Antônio Fernandes Júnior

OS ENTRE-LUGARES DO SUJEITO E DA ESCRITURA EM ARNALDO ANTUNES

ARARAQUARA
– 2007 –

Antônio Fernandes Júnior

OS ENTRE-LUGARES DO SUJEITO E DA ESCRITURA EM ARNALDO ANTUNES

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, como pré-requisito para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profª. Drª. Maria do Rosário Gregolin

ARARAQUARA
– 2007 –

BANCA EXAMINADORA

_____

Profª. Drª. Maria do Rosário Gregolin (Orientadora - (FCL-UNESP-Ar)

_____

Profª. Drª. Marisa Martins Gama-Khalil (UFU)

_____

Prof. Dr. José Nicolau Gregorin Filho (USP)

_____

Profª. Drª. Maria de Lourdes O. G. Baldan (FCL-UNESP-Ar)

_____

Profª. Drª.Kátia Menezes de Souza (UFG)

AGRADECIMENTOS

À Profª. Drª Maria doRosário, pela disponibilidade com que nos acolheu e orientou; por tudo que nos une na vida, na arte e nos bastidores da academia;

Aos professores José Nicolau Gregorin Filho e Maria de Lourdes Baldan (Ude), pela leitura atenta durante o exame de qualificação;

À Tânia Maia, por me apresentar o conceito de "devir-criança" e pelas longas conversas sobre esta tese;

À Profª Drª Marisa Martins, pelo apoio e indicações importantes na fase final deste trabalho e, acima de tudo, pelo carinho e amizade;

À Sirlene Duarte, por compartilhar momentos de angústia, de conquistas e pela leitura cuidadosa da primeira versão desta tese;

Aos colegas do GEADA, com os quais compartilhei momentos de intensa reflexão, de leituras e de participação em congressos;

Ao Carlos, Luzmara, Henrique e Nilton, com os quais dividi momentos de intensa alegria desde o início do doutorado e pela amizade que nos envolve;

Aos amigos, Maria Imaculada, Neli Edite, Regma Santos, Ismar, Ordália Ramos, Elaine Cintra, Braz Coelho, Roselene Coito, Beti, Jorcelina, Geliane Silva, Mauro, Lânio, Julimar Fernandes, pelo incentivo;

À Carmem Balbino, pela amizade e incentivo;

Ao Cleudemar, pelas observações, correções e por incentivar sempre ("o seu olhar melhora o meu");

Ao Prof. Giovanni Pitillo, pela tradução do resumo para o francês,

Aos funcionários da Seção de Pós-Graduação da FCLAr, pela atenção e disponibilidade;

Aos colegas do Curso de Letras de Catalão e demais funcionários do CAC-UFG;

A todos que, de alguma forma, contribuíram para a realização deste trabalho;

Ao meu pai Antônio, grande incentivador, à minha mãe Lázara, pelo carinho e torcida de sempre, `a minha irmã, Aline, aos demais irmãos e sobrinhos.

RESUMO

Este trabalho destina-se ao estudo dos procedimentos de escritura e autoria na produção poética de Arnaldo Antunes, cuja poesia, configura-se como um espaço de confluência de diferentes linguagens (visual, sonora, verbal) e formas de veiculação (livro, vídeo, CD, corpo), elementos desencadeadores de sua linguagem poético-musical. Na obra desse poeta, a prática de escritura não se limita somente a citações de outros textos (externos), mas também de movimentos internos à própria obra, por meio de citações, deslocamentos e apropriações que o poeta efetua para a composição de outro texto. Da fusão entre o verbal, o visual e o sonoro, bem como das desconstruções da palavra e do verso realizadas, merece destaque os movimentos intertextuais efetuados dentro de sua própria obra. A alternância de suporte (livro, vídeo ou encarte de CD) permite obter diferentes efeitos de sentido de um mesmo poema, pois, além da diferença do suporte, existem as modificações realizadas na materialidade do texto. Nesse deslocamento interno, há alterações da disposição gráfica dos poemas, permitindo ao texto re-significar ao mudar de contexto (suporte**)**. Para a estruturação deste trabalho, dividimo-lo em quatro etapas: análise dos textos de Antunes com base na noção de devir-criança, concebida por Gilles Deleuze; apresentação teórica do conceito de suporte, a partir de Roger Chartier, e sua aplicabilidade para a leitura dos poemas e canções do referido autor; discussão do conceito de subjetividade, desenvolvido por Michel Foucault, com o objetivo de perceber as metamorfoses do sujeito na poesia de Antunes; por último, tratamos das questões de autoria e escritura, que, de alguma maneira envolvem os tópicos anteriores, como tentativa de empreender um outro gesto de leitura da/na poética de Antunes. Portanto, neste estudo, buscamos analisar os movimentos de escritura poética praticados por Antunes que, ao construir e reconstruir seus próprios textos, instaura uma prática circular em que a obra dobra sobre si mesma, construindo procedimentos de autoria que merecem uma reflexão detalhada.

