de sua filosofia.

Buscou-se refletir sobre a verbivocovisualidade como proposição filosófica de linguagem do Círculo de Bakhtin, ao explorar a palavra-coisa de Arnaldo Antunes, pois ilustra essa tridimensionalidade. Assim, a arquitetônica arnaldiana demonstra, pela metalinguagem, esse trabalho, que fica evidente com as análises, pois buscamos desenvolver aspectos metodológicos verbivocovisuais em cada uma delas.

Por mais que exista uma grande discussão sobre a busca metodológica do Círculo, a noção de diálogo é o cerne que compreende a linguagem, seja em qual formato se apresente. Os poemas são expressões de linguagem, portanto, são encarados como enunciados que refletem e refratam posicionamentos de mundo.

A filosofia da linguagem bakhtiniana mostra-nos como o sujeito e a cultura são integrados. O olhar sociológico (Volóchinov, 2017) permite que o *corpus* seja entendido em uma cadeia discursiva, em elo. Dessa maneira, cada enunciado selecionado encontra novos contextos e expressa suas ideias por si só (Amorin, 2004), aqui em relações dialógicas a partir dos critérios metodológicos e pelo olhar do pesquisador. No entanto, cada poema pode, segundo a própria filosofia estética de Antunes, receber inúmeros sentidos, o que dialoga com a ideia do

Círculo de Bakhtin, que permite aos enunciados receberem refrações a cada situação, sendo irrepetíveis. Além disso, compreender todas as influências que fazem Arnaldo se formar como um grande poeta é importante, pois cada movimento de sua poética feita em interação com suas bases estéticas, filosóficas e artísticas em geral, a mostrar seu trabalho sendo realizado a partir de um ponto nevralgico: o diálogo.

Consideramos que toda a dissertação caminha para construir a reflexão de acordo com o avanço do texto, com isso, cada capítulo dialoga com o outro. No entanto, buscamos evidenciar os conceitos principais que teoricamente compõem esse trabalho, mesmo que a própria teoria bakhtiniana seja um elo teórico.

Portanto, os resultados cumprem com um caminho histórico, poético e filosófico e contribuem para o escopo bakhtiniano de linguagem já que se sugere uma concepção tridimensional da linguagem que perpassa as obras do Círculo de Bakhtin. Isso atualiza e contribui para as pesquisas bakhtinianas, já que amplia as possibilidades de pensar enunciados, como também dialoga com as pesquisas acerca da verbivocovisualidade desenvolvida pelo GED – Grupo de Estudos Discursivos, sob orientação da Professora Doutora Luciane de Paula.

REFERÊNCIAS

- ADOBE COLOR WHEEL. **Adobe Color**. Disponível em <https://color.adobe.com/pt/create/color-wheel>. Acesso em: 05 agosto 2024.
- ALMA. Intérprete: Zélia Duncan. Compositores: Arnaldo Antunes e Pepeu Gomes. *In*: ZÉLIA, Duncan. **Sortimento**. [S. l.]: Universal Music., 2001. CD_ROM, 2.
- ANTUNES, A. **Ou E**. São Paulo: Edição do artista, 1983.
- ANTUNES, A. **Psia**. São Paulo: Iluminuras, 1986.
- ANTUNES, A. **Tudos**. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- ANTUNES, A. **As coisas**. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- ANTUNES, A. **Nome**. Rio de Janeiro: BMG, 1993.
- ANTUNES, A. **2 ou + corpos no Mesmo Espaço**. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- ANTUNES, A. O Nome Disso. *In*: **Ninguém**. São Paulo, BMG, 1995, faixa 3.
- ANTUNES, A. **Corpo**. São Paulo: BMG, 2000.
- ANTUNES, A. Sobre a origem da poesia. *In*: MOREAU, G. (Org.). **12 Poemas para dançarmos**. São Paulo: SESC, 2000.
- ANTUNES, A. **Outro**. São Paulo. Iluminuras, 2001.
- ANTUNES, A. **Palavra Desordem**. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- ANTUNES, A; XAVIER, M. **ET Eu Tu**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ANTUNES, A. “Palavra”. *In*: GULLAR, F. **Boa Companhia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- ANTUNES, A. **n.d.a**. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- ANTUNES, A. **Agora aqui ninguém precisa de si**. Editora Companhia das Letras, 2015.
- ANTUNES, A. **Algo Antigo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- ANTUNES, A. O poeta e compositor Arnaldo Antunes fala de seu novo livro de poemas. *In*: **CULT** – Revista Brasileira de Literatura. São Paulo: Ed. Lemos, n 4, novembro de 1997.
- AMARAL, J. F. B. **Arnaldo Antunes – o corpo da palavra**. Dissertação de Mestrado em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

AMORIM, M. **O pesquisador e seu outro**. Bakhtin nas Ciências Humanas. São Paulo: Musa, 2004.

