

ANA AMÉLIA RODRIGUES DOS SANTOS

OS MECANISMOS DE CONSTRUÇÃO DA POESIA DE ARNALDO ANTUNES

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Campus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Literatura em Língua Portuguesa)

Orientador: Profa Dra.: Susanna Busato

São José do Rio Preto
2009

Santos, Ana Amélia Rodrigues dos.

Os mecanismos de construção da poesia de Arnaldo Antunes / Ana Amélia Rodrigues dos Santos. - São José do Rio Preto: [s.n.], 2009. 103 f.: il.; 30 cm.

Orientador: Susanna Busato

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de

Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Análise lingüística (Lingüística). 2. Linguística na literatura. 3. Ponto de vista (Literatura) 4. Foco narrativo. 4. Análise do discurso poético. I. Busato, Susanna. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU - 81'42

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
Campus de São José do Rio Preto - UNESP

COMISSÃO JULGADORA

Titulares

Prof^ª. Dr^ª. Susanna Busato - Orientador
Prof^ª. Dr^ª. Maria Heloisa Martins
Prof^ª. Dr^ª. Maria de Lourdes Ortiz Goldini Baldan

Suplentes

Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan
Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta

AGRADECIMENTOS

Agradeço, acima de tudo, a Deus pela construção desse trabalho, que nos momentos mais difíceis me deu força de vontade e ânimo para continuar batalhando até o fim.

A minha família, meus pais Marinete e Antonio Carlos, e aos meus irmãos Mário Antonio e Antonio Carlos, pelo apoio e incentivo em todos os momentos.

Aos amigos, pelo apoio nas horas de maior desespero e dúvida.

A minha orientadora Susanna, pela atenção, pela paciência e, acima de tudo, por acreditar no meu trabalho e na minha capacidade.

Aos professores Marcos Siscar e Maria Heloísa Martins, pela leitura minuciosa do meu trabalho para o exame de qualificação e pelas sugestões oferecidas, assim como a professora Maria de Lourdes Ortiz Goldini Baldan pela apreciação e conselhos dados na defesa.

Enfim, a todos aqueles que acreditaram em mim e em meu trabalho.

quem declara o seu amor
na noite fria
mas num dia de calor
calaria?

Arnaldo Antunes, *Psia*

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	08
2. A POESIA VERSIFICADA: o verso como estrutura tradicional na construção poética	15
3. A POESIA EM PROSA: a conquista, pela poesia, do universo “desregulado” da prosa	47
4. A POESIA GRÁFICO-VISUAL: poesia pós-verso?	69
5. CONCLUSÃO	99
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	102

RESUMO

Arnaldo Antunes é músico, compositor e poeta brasileiro. Como músico, tornou-se famoso devido a sua participação no grupo de rock *Titãs* no início da década de 80, período em que também passa a publicar sua obra como poeta. Sua produção poética, que possui como suporte principal o livro, também é constituída por CD e DVD. No que se refere ao livro, é possível notar a existência de três estruturas textuais recorrentes, chamadas aqui de poesia versificada, poesia em prosa e poesia gráfico-visual. O poeta, por meio de tais poesias, empreende uma discussão acerca do fazer poético inserido na contemporaneidade, um fazer condicionado pelas mais diversas formas de produção tecnológica; e rediscute, também, a posição do indivíduo diante de um momento histórico que tende a subtraí-lo, a apagá-lo em prol de uma sociedade em massa. Propomos, portanto, a leitura e análise de alguns de seus textos presentes nos livros *Ou E* (1983), *Psia* (1986), *Tudos* (1990), *As coisas* (1992), *Nome* (1993), *2 ou + corpos no mesmo espaço* (1997) e *Palavra Desordem* (2002) com o intuito de verificar o jogo estabelecido no interior do texto, que se dá por meio da fragmentação do signo e/ou sintagma disperso na folha em branco e/ou por meio do processo de nomeação, de associação e definição de vocábulos. Antunes constrói uma poesia que tende a evidenciar a dificuldade com que o signo e, conseqüentemente, o próprio indivíduo inserido na contemporaneidade têm de se materializarem num espaço tecnológico e científico que os desreferencializam.

PALAVRAS-CHAVE: poesia contemporânea, Arnaldo Antunes

ABSTRACT

Arnaldo Antunes is a Brazilian musician, a songwriter and a poet. As a musician, he became famous for his participation in the rock group *Titãs* during the 80's, when he also started publishing his work as a poet. His poetic production, which has the book as the main support, is also built with the CD and DVD. It is possible to notice in the book the existence of three textual structures, called here as poem in verse, poem in prose and graphic-visual poem. The poet, through his poems, creates a discussion about the poetry construction in the contemporaneous era, a construction based on the most different forms of technologic productions; and also re-discusses the human being position facing a historical moment that tends to subtract and deny them in favor of a mass society. In this case, we propose to read and analyze some of his poems present in the books *Ou E* (1983), *Psia* (1986), *Tudos* (1990), *As coisas* (1992), *Nome* (1993), *2 ou + corpos no mesmo espaço* (1997) and *Palavra Desordem* (2002) in order to verify the work established inside of the text. Such work is built through the fragmentation of the linguistic sign and/or sentence dispersed in the white paper and/or the nomination, association, definition process of the words. Antunes builds a text that tends to show the difficulty in which the linguistic sign and, consequently, the own human being insert in the contemporaneous era have to materialize themselves in a technologic and scientific space that make them lose their referential.

KEY WORDS: contemporary poetry, Arnaldo Antunes

1. Introdução

O presente trabalho nasceu de um olhar questionador a respeito da produção poética do brasileiro Arnaldo Antunes, que iniciou sua carreira artística no final do século XX. Antes de tornar-se conhecido devido a sua participação como vocalista e compositor do grupo de rock *Titãs* no início da década de 80, Antunes foi aluno do curso de Linguística da USP, mas teve que abandoná-lo devido aos inúmeros compromissos com a banda. Sua paixão pela poesia, no entanto, não deixou de ser cultivada e mais profundamente explorada nos anos que se seguiram com a publicação das obras: *Ou E* (1983), *Psia* (1986), *Tudos* (1990), *As coisas* (1992), *Nome* (1993), *2 ou + mais corpos* (1997), *Doble duplo* (2000), *40 escritos* (2000), *Outro* (2001), *Palavra Desordem* (2002), *Et eu tu* (2003), *Antologia* (2006), *Frases do Tomé aos 3 anos* (2006) e *Como é que chama o nome disso* (2006).

A poesia de Antunes está inserida em um período de final do século XX (dos anos 80 até a atualidade) caracterizado por apresentar duas grandes vertentes distintas de produção (AMARAL, 2009). Por um lado há a utilização dos meios tecnológicos na construção de obras em que é simultâneo o trabalho do poeta com a palavra, o visual e o som. Por outro lado, também há uma vertente caracterizada por poetas que têm uma produção artística mais acentuadamente verbal.

A poesia contemporânea se erige a partir de duas vertentes distintas e bem definidas, cuja articulação, antes improvável, começa a se delinear graças aos fenômenos de ruptura e hibridização dos gêneros literários. De um lado, tem-se uma verdadeira plêiade de práticas poéticas desenvolvidas a partir da crescente e progressiva utilização de recursos tecnológicos: os computadores, o vídeo, a holografia. (...) além de uma prática poética que jamais se deixou sensibilizar ou seduzir pelas inovações estéticas (...) de teor ainda mais acentuadamente verbal e discursivo, que se manifesta pela necessidade de impor um limite ao que vislumbra constituir um mero processo de dissolução da estrutura da arte poética, em cujo bojo teriam sido abrigados modismos e experiências muito pouco consistentes. (AMARAL, 2009, p. 1)

Levando em consideração a visão de Amaral quanto à existência de duas vertentes “distintas e bem definidas” quanto à produção poética contemporânea, Arnaldo Antunes, utilizando-se de suportes físicos distintos, tais como o CD, o DVD, o computador e o livro e

empreendendo um trabalho com o aspecto verbal e discursivo da linguagem, explora o espaço e as potencialidades do verso. Contudo, apesar dessa mobilidade, desse trânsito entre mídias, o suporte mais utilizado por Antunes é o livro. A partir da leitura de poemas presentes em *Ou E* (1983), *Psia* (1986), *Tudos* (1990), *As coisas* (1992), *Nome* (1993), *2 ou + corpos no mesmo espaço* (1997) e *Palavra Desordem* (2002) notamos que certas estruturas textuais são recorrentes, a tal ponto que reagrupamos os poemas ali encontrados em três categorias distintas para que melhor pudéssemos compreender quais os mecanismos de construção de seus textos: poesia versificada, poesia em prosa e poesia gráfico-visual. Decidimos, portanto, não utilizar obras produzidas em parceria com outros artistas, como é o caso de *Et Eu Tu* (2003); antologias organizadas pelo próprio poeta de seus poemas, ensaios e canções, como em *Antologia* (2006) e *Como é que chama o nome disso* (2006); ou seleções, transcrições, ilustrações e diagramações de frases ditas por seu filho, como em *Frases do Tomé aos três anos* (2006).

Além do que se referia ao aspecto estrutural do poema, pudemos perceber que outras características temáticas tornaram-se também recorrentes ao longo do nosso estudo. Em muitos momentos da sua produção, Antunes parece trazer para o interior do seu texto uma fala conceitual, apoiada sobre saberes já instituídos. Nos versos “A cegonha é a girafa do ganso./ O cachorro é um lobo mais manso.” (“Cultura”, *Nome*), por exemplo, o poeta vale-se do conhecimento prévio do leitor para construir metaforicamente a imagem da “cegonha” e do “cachorro”. Em outros momentos há a construção de um discurso acerca da condição do próprio homem inserido na contemporaneidade social e tecnológica do final do século XX: “algo é o nome do homem/ coisa é o nome do homem/ homem é o nome do cara”. (“Nome”, *Nome*) O sujeito é exposto como um ser sem identidade, apagado, diluído em uma sociedade de massa, assim como o eu lírico do poema de Paulo Leminski¹ em sua autofocalização:

¹ Paulo Leminski (1944-1989) foi compositor, tradutor, poeta e crítico literário brasileiro. Além disso, também foi estudioso da língua e cultura japonesas, o que fez dele um dos seguidores e divulgadores do haicai no Brasil.

apagar-me
 diluir-me
 desmanchar-me
 até que depois
 de mim
 de nós
 de tudo
 não reste mais
 que o charme
 (*Caprichos e Relaxos*, 1983)

No texto artístico, em que a função dominante é a poética, a mensagem se destaca como performance, pois o propósito do poeta é “promover o caráter palpável dos signos”, aprofundando “a dicotomia fundamental de signos e objetos”, de acordo com Jakobson em seus comentários a respeito da função poética da linguagem em *Linguística e Poética* (2003, p. 128). Antunes, dessa forma, tenciona o signo ao provocar o estranhamento, descaracterizando-o como mero significante e/ou representante de um significado, sugerindo outros níveis de leitura e interpretação.

A função poética é, portanto, a dominante em todas as obras literárias, mas não é a única função que as constituem. A segunda função é igualmente importante e é ela que vai diferenciar textos pertencentes a movimentos artísticos distintos. Durante o romantismo, por exemplo, a função emotiva se destacava nos textos literários, uma vez que o foco recaía sobre o remetente, sobre o “eu” que expõe suas atitudes, sentimentos e saberes. No Modernismo, no entanto, é justamente a função metalingüística que entra em cena, principalmente com os poetas pertencentes à segunda geração, como Carlos Drummond de Andrade, artista cujo olhar aponta para a linguagem e o papel da poesia no mundo moderno. No poema “A procura da poesia”, presente no livro *A Rosa do Povo*, de 1945, Drummond constrói um discurso auto-referencial, convidando o leitor a acompanhar seu ensinamento a respeito do fazer poético:

Não faça versos sobre acontecimentos.
 Não há criação nem morte perante a poesia.

De acordo com João Alexandre Salvatori (2009), no artigo *Paulo Leminski* (2009): “O haicai é matéria para criação, e Leminski realmente alarga as possibilidades do gênero, sem o menor compromisso em manter-se dentro dos limites estritos da estética clássica japonesa, apesar de reverenciá-la e a ela reportar-se”. (p.1)

Diante dela, a vida é um sol estático,
 não aquece nem ilumina.
 As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.
 Não faça poesia com o corpo,
 esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão lírica.
 (...)
 Penetra surdamente no reino das palavras.
 Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
 Estão paralisados, mas não há desespero,
 há calma e frescura na superfície intata.
 Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.

Na trilha das considerações empreendidas por Jakobson (2003) a respeito das funções da linguagem, e em especial a metalingüística, Chalhub, em seu livro *A Metalinguagem* (2001), destaca:

O poema que se pergunta sobre si mesmo e, nesse questionamento, expõe e desnuda a forma com que fez a própria pergunta é um poema, digamos assim, marcado com o signo da modernidade. Constrói-se contemplando ativamente a sua construção. (p. 42)

A questão aqui é que na poesia contemporânea já está absorvida a herança do modernismo: o princípio da reflexão crítica na geração da linguagem, a partir de procedimentos já desenvolvidos pela geração modernista. Arnaldo Antunes, como artista contemporâneo e herdeiro das conquistas da modernidade, toma a constituição do próprio signo lingüístico como objeto de discussão poética. Traz, portanto, para o seio do seu discurso uma dimensão metalingüística no momento em que coloca em tensão a indissolubilidade do signo, procurando construir novos e inusitados referentes para um mesmo significante: “Os nomes dos bichos não são os bichos./ Os bichos são:/ plástico pedra pelúcia madeira cristal porcelana papel.” (“O nome dos bichos”, *Tudos*)

Ao construir uma poesia em que a própria linguagem se destaca como realidade questionável, o poeta possibilita redimensionar o olhar, instigando a mudança da perspectiva do leitor para com a realidade que o cerca; seu olhar é deslocado de uma posição de conforto quando se depara com o estranho, o inusitado das associações ali construídas. O processo de

estranhamento² é, portanto, a intenção do poeta em transmitir a sensação das coisas como elas são percebidas, e não como elas são reconhecidas. O estranhamento é o efeito causado pela obra de arte quando esta nos distancia do que é comum, corriqueiro, permitindo-nos enxergar as coisas por outra perspectiva. Podemos afirmar, portanto, que Antunes faz do signo lingüístico motivo poético e instrumento de problematização na construção de poemas como “Cultura”, “Os nomes dos bichos”, “Psia”, “Os insetos”, “Abertura”, “Os avós”, “Não tem que”, “Soneto”, “Ou E” e “Apenas”.

O poeta se vale do texto em verso, em prosa e gráfico-visual para refletir sobre as palavras, seu poder de nomeação, e pela natureza das coisas, promovendo por meio da metáfora a aproximação de ideias e/ou situações na construção de uma imagem única, singular. Para Ricouer, em *Metáfora Viva* (2000), no capítulo intitulado “O trabalho da semelhança”, a metáfora é uma figura de linguagem de ordem semântica construída a partir da associação de um elemento incompatível à isotopia, à homogeneidade do discurso. Portanto, a introdução do estranho, do inusitado ao texto gera a surpresa e a construção de uma imagem singular. Ao contrário do que ocorre no processo de comparação,

na metáfora (...) a percepção de uma incompatibilidade é essencial (...) para a interpretação da mensagem. A incompatibilidade é expressa na metáfora *in praesentia* (*Tiago é um burro*), implícita na metáfora *in absentia* (*que burro!*), mas, mesmo implícita, ela motiva ainda a interpretação figurada. (RICOUER, 2000, p. 286)

A imagem metafórica é construída por meio de um pensamento intuitivo, em que elementos que, a priori, não possuem nenhuma ou quase nenhuma conexão ou semelhança entre si passam a apresentar uma identidade momentânea. O produto metafórico é consequência não apenas da aproximação semântica entre signos lingüísticos, mas, muitas vezes, é resultado da interação com outros elementos presentes no texto, tais como: a forma com que as palavras estão dispostas no espaço da página, como nos poemas “O nome dos bichos” (*Tudos*) e

² Chklovski (1893-1984) foi crítico literário e cenógrafo russo e soviético que utilizou o termo “estranhamento” no ensaio *A arte como procedimento* (1973) para referir-se a sensação causada pela obra de arte.

“Metade” (*Palavra Desordem*); o *design* gráfico do texto, como em “Apenas” (*2 ou + corpos no mesmo espaço*); e a utilização de imagens fotográficas, como em “Nome não” (*Nome*).

A fim de explorar os modos como Arnaldo Antunes empreende a construção de seus poemas, organizamos nossa reflexão em 3 capítulos centrais. Nos capítulos 2, 3 e 4 procuraremos entender se há motivação para um poema ser escrito em verso, prosa ou gráfico-visual, explorando as potencialidades da palavra e da imagem, e se há relação entre a estrutura textual e os sentidos estabelecidos no interior de cada texto. A seqüência que demos aos capítulos não significa que haja uma ordem cronológica ou de importância das formas textuais utilizadas e exploradas pelo poeta. Iniciar a leitura de poemas escritos em verso pareceu-nos mais coerente uma vez que partiríamos de uma forma textual recorrente na construção da poesia. Assim, o capítulo 2, referente ao da poesia versificada, procura investigar como Antunes explora uma estrutura poética tradicional como o verso - unidade poética em que os signos aproximam-se sonora, visual e semanticamente – na construção de seus textos. Para tanto, selecionamos os seguintes poemas: “Cultura”, “Nome”, “Os nomes dos bichos” e “Psia”.

No capítulo 3, referente à poesia em prosa, voltaremos nossa atenção aos seguintes textos poéticos escritos em forma de prosa: “Abertura”, “A cultura”, “Os insetos”, “Tudos”, “Os avós” e “Pessoa”. O que poderemos notar aqui é a maneira como a poesia reinventa, por meio da estrutura da prosa, suas leis de construção rítmica e acentual. O poeta se vale de uma sintaxe simples e da estrutura da prosa como estratégias discursivas que aproximam o leitor do jogo empreendido no poema.

No capítulo 4, referente à poesia gráfico-visual, notaremos como o poeta coloca em relevo a estrutura do texto a tal ponto que é a partir da sua forma que o(s) sentido(s) é(são) estabelecido(s). Há nesse tipo de produção textual um investimento não apenas no aspecto semântico do signo, mas também no seu aspecto gráfico, fazendo da forma do poema objeto

autônomo. Seleccionamos, para este capítulo, os seguintes poemas a serem analisados: “Soneto”, “Dentro”, “Não tem que”, “Depois do Zê”, “Ou E”, “Nome não”, “Metade” e “Apenas”.

Desse modo, podemos notar que Antunes não abole o verso nem tampouco ignora os recursos tecnológicos disponíveis à construção de seu texto; ao contrário, como veremos nos próximos capítulos, o poeta está constantemente transitando entre formas tradicionais e não-tradicionais de construção poética, como o texto em verso, em prosa, e gráfico-visual. Partindo dessa categorização formal é que construiremos a leitura de cada poema, no sentido de verificarmos quais relações podemos estabelecer entre estrutura textual e os procedimentos que figuram em seu interior. Pretendemos, com isso, compreender o que é constante e o que é variável em termos estruturais e temáticos, verificando o que o trânsito entre estruturas textuais distintas provoca na produção de sentidos e seus efeitos na compreensão da poesia de Antunes.

2. A poesia versificada: o verso como estrutura tradicional na construção poética

o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo, e métricas e rimas são apenas correspondências, ecos, da harmonia universal. (PAZ, 1982, p, 15)

Em uma época em que o intenso trânsito de informação e os avanços tecnológicos estão integrados à produção artística contemporânea, encontramos na poesia de Arnaldo Antunes, nomeada aqui como versificada, e veiculada por meio do livro, um dado um quanto singular. O poeta chamado de multimidiático, pois utiliza recursos tecnológicos para construção de obras como *Nome (1993)* e *2 ou + corpos no mesmo espaço (1997)*, volta sua atenção para o suporte tradicional na construção de textos poéticos escritos na forma de verso e prosa.

Arnaldo Antunes se vale, em alguns momentos da sua produção poética, dos suportes midiáticos existentes, mas tal fator não é característica marcante na sua obra, e muito menos o distingue de outros poetas contemporâneos. O que o diferencia talvez seja o modo como, ao se valer de suporte livro e ao utilizar estruturas distintas de composição, como o verso, a prosa e o poema gráfico-visual, questiona os limites da linguagem e como esta representa (se é que consegue representar) o mundo.

Antunes constrói um texto em que é constante o processo de nomeação, em que há uma tentativa de formular outros sentidos para os signos, desautomatizando e redimensionando, assim, o olhar do leitor. Dessa forma, ao buscar pelo dado original da linguagem, pelo entendimento da natureza das coisas, utiliza uma linguagem que se aproxima de uma lógica mais primitiva, mais infantil, no sentido de um olhar que vê o mundo pela primeira vez.

Na poesia versificada, o poeta utiliza uma métrica e uma recorrência acentual ora regular, ora irregular, em versos longos e/ou curtos, na construção de textos que sintática e semanticamente problematizam a constituição do signo lingüístico.

O verso é, em um primeiro momento, o elemento estrutural que aproxima todas as poesias aqui selecionadas, desde a que apresenta uma regularidade métrica e acentual marcada, até aquela em que tal regularidade dá lugar ao corte do verso, criando com isso conjuntos sintáticos que produzem um ritmo próprio no interior do mesmo.

A estrutura do verso, para Tynianov (1982), é capaz de suscitar no indivíduo uma “emoção estética”³, emoção essa que se dá por meio das associações estabelecidas no seu interior, já que é nesse espaço que “as palavras encontram-se em correlações e mantêm laços mais fortes e mais próximos do que possuem no discurso cotidiano.” (p.18) As relações estabelecidas no verso tendem a anular os sentidos previsíveis dos signos, gerando, com isso, novos e muitas vezes surpreendentes significados. No verso, o ritmo apresenta-se como elemento primordial. As aliterações, as assonâncias, as recorrências sintagmáticas e a própria analogia construída no interior de cada unidade versificada somam-se para a construção do ritmo. No verso atua, pois, “o jogo dos valores vocálicos e consonânticos, as reiterações fônicas de toda a ordem, a duração maior ou menor de certas sílabas, a entonação, etc. (...) o *ritmo* é justamente a resultante percebida da solidariedade desses níveis da linguagem que encorpam o poema”. (Chociay, 1974, p. 2)

Antunes questiona, por meio da poesia versificada, a natureza das coisas, do homem e da própria língua, colocando em tensão os saberes, os conhecimentos adquiridos pelo leitor, para quem são oferecidas novas experiências, novas possibilidades de contato com a realidade. Propositamente, a análise dos poemas aqui selecionados partirá daqueles em que há uma regularidade métrica e acentual marcada, como em “Cultura” e “Nome”, para atingirmos poemas que apresentam um corte do verso, irregularidade métrica e acentual, e

³ Para Tynianov (1982), tal expressão foi mais particularmente exemplificada por Wundt, que menciona: “As emoções directamente associadas aos próprios objectos [estéticos] são determinadas, no que diz respeito aos seus traços característicos, pela correlação que se estabelece entre as partes dessa representação. Uma vez que essa correlação é uma coisa objectiva, independente da maneira como actuam as impressões sobre nós, contribui consideravelmente para o afastamento dos sentimentos subjectivos comuns, próprios dos efeitos estéticos.” (p.17-18)

disposição gráfica e espacial das palavras como “O nome dos bichos” e “Psia”. Essa disposição dos textos tem como objetivo verificar como o poeta, ao abordar as questões antes expostas a respeito da natureza das coisas, do homem e da própria língua, utiliza estruturas versificadas com uma simetria métrica e/ou acentual mais marcada ou não.