PALAVRAS-CHAVE: Autor; Escritura; Suporte; Devir-criança; Arnaldo Antunes

RESUMÈ

Ce travail a comme but l´´etude des procédés d´écriture et de la qualité d´auteur dans la production poétique d´Arnaldo Antunes, dont la poésie se montre comme un espace de confluence de différents langages (visuel, sonore, verbal) et les formes véhiculées (livre, vidéo, CD, corps), des éléments déclancheurs de son langage poétique-musical. Dans l´oeuvre de ce poète, la pratique d´écriture ne se limite pas seulement aux citations d´autres textes (externes), mais aussi aux mouvements internes à l´oeuvre elle même, par le biais des citations, des déplacements et des appropriations, que le poète réalise pour la composition d´autre texte. De la fusion du verbal, du visuel et du sonore, aussi que des (dé)constructions du mot et du vers réalisées, on souligne les mouvements intertextuels faits à l´intérieur de son oeuvre. L´alternance de support (livre, vidéo ou des textes qui accompagnent le CD) permet d´obtenir de différents effets du sens d´un même poème, puisqu´au délà de la différence du support, ils existent des modifications réalisées dans la disposition graphique des poèmes en permettant aux texte de signifier à nouveau le moment où il change de contexte (support). Pour structurer ce travail on l´a divisé dans quatre étapes: analyse des textes d´Antunes basée sur la notion de *devenir-enfant*, conçue par Gilles Deleuze; preséntation théorique du concept du suppoprt, à partir de Roger Chartier, et sa capacité d´application pour la lecture des poèmes et des chansons de l´auteur en étude; discussion du concept de subjectivité, développé par Michel Foucault, pour percevoir les métamorphoses du sujet dans la poésie d´Antune; et dernièrement, on a abordé des questions de la qualité d´auteur et de l´écriture, qui, dans une certaine mesure, enveloppent les topiques antérieures, comme tentaive d´entreprendre un autre geste de lecture de la/ dans la poétique d´Antunes. Donc, dans cette étude, on a voulu analyser les mouvements d´écriture poétique pratiqués par Antunes qui, en construisant et reconstruisant ses propres textes, instaure une pratique circulaire où l´oeuvre se replie sur elle même, en installant des procédés de la qualité d´auteur qui demandent une réflexion détaillée.