BAKHTIN, M. Discurso na vida e discurso na arte – sobre a poética sociológica. Tradução para o português feita por Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza, para uso didático, com base na tradução inglesa: VOLOSHINOV, V. N. Discourse in life and discourse in art – concerning sociological poetics, in: **Freudism**. Nova York: Academic Press, 1976. Mimeo, s/d.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética – A teoria do romance**. 3 ed. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1993.

BAKHTIN, M. **Para uma filosofia de ato responsável**. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.

BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 5ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

BAKHITN, M. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Editora 34, 2016.

BAKHTIN, M. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. Rio de Janeiro: 34, 2017.

BAKHTIN, M. **Teoria do romance I – a estilística**. São Paulo: Editora 34, 2015.

BRAIT, Beth. Análise e teoria do discurso. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.

BOHN, Willard. **Reading visual poetry**. [S. l.]: Fairleigh Dickinson University Press, 2011. 176 p. Disponível em: https://search.library.qmul.ac.uk/iii/encore/record/C__Rb1575771__Sreading%20visual%20poetry__Orighresult__U__X7?lang=eng&suite=def. Acesso em: 1 out. 2024.

CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos (1950-1960)**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de; SCHNAIDERMAN, B. **A poesia russa moderna**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CAMPOS, Haroldo de (org.). **Ideograma - lógica, poesia, linguagem**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

CAMPOS, Raquel Bernardes. **Entre vivas e vaias: a visualidade concreta de Augusto de Campos**. 2019.

CANVA COLOR PALETTE GENERATOR. **Canva**. Disponível em: <https://www.canva.com/colors/color-palette-generator/>. Acesso em: 05 agosto 2024.

Cardoso, E. de A., & Takakura, S. M. (2019). Palavra desordem: os jogos lexicais de Arnaldo Antunes. **Revista Do GEL**, 16(3), 72–90. Disponível em: <https://doi.org/10.21165/gel.v16i3.2756>. Acesso em: 15 jun. 2024.

CASTRO, Gilberto de. O marxismo e a ideologia em Bakhtin. In: PAULA, Luciane. de; STAFUZZA, Grenissa (orgs). **Círculo de Bakhtin - teoria inclassificável**. Campinas: Mercado de Letras, 2010. p. 175-202 (Série Bakhtin: inclassificável, v. 1).

DE PAULA, Luciane; LUCIANO, José Antonio Rodrigues. As noções bakhtinianas de linguagem e enunciado. **Letras de hoje**, v. 56, n. 3, p. 453-464, 2021.

DESTRI, A.; MARCHEZAN, R. C. Análise dialógica do discurso: uma revisão sistemática integrativa. **REVISTA DA ABRALIN**, v. XX, p. 1-25, 2021.

DI FANTI, G., PAULA, L. DE, PONZIO, L. A proposta dialógica do Círculo bakhtiniano. **Letras De Hoje**, 56(3), 2021, p. 395-404. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrio.br/ojs/index.php/fale/article/view/42530>. Acesso em: 23 abril 2023.

DOS SANTOS AMARAL, Marcos Roberto; GONÇALVES, João Batista Costa. Uma análise dialógica do signo ideológico na poesia “Como Somos”, de Arnaldo Antunes. **Revista Educação e Linguagens**, v. 9, n. 18, p. 111-128, 2020.

FERNANDES JUNIOR, A. **Os entre-lugares do sujeito e da escritura em Arnaldo Antunes**. Tese de doutorado em Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista, campus de Araraquara, 2007.

FIGUEIREDO, Marina Haber de; PAULA, Luciane de. Mistura de gêneros?. **Versão Beta**, p. 7-18, 2010.

GERALDI, J. W. Heterocientificidade nos estudos linguísticos. In: Grupo de estudos dos gêneros do discurso- GEGe (Org.). **Palavras e contrapalavras: enfrentando questões de metodologia**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012.

GONÇALVES, João Batista Costa *et al.* Análise dialógica do discurso orientada para o texto: o dialogismo interno e a bivocalidade no poema Ela e Você, de Arnaldo Antunes. **Letras em Revista**, v. 8, n. 01, 2018.

HELLER, Eva, 1948-2008. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a emoção e a razão / Eva Heller ; [tradução Maria Lúcia Lopes da Silva]. -- 1. ed. -- São Paulo : Gustavo Gili, 2013.