No texto “Cultura”, poderemos notar a construção de um poema que apresenta não apenas versos longos e regularidade métrica e rítmica, mas também a presença de rimas internas e externas associadas a uma estrutura sintática recorrente, constituída pelo seguinte sintagma: “O (nome) é o (nome) do (nome)”. Tal poema está presente em *Nome* (1993), livro constituído por textos verbais escritos à mão ou digitalizados, em diálogo, muitas vezes, com textos não-verbais, caracterizados por rabiscos, borrões, fotografias e desenhos. O projeto poético presente nesse livro apresenta não apenas poesia versificada, mas também poesias em prosa e gráfico-visual. *Nome* é, como já mencionamos no capítulo anterior, um projeto multimídia, constituído por CD, vídeo e o livro, em que há uma preocupação por parte do poeta em nomear e discutir a respeito do homem, das coisas que o circundam e o modo como esse homem se relaciona com elas. Para Ferreira (2009), no artigo “Nome”,

Reunião de várias linguagens (ver, ouvir, tocar), dar *nome* significa recriar e inaugurar o que parece vir acompanhando e até “roteirizando” a obra de Arnaldo Antunes, até chegar a mais esse vôo decisivo.

Nome não é apenas uma experiência lúdica de grande efeito, embora o seja o tempo inteiro. Brincar com letras, formas, cores, nomes é criação lógica, metalingüística e também *démarche* mitológica. Projeta-se um futuro mais aberto como conquista de linguagem, resgatam-se razões mito-poéticas arqueológicas. Situando-se nesse eixo, gira desfuncionalizando as funções e restituindo aos objetos sua condição primeira, sua relação mais contígua ou mais díspar. (p.1)

No livro em questão, o poema “Cultura” apresenta-se da seguinte forma:



Como podemos notar, é recorrente o processo de nomeação, de definição de vocábulos ao longo de 20 versos agrupados em dísticos.

O girino é o peixinho do sapo
O silêncio é o começo do papo.

A recorrência sintática gerada pela estrutura “O (nome) é o (nome) do (nome)”, soma-se a outros aspectos métricos e rítmicos que acentuam o processo de repetição característico de tal poema. Desta forma notamos que os acentos recaem sobre as 3ª, 6ª e 9ª sílabas poéticas e que há ressonâncias internas e externas, como em girino/peixinho, porquinho/pouquinho, veias/seiva e sapo/papo, gato/carrapato, cabra/cobra, respectivamente.

A construção em versos eneassílabos, as regularidades acentuais e sonoras associadas à escolha dos paradigmas que preenchem o sintagma acima mencionado, geram um efeito imagético que singulariza as relações estabelecidas em cada verso, já que é nessa unidade poética em particular que os signos aproximam-se sonora, visual e semanticamente.

Há, portanto, entre os elementos lingüísticos presentes em um mesmo verso uma associação de palavras na construção de imagens metafóricas. Aliás, o processo de definição, que é por si só metalingüístico, traz um pensamento que atua de modo concreto no interior do texto que promove a representação do mundo.

Em “Cultura”, em cada um dos 20 versos, há a definição de um signo A por meio de um signo B, em um jogo de semelhança, de aproximação semântica entre os vocábulos. Para Ricoeur (2000), no livro *Metáfora Viva* (2000), a metáfora é um processo de intersecção, onde há a transferência de características de um signo ao outro, em que o incompatível faz parte da funcionalidade poética e é fundamental à sua percepção pelo leitor. Existe, pois, nesse processo, a introdução de um termo estranho ao contexto justamente para a construção de uma imagem singular.

No poema em questão, é importante notar que o processo metafórico ocorre primeiramente entre os signos presentes no sintagma nominal abaixo grifado:

O girino **é o peixinho do sapo.**
O silêncio **é o começo do papo.**

A relação estabelecida entre o “peixinho” e o “sapo”, o “começo” e o “papo” é metafórica e causa um estranhamento inicial no leitor, pois há a associação de elementos

incompatíveis, distintos na construção de uma imagem que será posteriormente associada ao signo presente no sintagma nominal “o girino” e “o silêncio”. A aproximação dos signos finais, “sapo/papo”, “gato/carrapato” e “cabra/cobra”, por exemplo, também pode sugerir a literal relação semântica entre os dois elementos associados, promovendo, dessa forma, a construção de outra imagem metafórica.

Nos versos “O bigode é a antena do gato./ O cavalo é o pasto do carrapato.” os signos “bigode” e “antena do gato”, “cavalo” e “pasto do carrapato”, apresentam-se analogicamente associados. A relação estabelecida entre o “bigode” e a “antena do gato”, o “pescoço” e a “barriga da cobra”, por exemplo, é possível ser construída, pois há entre essas imagens características que as aproximam, como veremos a seguir.

O bigode e a antena do gato não apenas assemelham-se fisicamente, mas apresentam também funções parecidas: tanto a antena quanto o bigode do gato servem como instrumentos de captação de ondas sonoras, de vibrações produzidas no ambiente. Contudo, ao aproximá-los sintática e semanticamente na estrutura do verso, o poeta cria uma imagem singular ao introduzir o dado novo, estranho ao contexto, uma vez que tanto a imagem do “bigode” quanto da “antena” não possuem, inicialmente, nenhuma relação entre si.

Como se pode notar, a intenção poética afina-se a um propósito didático, graças à estrutura do discurso, constituído sintaticamente por um sujeito ligado ao seu predicativo por meio do verbo “ser”, apresentando, dessa forma, uma linguagem despojada, simples e objetiva, muito próxima à lógica primitiva caracterizada por um olhar de descoberta sobre o mundo. A metalinguagem apresenta-se, pois, como um processo de construção de novos saberes, sendo capaz de fornecer ao indivíduo o conhecimento novo, a “oportunidade de instrução, o estímulo para a aprendizagem, contidos no breve afrontamento do sujeito e do predicado.” (Ricoeur, 2000, p. 47)

O poeta empreende, pois, um jogo de obviedades, em que o novo e surpreendente se faz por meio do conhecido. No verso “A cegonha é a girafa do ganso”, nenhum dos três substantivos apresentados ao leitor lhe é desconhecido; tanto a “cegonha”, quanto a “girafa” e o “ganso” são animais comuns ao imaginário de cada um; contudo, quando trazidos para o interior do poema, singularizam-se. O jogo empreendido pelo poeta se faz na medida em que constrói, por meio da associação inusitada entre a “girafa” e o “ganso”, a figura da “cegonha”.

Tanto a “cegonha” quanto o “ganso” se aproximam por ambos pertencerem à família das aves, e dessa forma, apresentarem características físicas semelhantes, tais como a presença de sacos aéreos, circulação dupla e completa, penas, plumas, bicos e ossos pneumáticos. Contudo, entre o “ganso” e a “girafa” o estranhamento é intensificado, pois o poeta coloca em um mesmo nível discursivo seres vivos que pertencem a reinos animais distintos – o ganso é uma ave, assim como a cegonha, e a girafa é um mamífero - que só possuem em comum uma única característica física: o pescoço longo.

As associações estabelecidas no interior de cada verso são construídas, inicialmente, no nível do eixo sintagmático, por meio de relações metonímicas, no momento da união inusitada de objetos e/ou seres que não oferecem relação concreta um com o outro, como em “O papagaio é um dragão em miniatura”. Neste caso, tanto o “papagaio” quanto o “dragão” são seres distintos que, apesar de apresentarem semelhanças físicas, estão presentes em reinos animais distintos: o primeiro é uma ave, enquanto o segundo é um réptil. Além disso, o “dragão” é uma figura mítica presente em nosso imaginário. Estabelece-se, pois, um processo analógico para a formação de imagens singulares, um processo que não se apresenta como uma fusão de características, mas um enriquecimento no modo como o leitor compreende a realidade a sua volta. O processo metafórico de construção de sentido se dá por relações metonímicas estabelecidas entre os vocábulos no interior de cada verso, em que o poeta se

vale de aspectos físicos presentes no “ganso”, na “girafa” e no “dragão” para construir a imagem da “cegonha” e do “papagaio”.

Esse jogo de definição, de nomeação da realidade é recorrente no poema em questão. É recorrente também, como já mencionamos, o jogo sonoro produzido entre os vocábulos, por meio das rimas internas e externas. Na quarta estrofe, “O leitão é um porquinho mais novo./ A galinha é um pouquinho do ovo.”, podemos notar as aliterações e assonâncias sendo construídas respectivamente por meio do uso das nasais /N/ em “leitão”, “porquinho”, “mais” e “novo”, e das vogais /o/ fechadas e /u/ em “um”, “porquinho”, “novo”, “pouquinho” e “ovo”. A recorrência do som /N/ ecoa e reproduz nessa estrofe a presença do diminutivo em “porquinho” e “pouquinho”, que dão um caráter de pequenez e ao mesmo tempo de afeto aos signos “leitão” e “galinha”. Por outro lado, o uso das vogais fechadas /o/ e /u/ cria um espaço de clausura representado pelo próprio signo “ovo”.

A repetição gerada pela recorrência acentual, sonora e estrutural intensifica a idéia de retorno, de movimento cíclico no interior do texto. Esse movimento cíclico é próprio da estrutura do verso, tal como Chociay menciona no livro *Teoria do verso* (1974):

Os versos tornam-se, assim, linhas simétricas limitadas por pausas (*oratio vincata*), obrigadas a um movimento de retorno sobre si mesmas. Essa volta constante precipita, quando menos, o surgimento de uma *cadência silábica*, percebida da repetição de um mesmo esquema numérico de sílabas verso a verso. A esta se pode acrescentar uma *cadência acentual*, quando, a par da simetria silábica, ocorrer em menor ou maior índice a do *andamento acentual* dos versos na estrofe. (p. 1-2)

Reiterar um mesmo som ou uma mesma estrutura sintática ao longo do texto é “outro modo tático pelo qual a linguagem procura recuperar a sensação de simultaneidade” (BOSI, 2000, p.41), de retorno, de retomada, nesse caso, de aspectos sonoros e semânticos, na ânsia contínua de re-construção do discurso. Esse retorno implica uma preocupação com questões relacionadas à linguagem, pois se volta incessantemente sobre si mesmo, na busca por um conhecimento que vai além do sentido previamente estabelecido. A estrutura do verso metrificado traz para o poema um dado de marcação rítmica que transfere para o verso uma

insistência de construção no nível metafórico das relações, relações estas que procuram empreender um caminho por conhecer as coisas. A repetição rítmica constrói a referência: a reflexão crítica que subjaz ao pensamento analógico elaborado sobre uma mesma base sintagmática.

O verso é a célula capaz de aproximar física e semanticamente elementos que, em grau maior ou menor, possuem sentidos diversos. Para Cortázar (1984) “todo o verso é *encantamento*, por mais livre e inocente que se ofereça, é criação de um *tempo*, de um *estar* fora do habitual, uma *imposição* de elementos.” (p. 94) é, pois, a singularização de um momento, de um instante, de um olhar que reconstrói a realidade. A tarefa do poeta é análoga à do primitivo (CORTÁZAR, 1984), pois o que prevalece no texto poético é o pensamento intuitivo, a eficácia das palavras que se unem umas às outras metaforicamente e estabelecem a identidade entre as coisas. Para Paz (1984),

A analogia é a metáfora na qual a alteridade se sonha unidade e a diferença projeta-se ilusoriamente como identidade. Pela analogia, a paisagem confusa da pluralidade e da heterogeneidade ordena-se e torna-se inteligível; a analogia é a operação, por intermédio da qual, graças ao jogo das semelhanças, aceitamos as diferenças. A analogia não suprime as diferenças: redime-as, torna sua existência tolerável. (p.99)

No poema em questão, essa identidade é construída sintaticamente por meio da estrutura: “O (nome) é o (nome) do (nome)”, em que um sujeito está ligado ao seu predicativo por intermédio do verbo de ligação “ser”, que não é um verbo complexo. Essa estrutura retoma em sua construção o verso paradigmático da escritora norte-americana Gertrude Stein⁴, “Uma rosa é uma rosa é uma rosa”, em que a arbitrariedade do signo lingüístico é colocada em evidência: o signo “rosa” evoca no leitor não apenas a imagem do objeto referido, mas também todas as sensações e emoções a ele relacionadas.

⁴ A escritora norte-americana que viveu boa parte de sua vida em Paris, Gertrude Stein, escreveu *Autobiografia de Alice B. Toklas* (1933), *Autobiografia de todo o mundo* (1937) e *Wars I have seen* (1945). Não se destacou como poeta, mas seu verso “Uma rosa é uma rosa é uma rosa” tornou-se mundialmente famoso.

Arnaldo Antunes é o poeta que quer descobrir, compreender o real, e o faz por meio da nomeação, da definição. É através dessa relação que o poeta promove o questionamento do processo nomeador do signo, evidenciando sua arbitrariedade.

No poema “Cultura”, o signo é visto no poema como uma entidade plurissignificativa, cujas significações presentes no dicionário não bastam para defini-los. Em “Bactérias num meio é cultura” a palavra “cultura”, que é título do poema, direciona nosso olhar para sentidos distintos.

Derivada do termo em latim *cultura*, que significa ato, efeito ou modo de cultivar, cultivo, o vocábulo “cultura” tanto pode remeter-nos a um espaço físico em que algo é cultivado, como também a uma condição própria do ser humano que, inserido e interagindo com outros indivíduos, consigo mesmo e com o meio em que vive, adquire e aprimora seu modo de pensar e agir, isto é, a sua “cultura”. Cultura é, pois um sistema de signos, um espaço de interação e aquisição de conhecimento. O próprio poema é, portanto, “cultura”, e os signos ali presentes, as “bactérias”, associados na construção de um discurso que se apresenta para o leitor como uma forma de conhecimento a respeito da realidade. A linguagem é, portanto o “meio” - “Bactérias num meio é cultura” - o canal de transferência do saber, de interação homem e texto.

O poema é, portanto, o espaço em que o poeta cultiva a palavra e faz (re)nascer seus significados. Em *Psicologia da Composição* (1947), João Cabral de Melo Neto, menciona e realiza esse “cultivo” quando escreve:

VIII

Cultivar o deserto
como um pomar às avessas.

(A árvore destila
a terra, gota a gota;
a terra completa
caiu, fruto!

Enquanto na ordem
de outro pomar
a atenção destila
palavras maduras.)

Cultivar o deserto
como um pomar às avessas:

então, nada mais
destila; evapora;
onde foi maçã
resta uma fome;

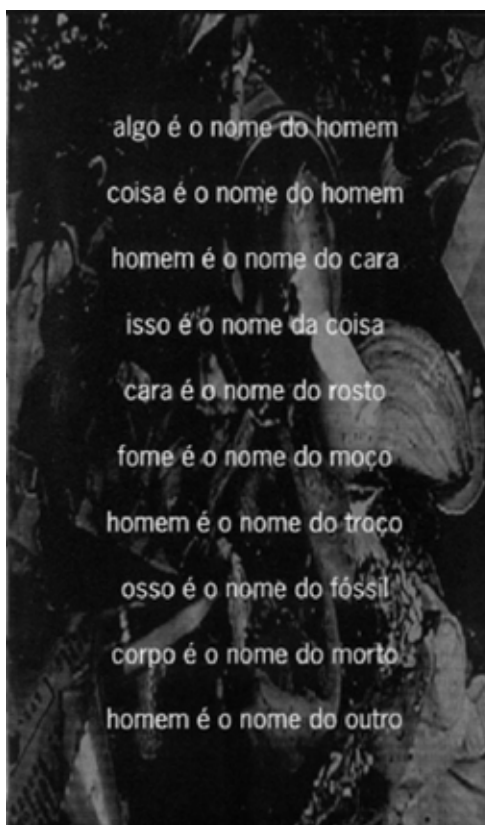
onde foi palavra
(potros ou touros
contidos) resta a severa
forma do vazio.

João Cabral é um poeta conhecido pela concisão e precisão das palavras, para quem a construção poética é um árduo trabalho, que necessita de cálculo e tempo. “Cultivar o deserto/ como um pomar às avessas”, assim como cultivar a palavra, é aceitar a difícil tarefa de trabalhar a partir do nada, “da forma do vazio”, destituindo o signo da sua arbitrariedade e produzindo, com isso, novas e inusitadas significações. Cultivo singular, o poema é um terreno em que tantos os materiais quanto o modo de tratá-los surpreendem pelo avesso em relação à lógica esperada.

No entanto, a poesia versificada não é a única forma textual utilizada por Antunes em que podemos notar a presença da temática da nomeação. No livro *As coisas* (1992), em que há a presença de textos poéticos escritos em prosa, forma textual que será o tópico do próximo capítulo, encontramos a mesma poesia acima exposta com o título de “A cultura” com, no entanto, uma estrutura diferente. Tal trabalho de Antunes, que se movimenta conscientemente por estruturas textuais diversas, evidencia o processo de expansão das possibilidades de significação da palavra a que se aventura.

O texto escrito em forma de verso, em que o processo de nomeação, tão visivelmente percebido no texto “Cultura”, servirá de mote para as associações sígnicas, está igualmente

presente em outros poemas presentes no livro *Nome* (1997), tais como “Diferente”, “Luz”, “Tato” e “Nome”. Este último, que apresenta o mesmo título do livro, é todo construído por meio da reiteração da estrutura sintática: “(nome) é o nome de (nome)”.



Na poesia em questão cada verso é formado por uma estrutura sintática simples, constituída de um sujeito, o verbo ser e o predicativo do sujeito, por meio da qual o poeta vai construindo as possibilidades significativas geradas pelo processo de nomeação: “Algo é o nome do homem”. Propõe-se aqui um olhar que se volta para o propósito de nomear, quando o substantivo masculino “homem” não se basta por si, mas se liga a outro nome para poder se definir no poema. Ironicamente, esse processo de definição estruturado ao longo de 10 versos construídos em redondilha maior não se basta, uma vez que o poeta utiliza signos com sentido vago, tais como “algo”, “coisa”, “outro”, “troço” e “cara”, para empreender seu jogo de nomeação.

Não apenas a estrutura sintática é recorrente no poema “Nome”, mas também o ritmo. Este é construído, em um primeiro momento, por meio do acento que recai sobre a 1ª, 4ª e 7ª

sílabas poéticas e pelo trabalho com vogais abertas e fechadas, como em “troço”, “fóssil”, “moço”, “osso”, “corpo” e “morto”, por exemplo. As aliterações e assonâncias são significativas para a construção de sentido do texto. 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. O leitor encontra-se refém desse labirinto, em que cada tentativa de nomeação de vocábulos e, por conseguinte, de entendimento da realidade, resulta em uma maior e mais profunda indefinição, já que os elementos associados apresentam uma carga semântica de indeterminação.

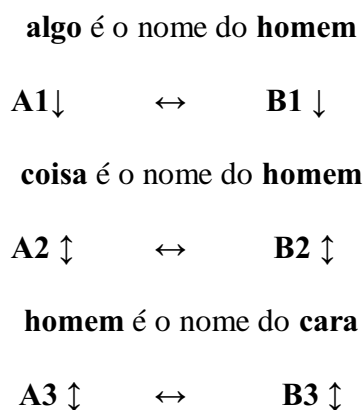
O vocábulo “nome” apresenta-se como eixo de rotação do poema; ele se encontra no sintagma verbal, exatamente no meio do verso, separando fisicamente o objeto A nomeador de sua contraparte B,

A	NOME	B
	algo é o NOME do homem	
	coisa é o NOME do homem	
	homem é o NOME do cara	
	isso é o NOME da coisa	

Se as associações estabelecidas em cada verso por meio da estrutura sintagmática “(nome) é o nome do (nome)” já apresentam um grau relativo de indefinição devido aos elementos relacionados, a relação paradigmática construída ao longo do texto gera uma tensão ainda maior no interior do mesmo, uma vez que cada verso apresenta novas associações, muitas vezes, para signos já anteriormente mencionados.

Há, em um primeiro momento, a tentativa de nomear o próprio “homem”, de inseri-lo em outra realidade onde se procura reconhecê-lo, identificá-lo. Essa tentativa de construção de um referente para o signo em questão pode ser notada na própria ressonância do significante “homem” ao longo de todo o texto: “algo é o nome do homem/ coisa é o nome do homem// fome é o nome do moço”. Essa busca pela definição inevitavelmente tende ao paradoxo acima mencionado, pois as associações estabelecidas no poema promovem a indefinição e a incerteza quanto ao sentido atribuído ao signo em questão.

Vejam os esquemas a seguir:



No primeiro e no segundo versos os vocábulos “algo” e “coisa” nomeiam “homem”; contudo, tanto “algo” como “coisa” são signos que carregam uma carga significativa de indefinição, isto é, eles não apontam para um sentido, para um referente claramente presente no mundo; ao contrário, seu referente pode ser modificado a todo o momento, a depender da interpretação do poeta e do próprio leitor. O processo de nomeação aqui construído apresenta-se como crítica ao próprio homem e à tentativa de afirmação de sentidos, verdades e definições, ao seu ser esvaziado de sentido no mundo. As relações estabelecidas no texto entre este signo e os vocábulos “algo”, “coisa”, “cara”, “troço” e “outro” demonstram que existe uma impossibilidade de direcionar o seu significado claramente para algo presente no mundo exterior; ele torna-se um signo sem identidade.

Evidencia-se em cada um dos 10 versos, por meio das associações estabelecidas, a elaboração de uma linguagem racionalizante e irônica, pois ao propor a nomeação de signos, insistentemente aponta para o vazio de sentido. O signo “cara”, presente no terceiro verso, “homem é o nome do cara”, adquire um tom coloquial, já que retoma uma forma popular, informal de se referir a outra pessoa do sexo masculino ou feminino.

No quarto verso, o pronome demonstrativo “isso”, em “isso é o nome da coisa”, em um primeiro momento, parece não apontar para nenhum referente específico; pelo contrário, tal vocábulo, assim como os signos “algo”, “coisa”, “cara” e “rosto” reforçam o vazio semântico construído ao longo de todo o texto. Porém, podemos também afirmar que tal vocábulo, de certa maneira, refere-se à própria confecção do texto, destacando o caráter do discurso artístico aqui construído como sendo também auto-representativo, metalingüístico, na medida em que coloca em evidência uma reflexão acerca da constituição do próprio signo destituído do seu caráter previamente estabelecido; o signo é uma “coisa” moldada e criada dentro do próprio texto, e não fora dele. É interessante notar que, quando Barthes (1978), no livro *Aula*, fala sobre a literatura de modo geral, faz menção ao conhecimento que esta inevitavelmente produz,

a literatura assume muitos saberes. (...) o saber que ela mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro; a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe *de* alguma coisa; ou melhor: que ela sabe algo das coisas – que sabe muito sobre os homens. (p.18-19)

No poema “Nome”, podemos notar que o saber é criado por meio das associações estabelecidas no interior do poema. Arnaldo Antunes vale-se do verso para a construção de um texto em que o processo de nomeação torna-se motivo poético, criando um discurso que não só faz menção à própria linguagem poética, mas também apresenta certo teor social a respeito do homem contemporâneo, e é nesse sentido que o discurso literário dialoga com diversos saberes.

Ao longo de todo o texto Antunes constrói um discurso em que coloca em evidência o esvaziamento do signo. Esse esvaziamento ou falta está presente no próprio sentido do signo “fome”, presente no verso “fome é o nome do moço”. Essa “fome”, atribuída ao “moço” adquire, no poema em questão, possíveis leituras que reforçam as ideias acima expostas. Dessa forma, podemos depreender que, em um viés metalingüístico, o poeta é o “moço” que tem “fome”, isto é, uma necessidade quase que obsessiva de ir além do sentido prévio das palavras, em um trabalho de motivação do signo no interior do texto por meio de construções metafóricas e metonímicas associadas a uma recorrência sonora e acentual que reitera o valor semântico do mesmo. Também podemos depreender a “fome” como uma escassez de conhecimento por parte deste mesmo homem acerca da linguagem construída no texto poético, e, nesse sentido, o “moço” é justamente esse outro que está fora do universo da arte. Contudo, tal passagem também pode adquirir um caráter filosófico/social na medida em que essa “fome” pode nos remeter a uma falta de conhecimento do homem acerca da sua própria natureza, dos seus instintos. Por fim, é inevitável a leitura social de tal passagem, em que a “fome” é falta de alimento e o “moço” aquele que sofre com tal situação social que impera em algumas regiões do mundo.

É nesse cenário de vazios, de negação e falta, que o “homem” se encontra transformado em “coisa”, em objeto, como no verso “homem é o nome do troço”. O traço de negatividade caracteriza tal associação, uma vez que o status do “homem” é rebaixado, já que ele agora serve para nomear algo sem qualidade como o “troço”, ou seja, algo qualquer, o resto.