MOT-CLÉS: Auteur; Écriture; Support; Devenir-enfant; Arnaldo Antunes

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS 7
A POESIA DE ARNALDO ANTUNES: CONSIDERAÇÕES GERAIS 14
O DEVIR-CRIANÇA NOS POEMAS DE ANTUNES 20
LEITURA DO POEMA "ABERTURA" 28
LEITURA DO POEMA *CULTURA* 32
LEITURA DO POEMA *TUDOS* 38
O DEVIR-CRIANÇA NAS CANÇÕES *BEIJA EU* E *SAIBA* 40
SAIBA: CANÇÃO "PARA NINAR ADULTOS" 44
OUTRO DIÁLOGO COM A INFÂNCIA (?) 47
SUPORTE E LEITURA 53
CULTURA E *SAIBA*: MESMO SUPORTE, NOVOS PÚBLICOS 62
LEITURA DO POEMA *AS ÁRVORES* 64
LEITURA DO POEMA *OS NOMES DOS BICHOS NÃO SÃO OS BICHOS* 70
DA CANÇÃO AO POEMA: MUDANÇA DE SUPORTE E DE CÓDIGOS 75
IDENTIDADE E SUBJETIVIDADE NA PRODUÇÃO POÉTICA DE ARNALDO ANTUNES 82
LEITURA DO POEMA *O CORPO* 87
LEITURA DO POEMA-CANÇÃO *O PULSO* 91
LEITURA DO POEMA *LIBERAL GEROU* 93
LEITURA DO POEMA *MINHA MEU* 96
LEITURA DO POEMA *INCLASSIFICÁVEIS* 99
LEITURA DO POEMA-CANÇÃO *NINGUÉM* 103
AUTORIA E ESCRITURA NOS POEMAS DE ARNALDO ANTUNES 111
DERRIDA E O TEXTO PLATÔNICO 111
BLANCHOT, BARTHES E FOUCAULT: CONVERGÊNCIAS 113
O AUTOR COMO LEITOR 125
LEITURA DOS POEMAS *ALMA* E *SUPERFICIALMA* 126
LEITURA DO POEMA *RIO* 131
FRASES DO TOMÉ AOS TRÊS ANOS: OUTRO LUGAR DE AUTORIA? 136
CONSIDERAÇÕES FINAIS 141
BIBLIOGRAFIA 147
BIBLIOGRAFIA – ARNALDO ANTUNES 147
DISCOGRAFIA – ARNALDO ANTUNES: 148
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 148

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A trajetória dos movimentos poéticos no Brasil, no século XX e início do XXI, teve como marcos representativos três grandes momentos: o Modernismo de 22, o Concretismo nos anos 50 e a poesia Marginal na década de 70. Cada movimento realizou um trabalho estético definido, com propostas desenvolvidas em torno de um projeto coletivo. Juntos consolidaram a chamada poesia moderna brasileira por meio de novas formas de pesquisa no campo literário e do conhecimento da realidade do país, realizando o que Mário de Andrade (1972) proclamara como o direito permanente à pesquisa estética e a atualização da consciência artística brasileira.

Se nesses três momentos houve uma articulação de grupo com propósitos comuns, o mesmo não pode ser dito em relação às duas últimas décadas do século XX, e nem sobre o início do século XXI, cuja diversidade de estilos e dispersão dos grandes projetos coletivos, e ideologias que dominaram boa parte do século XX, perderam impacto e soam como palavra de ordem. A poesia brasileira produzida a partir de 1980 conquista outros espaços e meios de divulgação, tendo como aspecto característico a pluralidade de tendências e formas de manifestação. Longe de ser um aspecto negativo, a poesia desse período exige um novo olhar e critérios de avaliação condizentes com o contexto de produção e recepção que a envolvem.

No contexto dos anos 1980, com o fim das vanguardas poéticas, o cenário da década "perdida" (regressão econômica e social), assiste-se ao fim de todos os radicalismos poéticos em suas diferentes versões, fato que gera, segundo Simon (1999, p. 34), desconfiança "na potência dos sujeitos como agentes transformadores da linguagem e da própria sociedade". Para a autora, a década de 80 está caracterizada, poeticamente, por uma retradicionalização da poesia, ou seja, pela convivência pacífica de todas as formas poéticas conquistadas pela

tradição literária que compõem o painel da década em questão. Assim, instaura-se uma pluralidade poética caracterizada pelo culto dos gêneros, e também pela referência, por meio de alusões, a autores e épocas materializados na poesia atual. Trata-se da poesia pós-utópica, conforme Haroldo de Campos (1997) a definiu, cujas feições são a "agoridade" (admissão realista do presente) e a pluralização das poéticas possíveis, pois o "novo" na poesia atual caracteriza-se pela intertextualidade e pela capacidade de o poeta saber revisitar a tradição e, dela e com ela, dialogar, parodiar, reescrever.