HIRSCHKOP, Ken. Introduction: Bakhtin and cultural theory. In: **Bakhtin and cultural theory**. [S. l.]: Manchester University Press, 1989. cap. 1, p. 1-39.

JOYCE, James. **Finnegans Wake**. London: Faber and Faber, 1975.

LOPES, Márcia Plana Souza. **Palavra, voz e imagem**: a poética de Arnaldo Antunes. Orientador: Maria Aparecida Junqueira. 2007. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, [S. l.], 2007. Disponível em:

https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/PUC_SP-1_041ec54a9700efc7f9e6fb265eb80dec#details. Acesso em: 19 jun. 2024.

LUCIANO, J. A. R. *Filosofia da Linguagem Bakhtiniana*: concepções verbivocovisuais. Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual de São Paulo, Araraquara, 2021.

JUNIOR, HERNANY LUIZ TAFURI FERREIRA. “**Abre-te, cérebro!**” **As Multifaces da poética de Arnaldo Antunes** ' 29/09/2015 103 f. Mestrado em LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA, Juiz de Fora Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da Universidade Federal de Juiz de Fora.

MACHADO, I. A. Gêneros discursivos. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2010, pp. 151-166.

MARTINS, Heloisa Helena T. Metodologia qualitativa de pesquisa. **Educação e pesquisa**, v. 30, n. 02, p. 289-300, 2004.

MEDVIEDEV. **Método formal nos estudos literários**. São Paulo: Contexto, 2012.

MODRO, Nielson Ribeiro. **Obra Poética de Arnaldo Antunes**. Universidade Federal do Paraná, 1996. Disponível em: Acesso em: 14/07/2022.

MONTEIRO, Regina Clare. Pesquisa qualitativa como opção metodológica. **Pro-posições**, v. 2, n. 2, p. 27-35, 1991.

PAULA, Luciane de. A palavra poética de Arnaldo Antunes. **CASA**, p. 1-14, 2010.

PAULA, L. de. **A intergenericidade da canção**. Projeto de Pesquisa trienal da orientadora na UNESP. Assis-SP: UNESP, 2012 (Mimeo).

PAULA, Luciane. O corpo do corpo de Arnaldo Antunes: representação sógnica dialógica. **REDISCO—Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo**, v. 1, n. 1, 2012.

PAULA, Luciane. O CORPO CONTEMPORÂNEO DO CORPO DE ARNALDO ANTUNES. In: PAULA, Luciane. Organizadora] **Semiose verbivocovisual**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2020. p.119.

PAULA, L. de. **Verbivocovisualidade**: uma abordagem bakhtiniana tridimensional da linguagem. Projeto de Pesquisa em andamento. Período de 2017- 2022. Mimeo, s/d.

PAULA, L. **Teoria, metodologia e análise verbivocovisual**: uma proposta de abordagem filosófico-dialógica brasileira contemporânea. Projeto de Pesquisa trienal, 2023 – em andamento.

PAULA, L. de; DI FANTI, G.; PONZIO, L.; PASCHOAL, C. S. A heterocientificidade dialético-dialógica do Círculo bakhtiniano. **Letrônica**, v. 14 (sup.), 2021, p. 01-11. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/43015>. Acesso em: 24 abril 2023.

PAULA, Luciane de; FIGUEIREDO, Marina Haber de; PAULA, Sandra Leila de. O marxismo no/do Círculo de Bakhtin. In: STAFUZZA, G. B. (Org). **Slovo**. Curitiba: Appris, 2011. Disponível em:

https://www.academia.edu/44881844/O_marxismo_no_do_C%C3%ADrculo_de_Bakhtin.

Acesso em: 14 jun. 2023.

PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. Filosofia da Linguagem Bakhtiniana: concepção verbivocovisual. **Revista Diálogos**, 8(3), 2020a, p. 132-151. Disponível em:

<https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/revdia/article/view/10039>. Acesso em: 13 dez 2023.

PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. A filosofia da linguagem bakhtiniana e sua tridimensionalidade verbivocovisual. **Estudos Linguísticos**. São Paulo, v. 49, n. 2, 2020b, p. 706-722. Disponível em: <https://revistadogel.emnuvens.com.br/estudos-linguisticos/article/view/269>. Acesso em: 12 dez 2023.

PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. A tridimensionalidade verbivocovisual da linguagem bakhtiniana. **Linha D'Água**, v. 33, n. 3, 2020c, p. 105-134. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/171296>. Acesso em: 06 dez 2023.

PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. Dialogismo verbivocovisual: uma proposta bakhtiniana. **Polifonia**, v. 27 n. 49, 2020d, p. 15-46. Disponível em:

<https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/11366>. Acesso em: 04 dez 2023.

PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. Recepções do pensamento bakhtiniano no ocidente: a verbivocovisualidade no Brasil. In: A. B. J.; T. S. B. (Orgs.). **No campo discursivo – teoria e prática**. Campinas: Pontes, 2020e, p. 133-166.

PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. The Verbivocovisual Architectonic of the Stage La Conversione Di Un Cavallo. **Global Journal of Human Social Sciences-A - GJHSS-A**, V. 21, 13, 2021a, p. 01-13. Disponível em:

[https://globaljournals.org/GJHSS_Volume21/EJournal_GJHSS_\(A\)_Vol_21_Issue_13.pdf](https://globaljournals.org/GJHSS_Volume21/EJournal_GJHSS_(A)_Vol_21_Issue_13.pdf).

Acesso em: 10 jan 2022.

PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. As noções bakhtinianas de linguagem e enunciado.

Letras de Hoje, 56(3), 2021b, p. 453-464. Disponível em:

<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/42207>. Acesso em: 10 set 2022.

PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. O sujeito, a consciência individual e a consciência coletiva: noção de consciência em Marxismo e Filosofia da Linguagem. In: Jesus, S. N. de; Ferrarezi Junior, C. (orgs.). **Pilares da Teoria Dialógica do Discurso**: a obra de Valentin Volóchinov (da década de 1920 aos dias atuais), 2022a, p. 245-266.

PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. A prática verbivocovisual de ensino-aprendizagem - uma encenação dialógica gravada. In: MATSUNAGA, P.; IELPO, R.; PASCOLATI, S. (Orgs.). **Teatro e Ensino** : Dramaturgias e Direitos Humanos - Coleção Caderno Temático Teatro E Ensino, V. 3. Campinas (SP): Pontes, 2022b, p. 42-85. Disponível

em: https://www.ponteseditores.com.br/loja/index.php?route=product/product&product_id=1797&search=teatro+e+ensino. Acesso em: 07 abril 2024.

PAULA, L. de; SERNI, N. M. A vida na arte: a verbivocovisualidade do gênero filme musical. **Raído**, 11 (25), 2017, p. 178-201. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raído/article/view/6507>. Acesso em: 06 dez 2023.

ROSA, Luisa Günther. **Neoconcretismo**: manifesto e práxis. 2007.

SANTOS, Ana Amélia Rodrigues dos. **Os mecanismos de construção da poesia de Arnaldo Antunes**. 2009. 105 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, 2009.

SANTOS, Alessandra. **Arnaldo Canibal Antunes**. São Paulo: Editora nVersos, 2012.

SANTOS, Tiago José Miranda. O VisualMaterial de “Cidade-City-Cité”. **Veredas-Revista da Associação Internacional de Lusitanistas.**, n. 30, p. 76-92, 2019.

SAUSSURE, F. 1970. **Curso de lingüística geral**. Cultrix, São Paulo, 293p.

SCHNAIDERMAN, Boris (org). **A poética de Maiakóvski através de sua prosa**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

TAKAKURA, Sandra Mina. Bivocalidade científico-poética em uma seleção de poemas de Arnaldo Antunes. **Estudos Linguísticos (São Paulo. 1978)**, v. 46, n. 1, p. 187-199, 2017.

THIOLLENT, M. **Metodologia da pesquisa-ação**. São Paulo, Cortez/Autores Associados, 1985.

THIOLLENT, Michel; OLIVEIRA, Lídia. Participação, cooperação, colaboração na relação dos dispositivos de investigação com a esfera da ação sob a perspectiva da pesquisa-ação. **CIAIQ2016**, v. 3, 2016.

TITÃS. **Cabeça Dinossauro**. Rio de Janeiro: WEA, 1986.

VOLOCHÍNOV, V. N. **A construção da enunciação e outros ensaios**. São Carlos: Pedro & João, 2013.

VOLÓCHINOV, V. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Rio de Janeiro: 34, 2017.

VOLÓCHINOV, V. **Palavra na vida e palavra na poesia**. Rio de Janeiro: 34, 2019.

FILMOGRAFIA

SKOGLAND, K.; PODESWA, J.; REID, D. **The Handmaid's Tale**. 1ª, 2ª, 3ª, 4ª temporadas. Estados Unidos: MGM Television, 2017, 2018, 2019, 2021.