Em o “osso é o nome do fóssil”, podemos depreender como “fóssil” toda a tradição, não somente artística, literária, mas também histórica e social que o termo em questão suscita. O “fóssil” é o resto, vestígio que indica algo do passado, mas que é conservado com o passar do tempo sem perder suas características físicas, sua estrutura. Contudo, no poema em

questão, ele é nomeado como sendo simplesmente “osso”, isto é, aquilo que torna todo o homem semelhante fisicamente e o que é simplesmente coisa sem valor; é a etapa final, o resto, o que sobra. No poema ocorre uma descaracterização do “fóssil” em detrimento do que não tem valor histórico nem social, do “osso”, do que é comum e até certo ponto banal. Essa banalização torna-se máxima no verso “corpo é o nome do morto”, já que o “corpo”, matéria, substância que reveste o “osso”, encontra-se definitivamente vazia de vida, de essência, “morto”.

Por outro lado, o “osso” é a esqueleto que sustenta o corpo, que o mantém ereto, por exemplo. Essa sustentabilidade, também aplicada à estrutura do corpo/texto, pode ser entendida como o eixo, armação em que se edificam e se relacionam os signos lingüísticos. A estrutura do verso nos poemas aqui analisados, portanto, permite uma maior aproximação sintática e semântica entre os signos associados. As relações estabelecidas entre tais vocábulos ocorrem tanto no eixo sintagmático quanto paradigmático (já que os vocábulos “homem”, “coisa” e “cara” se repetem ao poema, promovendo outras relações semânticas), interferindo dessa forma na construção de sentido de um discurso que ao mesmo tempo em que é auto-reflexivo, também lança elementos que se situam na esfera social.

O poeta se vale de uma estrutura textual tradicional, como o verso, e do processo de nomeação para provocar o estranhamento do leitor que se depara com o esvaziamento semântico dos signos, promovendo, desta forma, sua morte, sua nulidade. Essa morte, essa indefinição, conseqüentemente, atinge o próprio leitor que faz parte da realidade circundante a que o poeta se refere. No verso “homem é o nome do outro” o poeta transfere toda a carga de significância (nesse caso, de não significância) do “homem” para o signo “outro”. O leitor, nesse caso, é esse “outro” ser indefinido que se depara com um discurso que o obriga a sair da sua condição de contemplador, forçando-o a participar ativamente na construção de sentido do mesmo. O saber construído em “Nome” se faz por meio da desautomatização, da

desconstrução, do processo de esvaziamento; é um saber que incomoda, pois ele não é único, não aponta para uma única direção: é móvel, é múltiplo e é mutável.

A palavra, o signo poético se materializa por meio do discurso artístico que tende a arrancá-lo do seu convívio pacífico com seu(s) referente(s) para transformá-lo em outras “coisas”, em “algo”. Tanto no poema “Cultura” quanto em “Nome”, ambos construídos em forma de versos com métricas regulares, podemos verificar como o processo de nomeação é insistentemente estabelecido por Antunes por meio de associações entre signos, evidenciando um olhar primeiro, não estereotipado, lançado às coisas presentes no mundo, para com a realidade a sua volta. Ao empreender a construção de tais poemas, em um processo metafórico de re-nomeação de referentes, de desconstrução de sentidos previamente estabelecidos, o poeta aventura-se em uma busca pelo dado original da linguagem, e nesse sentido acaba por realizar um discurso metalingüístico. O uso do verso como forma básica de construção do poema e, conseqüentemente, a busca por um ritmo em particular auxiliam na concretização da semântica dos poemas. Ao utilizar tal forma textual, materializa no espaço da folha uma tentativa de aproximação entre realidades distintas, de associação entre signos muitas vezes distantes semanticamente, empreendendo o questionamento a respeito da constituição sígnica.

Nos próximos textos que serão aqui analisados, no entanto, a regularidade métrica vai dar lugar à diversidade, à irregularidade métrica e acentual e à disposição espacial dos versos ao longo do texto. Contudo, se tais poemas estão aqui presentes significa que a estrutura textual permanece: todos são construídos em forma de verso e apresentam uma recorrência rítmica fundamental para a materialização de imagens no interior de cada unidade versificada.

Da mesma forma que em “Cultura”, o poema a seguir está presente em dois livros do poeta e apresenta estruturas textuais diferentes: no livro *Nome* (1993) temos o texto “Nome não”, e em *Tudos* (1990) “Os nomes dos bichos”. No livro *Tudos* há a presença tanto da

poesia versificada como da poesia em prosa e da gráfico-visual. Em *Nome*, no entanto, este mesmo poema será posteriormente analisado em sua configuração gráfico-visual, onde poderemos notar não apenas o trabalho do poeta com a forma e a disposição gráfica das letras no espaço físico da folha, mas também o diálogo entre o texto verbal e o não-verbal. Portanto, neste capítulo, analisaremos o poema “O nome dos bichos” e sua construção textual.

No que diz respeito ao poema, há ao longo de todo o texto uma irregularidade métrica, consequência da alternância entre versos curtos e longos.

O nome dos bichos não são os bichos.
Os bichos são:
macaco gato peixe cavalo vaca elefante baleia galinha.

Os nomes das cores não são as cores.
As cores são:
preto azul amarelo verde vermelho marrom.

Os nomes dos sons não são os sons.
Os sons são.

Só os bichos são bichos.

Só as cores são cores.

Só os sons são

som são

nome não

Os nomes dos bichos não são os bichos.
Os bichos são:
plástico pedra pelúcia madeira cristal porcelana papel.

Os nomes das cores não são as cores.
As cores são:
tinta cabelo cinema céu arco-íris tevê.

Os nomes dos sons.

O texto em questão, assim como “Cultura” e “Nome”, é construído por meio de uma estrutura sintática simples e reiterativa, apontando para um tom “didático” na forma com que

os sintagmas declarativos são elaborados, utilizando o verbo “ser” para definir e construir um novo conhecimento sobre coisas: “O nome do (A) não é o (A)/ O (A) é:”. Essa recorrência sintagmática, aliada a assonâncias e aliterações presentes ao longo do poema, gera um ritmo próprio, constituído pelo uso das fricativas e das nasais, e da vogal /o/ fechada como em “**O nome dos bichos não são os bichos. / Os bichos são:// Os nomes das cores não são as cores./ As cores são:**”. Esse som que ecoa como um sussurro, gradativamente se torna mais perceptível na medida em que há uma diluição do sentido no próprio som, como veremos adiante.

O poema é formado por 20 versos distribuídos em 11 estrofes. As estrofes de número 1, 2, 9 e 10 possuem 3 versos cada e uma regularidade métrica: o primeiro e o segundo versos possuem 10 e 4 sílabas poéticas, respectivamente; enquanto os terceiros versos de tais estrofes variam consideravelmente no número de sílabas.

Em relação às demais estrofes, tanto o número de versos varia quanto o de sílabas poéticas. A 3ª estrofe possui 2 versos com 9 e 3 sílabas; enquanto a 4ª, 5ª, 6ª, 7ª e 8ª estrofes são formadas por um único verso com número irregular de sílabas poéticas: 6, 6, 4, 2 e 3, respectivamente; enquanto a última estrofe possui um único verso com 5 sílabas. Essa variação está intimamente ligada ao jogo semântico construído em cada estrofe ao longo do poema: nas estrofes em que há menos variação métrica podemos notar o trabalho do poeta no sentido de definir vocábulos e, conseqüentemente, afirmar a arbitrariedade do signo, como em: “O nome dos bichos não são os bichos./ Os bichos são:/ macaco gato peixe cavalo vaca elefante baleia galinha.”

As estrofes que compõem o poema apresentam uma mescla de versos longos e curtos. Os versos longos como “O nome dos bichos não são os bichos”, “Os nomes das cores não são as cores” e “Os nomes dos sons não são os sons” constituem-se de frases declarativas em que há a definição por parte do poeta a respeito do que são (ou não) os bichos, as cores e os sons.

Por outro lado, os versos “macaco gato peixe cavalo vaca elefante baleia galinha”, “preto azul amarelo verde vermelho marrom”, “plástico pedra pelúcia madeira cristal porcelana papel” e “tinta cabelo cinema céu arco-íris tevê”, também considerados longos, são versos em que há uma enumeração de elementos de um mesmo paradigma, formados por meio da justaposição de vocábulos. Enquanto isso, os versos curtos, compostos por: “Só os bichos são bichos”, “Só as cores são cores”, “Só os sons são”, “Os bichos são:”, “As cores são:”, “Os sons são:”, “som são” e “nome são” apresentam-se como sintagmas declarativos que dão caráter de existência pura aos termos acompanhados do verbo “ser”.

As duas primeiras estrofes são da seguinte forma estruturadas: os primeiros versos trazem uma afirmação de obviedade: “Os nomes dos bichos não são os bichos” e “O nome das cores não são as cores”. Entretanto, o segundo e terceiro versos apresentam outra obviedade que leva à negação de que o “nome” seja aquilo que ele nomeia, mas sim pura referência, um signo arbitrário: “Os bichos são/ macaco gato peixe cavalo vaca elefante baleia galinha” e “As cores são:/ preto azul amarelo verde vermelho marrom.” O estranhamento é gerado no momento em que, ao afirmar esse dado óbvio, que nos remete a outro signo que nomeia um determinado “bicho” ou “cor”, coloca em relevo a impossibilidade de dizer as coisas fora da linguagem, gerando um dado irônico sobre o seu caráter nomeador. De acordo com Barthes (sd), “A língua, como desempenho de toda linguagem, não é reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer.” (p. 14)

Esse olhar crítico para com o signo, colocando em evidência sua arbitrariedade, o dado irônico do discurso poético que nega a referencialidade da linguagem, mas não consegue dizer o mundo fora de tal sistema representativo, é uma questão que, para os artistas da modernidade, sempre esteve na reflexão sobre a linguagem. É o caso, por exemplo, de René Magritte (1898-1967), em “Ceci n’est pas une pipe”.



Michel Foucault, em *Isto não é um cachimbo* (1989), escreve que:

Nada mais fácil de reconhecer do que um cachimbo desenhado como aquele; nada mais fácil de pronunciar – nossa linguagem bem o sabe em nosso lugar (...) Ora, o que produz a estranheza dessa figura não é a “contradição” entre a imagem e o texto. (...) este enunciado é perfeitamente verdadeiro, pois é bem evidente que o desenho representando um cachimbo não é, ele próprio, um cachimbo? E, entretanto, existe um hábito de linguagem: o que é este desenho? (...) Velho hábito que não é desprovido de fundamento: pois toda função de um desenho tão esquemático, tão escolar, quanto este é a de se fazer reconhecer, de deixar aparecer sem equívoco nem hesitação aquilo que ele representa. (p.20)

Magritte se vale não apenas do elemento plástico (a imagem de um cachimbo que toma praticamente o espaço todo do quadro), mas também dos signos lingüísticos na formulação do sintagma “Ceci n’est pas une pipe”, situado abaixo do cachimbo. Em um primeiro momento tal sintagma verbal pode ser interpretado como uma legenda, uma explicação para o elemento pictórico que se encontra na parte superior, já que o pronome demonstrativo “Ceci” aponta para tal figura. Contudo, essa mesma sentença nega o desenho, e afirma que o que se vê não é um “cachimbo”, mas sim uma representação pictórica do mesmo; Magritte parece reforçar, dessa forma, a não reprodução naturalista na pintura. O gesto do pintor traz à tona a questão da representação na arte, o que nos leva também a pensar na questão da arbitrariedade do signo lingüístico, reflexão esta a que se volta Arnaldo

Antunes. A própria imagem ali reproduzida, em diálogo com o sintagma verbal “Ceci n’est pas une pipe”, é uma imagem naturalista do real, mas não é em si o cachimbo.

Antunes, em seu poema “O nome dos bichos”, faz despontar a arbitrariedade do signo lingüístico a partir do momento em que o “nome” é apenas a representação da realidade, assim como o “cachimbo” do quadro acima, do referente. Ao definir os vocábulos “bichos” e “cores”, justamente coloca em tensão a arbitrariedade da linguagem, em que uma determinada seqüência sonora não apresenta relação com o objeto que designa: os nomes dos bichos não são os bichos, mas tampouco as seqüências sonoras “macaco gato peixe cavalo vaca elefante baleia galinha” estabelecem algum grau de semelhança, de identidade física com as imagens dos animais que tais vocábulos nomeiam.

Paz (1982), a respeito da identidade entre imagem e som, menciona que o artista utiliza a linguagem poética com o intuito de recuperar o sentido, a “natureza primeira” das palavras (p.133). “A linguagem, tocada pela poesia, cessa imediatamente de ser linguagem” (p.135), uma vez que transcende o sentido das coisas, o convencional; a utilização da linguagem poética é, pois, uma tentativa por parte do poeta em ir além da própria linguagem, uma busca incessante pela sua essência. Em muito se assemelha a atitude de Antunes à do eu lírico presente no poema de Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa, em “O guardador de rebanhos”. Nesse último caso, o guardador de rebanhos, voltado à natureza e às coisas “puras”, transmite-nos uma idéia de conjunção entre homem e coisa, uma relação em que sobressaem as sensações.

IX

Sou guardador de rebanhos
 O rebanho é os meus pensamentos
 E os meus pensamentos são todos sensações.
 Penso com os olhos e com os ouvidos
 E com as mãos e os pés
 E com o nariz e a boca.

Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la

E comer um fruto é saber-lhe o sentido.

Por isso quando num dia de calor
 Me sinto triste de gozá-lo tanto.
 E me deito ao comprido na erva,
 E fecho os olhos quentes,
 Sinto todo o meu corpo deitado na realidade
 Sei a verdade e sou feliz.

O eu lírico presente no poema de Caeiro apreende a realidade em que está inserido por meio, principalmente, do contato direto com as coisas, utilizando-se das suas mais inerentes habilidades físicas, como o olfato, o paladar, o tato e a audição: “Penso com os olhos e com os ouvidos/ E com as mãos e os pés/ E com o nariz e a boca.” Estabelece-se uma relação com o mundo em que prevalecem as sensações, o imaginário, o contato do homem com o objeto: “Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la/ E comer um fruto é saber-lhe o sentido”. Sentir a realidade é estabelecer com ela um contato direto, sem intermédio da palavra que mascara e nos distancia da realidade, das coisas: “Sinto todo o meu corpo deitado na realidade/ Sei a verdade e sou feliz”.

O ser humano, ao contrário das ações empreendidas pelo eu lírico do poema acima, durante a aquisição da língua materna apreende a falar por repetição, por um processo de associação, na maioria das vezes arbitrária, entre significante e significado, a que é submetido desde criança e que o faz, com o passar do tempo, cognitivamente, associar a seqüência sonora “preto” à cor que ela designa. Barthes (sd) diz que

os signos de que a língua é feita, os signos só existem na medida em que são reconhecidos, isto é, na medida em que se repetem; o signo é seguidor, gregário; em cada signo dorme este monstro; um estereótipo: nunca posso falar senão recolhendo aquilo que *se arrasta* na língua. (p. 15)

O jogo empreendido por Antunes incita o leitor a pensar não apenas no modo como ele está submisso a sua própria língua, como também na relação estabelecida no interior do signo lingüístico.

O Movimento Modernista brasileiro do início do século passado empreendeu a construção de textos auto-reflexivos, em que há o questionamento a respeito da sua própria constituição enquanto discurso plurissignificativo. Foi este movimento artístico que inseriu no paradigma temático a reflexão sobre o fazer poético, fazendo com que a linguagem poética tornar-se a temática de suas construções artísticas. A metalinguagem passa a apresentar-se como tema de tais textos artísticos, e no caso especial das composições de Antunes, a evidenciar o processo de desvendamento da própria linguagem, um ir em direção ao sentido das palavras, às suas origens.

O processo da re-nomeação, que vinha servindo de mote para a construção de todo o poema “O nome dos bichos”, ganha outra forma a partir da terceira estrofe: “Os nomes dos sons não são os sons./ Os sons são.” Temos, neste momento, a materialização do próprio som, por meio, principalmente, das aliterações e também das assonâncias que se intensificam nos versos seguintes: “**Só os bichos são bichos.// Só as cores são cores.// Só os sons são// som são // nome não**”. À medida que as aliterações se tornam mais evidentes, o som cada vez mais recorrente das fricativas /s/ e das nasais /N/ guia o discurso poético em direção a uma linguagem muito próxima à do sussurro, à do ruído, em que se apreendem apenas sons destituídos de sentido. Se, por um lado, o ponto final indica o fim do período, do verso, “nome não”, o som permanece como um eco, como um resquício do próprio “som”. O poeta, nesse momento da construção, transcende o sentido arbitrário do signo quando o torna inominável, quando já não podemos defini-lo, mas apenas notá-lo, senti-lo, ouvi-lo.

O ritmo do poema, que é desacelerado, é construído, como mencionado anteriormente, por meio das fricativas e das nasais nos dois primeiros versos das duas primeiras estrofes, e atinge o ápice exatamente no meio do texto, “no entre”, no ponto de encontro entre tentativas diversas de nomear a realidade. O discurso, a partir do 6º verso, materializa o “didático” na forma, isto é, o poeta não procura mais nomear a realidade, mas sim representá-la,

materializá-la no próprio texto. Além do uso das aliterações que se intensificam neste ponto do discurso por meio do uso das fricativas /s/ e das nasais /N/, o que podemos verificar é o modo como as palavras ocupam espaço no poema: “Só os sons são// som são// nome não”. Os versos “som não//nome não” se destacam visualmente no corpo do texto por se apresentarem maiores que os demais, e complementarem, desta forma, o que vem sendo construído ao longo do poema: nomear é dar nome, identidade, é, pois, isolar algo de um conjunto maior.

A partir do 14º verso, o poeta questiona o valor do signo e amplia o espectro do “nome” para onde nosso olhar não chega. Ao mencionar o material com que “os bichos” são feitos (“Os bichos são:plástico pedra pelúcia madeira cristal porcelana papel”), e os lugares em que podemos encontrar “as cores” (“As cores são: tinta cabelo cinema céu arco-íris tevê”), o poeta transcende o referente no seu significado mais comum de “ser animado”, promovendo no poema uma nova perspectiva para o olhar, para com a percepção.

As imagens construídas ao longo do texto são uma tentativa por parte do artista de minimizar a contradição estabelecida no interior do mesmo, uma contradição criada quando esse mesmo poeta, ao se utilizar da linguagem, procura ultrapassar seu próprio sentido: “o poema é linguagem – linguagem antes de ser submetida à mutilação da prosa ou da conversação -, mas é também alguma coisa a mais. E esse algo mais é inexplicável pela linguagem, embora só possa ser alcançado por ela.” (PAZ, 1982, p.135)

Se não conseguimos representar a realidade fora da linguagem, o poeta se vale de um neologismo, como veremos no texto a seguir, para justamente empreender seu trabalho de definição. “Psia” está presente no livro com mesmo nome, publicado em 1986. Neste livro Antunes, influenciado pelas produções poéticas de Oswald de Andrade, José Paulo Paes, Chacal e Paulo Leminski, e pela forma do haicai e da poesia concreta, constrói textos curtos em forma de verso, em prosa e mesmo gráfico-visuais. O poema aqui selecionado está

impresso na dobra da orelha do livro e é formado por 16 versos curtos que apresentam, em alguns momentos, uma cesura, isto é, uma lacuna no verso gerada justamente pela dobra dessa orelha.

Em “Psia” os versos não são lineares e não obedecem à margem da folha, adquirindo dessa maneira uma forma espacializante cuja disposição é motivada pelo corte que vai desmembrando conjuntos sintáticos, produzindo com isso uma ordem e um ritmo próprios na leitura. Há, portanto, em “Psia”, um trabalho com a disposição do signo lingüístico no espaço em branco da página, disposição esta que possui significância no interior do poema, que concretiza o aspecto semântico enunciado pelas palavras em cada verso.

Psia é feminino

de psiu;

que serve para chamar a atenção

de alguém, ou para pedir

silêncio.

Eu berro as palavras

no microfone

da mesma maneira com que

as desenho, com cuidado

na página.

Para transformá-las em coisas,

em vez de substituírem

as coisas.

Calos na língua; de calar.

Alguma coisa entre a piscina e a pia.

Um hiato a menos.

Logo no início do texto, Antunes empreende um jogo entre os signos “psia” e “psiu”. O estranhamento é gerado justamente pela construção de um discurso em que há a tentativa por parte do poeta em definir, ao longo do texto, o neologismo “psia”, utilizando-se para isso do conhecimento prévio do leitor a respeito do vocábulo “psiu”: “Psia é feminino/ de psiu/ que serve para chamar a atenção/ de alguém, ou para pedir/ silêncio”. Cria-se, portanto, uma correlação entre tais vocábulos. Contudo, tal associação é tensionada devido à oposição do ditongo em /ia/ e /iu/, entre a vogal aberta /a/ de “psia” e vogal fechada /u/ de “psiu”. Tal oposição entre abertura e fechamento gera, ao longo do texto, um jogo semântico contínuo entre presença e ausência, entre ruído e silêncio, entre o chamamento e sua negação. O vocábulo “psia” é criado graças ao princípio analógico existente na língua, que permite esse jogo com as palavras. Se em um primeiro momento o neologismo causa estranhamento no leitor justamente pela apresentação e definição inusitadas, o discurso metalingüístico construído pelo poeta, a seguir, “dilui” o estranho para “acomodá-lo” à definição do vocábulo “psia”.

Há a presença explícita de um eu lírico no poema que define seu papel: “**Eu berro** as palavras/ no microfone”. Berrar e pedir silêncio – ato expresso por meio do vocábulo “psiu” - são ações semanticamente opostas, mas servem ambas para “chamar a atenção” do outro, daquele que está alheio, indiferente a toda uma realidade que se apresenta, que se oferta.

Graficamente há, em muitos momentos no texto, a existência de lacunas entre vocábulos presentes em um mesmo verso, tais como: “que serve para chamar a atenção/ de alguém, ou para pedir/ silêncio.” Cada lacuna gerada pela dobra da orelha do livro antes mencionada pode ser entendida como a representação simbólica de uma ausência, de um silêncio que antecede a fala; é uma quebra da linearidade do verso, da construção do ritmo, o que acaba produzindo o inusitado, o estranho já anunciado no próprio neologismo “psia”.

Por sua vez, em oposição àquele vazio, o uso das fricativas gera um ruído que perdura, que persiste ao longo do texto, ruído este que tende a incitar a atenção justamente desse outrem - “.... psia/ que serve para chamar a atenção/ de alguém...” - presente do lado de fora, exterior ao texto.

Psia é feminino

de psiu;

que serve para chamar a atenção

de alguém, ou para pedir

silêncio.

Eu berro as palavras

no microfone

da mesma maneira com que

as desenho, com cuidado

na página.

Ao contrário do que ocorreu nos poemas anteriores, em “Psia” podemos notar a presença do eu lírico que descreve como, à sua maneira, ele manipula as palavras, a linguagem: “Eu berro as palavras/ no microfone/ da mesma maneira com que as desenho com cuidado/ na página”. Em outros poemas escritos em verso, também presentes no livro *Psia*, podemos notar a presença do eu lírico explícito como “Olho o olho do outro”, “Ouvi o alvo” e “Minha tez está na testa”, como forma de apresentação e interação com a realidade circundante. O “eu” presente em *Psia* apresenta-se como aquele que procura, ao berrar as palavras no microfone e/ou desenhá-las na página, alcançar uma realidade distinta da sua, em que consiga transformar as palavras “em coisas, em vez de substituírem as coisas”, como acontece com a linguagem cotidiana e automatizada.

Berrar, assim como gritar, é fazer com que uma determinada seqüência sonora chegue a um ponto em que a noção que temos de palavra, de unidade significativa, se transforme em seqüência contínua de um mesmo som, destituído de um significado previamente estabelecido, assim como notamos anteriormente no poema “O nome dos bichos”. Por outro lado, esse mesmo berro pode apontar para o efeito impactante de uma poesia que, afinal, é herdeira das vanguardas do século XX e está empenhada em afirmar um caminho pessoal, original do fazer poético.