A década de 80, para Benedito Nunes (1991) tornou-se pouco ruidosa e sem grandes polêmicas e discussões teóricas no tocante à poesia. Para esse autor, a produção dos anos 80 não convive com a pressão pela busca do novo. O momento atual, envolvendo as décadas de 80 e 90, caracteriza-se pela variedade de dicções e poéticas. Convivem nesse cenário formas poéticas que vão desde o soneto clássico aos versos de forte acento frasal e prosaico. Os diálogos dos poetas com a tradição são intensos e freqüentes, revelando uma peculiaridade que se acentuou no início dos anos 80 e estende-se, ainda, pelo século XXI. A tradição da poesia moderna (Drummond, Cabral, Bandeira, Cecília Meireles, Jorge de Lima, etc.) passa a ser a fonte, livremente disponível, com a qual os poetas contemporâneos estabelecem diálogos intertextuais.

Segundo Simon (1999), o "novo", no contexto das décadas de 80 e 90, pode ser delineado por três caminhos assim discutidos: a) como possibilidade de circulação e diálogo com a tradição, "sem restrições e sem dramas, em jogos de linguagem que atropelam as historicidades", multiplicando formas tradicionais, agora modernas, conquistadas com a retradicionalização imposta na década de 80 em oposição ao "desleixo formal da poética dos anos 70"; b) como identificação com as propostas modernas, mas sem os embates teóricos e os radicalismos do contexto no qual se desenvolveram; e, por último, c) como relação estabelecida com o mercado de consumo, que, em muitos casos, caracteriza-se pela

"rendição" determinada por interesses do próprio poeta, buscando um lugar ao sol no mercado editorial, nos meios universitários, incluindo a possibilidade de divulgação internacional. O "novo", em termos de poesia no contexto do final do século, parece enfrentar um momento de tensão entre seguir orientações da indústria cultural ou negá-la. Assim, cabe ao poeta escolher entre subordinar sua criatividade e linguagem aos padrões do mercado, ou seguir caminhos alternativos de divulgação da produção poética, mantendo-se à margem do processo editorial e mercadológico da indústria cultural.

Adotando uma postura menos "conservadora", diferente das posições de Benedito Nunes e Yumna Simon, supracitados, Heloísa Buarque de Hollanda (1998), no prefácio de sua antologia, que procura reunir um grupo de poetas, cujas publicações datam da década de 90, faz um balanço diferente da produção poética do final do século XX. Para a pesquisadora, o que marca a produção contemporânea é uma confluência de linguagens e temáticas, identificada por uma "surpreendente pluralidade de vozes, o primeiro diferencial significativo dessa poesia" (p. 11).

Para o crítico Ítalo Moriconi (1998), um dos traços mais característicos da poesia pós-modernista concentra-se na (re)valorização de valores "mais propriamente literários da literatura. A poesia literária não se submete ao imaginário pop, embora dialogue o tempo todo com ele" (p, 19).

> Ao longo dos anos 80/90, a partir da sugestão marginal, assistimos ao progressivo e triunfal retorno da revalorização da poesia como trabalho *do* e *no* verso. Ou seja, a poesia como trabalho de colocação do discurso nas formas clássicas ou modernas do verso. Ocorre também a recuperação de elementos mais narrativos, abrindo-se caminho para o exercício de uma linguagem efetivamente paratática, mais desestruturada, baseada em justaposições e associações livres. Mas o que prevalece hoje é o cuidado com versos e estrofes. Há cansaço com o verso livre (MORICONI, 1998, p. 19).

É tarefa um tanto quanto difícil falar sobre a poesia contemporânea, cujo painel constitui-se de dicções e formas variadas de manifestação. Em tempos de pós-modernidade,

de dispersão dos grandes projetos, assiste-se a uma grande diversidade de poetas em atividade. A poesia visual, a poesia cantada, a poesia escrita, a poesia em grupo, os trabalhos experimentais, os diálogos com a tradição, enfim, um emaranhado de formas, constituindo um conjunto riquíssimo de poéticas que merecem atenção do leitor e do crítico.