Desenhar, por conseguinte, concretizar um trabalho com o aspecto visual do signo, sua forma e distribuição no espaço da página. O poeta faz despontar em “Psia” e “O nome dos bichos” o aspecto visual do signo, a letra que pode adquirir uma forma, uma espessura que dialoga com o *design* gráfico do próprio texto.

O trabalho com o signo, com seu aspecto sonoro e visual na tentativa de ir além do seu próprio significado é, por excelência, uma operação difícil, em que a dicção não é fluida, causa “Calos na língua; de calar”. O poeta se vê diante da dificuldade em seguir adiante em seu intento ao deparar-se com inúmeros obstáculos durante a construção artística, obstáculos estes relacionados à arbitrariedade do signo lingüístico. O poeta almeja ultrapassar o sentido arbitrário da língua, e o faz no momento em que se lança à construção de imagens metafóricas, à recorrência métrica e sonora que confluem para transformar, iconizar no signo a própria coisa referida.

O “silêncio” e o “berro”, o aprisionamento e a liberdade, apontam para uma situação contraditória no que diz respeito à condição do homem contemporâneo que, ao deparar-se com uma liberdade excessiva, fica sem ter o que dizer. O poeta, nesse caso Antunes, é filho de um período de transição da ditadura militar para um regime presidencialista, em que se almejava uma liberdade de expressão antes proibida. Contudo, essa sensação de liberdade advinda pela mudança de regime político no Brasil e por uma condição de globalização

mundial por um lado atraem, seduzem o homem, e ao mesmo tempo o sacrificam e o automatizam. Essa situação nos faz pensar e indagar até que ponto essa tal liberdade é real? Não somos ainda privados do nosso direito de ir e vir? Não somos induzidos a todo o momento a fazer escolhas pré-determinadas, a seguir modelos, tendências? O poeta, diante dessa realidade é o indivíduo consciente que, por meio de seu texto, procura burlar o sistema arbitrário ao qual está sujeito, mostrando que o saber é mutável e não pré-estabelecido.

A poesia apresenta-se, portanto, no meio, no intervalo entre dois espaços distintos – o real e o poético - “Um hiato a menos”, espaço em que a disposição espacial das letras, os jogos sonoros e semânticos promovem a materialização do signo. Ela constitui-se, portanto, como “Alguma coisa entre a piscina e a pia”, entre o cheio e o vazio, entre o grande e o pequeno, entre o entretenimento e a necessidade. Ao definir o vocábulo “psia”, o poeta procura, na verdade, por meio da construção de um discurso metalingüístico, entender os próprios mecanismos da linguagem artística, desse hiato a menos que é a “p(oe)sia”. O neologismo “psia”, que se articula com “psiu” para existir, é parte integrante da ‘poesia’, de onde nasce esteticamente e onde se abriga nessa espécie de “pia”, receptáculo de linguagem.

Essa confluência, essa aproximação promovida no interior no poema entre o seu aspecto espacial, sonoro e semântico está iconizado na própria constituição do vocábulo “psia”: o seu “hiato a menos” /oe/ gera a aproximação física de /p/ e /sia/ e conseqüentemente a construção metafórica de um signo/imagem novo, inusitado.

Arnaldo Antunes traz uma dimensão metalingüística para o seio de sua criação, evidenciando o espaço de intersecção em que se encontra o discurso poético. O processo de nomeação, a que o poeta se aventura em cada texto, aponta para uma problemática que se constitui como tema de sua produção: a busca pela origem, pela natureza das coisas, da existência, do vir a ser humano; uma busca que inevitavelmente assinala para a constituição do próprio signo lingüístico desautomatizado no espaço poético.

O verso, como unidade rítmica e sintática de todos os textos aqui analisados, serve como espaço em que as palavras estão organizadas de acordo com as leis da sintaxe prosaica, segundo O. Brick (in EIKHENBAUN, 1971), no capítulo “Ritmo e sintaxe”, uma vez que tal organização não desobedece à lei de combinação das palavras. Contudo, as “leis rítmicas tornam complexa a natureza sintática do verso” (p. 135), intensificando, dessa forma, as construções metafóricas presentes na sua estrutura, como pudemos verificar por meio dos textos aqui selecionados e analisados.

3. A poesia em prosa: a conquista, pela poesia, do universo “desregulado” da prosa

Mediante o diálogo entre prosa e poesia, perseguia-se, de um lado, vitalizar-se a primeira por sua imersão na linguagem comum e, de outro, idealizar a prosa, dissolver a lógica do discurso na lógica da imagem. (PAZ, 1984, p. 84)

No que diz respeito à poesia, ainda persiste uma ideia errônea principalmente entre os leitores menos avisados de que a linguagem poética, ou função poética da linguagem, está intimamente ligada à estrutura do poema, isto é, muito mais ao aspecto formal do texto do que, necessariamente, ao efeito produzido. Nesse caso, é precisamente a diferença, a dessemelhança existente entre o discurso poético e o cotidiano que para muitos caracteriza esteticamente o texto. No entanto, com o passar do tempo, foi possível notar uma diluição desta ideia na medida em que o artista volta seu olhar não apenas para o discurso cotidiano, mas consequentemente para a estrutura do texto em prosa.

Para Iuri Lotman, no capítulo “Os elementos e os níveis da paradigmática do texto artístico” (1978), ao falar a respeito da poesia e da prosa na literatura russa no início do século XIX, menciona que a aproximação entre ambos os discursos vai resultar em duas tendências artísticas distintas:

Por um lado, é possível a tendência para a prosaificação do verso (rítmico-entonacional, temático, etc.); por outro, poder-se-á tratar da rejeição da poesia no seu princípio e do desvio para a prosa, entendida sobre um fundo de cultura poética enquanto negação desta. (p. 176)

Há neste período histórico o desenvolvimento de gêneros típicos da prosa, tais como o romance folhetinesco, o romance burguês, que são, em certa medida, a reprodução do discurso cotidiano, corriqueiro, vulgar.

A tradicional diferenciação entre prosa e poema, que foi colocada em tensão, principalmente, a partir do século XIX, de acordo com D’Onoffrio (2002), gerou uma revolução no que diz respeito ao conceito de poético, pois,

do pré-romantismo pra cá, assistimos a uma revolução do conceito de poético: enquanto a prosa literária tende a poetizar-se pelo uso de imagens, símbolos e ritmos, a poesia se aproxima cada vez mais da prosa literária pela

renúncia aos esquemas métricos, rítmicos, estróficos. O verso-livrismo destrói a periodicidade do retorno fônico, o paralelismo sonoro, que caracteriza a poesia tradicional. O moderno conceito de poeticidade está centrado, mais do que em esquemas formais, num objeto ou numa realidade sentida e descrita artisticamente. (D'ONOFFRIO, 2002, p.24-25)

O discurso poético com o passar do tempo deixou de ser associado diretamente à estrutura versificada na medida em que foi incorporado ao discurso da prosa. A dissolução dos gêneros discursivos ocorre quando há, por exemplo, a incorporação na poesia, segundo Haroldo de Campos (1977), “de elementos da linguagem prosaica e conversacional, não apenas no campo do léxico (...), mas também no que respeita aos giros sintáticos.” (p.14)

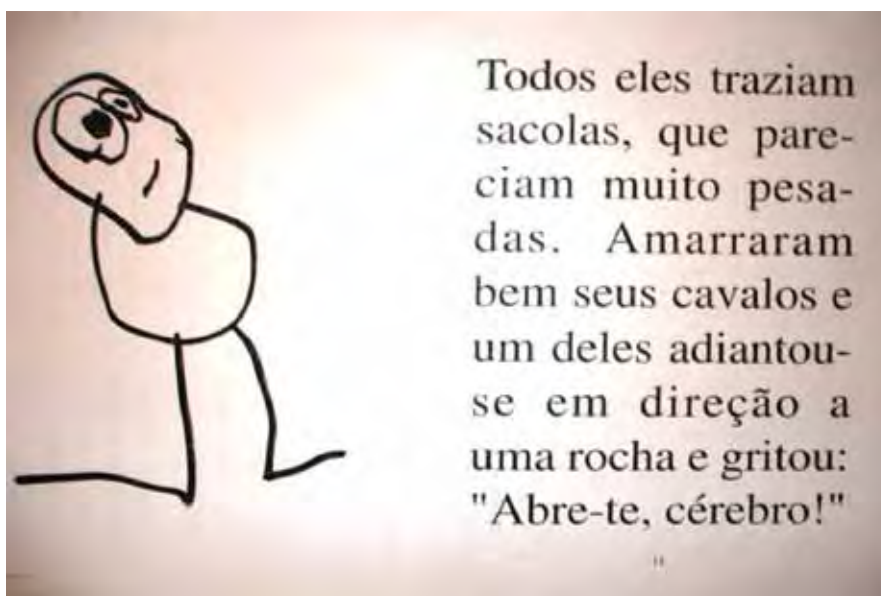
A dissolução da pureza dos gêneros, juntamente com um questionamento a respeito da própria constituição do texto artístico, são características essenciais da poesia contemporânea, e conseqüentemente da produção poética de Arnaldo Antunes. Pensando nos textos aqui nomeados como poesia em prosa, podemos perceber que há a manifestação deste tipo de construção poética nos livros *Ou E, Tudos e Nome*. No entanto, é em *As coisas* que essa forma textual apresenta-se de maneira mais evidente, e é justamente por esse motivo que a maioria dos textos aqui selecionados para análise foram retirados do livro em questão.

Contudo, como poderemos notar por meio não apenas da poesia em prosa, mas também da gráfico-visual, a poeticidade do texto não está presente necessariamente na estrutura do texto, mas sim na hierarquia das funções da linguagem. Se há em um texto a coexistência de várias funções, há no texto artístico a dominância da função poética, que singulariza os textos escritos em forma de prosa.

As coisas é constituído por 42 textos não-verbais, que são ilustrações da filha do poeta, alternando-se com 42 textos verbais. Nosso foco de análise, porém, se voltará exclusivamente aos textos verbais ali presentes e que estão dispostos de modo a ocupar todo o espaço da folha, o que implica uma variação gráfica das letras a depender do tamanho do texto. Tal característica formal também será notada na poesia em prosa presente em outros livros do

poeta, assim como a utilização de uma linguagem simples para a construção de um discurso de descoberta, de definição de conceitos acerca da natureza do signo lingüístico.

O primeiro poema selecionado é “Abertura”, presente em *As coisas*. Notamos a construção de um texto narrativo em forma de prosa de modo a engendrar um discurso polissêmico, ambíguo, que causa estranhamento no leitor justamente no momento em que o poeta particulariza situações e fenômenos simples, rotineiros, como veremos a seguir.



O texto acima apresenta não apenas a linearidade da escrita, mas também a separação silábica das palavras devido à limitação do espaço físico do papel. Além disso, é um texto narrativo, pois há a presença do discurso direto, por meio dos dois pontos e das aspas (“e gritou: “Abre-te, cérebro!”), o relato de fatos/ações ocorridos em um determinado tempo passado (“traziam”, “pareciam”, “amarraram”, “adiantou-se” e “gritou”) e também a presença de personagens, embora indeterminados (eles).

O poema recupera aspectos de um famoso texto, também narrativo, da literatura árabe: *As mil e uma noites*, devido, principalmente, ao enunciado: “Abre-te, cérebro!”. Esse livro é uma coletânea de estórias preservadas pela tradição oral dos povos da Pérsia e da Índia, que possui como personagem principal Sherazade, uma jovem muito habilidosa na arte de contar

estórias, e que consegue, devido à sua astúcia, salvar-se e salvar seu povo da ira do sultão Shariar.

É por meio da linguagem, do domínio do discurso, que a protagonista consegue evitar o seu fim. Em uma das narrativas presentes neste livro, temos a estória de Ali Babá e seu grupo de 40 ladrões que guardavam os tesouros de seus assaltos em uma grande caverna fechada por um rochedo que só se movia diante das palavras mágicas do chefe do bando: “Abre-te, Sézamo”. No poema de Antunes, assim como na estória lendária, há a presença de um personagem que se dirige a uma “rocha” para que essa se abra. Diante da sentença já conhecida, popularizada, e por esse motivo “prosaica” (“Sézamo”), o poeta insere o dado novo, o “poético” (“Cérebro”). Há entre os vocábulos “Sézamo/Cérebro” uma aproximação quanto ao número de sílabas, quanto a sonoridade da sibilante /s/ que dá a pronúncia da primeira letra das palavras, e a presença de sílabas tônicas que são realizadas com a vogal /e/ aberta. Essa abertura vocálica leva para a própria “abertura” a que o texto se dispõe: abertura do livro e abertura do cérebro para a leitura, incitando, pois, o descondicionamento do leitor.

Há no texto de Antunes a apresentação de dois espaços: o externo, em que se encontram as personagens, que carregam sacolas pesadas, e o interno, representado pelo espaço interior da rocha/cérebro. Os tesouros carregados pelo bando de Ali Babá, do texto origem, são retomados no texto antuniano por meio do vocábulo “sacolas”, intensificado pela expressão “pareciam muito pesadas” que pode representar, nesse caso, ou a preciosidade do material carregado pelas personagens, ou o fardo que ele representava. A figura da rocha/cérebro apresenta-se, por um lado, como um obstáculo, símbolo de algo difícil de ser penetrado (rocha) ou ultrapassado; por outro lado, também pode simbolizar a sabedoria, o conhecimento (cérebro). As personagens, ao se aproximarem de tal rocha/cérebro, amarram “bem seus cavalos” no sentido de manter controlados seus instintos, seu lado irracional e selvagem no espaço externo ao da rocha.

A rocha/cérebro representa o desconhecido, o inusitado presente na arte; é a “abertura”, como o próprio título sugere, para um espaço em que outra lógica prevalece, em que outra realidade é ofertada a quem se aventura a penetrá-la e desvendá-la. Nesse sentido, temos um texto em que a função metalingüística se destaca, uma vez que há uma tentativa de compreensão de outra realidade alheia ao nosso cotidiano, ao automatismo do nosso dia-a-dia. Quando Haroldo de Campos (1977) se refere ao poema metalingüístico, assim o faz:

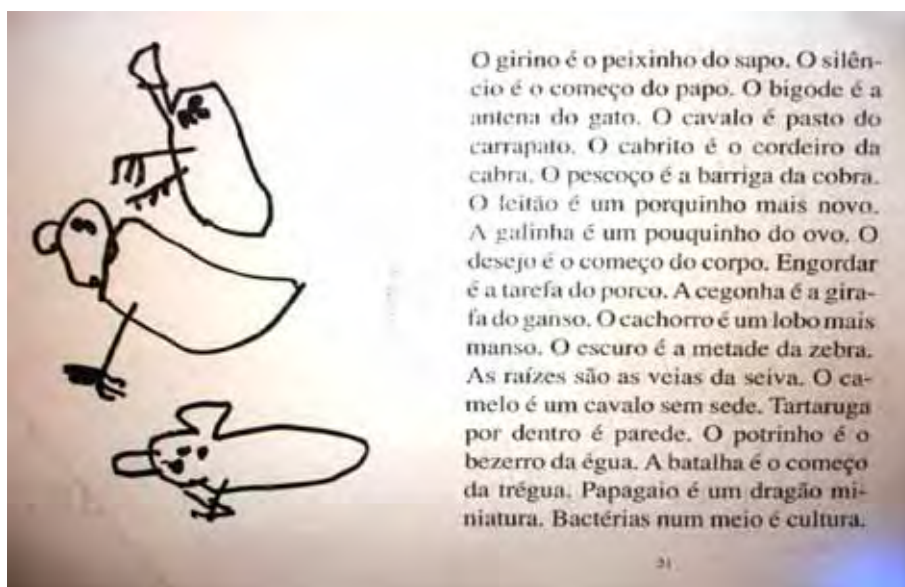
trata-se de um poema que se questiona a si mesmo sobre a essência do poeitar, num sentido muito diferente, porém, das “artes poéticas” versificadas da preceptística tradicional: o que está em causa não é um receituário de como fazer poesia, mas uma indagação mais profunda da própria razão do poema, uma experiência de limites. (p.36)

Antunes recupera um dado que é literário (a estória de Ali Babá) ao construir seu próprio texto. Não coincidentemente, a poesia em questão é a primeira do livro *As coisas*; é, pois, a “abertura” para os demais textos, e já indica o aspecto racional, intelectual na natureza da leitura e da escrita poética: é, pois, uma “abertura” do cérebro para a leitura, uma tentativa de descondicionamento do leitor frente ao novo e inesperado.

O que Antunes empreende é a construção de um texto auto-reflexivo, em que se articula um jogo entre o discurso lógico e o discurso poético. Este jogo promove o gesto do desvio ao chamar a atenção do leitor para aquilo que, apesar de próximo, é pouco percebido. O poeta, ao trazer para o espaço poético o que “parece” natural, conhecido, particulariza-o, e ao fazê-lo, torna-o original.

Esse modo de lidar com a realidade, de trazê-la mais próxima aos olhos do leitor, desautomatizando-os, é um processo que poderá ser notado por meio dos próximos textos. A utilização do texto em prosa, por estar mais próximo do discurso racional, científico se arma de outro olhar dirigido à realidade, de outra lógica reconstruída por meio do processo de nomeação, de definição das coisas. Tal processo, que vai resultar na construção de um discurso didático, é insistentemente a temática abordada por Antunes também na poesia em prosa, assim como pudemos notar na poesia versificada.

Contudo, até que ponto a forma realmente interfere no sentido, na leitura e construção de sentidos do texto poético? O texto a seguir “A cultura”, aqui escrito em forma de prosa e presente no livro *As coisas*, dialoga com “Cultura” presente em *Nome* e analisado no capítulo anterior, por apresentar a mesma seqüência vocabular. Inicialmente somos levados a crer que não há construção de novos sentidos no texto em prosa, uma vez que já realizamos a leitura e análise do texto em verso. Mas aqui fica a pergunta: como seria a leitura desse poema por um leitor que não conhecesse ou tivesse visto “Cultura”? Ele acreditaria que o transito por estruturas textuais diversas apenas apresenta a liberdade do poeta em escolher entre formas que não acrescentam sentido ao poema?



No caso do poema “Abertura” há uma intertextualidade entre o poema em prosa contemporâneo e o famoso texto narrativo da literatura árabe. Essa intertextualidade ocorre não apenas devido ao uso da sentença “Abre-te, cérebro!”, mas também pela disposição gráfica do texto de Antunes, que se apresenta como um texto narrativo escrito em forma de prosa.

No entanto, o trânsito realizado pelo poeta entre “Cultura” e “A cultura” parece, em um primeiro momento, demonstrar o seu livre-arbítrio em escolher um modo de expressão que revela, neste caso, a relatividade da forma. Mas no caso do poema “A cultura”, vemos

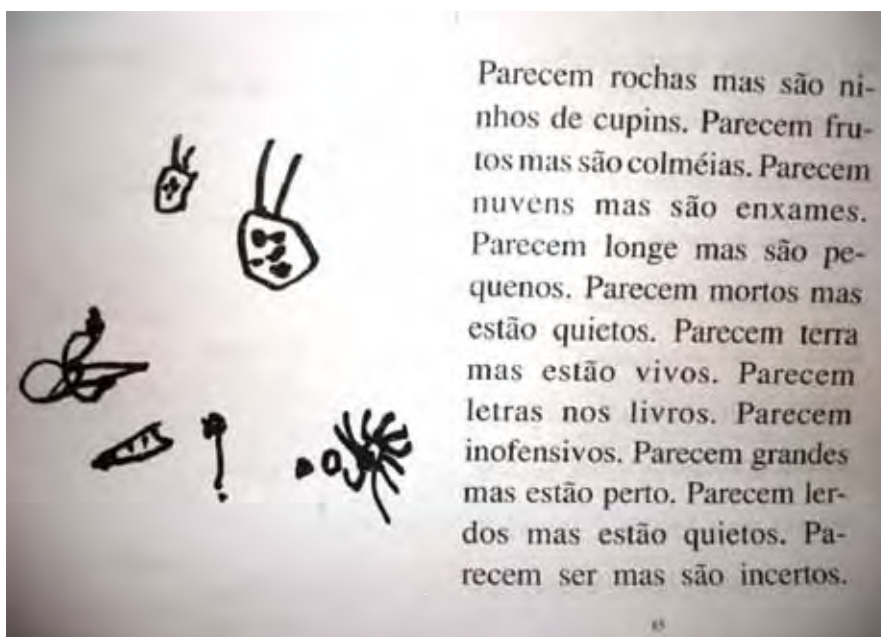
singularizada a separação silábica de alguns vocábulos que, em certa medida, podem nos levar a outras leituras. A separação silábica, no entanto, não é uma qualidade presente apenas em textos escritos em prosa, mas pode ser encontrada também na poesia versificada. A separação silábica, em “A cultura”, gera a fragmentação dos vocábulos em duas partes que podem nos remeter a seqüências sonoras conhecidas, como “cio”, “gira” e “ca”, como também a “silên”, “fa”, “melo”, “mi” e “niatura” que, por serem desconhecidas, não remetem a um significado imediato.

Deste modo, mesmo valendo-se de um “mesmo” texto, notamos nos poemas “Cultura” e “A cultura” uma singularização no ato da leitura, singularização esta criada a partir da forma com que o texto está composto. A forma do texto, portanto, corrobora e intensifica os sentidos construídos por meio dos jogos entre os signos verbais e não-verbais - como veremos, principalmente, na poesia gráfico-visual.

O poeta, ao transitar por formas textuais distintas, apresenta-se como o indivíduo que recria seu próprio texto na ânsia em recuperar, como podemos notar no livro *As coisas*, a conexão, antes existente, entre homem e realidade, entre palavra e coisa, entre significante e significado, para atingir o entendimento desses dois espaços distintos – o externo e o interno ao texto literário – colocando-os em tensão.

Tanto no texto versificado quanto no texto em prosa, o poeta, ao se valer de um discurso metafórico, criador de uma identidade entre signos, por meio da transferência de características de um signo a outro na construção de uma ideia nova, faz prevalecer a lógica do olhar infantil, um olhar paradoxal, para quem nada é simples ou rapidamente explicável. As poesias de Antunes apresentam-se como reflexões, definições acerca da realidade empírica, definições estas que atingem a estranheza. O prosaico, o nível menos ornamentado da linguagem e mais próximo do discurso do dia-a-dia, é usado taticamente pelo poeta que motiva o signo lingüístico por meio da função poética para obter os efeitos desejados.

Esse olhar curioso e revelador pode ser notado no poema que iremos analisar a seguir, “Os insetos”, também presente no livro *As coisas*.



O texto é construído por meio de 11 sentenças que se justapõem umas às outras. Em cada uma dessas sentenças há a repetição da estrutura “Parecem A mas são/estão B.”, com exceção das sentenças “Parecem letras no livro. Parecem inofensivos”. O paralelismo sintático acaba por gerar um ritmo que marca um movimento cíclico, que se volta para si mesmo, em um processo auto-reflexivo, como poderemos verificar na relação entre “parecer” e “ser”: “Parecem rochas mas são ninhos de cupins. Parecem frutas mas são colméias. Parecem nuvens mas são enxame.”

Em cada sentença o poeta aponta, por meio do uso do verbo “parecer”, para um referente conhecido, presente na memória do leitor. Contudo, essa aproximação é paradoxal e ironicamente desconstruída por conta da introdução da conjunção adversativa “mas” e do verbo “ser” no jogo “algo parece com algo mas é outro algo”, que introduz um outro referente. Estabelece-se, pois, uma relação metafórica, em que o jogo de oposição semântica entre os verbos “parecer” e “ser” é engendrado por meio de um pensamento de cunho existencial, em que se coloca em tensão principalmente a relação estabelecida entre o homem

e o mundo a sua volta, em um jogo contínuo entre aparência e realidade. Há por meio da oposição entre “parecer” e “ser” uma crítica ao perigo da aparência enganosa e inofensiva, do homem que prefere, muitas vezes, se iludir a encarar e/ou aceitar o que o cerca. O que parece “rochas”, “frutos” e “nuvens”, objetos “inofensivos”, são, na verdade, “ninhos de cupins”, “colméias” e “enxames”: são seres “vivos” encontrados na natureza vivendo em sociedade e realizando tarefas pré-estabelecidas.

O jogo empreendido por meio dos verbos ‘parecer’ e ‘ser’ resulta na oposição entre objetos inanimados e animados, sem vida e com vida, estáticos ou em movimento – rochas e ninhos de cupim, frutos e colméias, nuvens e enxames, mortos e quietos, terra e vivos. Todo esse jogo de semelhança e oposição gera um texto tautológico, que não apresenta saída a sua própria lógica, uma vez que a sintaxe, a rítmica e a semântica estruturadas no seu interior não evoluem, não avançam, mas repetem-se constantemente.

Nos versos “Parecem letras nos livros. Parecem inofensivos.” há um desvio da repetição sintática anteriormente mencionada uma vez que a estrutura sintagmática “Parecem A mas são/ estão B” não é reproduzida completamente: “Parecem A”. Nesse momento da escritura o poeta faz uma clara e direta alusão às “letras” presentes no espaço físico do livro. Estas, quando unidas à outras, deixam de ser apenas “letras” para tornarem-se signos, isto é, entidades lingüísticas formadas por um significante e um significado. Esse desvio notado na construção sintática, no entanto, não influencia o sentido de oposição presente também nessas duas sentenças; ao contrário, subentendemos que o que há nos livros não são “letras”, mas entidades animadas, vivas, em movimento, signos que em associação com outros na construção do texto artístico não podem ser considerados “inofensivos”, uma vez que se tornam plurissignificativos e apontam, muitas vezes, para direções distintas de leitura.

As associações estabelecidas entre os signos geram a construção de imagens singulares, que causam o estranhamento no leitor por serem inusitadas: ao se valer de

vocábulos que já carregam sentidos previamente estabelecidos, o jogo empreendido pelo poeta é justamente de construção de novos sentidos, de novos referentes. Essa construção de novos sentidos e referentes é intensificada por meio da última sentença, “Parecem ser mas são incertos”, em que o poeta relativiza o mundo, a realidade, afirmando a incerteza das coisas. Há, portanto, uma quebra do que é previsível ou esperado, para fazer prevalecer justamente a incompletude, o desconcerto, edificadores do novo, do desconhecido, do incerto.

Assim como exposto em “Os insetos”, a manipulação lúdico-conceitual dos verbos “parecer” e “ser” explicita o modo como os poetas, e não apenas Antunes, se valem da linguagem para desconstruir saberes e verdades institucionalizadas. É diante dessa perspectiva transgressora que vemos na palavra “incertos” a presença dos “insetos” título do poema, vocábulo cuja grafia e significado são transformados por meio da permutação da letra “s” em “c”. É possível estabelecer um diálogo entre o “inseto” do poema de Antunes e a figura do “áporo”, título que o poeta modernista Carlos Drummond de Andrade deu a seu texto.

ÁPORO

Um inseto cava
cava sem alarme
perfurando a terra
sem achar escape.

Que fazer, exausto,
em país bloqueado,
enlace de noite
raiz e minério?

Eis que o labirinto
(oh razão, mistério)
presto se desata:

em verde, sozinha,
antieclidiana,
uma orquídea forma-se.

(Drummond, *A Rosa do Povo*, 1945)

O “áporo” de Drummond volta-se para o interior da terra/texto, “cava sem alarme/perfurando a terra”, na tentativa de achar um “escape”, uma solução para a sua eterna busca pela essência da linguagem. Essa ação, no entanto, causa uma trans-forma-ção que, como vimos por meio do poema de Antunes, afeta diretamente a percepção do leitor em sua relação com o objeto artístico.

O texto literário apresenta-se como um sistema semiótico que “tem a linguagem ao mesmo tempo como ponto de partida e como ponto de chegada”, de acordo com Todorov no livro *Poética da Prosa* (2003, p. 32), em que os sentidos são construídos dentro do seu próprio discurso. Esses sentidos, no entanto, “Parecem ser mas são incertos”, isto é, estão em constante movimento e são reconstruídos em cada associação estabelecida no interior do texto, em cada leitura realizada.

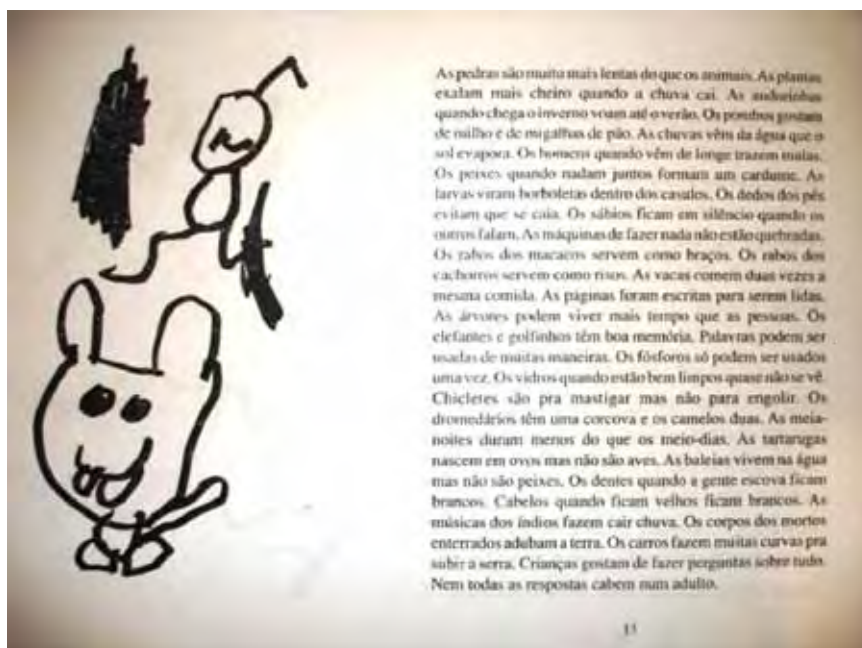
A criação poética, para Paz (1982), “se inicia como violência sobre a linguagem” (p. 47), uma vez que o poeta desconstrói, desautomatiza a linguagem para só adiante reconstruí-la, recriá-la no espaço poético.

O primeiro ato dessa operação consiste no desenraizamento das palavras. O poeta arranca-as de suas conexões e misteres habituais: separados do mundo informativo da fala, os vocábulos se tornam únicos, como se acabassem de nascer. O segundo ato é o regresso da palavra: o poema se converte em objeto de participação. Duas forças antagônicas habitam o poema: uma de elevação ou desenraizamento, que arranca a palavra da linguagem; outra de gravidade, que a faz voltar. (p. 47)

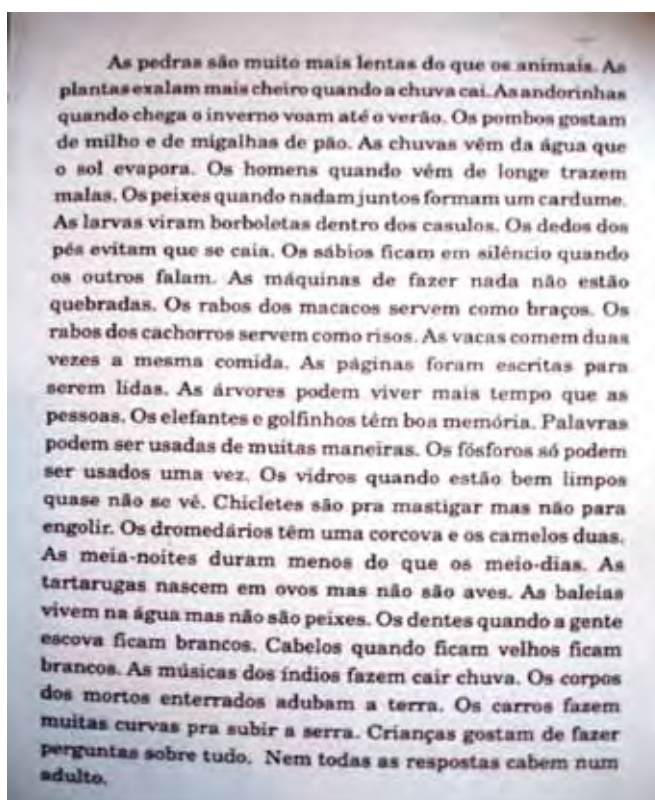
Nos poemas em prosa de Arnaldo Antunes há uma recorrência ao uso de um vocabulário simples, e de uma sintaxe pouco complexa. Os assuntos referem-se à descoberta de fenômenos já inseridos em nosso cotidiano, fatos rotineiros, simples o suficiente para não serem notados pelo olhar automatizado do adulto, mas que podem facilmente pertencer à lógica infantil. A poesia se faz, portanto, da percepção inaugural do mundo; o óbvio, no mundo, torna-se estranho no poema.

No poema em prosa a seguir, presente tanto nos livros *As coisas* quanto em *Tudos*, podemos notar o mesmo processo sintático e semântico acima exposto. Em ambos os livros, o

poema “Tudos” (desta forma nomeado em *As coisas*, mas sem título em *Tudos*), está disposto em forma de prosa e é constituído por 32 sentenças que se justapõem uma à outra. A disposição de tal texto nos dois livros acima mencionados respeita o espaço físico em que ambos se encontram, apresentando-se da seguinte forma em *As coisas* e *Tudos*.



Do livro *As coisas*



Do livro *Tudos*

Apenas para tornar mais claro nosso trabalho com o poema, utilizaremos o título “Tudos” para nos referirmos aos textos acima. Por acreditarmos que suas disposições espaciais não geram diferentes leituras, nossa análise não será prejudicada pela existência do mesmo texto em dois livros distintos.

O texto é composto por 32 sentenças declarativas, e em cada uma delas há um trabalho de comparação, de explicitação de fatos ou de verdades: “As pedras são muito mais lentas do que os animais. As plantas exalam mais cheiro quando a chuva cai. As andorinhas quando chega o inverno voam até o verão.”

O discurso é construído em forma de prosa, apresentando um único parágrafo em que as sentenças estão justapostas umas às outras e ocupando todo o espaço da folha. O único sinal de pontuação existente em todo o texto é o ponto final que separa as sentenças entre si. Há, portanto, uma construção sintática excessivamente pausada e cortada pelos pontos finais, que acaba por gerar ritmo ao texto, ritmo este intensificado também pelo processo de aliteração construído por meio da recorrência dos sons sibilantes, “As pedras são muito mais lentas do que os animais. As plantas exalam cheiro quando a chuva cai”. A construção sintática e as aliterações, aliadas ao processo de comparação entre os signos e, conseqüentemente, elaboração de imagens inusitadas, evidencia a poeticidade no texto em prosa.

Em “Tudos”, temos a reiteração de um sintagma A cuja definição está presente no sintagma B que o segue:

A	B
Os pombos	gostam de milho e de migalhas de pão.
As chuvas	vêm da água que o sol evapora.
Os homens	quando vêm de longe trazem malas.

Nesse caso estamos diante de um texto em que há a exposição de uma realidade próxima ao cotidiano do leitor, mas que de tão próxima acaba sendo ignorada: “Os dedos dos pés evitam que se caia. (...) As vacas comem duas vezes a mesma comida. (...) Os fósforos só podem ser usados uma vez.” São fatos e/ou situações simples, corriqueiras, trazidas para o texto com a intenção de gerar naquele que lê incômodo, já que despertado para o óbvio que o imediatismo não lhe permite ver, retirando, portanto, a venda que recobre o real para este ser desvendado em sua natureza primeira.

O poeta expressa obviedades ao longo das 32 sentenças. Em alguns momentos, no entanto, essas evidências são expressas de forma poética, por meio da construção de imagens abstratas. Em “As pedras são muito mais lentas que os animais”, o poeta se vale do adjetivo “lenta”, intensificado por “muito mais”, para comparar as “pedras” aos “animais”. Essa comparação torna-se inusitada no momento em que o leitor, ao se valer do seu conhecimento prévio a respeito da realidade empírica, se dá conta de que as “pedras” podem ser movimentadas rápida ou lentamente, devido a ações externas como vento, chuva, etc., mas não realizam tal movimento por conta própria como os “animais”. Em “As andorinhas quando chega o inverno voam até o verão”, o termo que gera o estranhamento é “verão”, utilizado aqui como se fosse nome de um lugar ou espaço concreto, físico, circunstância espacial do verbo “voam”, alterando ou subvertendo bruscamente sua função morfológica previsível.

O que há insistentemente na obra poética de Arnaldo Antunes é um trabalho pela exposição e definição de fatos, situações e/ou coisas presentes no cotidiano, na vida de cada ser, como se tal atitude levasse cada um ao entendimento de sua própria existência. Mesmo que não explicitamente, há a presença de um eu lírico que expõe a sua maneira de ver e expressar o mundo, em um processo que aproxima o leitor dos objetos apresentados, causando um efeito subjetivo e perturbador entre os objetos associados, uma vez que desconstrói e coloca em tensão o que é “conhecido”.

Há uma relação estrutural e semântica entre as sentenças “As tartarugas nascem em ovos mas não são aves. As baleias vivem na água mas não são peixes”. O que nos chama a atenção é o fato de o poeta trazer para o seu texto fatos do nosso dia-a-dia que são por si só inusitados, singulares. Tanto as “tartarugas” que são répteis, quanto as “baleias” que são mamíferos, são seres vivos distintos no meio em que vivem: a “tartaruga”, apesar de nascer de um ovo, não apresenta outras características típicas de uma ave, como as penas, o bico e as asas, por exemplo; e nem tampouco a baleia apresenta características de um peixe, como escamas dérmicas, nadadeiras e bexiga natatória. Ambos são singulares no meio em que se encontram, se destacam por não pertencerem ao grupo com o qual convivem. Pensando dessa forma, poderíamos até mesmo empreender uma análise marcada pelo viés metalingüístico dessas frases: assim como a “tartaruga” e a “baleia” se destacam, se singularizam no meio em que se encontram, o próprio texto artístico adquire tal característica em relação aos demais tipos de discursos, no momento em que empreende a desautomatização do código na construção de um discurso polissêmico.

Na sentença “Chicletes são para mastigar mas não para engolir” deparamo-nos com o inusitado, uma vez que o “chiclete”, um produto comercial, ao contrário do que ocorre com os demais alimentos, não é feito para ser engolido. O “chiclete”, na verdade, não tem função alguma: não alimenta, não sacia a fome. Assim como a “tartaruga” e a “baleia”, ele está inserido em um espaço em que se torna singular, atípico. Da mesma forma podemos compreender o trabalho do poeta diante do signo: este é tirado do seu convívio pacífico com os demais signos para tornar-se singular no discurso poético.

A metalinguagem pode aflorar a partir de referências mais explícitas em outros momentos no texto “Tudos”, uma vez que o poeta não apenas faz menção às páginas dos livros, mas às palavras com as quais constrói seu texto: “As páginas foram feitas para serem lidas. (...) Palavras podem ser usadas de muitas maneiras.” Se o poeta utiliza as palavras de

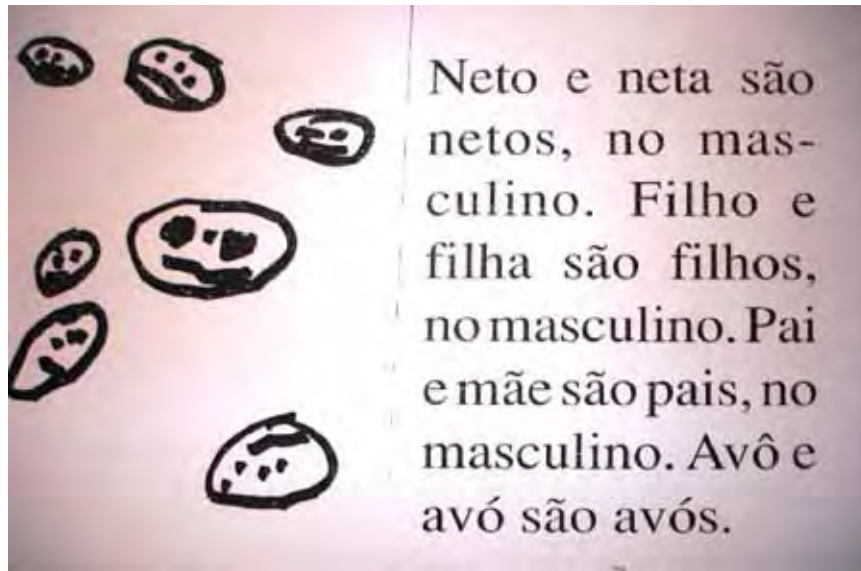
muitas maneiras – sua forma, disposição gráfica e sentido – para criar seu texto, é tarefa do leitor dar sentido ao jogo ali instituído, isto é, entrar em contato com as artimanhas dessa construção. O texto em prosa, por sua vez, aproxima o leitor do discurso do dia-a-dia, já que é uma estrutura textual comum para ele, que faz parte do seu cotidiano, estando presente em jornais, revistas, etc. A poesia em prosa, portanto, seria uma estratégia discursiva utilizada pelo poeta para induzir o leitor a desvendar os jogos ali instituídos.

A figura da criança apresenta-se no poema de Antunes como quem insistentemente indaga, questiona o *outro*, o “adulto”, a respeito do mundo ao seu redor: “Crianças gostam de fazer perguntas sobre tudo”. Contudo, na sentença que se segue “Nem todas as respostas cabem num adulto”, a figura deste “adulto”, não é capaz de fornecer todas as respostas à criança, já que, por um lado, ele se encontra preso a estereótipos e convenções, e “todas as respostas” representam um conhecimento praticamente impossível de se ter: “Nem todas as respostas cabem num adulto”. Ironicamente, a palavra “**tudo**” ecoa em “**adulto**”, como se este último representasse, para a criança, aquele que detém o saber, o conhecimento advindo da experiência. É para o adulto que a criança recorre muitas vezes para satisfazer suas curiosidades acerca do mundo, para entender o que há ao seu redor, e é talvez justamente devido a essa indagação que o adulto percebe que não possui todas as repostas, que não sabe sobre todas as coisas, dando-se conta de seu parcial conhecimento a respeito da realidade que o cerca.

A imagem da criança em oposição à do adulto é utilizada por Antunes para representar o jogo empreendido pelo poeta para com o leitor – um jogo interminável entre aquele que quer descobrir, compreender certas verdades, mas que, por outro lado, necessita da participação ativa de um indivíduo alheio e muitas vezes indiferente a sua curiosidade.

O desvio, a sensação de estranhamento causada por meio da construção poética, é uma maneira eficaz do poeta em chamar a atenção do leitor. Ao construir um texto como “Os

avós”, presente em *As coisas*, como veremos a seguir, o poeta retoma, pois, aspectos relacionados à gramática da língua portuguesa para libertar o olhar impregnado de saberes, de verdades pré-concebidas e viciado do leitor frente ao uso cotidiano da sua própria língua.



O poema em questão é formado por 4 sentenças em que o sujeito e o seu predicativo apresentam-se associados por meio de um verbo de ligação, verbo este que, como já mencionamos neste trabalho, não é um verbo complexo e não expressa uma ação verbal. Pelo contrário, no poema acima tal verbo é utilizado para definir, delimitar o sentido dos sujeitos: “Neto e neta **são** netos, no masculino. Filho e filha **são** filhos, no masculino.” O texto, por ser escrito em forma de prosa, ocupa todo o espaço da folha, apresentando letras, dessa forma, com uma dimensão gráfica superior à do texto “Tudos”, por exemplo.

Há, como consequência de tal estrutura textual, a separação silábica de uma única palavra ao longo de todo o texto, da seguinte maneira disposta: “mas-culino”. Dessa forma grafada, nos deparamos com a presença do vocábulo “mas” destacado e singularizado no poema, adquirindo, dessa forma, características de conjunção adversativa, que expressa a idéia de oposição, de contrariedade. Este jogo com a linguagem antecipa, de certa forma, o

desvio presente na própria língua quanto à formação do plural em português⁵, como poderemos notar a seguir.

Em “neto e neta são netos, no masculino. Filho e filha são filhos, no masculino. Pai e mãe são pais, no masculino”, o poeta não apenas afirma, mas também demonstra por meio do exercício prático com os vocábulos que, quando dois substantivos de gêneros distintos, no caso masculino e feminino, são associados para a formação do plural, prevalece a forma no masculino – que é chamada de forma não marcada, pois não apresenta desinência de gênero ou número – acrescida da desinência –s, que marca, nesse caso, o plural. Nesse sentido, se neto e neta são netos, se filho e filha são filhos e se pai e mãe são pais, a afirmação avô e avó são avós gera o estranhamento no público leitor, pois há a ausência do sintagma “no masculino”, e a não formação do plural utilizando a forma não marcada. A adversidade, antes mencionada e presente no fragmento “mas” que faz parte do signo “masculino” é corroborada quando, ao incorporar ao seu texto a seguinte afirmação “avô e avó são avós”, o poeta acaba por quebrar aquela seqüência lógica acima demonstrada para apontar o dado particular e muitas vezes não notada pelo falante, que utiliza a língua, mas não nota suas peculiaridades, seus desvios.

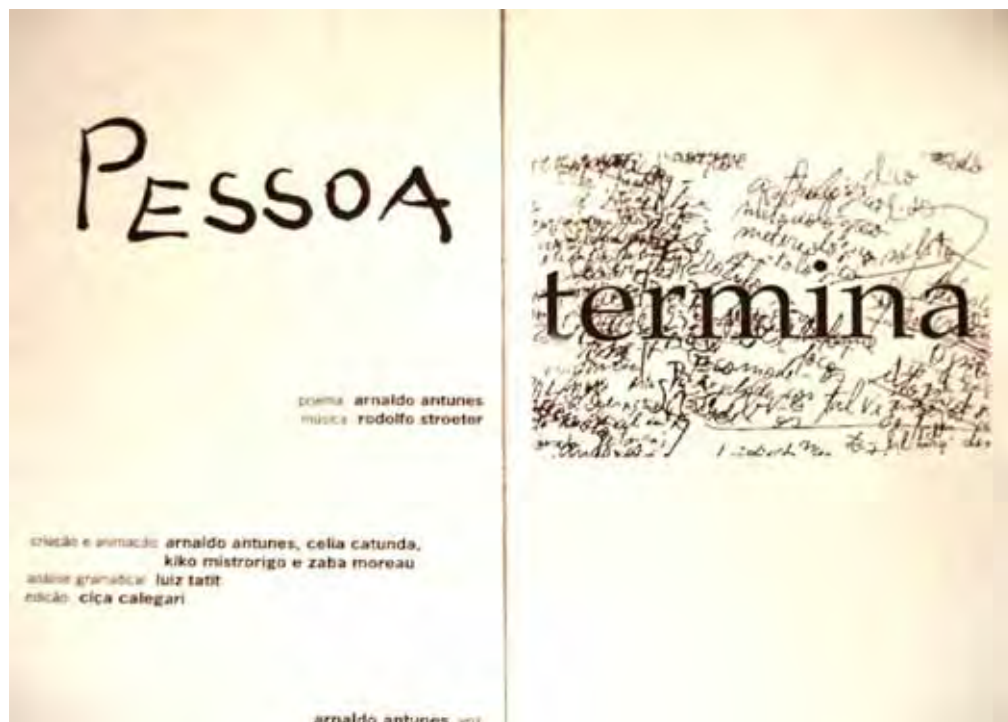
Coincidentemente ou não, é somente na sentença “Avô e avó são avós” que o desvio é possível, pois tradicionalmente é no espaço representado por tais figuras familiares que os “netos” encontram liberdade para agir, brincar e se divertir. É essa liberdade buscada pelo poeta diante das palavras, e proporcionada ao leitor quando este entra em contato com o texto. Evidenciar o que a língua tem de particular, a exceção à regra, é uma maneira de desautomatizar o leitor, e inseri-lo em um universo feito de outras possibilidades construtivas.

⁵ Quando disposto dois vocábulos de gêneros distintos – um masculino e outro feminino – a forma no plural é construída tendo como base a forma não marcada do masculino seguida do acréscimo da desinência –s.. Para Cintra e Cunha (1985), “o gênero de um substantivo não se conhece, de regra, nem pela sua significação, nem pela sua terminação.” (p.183), mas sim pelo artigo que os antecede. Logo, pertencem ao gênero masculino os substantivos que são antecidos pelo artigo ‘o’, e feminino os substantivos antecidos pelo artigo ‘a’.