> Em caráter irrevogável, a distinção entre poesia escrita, a cantada e a visual não se sustenta mais como defensável. Argumento eloqüente neste sentido é o aparecimento do poema clip, da vídeo poesia tridimensional ou mesmo da inesperada popularidade das coleções de CDs como a *Poesia Falada*, do produtor Paulinho Lima, *A voz do poeta*, idealizada por Ivo Barroso para o selo Drum ou produções especiais da Som Livre e Leblon Records. Scalet Moon, por exemplo, no CD *Amor e poesia* da gravadora Som Livre, lê Carlos Drummond de Andrade com o *background* do tecladista Sacha Amback fundindo melodias impressionistas à música eletroacústica. Ao vivo, a leitura, digamos assim, profissional da poesia e do romance lota teatros e espaços culturais pelas mãos de *media persons* como Maria Bethânia, Chico Buarque e tantos outros (HOLLANDA, 1998, p. 15).

A relação entre poesia e técnica, ou entre palavra cantada e palavra escrita, ou a opção por *shows* reunindo grupos de pessoas em torno da poesia e tantas outras formas de divulgação sinalizam o retorno da poesia às suas origens, ou seja, o retorno da poesia "como festa, cerimônia, jogo e ato coletivo", conforme nos expõe Octávio Paz (1991, p.102). Para esse poeta e crítico, a tecnologia (rádio, TV, cinema, vídeo, etc.) interfere na produção poética e continuará interferindo ao longo do tempo. Nesse processo, pode-se dizer que as alterações acontecerão na produção, transmissão e recepção do poema, além de alterar, também, os processos de composição. Longe de ser uma ameaça, essas mudanças devolverão a poesia ao que "ela foi na sua origem, ao que ela foi a princípio: palavra falada, compartilhada por um grupo" (PAZ, 1991, p. 105). Concepção, também, abordada por ZUMTHOR (1993).

Existem, atualmente, diferentes concepções sobre o estudo da poesia recente, tais como os assinalados acima, que ora enaltecem o teor pluralista das produções e dos poetas; ora acusam-na de falta de um projeto poético coletivo que potencialize a linguagem e o sujeito

no devir histórico. Sem dúvida nenhuma, a Semana de 22, a poesia concreta e a Poesia Marginal, juntamente com as vanguardas instauradas no século XX, redimensionaram as condições de produção e circulação da poesia no cenário nacional e internacional, sobretudo, o trabalho dos Concretistas, cujo alcance, ultrapassou as fronteiras brasileiras e teve repercussão fora do país. As discussões sobre a visualidade, sonoridade, as releituras da tradição, dentre outras, sinalizam um campo instigante e desafiador para o leitor e para o estudioso. Instigante pela riqueza expressiva e artística que a envolve e desafiador pela diversidade de estilos, ritmos e influências presentes nas suas produções.

Isto posto, não podemos desconsiderar o percurso flutuante da poesia contemporânea, produção em movimento, (ainda) não suscetível a rotulações tais como as escolas literárias e/ou geração literária, como as que a precederam. Questões como: tais categorias são necessárias para a compreensão do literário? Em que medida a concepção de escola ou geração poética é decisivo na e para a leitura de poesia? são colocadas. De certo modo, categorias como “geração literária”, “tradição”, para citar esses exemplos, adquirem tons generalizantes e essencialistas, desde que não sejam problematizadas e questionadas enquanto valor de verdade, ou como algo que se sobrepõe ao texto; afinal, acioná-las, apenas como recurso classificatório, pouco contribui.

Consoante com essas questões, Foucault (1995, p. 23) apresenta reflexões ligadas ao campo literário, como, por exemplo, a noção de “tradição”, “origem”, “gênio”, “escola”, “geração”, “obra”, “livro” e “autor”, que visam a dar uma importância temporal singular a um conjunto de fenômenos, ao mesmo tempo sucessivos e idênticos, interrogando-as, pois é preciso “arrancá-las de sua quase-evidência” e questioná-las: “o que são? Como delimilitá-las? Que fenômenos específicos fazem aparecer no campo do discurso? (p. 29)”. Trata-se, segundo Foucault, de perceber o quanto tais categorias não são o “que se acreditava à

primeira vista", pois elas "exigem uma teoria" capaz de pensá-las no domínio dos fatos do discurso em que são construídas.