Ao empreender a discussão sobre a constituição do signo, sua natureza lingüística, Antunes elabora um texto autocrítico, metalingüístico por excelência.

Todos os poemas aqui selecionados estão presentes no livro *As coisas*, obra em que é marcante o olhar inaugural do poeta para com as coisas presentes no mundo. Contudo, podemos encontrar textos escritos em prosa em outros livros de Antunes, como *Nome*. Neste livro, além da linguagem simples, do discurso “didático”, há, em alguns textos, um olhar pessimista em relação ao homem, como verificamos por meio da poesia versificada “Nome”, por exemplo, em que o poeta utiliza signos que a priori são indefinidos, vagos, para identificar o “homem”.

Este olhar negativo, pessimista, pode ser notado no único poema escrito em forma de prosa do livro *Nome*. Em “Pessoa” poderemos verificar a construção obsessiva da figura de um indivíduo degradado, que se torna “coisa” sem valor no meio em que vive, podendo ser facilmente descartado.





O texto é constituído de duas partes. Na primeira, ao lado do título há a palavra “termina”, que se apresenta como um subtítulo, complementando semanticamente o título “Pessoa”. Ela antecipa o tom de negativismo, de pessimismo presente no texto que vem a seguir, uma vez que o que “termina” tem fim, não dura, é efêmero. Tanto a primeira parte do texto, constituído unicamente pelo signo “termina”, quanto o que se apresenta a seguir estão escritos em uma superfície toda rabiscada, com borrões e palavras sobrepostas umas às outras, que mal podem ser decifradas. Esse emaranhado dificulta a leitura do texto verbal ali presente, que passa a fazer parte desse acúmulo de informações, do caos em que se materializa todo o poema.

O texto escrito em prosa apresenta uma justaposição de sintagmas, separados unicamente pelo ponto final: “Coisa que acaba. Troço que tem fim. Sujeito. Que não dura, que se extingue”. O ponto final, a fragmentação do sintagma, formado às vezes por uma única palavra como em “Sujeito”, “Míngua” e “Pessoa”, dá ao texto um ritmo marcadamente seco, duro no que diz respeito ao modo objetivo com que o poeta define incessantemente o “sujeito”: “coisa”, “troço”, “lixo”. Além disso, esse ritmo é constituído por uma repetição de

vogais e consoantes que ecoam e reforçam a imagem negativa e fragmentária construída ao longo do texto em relação ao “sujeito”. Em “**míngua**”, “**finda**”, “**termina**”, “**fina**”, “**definha**”, “**cinza**”, a idéia de algo que se acaba, que diminui é reforçada não apenas pelo sentido presente em cada vocábulo, mas também pela recorrência de uma seqüência sonora próxima a do diminutivo –inha. A reiteração do /i/, sonorização aguda e pontiaguda, pode figurativizar esse sentido perturbador, incômodo, que cutuca e aponta negativamente o homem.

Em termos sintáticos, os sintagmas se apresentam fragmentados, “Sujeito. Que não dura”, e essa fragmentação leva-nos a indagar: o que é essa “coisa que acaba”, esse “troço que tem fim”? Por força do impulso da leitura vemo-nos insistentemente preenchendo as sentenças com o sintagma “Pessoa é”: “**Pessoa é** coisa que acaba. **Pessoa é** troço que tem fim. **Pessoa é** sujeito.” Materializa-se no interior de tal poema o apagamento, o esvaziamento da própria “pessoa” por meio da ausência da seqüência “pessoa é”.

O texto é constituído por fragmentos, pedaços de informações que servem para definir a “pessoa”, o “sujeito”. Brissac (2009), no artigo *Nome (Paisagens Urbanas)* menciona,

As definições de dicionário da palavra “pessoa” são enumeradas sobre um fundo rascunhado, uma mistura de vários textos manuscritos ou datilografados. Os significados também vão se ajuntando como num monturo. As definições remetem a coisas que acabam, fenecem, apodrecem. Tudo aquilo que definha e vira cinzas. (p.1)

Essas definições obsessivamente degradam a figura do “sujeito”, que é “coisa”, “troço” e “lixo”: “Troço que definha. (...) Lixo que se joga fora. (...) Coisa que não sobra”. O signo “homem”, que não é mencionado diretamente no texto, aparece, no entanto, no interior dos signos “**fome**”, “**some**”, “**consome**” e do próprio “**nome**”, reforçando a idéia de reificação, do homem como uma “coisa” sem valor, que “some”, “termina”.

Em oposição à fragmentação acima referida, há no meio do texto uma seqüência de signos justapostos uns aos outros: “A foto amarela o filme queima embolora a memória falha o papel se rasga se perde não se repete”. Nesse trecho notamos a reprodução de um

pensamento fluido, da “memória” que deseja, ao voltar-se para o passado, resgatar a condição do homem, sua importância. No entanto, a própria “memória”, como uma “foto amarela”, como um “filme” velho, perdeu seu valor e, assim como o homem, “termina”. Como resultado dessa condição humilhante, a “pessoa” torna-se “algo que morre, falece, desaparece. Cara, bicho, objeto. Nome que desaparece”, isto é, signo vazio de sentido.

O processo de nomeação, de definição do signo, tão característico da produção poética de Antunes, resulta de uma tentativa de definição do próprio homem. Nos poemas aqui selecionados Antunes insere o poético no texto em prosa, estrutura associada ao discurso oral, racional, lógico, científico, por meio da plurisignificação do signo lingüístico, do ritmo, da natureza dos sintagmas, da sua forma de combinação e da construção de imagens singulares.

O tom da prosa entra aqui como roteiro de busca de uma fala primitiva, de rastreamento do *dizer as coisas*, do *dizer sobre o próprio homem*; escolha do poeta que percebe, talvez, na base desse *dizer o mundo*, desse filosofar sobre a ação de nomear, ou sobre a natureza do signo e seu poder de significação, um discurso que se imprime pelo pensamento que vai buscando relações analógicas entre os signos, tanto em sua natureza formal quanto em sua natureza de conteúdo.

4. A poesia gráfico-visual: poesia pós-verso?

A poesia concreta e visual passou anos lutando para mostrar a idéia de que a poesia é forma, mesmo a versificada. Após o poema-processo, que procurou uma poesia puramente visual e acabou nas artes gráficas, é hora de pensar a contramão da história: é hora de afirmar que, sendo agora evidente que a poesia é forma, é preciso recuperar a riqueza de significados e dizer, como o poeta norte-americano Ezra Pound, que ela é forma carregada de significado ao último grau. (MENEZES, 1998, p. 104)

O caminho que viemos traçando a respeito da poética de Arnaldo Antunes tem se apresentado como uma exposição dos mecanismos de sua construção textual, e conseqüentemente, dos usos mais variados que o poeta faz das estruturas para materialização de sua obra. Partindo de textos poéticos em que o verso apresenta-se como elemento constituinte básico, passando por aqueles escritos em prosa, chegamos a uma terceira estrutura textual igualmente importante na sua obra: *a poesia gráfico-visual*.

É devido justamente a esse tipo de composição poética que Arnaldo Antunes é considerado também um poeta visual, fazendo parte de uma geração pós-verso. Omar Khouri (2009), no artigo *Visualidade: característica predominante na poesia da era pós-verso: apontamentos*, faz uma seleção de poetas contemporâneos nomeados de visuais, tais como Villari Herrmann, Erthos Albino de Souza, Lenora de Barros, Walter Silveira, Paulo Miranda, Tadeu Jungle, Arnaldo Antunes, Júlio Mendonça, Aldo Fortes que

desvestidos das denominações de concretismo, poema-processo etc, começaram a publicar - principalmente em São Paulo (capital e interior, mas com ocorrências menos intensas em outras áreas do Brasil) uma poesia mais 'formalista', em revistas e edições autônomas - poetas que seriam os fazedores dessa que se convencionou chamar POESIA VISUAL (...) Esses poetas viriam a cumprir um destino especial nessa Era Pós-Verso: o de manter viva a chama da experimentação. (p.1)

Para Khouri (2009) estamos vivendo um período “pós-verso” de produção poética em que, “assim como a Poesia Concreta mostrou (...) que é possível fazer-se poesia sem verso, é possível fazer-se poesia sem palavras (muitos tentaram; poucos tiveram sucesso)” (p.1). Não cabe a nós discutir a respeito da poesia contemporânea brasileira, e muito menos indagar se estamos realmente vivendo uma era “pós-verso” de produção artística. O que não podemos

deixar de indagar é o termo “poeta visual” para Arnaldo Antunes que, como vimos, possui uma obra em que o verbal se destaca em detrimento do visual. Nesse sentido, não seria mais conveniente nomear Antunes de poeta experimental, já que ele se vale de estruturas distintas para elaboração da sua poesia?

Antunes estabelece, por meio do poema gráfico-visual, um diálogo com as artes visuais, com o cinema e com a fotografia, no sentido de aproximar discursos considerados distintos, discutindo a noção de poesia para além de uma construção feita somente por signos verbais. Esse diálogo, no entanto, não é uma constante apenas na sua obra, e nem tampouco é uma característica exclusiva da produção artística contemporânea. Mallarmé, Apollinaire e Cummings, por exemplo, foram poetas que, no final do século XIX e início do século XX, destacaram-se ao produzirem obras em que havia um trabalho específico com a disposição das palavras no espaço da página, de tal maneira que se destacava a forma, a geometria do texto. Em *Un coup de dès jamais n'abolira le hasard* (1897) e *Calligrammes* (1913-1916), Mallarmé e Apollinaire, respectivamente, enfatizaram a dimensão visual da escrita, com o layout do texto. Para ambos os poetas, o trato com a palavra deveria atingir uma esfera de construção em que sua forma, sua disposição no espaço do papel também tivesse significado e pudesse dialogar com o sentido construído por meio do texto verbal.

Diante da ênfase dada à forma, à visualidade da escrita, surge, no início do século XX, segundo Menezes (1998), o termo “poesia visual”. O poeta, nesse sentido, se aventura no diálogo entre artes – entre arte visual e literatura - entre discursos considerados distintos, expandindo, dessa forma, as possibilidades construtivas do seu texto. Na poesia visual há um abandono das estruturas básicas de construção poética, não havendo mais, como menciona Menezes (1998),

rima, estrutura métrica, estilos identificados por figuras de retórica. Há uma série de outros instrumentos analíticos. O que distingue as diversas tendências da poesia visual, umas das outras, são as formas que o texto (ou a palavra, ou a letra) assume no espaço da página. (p. 64)

Em 1952/53 surge no Brasil o movimento da Poesia Concreta, liderado por Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari. Diretamente influenciados pela poesia estrutural de Mallarmé, Cummings, Apollinaire e Pound, pelos movimentos vanguardistas europeus, tais como o Futurismo e o Dadaísmo, pelos estudos de Ernest Fenollosa⁶ a respeito dos ideogramas chineses e pelos ensaios do cineasta Sierguéi Eisenstein⁷, os concretos propunham a construção de uma poesia verbivocovisual (expressão joyceana), para ser lida, ouvida e vista. O poema concreto inicia-se como um trabalho com a forma do texto, em que não apenas a pontuação torna-se desnecessária, mas também, de acordo com Augusto de Campos, no manifesto “Pontos-periferia-poesia concreta”, presente no livro *Teoria da poesia concreta* (1975), as “noções tradicionais como princípio-meio-fim, silogismo e verso, tendem a desaparecer e ser superadas por uma organização poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideogrâmica da estrutura”. (p. 25, 1975).

Haroldo de Campos, no manifesto “Poesia concreta – linguagem – comunicação”, presente no livro acima citado (1975), diz:

A poesia concreta, ao buscar um instrumento que traga para junto das coisas, uma linguagem que tenha, sobre a poesia tipo verbal-discursivo, a superioridade de envolver, além de uma estrutura temporal, uma dimensão espacial (visual), ou mais exatamente, que opere espaço-temporalmente, não pretende, com isso, uma descrição fiel dos objetos, não é seu escopo desenvolver um sistema de sinais estruturalmente apto para veicular, sem deformações, uma visão do mundo retificada pelo conhecimento científico moderno. (p. 72)

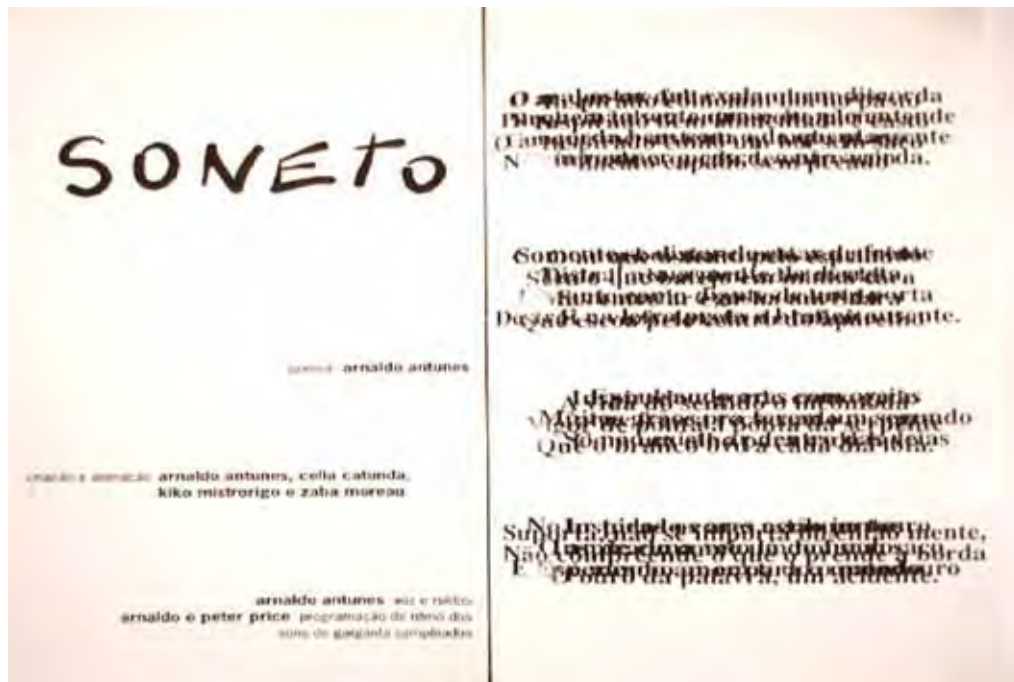
A poesia gráfico-visual de Antunes se assemelha em muitos aspectos à produção da poesia concreta. Ela não está ligada às formas fixas de construção poética, como o soneto, por exemplo; tão pouco segue as regras métricas de composição, eliminando, dessa forma, o desenvolvimento e leitura lineares do texto. Há nesse tipo de produção o investimento no espaço gráfico, em que a forma atua como objeto autônomo, como iremos verificar no poema

⁶ O estudo de Ernest Fenollosa a respeito dos ideogramas chineses está presente na obra *The chinese written character as a medium for poetry*, editada por Ezra Pound em 1920.

⁷ Sierguéi Eisenstein (1898-1948) foi considerado o mais importante cineasta soviético. Fez parte do movimento arte de vanguarda russa, participou da Revolução de 1917 e consolidou o cinema como meio de expressão artística. Escreveu, dentre outros ensaios, *O princípio cinematográfico e o ideograma* que foi, originalmente, publicado como “posfácio” ao livro de N. Kaufman, *Cinema Japonês*, Moscou, 1929.

chamado “Soneto”, em que é justamente a forma tradicional do “soneto” que vai ser colocada em relevo, em destaque.

O poema em questão está presente no livro *Nome* (1993). Tal livro é um projeto multimídia em que boa parte dos poemas são desenvolvidos no livro, em CD e em DVD. É o próprio poeta quem oraliza os poemas no CD e também faz as suas performances no vídeo. Todos os textos presentes no livro ocupam exatamente 4 páginas, sendo que a primeira contém, abaixo do título, informações sobre autoria, equipe responsável pela criação, animação da imagem em vídeo e etc.





No poema anterior Antunes trabalha com o conceito já cristalizado de uma forma tradicional de composição poética, o soneto: composição formada por 14 versos: 2 quartetos e 2 tercetos. Entretanto, ao se voltar para essa forma fixa, a (des)constrói ironicamente no espaço da página uma vez que aponta para outras “formas” do soneto, evidenciando o seu livre-arbítrio em transitar por estruturas textuais distintas na construção de sua poesia. Para Aparecida Berchior, na tese *Transcrição poética e materialidade do vazio: Wittgenstein – Arnaldo Antunes* (1999),

A ironia reside nas ruínas do conteúdo, que se subverte à forma do soneto, gasta pelo tempo, provando que a forma é eterna, o que não se eterniza é o conteúdo “forçado”, a fim de que se tenha o soneto. O soneto é destruído para que possa ser reconstruído. (p.134)

O poeta português Melo e Castro⁸, no livro *Antologia Efémera* (2000), parece realizar um jogo similar ao de Antunes quando, ao se valer da forma fixa “soneto”, também apresenta outras maneiras de materializá-lo no espaço da página, lidando com o aspecto sonoro do signo e/ou com seu aspecto visual, como em “Mausoléu”, em que o vocábulo que dá título ao poema vai sendo fragmentado, deslocado e transformado em signos que intensificam sua disforia, tais como “mau” e “sal”, por exemplo. Além disso, ele é formado por 13 versos: a

⁸ Ernesto Manuel Gerales de Melo e Castro é poeta, ensaísta e professor. Praticante e teórico da Poesia Experimental Portuguesa na década de 60, foi ele quem introduziu a Poesia Concreta em seu país.

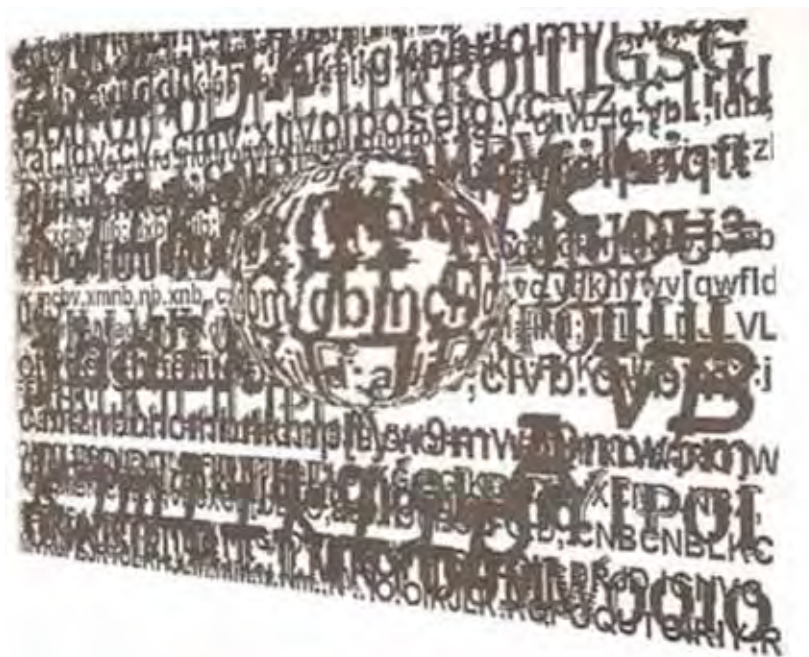
última estrofe é formada por 2 versos, como se a disforia antes mencionada resultasse no apagamento do último verso, que completaria, assim, o soneto. Em “Soneto soma 14X”, os versos são constituídos por números que, se somados, com exceção do último verso, dão como resultado o número quatorze, isto é, a quantidade total de versos que um soneto deve possuir. Não estaríamos, no último verso, diante da materialização da letra “x” que aparece ao lado do número 14 no título, já que a soma dos números resulta no 28, isto é, no dobro de versos de um soneto. Essa duplicidade, além disso, também aponta para a plurisignificação do discurso ali construído, em que não apenas a relação entre os constituintes, mas também sua disposição gráfico-espacial, permite a elaboração de sentidos variados. Além disso, da forma com que tais números são dispostos linearmente, podemos inclusive notar a presença das rimas ABAB nos quartetos e CDC nos tercetos (2626-8484-525-353).

MAUSOLÉU	SONETO SOMA 14X
MAU SOL EU	1 4 3 4 2
AU SO LEUM	2 3 3 0 6
U SOL EUMA	4 1 6 1 2
MARSUPIAL	3 2 2 1 6
SOLEU MAU	5 0 0 1 8
OLE UMA US	2 1 2 5 4
LEUMA USO	1 4 0 1 8
SOLIDO SAL	3 2 4 1 4
SOLE DO NO	3 1 2 3 5
EU MAU SOL	5 4 1 2 2
MAR SOL IDO	3 0 4 2 5
SAL SOB MAR	4 3 3 1 3
MAUSOLÉU	5 1 2 1 5
	8 9 3 5 3

Considerando o pressuposto de que os poetas, de acordo com Berchior (1999), partem da forma maquinal do soneto para construírem seus poemas, Antunes intenciona o esvaziamento do objeto “soneto” no momento em que o transfigura e o reconstrói. No texto de Antunes que se apresenta do lado direito do título, somos capazes unicamente de

reconhecer a forma do soneto, sem, contudo, identificar os vocábulos que formam cada verso: o conteúdo é obscurecido, e o que fica em evidência é, em um primeiro momento, a estrutura textual. Os versos estão sobrepostos uns aos outros, o que resulta em um texto verbal de difícil leitura, em que só é possível visualizar fragmentos dos versos, resíduos das palavras. Essa dificuldade é o objetivo da arte, uma vez que o poeta procura, por meio do objeto artístico, “dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção.” (CHKLOVSKI, 1973, p. 45) Há, portanto, no poema “Soneto” uma saturação da forma até ela entrar em processo de transformação, fazendo com que o sentido do texto seja estabelecido a partir dessa estrutura, e não mais pelas palavras que o constituem.

O procedimento empreendido por Antunes no poema em questão também pode ser notado na poesia visual de Melo e Castro, presente no livro *Algoritmos e Infopoemas* (1998), em que o poeta coloca em relevo a sobreposição dos signos e a construção de imagens não necessariamente verbais. A ilegibilidade, portanto, resultante desse processo de construção, é uma forma de leitura do texto visual, em que cada letra, cada signo sobreposto um ao outro, cada espaço em branco se potencializam como elementos gráficos e visuais, levando a letra a “não dizer”, ou seja, a não cumprir com seu papel convencional de formar palavras. Neste caso, as letras justapostas e sobrepostas umas as outras em um mesmo plano, reinventam, no poema de Melo e Castro, um modo de significar uma informação visual em três dimensões, uma vez que uma esfera emerge do plano como uma bolha e se direciona para fora do plano do texto.



No texto de Antunes presente nas páginas seguintes o estranhamento é gerado no momento em que o poeta subverte, aparentemente, a forma tradicional do soneto ao abolir completamente a linearidade dos versos, a métrica e a rima. Temos então a disposição de quatro fotografias dispostas aos pares, e no interior de cada uma a imagem de palavras distorcidas, fragmentadas em consequência do espaço físico em que se encontram. O movimento desordenado dos signos ali presentes soma-se à sobreposição dos versos do texto anterior na construção de uma estrutura singular que, ao aproximar-se da forma do “soneto”, coloca-a em tensão porque já não é mais o soneto, mas uma distorção da sua forma no plano visual de sua estrutura: a deformação destrói o conteúdo e coloca em evidência a forma, em um processo que retoricamente faz a paródia de si mesma. Ao desconstruir a forma já conhecida, o poeta singulariza e atualiza o soneto mostrando-o como um mecanismo vivo e mutável, em que há

um movimento circular contínuo, reconstruindo a novidade da expressão soneto, mostrando o soneto como um organismo vivo, que circula o cosmos poético e não uma forma estática à espera de um conteúdo que já vem, poeticamente, esvaziado de sentido. (BERCHIOR, 1999, p. 139)

Nos poemas antes analisados pudemos perceber que o poeta constrói um discurso em que coloca em relevo a constituição do signo lingüístico e questiona sua capacidade de nomeação. Ao fazê-lo, ele se vale do conhecimento prévio do leitor na elaboração de um discurso que esvazia o signo de sentido.

No poema que veremos a seguir, “Dentro”, presente no livro *Nome*, podemos notar a transformação do signo lingüístico em imagem, imagem esta que dialoga com o sentido construído por meio das associações estabelecidas entre os signos no interior do texto.



Na segunda página, à direita do título, temos o poema concebido visualmente como uma esfera, formada pelas letras configuradoras de um desenho gráfico que as dimensiona de modo a criar uma ilusão de conjunto esférico. Mas em que sentido a imagem de uma esfera pode ser relacionada aos signos que a formam? Existe uma relação entre a imagem, os signos e a recorrência sonora?

Podemos relacionar a imagem da esfera sobre um fundo negro com os signos que a formam. Há a presença de um eu lírico expresso pelo verbo conjugado na primeira pessoa do presente do indicativo “entro”, signo que, aliás, é base para a formação de todos os outros vocábulos que constituem tal poema: “de dentro entro centro sem centro entro dentro de

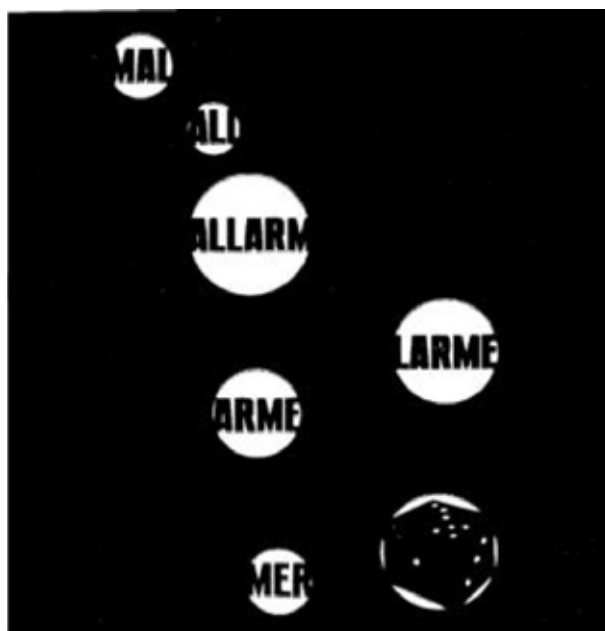
dentro entro centro sem centro dentro”. O verbo desta forma conjugado diz o lugar em que tal eu lírico se movimenta - “de dentro” – e o movimento que faz em direção ao seu “centro”, ao seu próprio interior – “entro”. Tendo em vista uma leitura existencialista, podemos afirmar que a esfera-globo representaria o homem que volta o seu olhar para si mesmo na busca por uma identidade, e nessa busca depara-se com o vazio, o “sem centro”, ou melhor dizendo, a falta, a ausência de sua própria imagem no mundo. A centralidade presente tanto na forma do texto quanto no sentido de cada signo utilizado é reforçada pela sílaba tônica formada por um ditongo nasal decrescente /EN/ presente em “dentro”, “centro”, “entro” e “sem”. Parece haver, por meio da reiteração de tal som, um movimento que se direciona para dentro, um curvar-se para o interior do próprio homem e do próprio texto, o que reforça a ideia de busca acima mencionada e também de expansão, construindo visualmente a imagem esférica do poema.

O eco produzido pela recorrência sonora se propaga também em termos visuais na página seguinte, em que o signo “dentro” se repete e se expande no espaço da página de tal forma que deixa de ser reconhecido, transformando-se em outro signo. Cria-se um texto tridimensional como tentativa de superar os limites impostos pela superfície plana da página, o que promove uma relação entre a imagem produzida e o sentido advindo do signo “dentro”.



Na página do lado esquerdo temos a repetição e expansão antes referidas. Essa expansão descaracteriza, deforma o signo “dentro” na medida em que quanto mais expandido ele é, menos conseguimos identificá-lo, pois se transforma em outra palavra. Esse movimento de ampliação das formas é representado pela imagem que temos na página do lado direito: uma esfera em que tanto na sua superfície quanto no seu interior visualizamos a presença do signo “dentro” sobre o qual, em letras maiores ele mesmo se repete, remetendo-nos tanto ao “centro”, como ao “dentro” ou ao “entro” presente na primeira parte do poema.

No que diz respeito à forma, muito se assemelha a composição gráfica do poema de Antunes com uma composição de Décio Pignatari, que faz alusão clara ao poeta Mallarmé e seu trabalho “Un coup de dés”, por este ser uma obra de grande importância no período moderno no que diz respeito ao trabalho com a disposição gráfico-espacial do texto.



Mallarmé vietcong, poema de Décio Pignatari (1968)

Roland Azeredo Campos, no artigo *Os diagramas poéticos de Décio Pignatari*, a respeito do poema acima, comenta:

Aí os retalhos do nome do poeta francês, encaixilhados, ganham a companhia de um dado caprichoso, que estampa no topo, excedendo seu limite verossímil, sete bolinhas dispostas em cruzeiro, o qual se repete na macroescala da página, como numa edificação fractal. Ao rés, sob armas e lágrimas, um *mer* insurgente flerta com *dé*. Um leque de acepções se abre ao

receptor. É notável a assiduidade do não-verbal, num lance guerrilheiro que, pintando o sete, semeia novas possibilidades de poetar. (2009, p.1)

O nome “Mallarmé” é recortado e seus fragmentos são dispostos em “células” significativas. Em cada uma os conjuntos silábicos têm natureza diferente, dando destaque não somente aos significantes, mas a seu aspecto semântico. Metonimicamente, é possível reconhecer em cada fragmento o nome do poeta. Os fragmentos, por conseguinte, estão recortados de tal forma que cada “célula” contém no seu interior a presença de outro vocábulo, além da imagem de um dado, que faz alusão ao poema anteriormente mencionado: “mal”, “all”, “allarme”, “arme”, “larme”, “mer”. Mas qual o motivo da construção de tais signos? A quem eles nos remetem? O poeta parece empreender um jogo babélico quando dispõem signos que nos remetem a códigos lingüísticos distintos: “mal”, “allarme”, “arme” (português), “mer” (francês) e “all” (inglês). Os signos, mesmo pertencentes a diferentes códigos lingüísticos, a princípio, aproximam-se no espaço poético, adquirindo novos sentidos e funções.

O procedimento do recorte e da montagem presente também no poema “Dentro”, de Antunes, traz novas possibilidades de construção poética. O recurso gráfico que intervém na configuração visual do texto leva a palavra a uma dimensão mínima, em termos da busca pela concisão. Uma única palavra “dentro” vai promovendo a construção excessiva de seu próprio sentido, quando sua presença gráfica se aproxima do leitor por meio de um movimento que induz seu olhar para “dentro” do texto e/ou para “dentro” de si mesmo.

O discurso construído por meio da forma e da relação estabelecidas entre os signos pode ser notado no poema gráfico-visual “Não tem que”, presente também no livro *Nome*.



No poema em questão, Antunes opera com aspectos relacionados à grande cidade. Na primeira parte do texto, ao lado do título, há a fotografia de faixas de pedestres. Tais faixas são linhas contínuas pintadas nas ruas das cidades que servem para indicar o local apropriado para a travessia de pedestres. Presentes no texto poético sinalizam o caminho que o leitor deve seguir em direção às próximas páginas.



O que se tem aqui são duas páginas abertas. Ambas estão divididas em 45 enquadramentos cada, em um total de 90 blocos significativos. Desse total, podemos conferir

a presença de recortes fotográficos que nos remetem ao paradigma do urbano: placas de trânsito, faixas de pedestres, rodas e pneus de carros, chaves, e fotos de letreiros dos quais foram recortadas sílabas de palavras, pedaços, conjuntos de letras, apontando todos para os vocábulos que se repetem ao longo da série combinatória “não” “tem” “nem” “ter” “precisa” “que” “de”. Esse recorte, no entanto, nem sempre segue um rigor lógico gramatical, como em “precisa” e “pricisa”.

“Não tem que” é um poema-montagem, constituído a partir da justaposição de fotografias-fragmentos da realidade urbana. A poesia invade o espaço urbano da cidade e retira de lá os signos, redimensiona-os no novo espaço do poema que aceita sua existência urbana e efêmera, transitória, uma vez que se faz daquilo que a movimenta: sua presença inserida em um agora, que faz com o que leitor não apenas passe a ler de outra(s) maneira(s) a poesia, mas o próprio espaço urbano. Ele reconhece, portanto, no discurso poético, indícios do espaço urbano em que se encontra e o poema passa a ser um contínuo dessa realidade em que está inserido. Para Melo e Castro (2000), a respeito do poema concreto, afirma:

A dimensão visual do poema é um novo *médium* que toma conhecimento de si próprio e cuja aplicação se encontra um pouco por toda a parte, no nosso hábitat urbano e ao longo das estradas, nos sinais, nos cartazes, nas tabuletas, nos dísticos, nos *graffiti*, nas paredes, nos telhados, nos veículos, e entra nas nossas casas em grande parte da publicidade televisionada, nas revistas, nos jornais, nas capas dos livros etc. (p. 50)

O que o poeta concretiza é, portanto, o entrecruzamento de discursos e meios na elaboração de um espaço fértil de (re)produção de sentido. Para Veneroso (2006), no artigo *O diálogo imagem-palavra na arte do século XX*,

o que ocorre na arte no início do século XX é o resultado de mudanças que vão acontecer durante o século XIX. As ideias de progresso e de modernidade vão substituir o culto da natureza e a fascinação pela paisagem, presentes na produção pictórica do século XIX. As cidades com seus signos, marcas e grafismos dos anúncios de rua tomam o lugar das paisagens impressionistas”. (p. 148)

Valendo-se do jogo de bricolagem o poeta atualiza o discurso poético, recriando-o por meio de fragmentos da realidade urbana sob a forma de um texto verbo-visual, performático,

singular, já que investe não apenas no aspecto semântico do signo lingüístico, mas também em seu aspecto formal, gráfico. Nesse sentido, desperta um novo tipo de percepção no público leitor que vislumbra a reconstrução da realidade conhecida, já gasta, em algo novo, surpreendente.

Se por um lado os sinais de trânsito presentes no contexto da cidade servem para direcionar e ordenar o ir e vir dos pedestres e dos veículos, na poesia em questão também servem para guiar nosso olhar para o verbal, para o que é construído por meio dos fragmentos da cidade: “Não tem que precisar de/ não tem que precisar de/ nem precisa ter que/ não tem que precisar/ nem precisa ter que precisar de (pare)/ não tem que/ nem precisa de/ não tem que precisar de/ nem precisa ter que/ não tem que precisar ter q/ nem precisa ter que precisar de”. Tais fragmentos, minuciosamente selecionados, recortados e reconstruídos no texto poético, auxiliam na constituição de um discurso de incessante negação: negação do discurso automatizado que recobre a cidade, que sufoca e condiciona o sujeito. Interessante como o poeta constrói um discurso de efeito irônico ao negar o “ter que precisar” de algo a partir do próprio lugar de onde esse discurso nasce, nos remetendo, conseqüentemente, a esfera do “ter”, do consumo, que se situa no cerne do desejo do homem contemporâneo.

Muito mais do que negar o discurso automatizado, o poeta parece chamar atenção para a ação mecanicista do homem que não mais se surpreende e nota o ambiente que o circunda: as coisas não têm mais valor, a palavra perdeu seu sentido. No poema, a placa de trânsito “Pare” serve justamente para chamar a atenção daquele que, mesmo impelido pela correria do dia-a-dia, necessita parar e prestar atenção à circulação dos veículos/palavras. Dessa forma, em “Não tem que” o poeta constrói um discurso metalingüístico, uma vez que se serve do código lingüístico, de imagens que representam a realidade urbana, para colocá-los em tensão. A poesia se faz, justamente, em um espaço em que outra ordem é estabelecida por meio da negação do que é recorrente, estereotipado, promovendo novas estruturas de organização “de

modo a desencadear novos conteúdos de significação ou a estabelecer renovadas perspectivas de contato entre os homens.” (MELO E CASTRO, 2000, p. 55)

Os próximos poemas a serem analisados são “Depois do Zê”, presente no livro *Psia*, e “Ou E”, presente no livro de mesmo nome. Nos dois poemas podemos notar estruturas semelhantes: um texto central que possui nos seus quatro lados as letras “p”, “e” “ou” e “sia” dispostas em posições diferentes em cada poema.

DEPOIS DO ZÊ

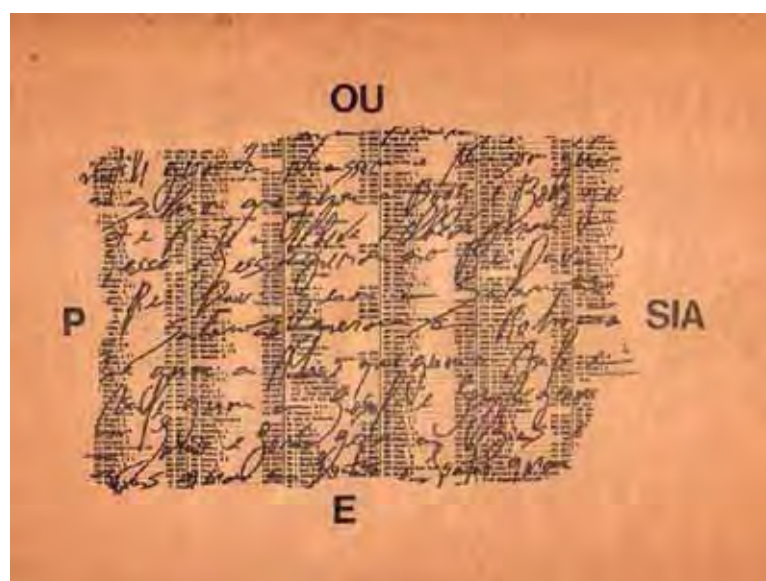
P

OU
 errou a Roboão: R
 v. a Asa: Josi
 a Uzias: Jos
 du a Jotão: Jot
 Ezequias: Jot
 gerou a Manassés ZUSM
 n: Amom, a Josias Sandra R C 132 #
 rou a Jecônias e a Yabnyahu 80 h Gr
 was do estivo em 13530M
 E

SIA

ANTES DO ZERO

Do livro *Psia*



Do livro *Ou E*

Explicar a origem de Jesus é uma maneira de afirmar a origem do próprio homem, sua identidade e importância diante de um momento histórico que tende a fragmentá-lo, a torná-lo “coisa”, “troço”, objeto sem valor. Seu nome, sobrenome, endereço, telefone são maneiras de localizá-lo, identificá-lo, evidenciando suas particularidades, suas diferenças.

Além disso, o efeito de sentido produzido acima é gerado pelo encontro, pela justaposição entre os discursos, que acabam se sobrepondo. Essa sobreposição parece apontar para a ação do homem/poeta que arrancou as folhas de seus lugares de origem para associá-la no espaço poético: o recorte não simétrico de ambos os discursos e a montagem são, portanto, marcas do poeta, marcas estas que podem ser notadas também no poema *Ou E*, quando há, sobre o discurso catalográfico, a escrita à mão do discurso bíblico.

No poema que estamos analisando, o verso “Depois do Zê” causa uma estranheza no leitor, em um primeiro momento, pela utilização do signo “Zê”, uma vez que propõe que pensemos em um espaço e em um tempo posterior a última letra do alfabeto, ao fim. A noção de fim é aqui perturbada, pois o poema propõe algo à idéia do nada. O verso final “Antes do zero” também nos remete a idéia do vazio. No discurso matemático, o espaço existente antes do zero é representado pelos números negativos. O “zero” é a origem, é o ponto de referência e, portanto, é a partir dele que se decide quais números são negativos e quais são positivos. Os próprios signos “Zê” e “zero” ecoam um no outro, por meio da sibilante /z/ e da vogal /e/ aberta e fechada.

No poema em questão, as preposições “depois” e “antes” apontam concomitantemente para o que há no centro do poema: um espaço formado pela justaposição dos discursos bíblico e catalográfico, como já mencionado, em que há a disposição e o jogo com as letras “p”, “ou” “e” “sia”, na formação do signo “p(ou)(e)sia”. O signo “poesia” apresenta-se, portanto, fragmentado em “Depois do Zê” e em “OU E”, e o que podemos notar é a presença das conjunções aditiva e alternativa “e” e “ou”, respectivamente, que reforçam a idéia de que o

jogo empreendido pelo poeta não é apenas de reconstrução de sentidos, mas sim de acréscimo “e/ou” escolha das possibilidades de se manter relações de sentido entre significantes e significados. No poema “Depois do Zê”, no sentido vertical, temos as letras “P” e “SIA” escritas com a mesma fonte em maiúscula, a nos remeter ao nome do livro *Psia*, enquanto em “Ou E” tais letras aparecem no sentido horizontal. Além disso, em “Ou E”, são as letras “ou” e “e” que aparecem em sentido vertical, apontando também para o nome do livro *Ou E*. No poema “Depois do Zê” as letras “ou” e “e” aparecem no sentido horizontal, escritas com a mesma fonte minúscula. Em ambos os poemas tais conjunções nos remetem para o sentido primeiro que notamos na referência que fazem as conjunções: ou, alternativa; e, aditiva. A oposição aqui pode ser lida no universo do poema, que nos situa em um lugar ambíguo, em um entre-lugar.

Antunes evidencia, portanto, o espaço de construção do discurso poético: um espaço desconhecido, em que o poeta, ao se valer do código lingüístico para a construção de sua poesia, nega-o enquanto sistema arbitrário, condicionado por regras e normas, assim como também pudemos notar em “Não tem que”. Ao negar tal sistema, o poeta procura explorar o poético na sua natureza ambígua, promovendo um jogo metalingüístico análogo ao que vimos em outros textos do poeta, como “Cultura”, “O nome dos bichos”, “Psia”, “Os insetos”, “Tudos”, etc., em que, ao definir, nomear exaustivamente as coisas, acaba por problematizar a representatividade do signo. Além disso, Antunes, ao se valer do discurso bíblico e do catalográfico, volta-se para a imagem do próprio homem, um homem que apesar de possuir uma origem mítica, lendária (bíblica), diante da realidade em que está inserido (lista telefônica) deixa de ser visto como indivíduo para fazer parte de um todo, de um grupo. Dessa forma, é o ser humano que está, nesse caso, negativamente situado “Depois do Zê” e “Antes do Zero”, em um espaço, como já constatamos por meio dos poemas “Nome” e “Pessoa”, em que sua condição como indivíduo é rebaixada à de uma “coisa”, de objeto sem valor.

Todas essas leituras só são possíveis tendo em vista a amplitude inventiva e criativa que temos notado na poética de Antunes. Júlio França, no artigo denominado *Arnaldo Antunes: nem nomes, nem coisas; só os sons são* (1999), valendo-se das teorias de Wittgenstein⁹ a respeito dos *jogos de linguagem* constata que “o significado da palavra nunca é o objeto a que se refere, mas sim o seu valor de uso num determinado *jogo de linguagem*.” (p. 63) É, portanto, por meio dos *jogos de linguagem* que podemos extrair o(s) sentido(s) das palavras, as relações estabelecidas entre elas, e não de seus significados pré-existentes.

É justamente esse jogo com o signo que podemos notar no poema seguinte, “Nome não”, presente no livro *Nome*. O próprio título antecipa o trabalho que será empreendido pelo poeta no sentido de colocar em evidência e, conseqüentemente em tensão, o processo de nomeação a que todas as coisas estão sujeitas.

O texto em questão está dividido em duas partes: na primeira parte o poeta nos oferece uma construção visual e semântica com os signos “some”, “som”, “ome”, “nome”. Para isso ele dispõe na página do livro três fotogramas do vídeo em que vemos a imagem de um homem manuseando e (des)construindo signos: ele remove a letra “e” de “some” para criar “som”, assim como adiciona a letra “n” a “ome” para criar “nome”. Como nosso objeto de estudo se restringe ao livro e ao trabalho empreendido pelo poeta em tal suporte, analisaremos tais fotogramas sem manter um diálogo com o vídeo.

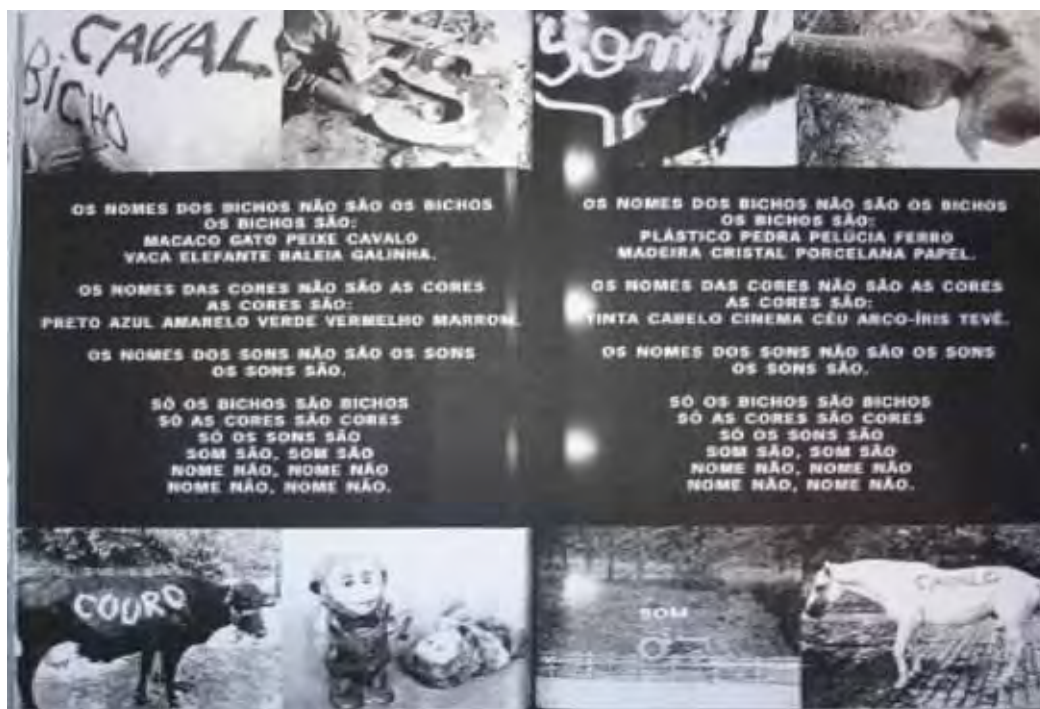
⁹ Ludwig Wittgenstein foi pensador do século XX. Publicou em 1921 *Tractatus Logico-Philosophicus* e postumamente *Investigações Lógicas*, em 1953. São conhecidas suas críticas quanto à representatividade da linguagem e o conjunto de relações que os signos podem manter entre si num *jogo de linguagem*.



O processo de nomeação, que tão exaustivamente está presente nos textos analisados nos capítulos anteriores, mais uma vez vem à cena na poesia gráfico-visual de Arnaldo Antunes. O poeta coloca em evidência o fato de que o nome apenas nomeia o referente, não o explica: o “nome” “some”, ficando apenas o “som”. E o que se materializa no texto poético, assim como notamos no poema “O nome dos bichos”, é o próprio “som” gerado, em “Nome não”, pelo eco, pela recorrência das aliterações e assonâncias construídas por meio da fricativa /s/, da nasal /N/ e das vogais /e/ e /o/ em: “som some ome nome”. O signo, portanto, se materializa no discurso poético que tende a arrancá-lo do seu convívio pacífico com seu(s) referente(s) para transformá-lo em outras “coisas”. A linguagem, nesse sentido, é vista não mais como representação, mas sim ganhando estatuto de objeto.

A figura do homem não é apenas visualizada nos fotogramas, já que é ele quem manuseia as letras e promove a modificação do significado das palavras, apresentando-se como agente gerador de sentido da língua, mas também está presente na própria formação da palavra “ome”, termo que se aproxima da fala coloquial, popular de “homem”. É o próprio signo “homem” que “some”, que vai perdendo suas particularidades “h-ome-m” para transformar-se em “nome”, signo este negado no próprio título “Nome não”.

Como no poema “O nome dos bichos”, presente no capítulo referente à poesia versificada, em “Nome não” Antunes, por meio do discurso verbal e visual, intensifica a negação e critica o processo nominativo em que o código lingüístico está calcado.