Conduzir o estudo da poesia contemporânea, estabelecendo como parâmetro a ausência de projetos coletivos ou o constante diálogo com a tradição modernista, não traz grandes contribuições, apenas diz o que ela não é. Foi-se o tempo de combates entre correntes e poéticas, quando ainda era possível identificar diferenças e rupturas entre vertentes literárias e torná-las motivos de invenção poética. Na produção poética atual não há negação do modelo anterior, "amiúde desqualificado pelo viés da ironia e mesmo da sátira, do riso direto, zombeteiro" (CAPELA, 2006, p. 195).

Nesse contexto, o estudo da poesia contemporânea implica, para alguns, conforme citamos anteriormente, um certo grau de dificuldade, pois não se tem mais uma perspectiva de grupo, ou de um projeto coletivo, tal como existiu até meados dos século XX. Essa dificuldade é, segundo Capela (2006), também, desencadeada por uma dificuldade de se desprender do cânone e da estética modernista como elemento distintivo ou mediador na comparação.

> Pensar agora a poesia brasileira de agora, uma necessidade urgente, demanda uma alteração de posturas e pressupostos que, infelizmente, teimam em dominar esse campo de reflexão, em particular no senso comum, mas também entre parte dos críticos e dos estudiosos. Antes de mais nada, talvez seja fundamental esquecer ou rasurar a imagem da poesia como Grande Arte, objeto transcendente; abandonar a mania insistente de procurar emanações místicas e míticas que teimariam em acercar-se dela, passando a considerá-la a partir do seu estatuto de coisa simples, corriqueira, de mera prática, de gesto e risco, expressão – lição, aliás, que tem modernistas canônicos entre seus principais divulgadores (CAPELA, 2006, p. 197).

Deixar de lado a concepção de poesia como Grande Arte, vem ao encontro do que apontamos a partir dos questionamentos de Foucault, quando tocamos na questão de valores essencialistas ou de fundamento original ligados à obra, ao gênero, etc. Tais categorias devem

ser, segundo Capela (2006), substituídas por outras que apreendam a poesia e a literatura a partir do “inacabado, do parcial, das dobras e retículas”. Adotar esse tipo de postura para a compreensão da poesia recente, corresponde à aceitação de que a literatura “não tem destino final, nem horário de chegada, muito menos condutor, e é puro devir, cujo caráter incontrolável e incortornável solicita ser experimentado como motivo de prazer, de angústia, por certo, mas não de raiva e impotência (p. 197).

O caráter pluralista e a ausência de projetos coletivos inerentes à poesia atual, não pode ser visto, como assegura Capela e Hollanda, como sinônimo de fraqueza e impotência da poesia de agora, mas sintoma de uma produção que não tem anseios ou a necessidade do absoluto, de essências. Importa considerar a arte como realização, não como um estado de alma ou de individualidade do artista, mas no seu próprio movimento, de inacabada, de disseminação e de repetição.

Nessa perspectiva, “movimento” corresponde a um procedimento recorrente em Arnaldo Antunes, pois seus textos transitam por diferentes suportes, recebem distintas materialidades e encontram-se em constante movência. A obra de Arnaldo Antunes insere-se nessa problemática contemporânea, uma vez que seus poemas não se prendem a uma dada formatação e nem seguem uma vertente que os estabilizem em rótulos classificatórios. Por isso, tomamos a obra desse poeta como objeto de estudo. As discussões que apresentaremos nesta tese pretendem trazer contribuições para o estudo da poesia contemporânea, principalmente, pelo fato de Antunes utilizar diversos tipos de linguagem para sua produção poética, que vão desde as estruturas clássicas da poesia às produções influenciadas pelas novas tecnologias, como mostraremos neste estudo.