Nas 2 páginas seguintes do livro, temos em cada uma quatro fotografias, sendo duas dispostas na parte superior e duas na inferior. No centro delas os versos do poema “Os nomes dos bichos” estão dispostos em estrofes. Neste poema (já analisado em uma outra versão, no capítulo 2 desta dissertação) o poeta coloca em tensão o carácter nomeador da própria linguagem, dialogando, dessa forma, com a primeira parte do poema “Nome não”: na sua tentativa de dizer que o nome dos “bichos” e das “cores” não são os próprios “bichos” e as “cores”, o poeta só pode utilizar *nomes* para se referir a tais coisas.

Antunes, ao criticar o aspecto nomeador e arbitrário da linguagem, provoca no leitor não só uma reavaliação do código lingüístico que utiliza no seu dia-a-dia, mas também apresenta outra leitura, outro modo de ler e ver o mundo, evidenciando a distância existente entre o nome e o objeto nomeado.

Em “O nome dos bichos” notamos que o poeta demonstra a impossibilidade de “dizer” o mundo fora da linguagem. Sobre os poemas presentes no livro *Nome*, Brissac (2009) diz que “As coisas apresentam enorme urgência em serem nomeadas. Tentativa de ordenação que aponta para o inseparável divórcio entre signo e a coisa, a perda de lugar dos objetos, a perda da capacidade das imagens de identificar.” (2009, p.1) Tal perda é causada pelo automatismo da linguagem.

Note que Antunes vai construindo o jogo entre o nome e o objeto nas fotos que acompanham o poema (e que são recortes do vídeo): sobre a figura de um cavalo escreve-se o nome “cavalo”; por sobre o couro da vaca, escreve-se “couro”, por exemplo. Jerusa Pires Ferreira, no artigo *Nome*, ao referir-se ao poema em questão, analisa:

No caso do cavalo, um dos ícones principais de *Nome*, será pintada a inscrição *cavalo*, para que se confirme sua condição, e há muita sutileza no fato de ser a tinta lavável, alívio para o animal e para nós, o que faz também com que não se eternize essa condição. Na vaca, *couro* escrito num painel nos leva a muitas relações, da parte para o todo, seus fins e usos, patética confirmação! (2009, p.1)

Em outros momentos, há a figura do dorso de um animal, e sobre ele os signos “cavalo” e “bicho”: particulariza-se o animal ao identificá-lo como um “cavalo” ao mesmo tempo em que o generaliza por meio do “bicho”. Há que notar, como observa Ferreira (2009), que a tinta em que tais signos estão inscritos é lavável e, portanto, sua condição enquanto significante de um referente determinado é temporária. O poeta, por meio de seu jogo com a linguagem (verbal e visual) coloca em tensão o aspecto nomeador do signo, isto é, “o caráter representativo da língua. O funcionamento da linguagem parece contribuir muito mais para enfraquecer do que para reforçar os possíveis vínculos entre *nome* e *coisa*.” (FRANÇA, 1999, p. 69)

O “som” presente na natureza (significante que aparece sobre a imagem de um trator) e na grande cidade (formado por um objeto luminoso), não pode ser definido, nomeado; ele apenas existe, está presente na realidade e se materializa na poesia, por meio da recorrência

sonora das sibilantes /s/, das nasais /N/ e da vogal /o/ em “Só os sons são/ som são, som são/ nome não, nome não/ nome não, nome não.”

Não é por acaso que o poeta, em apenas duas fotografias (a da tromba de um elefante e dois macacos de brinquedo), não se vale de um significante para empreender o processo de nomeação antes mencionado para, justamente, confirmar o jogo que constrói ao longo de todo o poema, isto é, o de que não é necessário utilizar o signo lingüístico, uma vez que tais imagens, por si só, nos remetem aos sons por elas produzidos. É na tentativa de transpor as regras estabelecidas pelo código lingüístico que Antunes recorrentemente coloca em evidência os seus mecanismos de construção.

O poeta elabora um discurso que não nega e muito menos pretende reconstruir saberes, verdades, mas que almeja apenas mostrar que as coisas podem e devem ser vistas de outra(s) forma(s), além das convencionais. Nesse sentido, em *Palavra Desordem* (2002), Antunes também subverte o sentido das palavras ao re-escrever slogans publicitários, provérbios populares e verdades científicas, como em:

VIVER NÃO
TEM VOLTA

NÃO
 SAI
 DE
 GIMIA
 O CÉU
 O

Em um primeiro momento pode-se acreditar que este livro contém um discurso negativista, com frases do tipo “a morte é certa” ou “o tempo não compensa”, mas o que realmente sobressai é o trabalho lúdico com o que é conhecido (“o crime não compensa” – ditado popular) e a novidade advinda por meio da mudança (“o tempo não compensa”).

Em *Palavra Desordem*, não apenas a temática envolvendo o discurso poético e, conseqüentemente, a constituição do signo lingüístico é retomada, mas também a discussão a respeito do homem contemporâneo pode ser encontrada. No poema “Metade”, o poeta empreende um jogo gráfico e semântico com os signos “metade” e “dobro”.

MET
 ADE
 DO
 DO
 B
 RO
 DE
 SI

Os signos “metade” e “dobro” aparecem fragmentados no espaço da página e da maneira como estão dispostos parecem construir um caminho por onde o olhar do leitor é direcionado até o “si”. O poema se constrói como uma equação, em que o jogo estabelecido entre os signos “metade” e “dobro” ganham vida no momento em que seus sentidos podem ser lidos e vistos dispersos na folha – Met/Ade/Do/Do/B/Ro/De/Si.

À primeira vista os signos apresentam-se visivelmente desconstruídos, fragmentados, isto é, não existem mais palavras, mas um quebra-cabeça, um jogo entre significante e significado. É na tentativa de reconstrução e interpretação do texto que o leitor, ao procurar reunir os “pedaços” das palavras, dá-se conta do jogo semântico empreendido pelo poeta ao dispor os termos “metade” e “dobro” no papel. Uma vez que o poeta intencionalmente recorta o signo “met-ade” em duas partes com o mesmo número de letras, estamos diante de algo pela metade, isto é, que não está completo, e que necessita justamente do contato do leitor para a construção de outros/ “dobros” sentidos. O pronome reflexivo “si”, singularizado na

extremidade inferior da parte direita do texto, parece apontar para os mecanismos de elaboração do poema: espaço em que o poeta, de acordo com Barbosa, em *Metáfora Crítica* (1974), não realiza apenas uma escolha “por entre os filões possíveis da linguagem”, mas também empreende uma “transformação dos objetos representados por força das relações estabelecidas” (p.9) no interior do mesmo. A duplicidade é a marca do poema, e o trabalho do leitor é compreender quais os jogos de linguagem utilizados pelo poeta na aproximação do espaço real e do poético; compreender como a forma, a estrutura e os vocábulos que fazem parte do texto integram-se e complementam-se. Melo e Castro (2000), afirma que:

a duplicidade das imagens poéticas multiplica-se indefinidamente num espaço em expansão, ao mesmo tempo que a imagem se tensiona e clarifica em si própria, focando-se sobre si própria, partícula ativa da matéria poética. As metáforas propagam-se em multiplicidade de significações simultâneas. (p. 21)

A imagem construída por meio do recorte dos signos “metade” e “dobro” acarreta na formação de outros e novos significantes e significados. Essa imagem, como disse Melo e Castro (2000) “se tensiona e clarifica em SI própria, focando-se sobre SI própria”, em um processo de auto-representação, auto-referencialização, ou seja, metalingüístico.

Diante de tal construção poética, não poderíamos também depreender aqui a fragmentação do signo e a tensão gerada no interior do texto como reflexo da própria fragmentação do homem contemporâneo? Homem que se vale da linguagem não apenas para se comunicar, mas também para afirmar sua existência? É justamente ao procurar afirmar sua essência por meio da linguagem que a tensão é gerada, e o homem se vê incompleto.

Imagem e palavra se integralizam no espaço do poema como também notaremos em “Apenas”, texto presente no livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*. Podemos verificar a construção de uma imagem que se assemelha à de um corpo que é formado por meio da disposição gráfica dos signos no espaço. No livro em questão o que o poeta empreende é uma investigação do corpo do texto, dos corpos em geral, em que, de acordo com Alessandra Squina Santos (2009), no artigo *Percepção e filosofia da forma*, “as transformações das

palavras ou imagens (partes do corpo do poema) modificam os (seus) sentidos” (p. 1). Valendo-se, no título do livro, de um conceito físico que afirma que dois ou mais corpos não podem ocupar um mesmo espaço em um mesmo momento, o poeta coloca em relevo a condição da arte como um espaço em que o signo lingüístico adquire um grau múltiplo de significados.

As disposições gráficas das palavras, no poema “Apenas”, contribuem para a construção de uma imagem que se assemelha fisicamente à de um corpo: corpo-texto, corpo-poema. A palavra, o significante, constituinte do signo explorado pelos poetas concretos e também por Antunes, é explorada na sua dimensão gráfico-espacial no poema em questão. Já dizia Augusto de Campos (1975) no manifesto “Poesia Concreta”:

O poeta concreto vê a palavra em si mesma – campo magnético de possibilidades – como um objeto dinâmico, uma célula viva, um organismo completo, com propriedades psico-físico-químicas, tacto antenas circulação coração: viva. (1975, p. 44)



No poema de Antunes, as palavras parecem terem sido escritas à tinta, apresentando, dessa forma, traços muito finos na parte superior do texto, semelhantes aos do desenho. Tais

traços se adensam na parte inferior, em decorrência da verticalidade do poema, o que gera uma deformação das palavras e, conseqüentemente, aumenta a dificuldade com a leitura.

O texto é construído por meio do jogo de permutação entre os signos “apenas”, e “pensa”, que vão se fragmentando ao longo do poema em: “Pensa/ apenas/ spens/ aapen” até atingirem momentos em que nosso olhar distingue apenas letras e borrões. A imagem formada possui na sua parte inferior e superior a palavra ‘pensa’, palavra cujo significado nos remete, em um primeiro momento, ao verbo ‘pensar’ conjugado no imperativo, colocando em relevo a função conativa da linguagem, na medida em que há uma ordem proferida pela voz do sujeito poético ao leitor incitando-o a abrir sua mente (“Abre-te, cérebro”) diante do texto que é ofertado. Por outro lado, o poeta é aquele indivíduo que “pensa” (n)a linguagem, e procura, pelos mais diversos meios, suportes e formas reconstruí-la, resgatando sua origem, seu dinamismo e singularidade. Não é coincidência que os vocábulos que compõem o texto – pensa e apenas - contêm no seu interior a “pena”, instrumento que nos remete ao fazer poético na sua origem, do qual o poeta se vale para concretizar seu trabalho.

A imagem do corpo-texto se forma por intermédio das palavras, da conexão estabelecida entre os vocábulos no espaço em branco do papel, conexão esta que tem por finalidade a desautomatização e reconstrução de significantes e/ou significados ao longo do texto. O eco gerado pela recorrência da mesma seqüência sonora em “pensa apenas pensa pensa apenas” produz um eco no interior do mesmo, eco este que reproduz a ação contínua e insistente por parte do poeta em “pensar” a respeito do código lingüístico.

Por outro lado, a deformação antes mencionada das palavras, a fragmentação do signo “apenas” na construção do poema-corpo, parece apontar para a imagem do próprio homem contemporâneo, que como já havíamos visto nos poemas “Não tem que”, “Pessoa”, “Nome” e “Metade”, por exemplo, é representado negativamente, como um ser incompleto, vazio. Trazer para o poema essa situação não é apenas uma maneira de resgatar sua identidade, de

questionar ou reivindicar sua posição social; o poema apresenta-se como o espaço em que a condição do homem é colocada em evidência.

Há, portanto, na poesia gráfico-visual de Antunes uma estreita relação entre forma e conteúdo: a forma do texto, a disposição espacial dos vocábulos dialoga com os sentidos advindos das relações estabelecidas entre os signos no interior do mesmo, complementam-se no ato da leitura.

5. Conclusão

Em nosso trabalho, partimos da seleção de poemas de Arnaldo Antunes presentes nos livros *OU E* (1983), *Psia* (1986), *Tudos* (1990), *As coisas* (1992), *Nome* (1993), *2 ou + corpos* (1997) e *Palavra Desordem* (2002). A partir dessa escolha pudemos verificar que havia uma mobilidade quanto à estrutura textual dos poemas, de tal forma que os reagrupamos em três categorias estruturais: poesia versificada, poesia em prosa e poesia gráfico-visual. É possível notar, principalmente na poesia gráfico-visual, motivação entre forma e conteúdo: ambos dialogam entre si e complementam-se semanticamente, como é o caso de “Soneto”, “Dentro” e “Apenas”, por exemplo. No caso da poesia versificada, o verso apresenta-se como estrutura poética em que os signos tendem a se aproximarem sonora, visual e semanticamente, como pudemos observar em “Cultura” e “Nome”, por exemplo; enquanto que na poesia em prosa, há uma identificação com o discurso do dia-a-dia, com uma forma textual conhecida pelo leitor.

Além disso, vimos como recorrentes o fato dos poemas de Antunes serem compostos por um discurso preocupado em (re)nomear, em buscar nas raízes da linguagem seu aspecto primeiro, procurando um poder dizer as coisas de outra(s) maneira(s). Esta vertente da poesia de Antunes aponta para uma direção metalingüística do discurso, em que o poeta ao reinventar o código por meio do processo de nomeação e/ou definição, coloca o signo em uma posição “estranha” na sua natureza movente, podendo ser semanticamente construído dentro do próprio texto, por meio da relação estabelecida com outro(s) signo(s) e/ou da sua disposição gráfico-espacial no espaço da folha. Há, portanto, uma preocupação crítica inserida no ato criador, o que se concretiza no aspecto estrutural da poesia, no trânsito empreendido por Antunes por entre o poema em verso, em prosa e gráfico-visual. Tal preocupação crítica resulta na elaboração de um discurso “didático” em que o poeta coloca em suspenso os saberes adquiridos ao esvaziar os sentidos dos signos justamente no excessivo

processo de definição, evidenciando, desta forma, a mobilidade do saber, o conhecimento como uma incógnita. Aliás, o que o poeta demonstra e reforça por meio do processo de nomeação é o sentido da inutilidade da lógica, a impossibilidade de construir um saber único: o sentido do texto está justamente na travessia, na busca.

Influenciado, principalmente, pela produção dos simbolistas franceses do final do século XIX, tais como Mallarmé e Apollinaire, pelo movimento modernista brasileiro do início do século XX, e pelo movimento da poesia concreta de meados do século XX, os textos de Arnaldo Antunes, inseridos no âmbito da poesia contemporânea do final do século XX e início do XXI, desenvolvem um olhar para a representação poética que traz a estética do visual e do fragmentário como estruturantes de um fazer que rediscute o plano sintagmático do texto.

Ao valer-se de estruturas textuais distintas, o poeta empreende o questionamento acerca da representatividade do signo lingüístico, procurando, dessa forma, situar o espaço em que o discurso poético é elaborado, um espaço em que se coloca em tensão o convencional, o arbitrário; um espaço situado, portanto, “Depois do Zê” e “Antes do zero”.

Antunes procura esgotar as possibilidades de construção do discurso poético, explorando não apenas o valor verbal e o discursivo do signo, como verificamos em “Cultura”, “Nome”, “Abertura”, “A cultura”, “Os insetos”, “Tudos”, “Os avós” e “Pessoa”, por exemplo, mas também seu aspecto visual, gráfico, como em “O nome dos bichos”, “Psia”, “Soneto”, “Dentro”, “Não tem que”, “Depois do Zê”, “Ou E”, “Metade” e “Apenas”.

É justamente nesse espaço de experimentação que o poeta aproxima sujeito e linguagem, e ao aproximá-los explicita a condição igualmente fragilizada do homem “coisa”, “troço”, “cara” de “Nome” e “Pessoa”, que se vê envolvido em um jogo constante entre aparência e realidade, como observamos em “Insetos”. Em muitos momentos da poesia de Antunes vislumbramos a imagem de um sujeito sem identidade, vazio, que vive sob as leis do

outro – do capitalismo, do consumo - seguindo tendências, modas sem questionar suas vontades e desejos. Ao perturbar a relação do leitor com o signo, o poeta promove, conseqüentemente, “o retorno dos sentidos, lembrando ao leitor sua presença física numa época de intensa tecnologia e consumo”, fazendo-o refletir sobre sua própria condição.

(SANTOS, 2009, p.1)

BIBLIOGRAFIA

AMARAL, B. *Em margens descontínuas, a invenção como refúgio da poesia contemporânea*. Disponível em: http://www.revistazunai.com/ensaios/beatriz_amaral_poesia_contemporanea.htm. Acesso dia: 23/04/09.

ANTUNES, A. *OU E*. São Paulo: edição do artista, 1983.

_____. *Psia*. São Paulo: Iluminuras, 1986.

_____. *Tudos*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

_____. *As Coisas*. São Paulo: Iluminuras, 1992.

_____. *Nome*. Rio de Janeiro: BMG, 1993.

_____. *2 ou + corpos no mesmo espaço*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. Sobre a origem da poesia. http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_textos_list.php?page=1&id=27 acesso em 09/07/09

ATIK, M. L. G. O ideograma e a poesia. *Magma*. Programa de pós-graduação da Universidade Estadual Paulista. n. 2, p. 60 – 65, 1995.

BARBOSA, J. A. Suicídio da literatura? Mallarmé segundo Valéry. In: *Metáfora Crítica*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974.

_____. As Ilusões da Modernidade. In: *As Ilusões da Modernidade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986.

_____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1969.

BARROS, C. J. *Poesia Marginal*. Disponível em: <http://www.reporterbrasil.com.br/exibe.php?id=519>. Acesso dia 27/03/09

BARTHES, R. *Aula*. São Paulo: Cultrix, sd.

BAUDELAIRE, C. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. In: COELHO, T. (org). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

BERCHIOR, A.C.F. *Transcrição poética e materialidade do vazio: Wittgenstein – Arnaldo Antunes*. São José do Rio Preto:1999, 172 p. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Instituto de Biociência, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 1999.

BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

BRISSAC, N. *Nome (Paisagens Urbanas)* Disponível em: http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_livros_view.php?id=4&texto=34. Acesso em: 01 out. de 2008.

CAMPOS, H. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *Metalinguagem & outras metas*. 4ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *Ideograma*. 4ª. Ed. São Paulo: Edusp, 2000.

CAMPOS at. all. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, R. A. *Os diagramas poéticos de Decio Pignatari*. [http://www.revistazunai.com/ensaios/roland_azeredo_campos_decio_pignatari.htm] acesso em 09/04/09

CARVALHO DA SILVA, D. *Uma teoria do poema*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira S.A., 2ª. Ed., 1989.

CHALUB, S. *A Metalinguagem*. São Paulo: Ed. Ática, 2001.

CHKLOVISK, V. A arte como procedimento. In: *Teoria da literatura: formalismo russo*. EIKHENBAUM et al. Porto Alegre: Ed. Globo, 1973.

CHOCIAY, R. *Teoria do Verso*. São Paulo: MacGraw-Hill do Brasil, 1974.

COHEN, J. A função poética. In: ____ *Estrutura da Linguagem Poética*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1966. Cap. VII.

CORTÁZAR, J. Para uma poética. In: ____ *Valise de Cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1984.

CUNHA, C. CINTRA, L.F.L. *Nova gramática do português contemporâneo*. Rio Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2ª. Ed, 1985.

Dicionário: *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Instituto Antonio Houaiss. Ed. Objetiva, 2007. 2ª. Impressão com alterações.

D'ONOFRIO, S. *Forma e sentido do texto literário*. São Paulo: Ed. Ática, 2007.

_____. *Teoria do texto I*. Prolegômenos e teoria da narrativa. São Paulo: Ed Ática, 2ª. Ed., 2002.

EIKHENBAUN et al. *Teoria da literatura*. Formalistas Russos. Porto Alegre: Ed. Globo, 1971.

FERREIRA, J. P. *Nome*. Disponível em: http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_livros_view.php?id=4&texto=33. Acesso em: 04/05/2009.

FOUCAULT, M. *Isto não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. 2ª. Edição. São Paulo: Ed. Paz e Terra S/A, 1989.

FRANÇA, J. Arnaldo Antunes: sem nomes, sem coisas; só os sons são. *Gragoatá*, n. 7, p.61 – 78, sem. 1999.

FRANCHETTI, P. *Alguns aspectos da Teoria da Poesia Concreta*. Campinas: Ed. Da Unicamp. 3ª. Ed., 1993.

GARDEL, A. *A letra múltipla de Arnaldo Antunes, o pedagogo da estranheza*. Disponível em: <www.arnaldoantunes.com.br> Acesso em: 26/09/2008.

JAKOBSON, R. *Lingüística e Comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. Ed. Cultrix: São Paulo 2003.

KHOURI, O. *Visualidade: característica predominante na poesia da era pós-verso: apontamentos*. Revista da FAAP, no. 9 – 2º. Semestre de 2001. http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/artigos_visualidade1.htm
Acesso em 16/06/09

LOTMAN, I. Os elementos e os níveis da paradigmática do texto artístico. In: *A estrutura do texto artístico*. Lisboa. Ed. Estampa, 1978.

MELO E CASTRO, E. M. *Antologia Efémera (1950 – 2000)* Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2000.

_____. *O fim visual do século XX*. Org. Nadia Battella Gottib. São Paulo: Edusp, 1993.

_____. *Algoritmos e Infopoemas*. São Paulo: Musa Editora, 1998.

MENEZES, P. *Roteiro de Leitura: Poesia Concreta e Visual*. São Paulo: Ed. Ática, 1998.

MIRANDA, A. *Poesia visual brasileira na internet: uma pesquisa em andamento*. http://www.antonio Miranda.com.br/ensaios/poesia_visual_brasileira.html
acesso em 17/06/09

MOISÉS, M. *A criação literária*. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 1967.

MÜLLER, A., DOMINGUES, M. *O olho da letra: E.E. Cummings, o caligrama, a máquina de escrever e o cinema*. http://www.eca.usp.br/caligrama/n_3/Adalberto_Mario.pdf acesso em 16/06/09

PAZ, O. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984.

_____. *Convergências: Ensaios sobre arte e literatura*. Trad. Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PEDROSA, C. *Poética do olhar na contemporaneidade*. Literatura e Sociedade. USP/SP, 21 ed., n.8, 2005.

RICOUER, P. O trabalho da semelhança. In: *Metáfora Viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Ed. Loyola, 2000.

RODRIGUES, A.M. *Poemas visuais de Arnaldo Antunes tentam mostrar o agora*. Folha de S. Paulo – 11/09/1997. Disponível em: http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_livros_view.php?id=5&texto=22 Acesso em: 14/11/2008.

SACCONI, L.A. *Nossa Gramática*. Teoria. São Paulo: Ed. Atual, 14ª. Ed, 1991.

SANTOS, A. S. *Percepção e filosofia da forma: a poesia de Arnaldo Antunes*. Disponível em: http://www.revistazunai.com/ensaios/alessandra_squina_arnaldo_antunes.htm. Acesso em: 04/05/2009.

SAUSSURE, F. *Curso de lingüística geral*. Trad. Antonio Chelini, João Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Ed. Cultrix, 3ª. Ed., s/a.

SALVATORI, J.A. *Paulo Leminski*. Disponível em: <http://www.kakinet.com/caqui/leminski.htm>. Acesso em: 28/04/09

SISCAR, M. *A cisma da poesia brasileira*. In: *Sibila: Revista de Poesia e Cultura*. Ano 4, n.8-9. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

TEZZA, C. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2003.

TODOROV, T. Em torno da poesia. In: *Os gêneros do discurso*. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fonte, 1980.

TORRES, R. Transposição e variação na poesia gráfica e espacial de Salette Tavares. In: *Aletria – Revista de estudos de literatura*. No. 14 (Jul-Dez 2006) Intermidialidade. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG. p. 267-284.

TYNIANOV, Y. *Vários*. (Poétique, no. 28) O discurso da poesia. Coimbra: Almedina, 1982.

VENEROSO, M.C.F. O diálogo imagem-palavra na arte do século XX. In: *Aletria – Revista de estudos de literatura*. No. 14 (Jul-Dez 2006) Intermidialidade. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG. p. 147-161.

YLLERA, A. *Estilística, poética e semiótica literária*. Trad. Evelina Verdelho. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.