A POESIA DE ARNALDO ANTUNES: CONSIDERAÇÕES GERAIS

Antunes surgiu no cenário artístico-nacional vinculado ao grupo de rock Titãs, fazendo parte do chamado rock brasileiro dos anos 80. Esse fenômeno cultural surgiu no período pós-ditadura ("abertura política") e envolveu uma diversidade de bandas de rock de diferentes pontos do país. Associado à abertura política, esse gênero musical de rebeldia e contestação encontrou espaço, também, em função do crescimento da mídia no país, que, iniciada na década de 70[1], teve um desenvolvimento vultuoso a partir dos anos 80. Como as demais produções artísticas, o rock encontra no crescimento da mídia, reflexo do capitalismo "selvagem", espaço de manifestação e torna-se um mercado promissor na década de 80. Além de discos, surgem a indústria dos *videoclipes*, revistas especializadas, roupas, etc.; enfim, um conjunto de produtos ligados ao rock com o foco direcionado para um grande mercado consumidor, o público jovem. Esse desenvolvimento está intimamente ligado ao crescimento da mídia no país e à implantação da indústria cultural, conforme assinala Ortiz (1994).

Para o poeta e crítico Ítalo Moriconi (1998), o rock dos anos 80 configurou-se como uma expressão poética de uma juventude que não vivera 68, mas que ainda preserva seus mitos. Destaque para Arnaldo Antunes, Cazuza, Renato Russo, dentre outros. Ainda, segundo

[1] A década de 1970 caracterizou-se como um período nebuloso e conturbado. A relação existente entre censura/cultura revelou-se pouco amistosa, dificultando a produção artística, principalmente de conotação política, nos mais variados setores culturais. O crescimento da mídia, nesse período, ocorreu em larga escala. A expansão da televisão, do cinema, do setor editorial, fonográfico, etc, juntamente como a criação de órgãos ligados ao setor cultural (Conselho Federal de Cultura, EMBRAFILME, FUNARTE, Pró-Memória), remetem ao desenvolvimento do capitalismo "tardio" no Brasil, como também às transformações ocorridas na sociedade brasileira durante o regime militar (Ortiz, 1994).

Moriconi, esses autores “forneceram o mesmo tipo de pão essencial prodigamente distribuído vinte anos antes por Caetano e Chico” (p. 17).

Antunes fez parte dos *Titãs* até o início dos anos 90, gravando com o grupo um total de sete álbuns. A partir de então segue carreira solo e desenvolve inúmeras parcerias com diferentes compositores da música popular brasileira. Antes mesmo de sair do grupo *Titãs*, Antunes já havia publicado dois livros de poesia (*Ou E* e *Psia*), sendo que os demais tiveram publicação posterior, paralelamente aos trabalhos musicais desenvolvidos até o momento. Música e poesia, poesia e música são atividades concomitantes para esse autor antenado com os recursos tecnológicos disponíveis e com as possibilidades de utilizá-los a serviço da linguagem poética.

Nesse contexto de final de século, o poeta e compositor Arnaldo Antunes destaca-se no cenário nacional de forma muito singular, desenvolvendo uma escritura poética capaz de conciliar suas experiências com a música popular, com a poesia visual e concretista e com as artes visuais. Inclui-se, nessa mistura (que o próprio poeta sempre faz questão de ressaltar), a produção de vídeos, como no trabalho *Nome*, que saiu em livro, “CD” e vídeo. Arnaldo Antunes tem vários livros[2] publicados e uma vasta produção fonográfica, que pode ser dividida em dois momentos: primeiro no grupo de rock Titãs e depois em sua carreira solo, além dos trabalhos em parceria com Marisa Monte, Carlinhos Brown, Nando Reis, dentre outros. Enfim, é um multimídia em constante processo de produção.

A simultaneidade, seja de sons, imagens e palavras, pode ser considerada uma forma poética recorrente na obra desse autor. A essa simultaneidade alia-se o experimentalismo lingüístico, recurso que permite ao compositor ora fundir vocábulos procurando um efeito diferente do usual, ora cortá-los, obtendo, assim, outros novos vocábulos formados pela

[2] A relação de livros publicados, incluindo os CDs, consta na bibliografia deste estudo. Como o objetivo desta tese não se destina ao estudo de cada livro ou disco realizado, remeto o leitor ao trabalho de Modro (1996), que subdivide a produção de Antunes em: o poeta, o cancionista, Antunes por outros interpretes. Gardel (2006) também apresenta um ensaio comentando aspectos gerais dos livros e discos de Antunes.

fragmentação de um primeiro. Antunes explora as potencialidades do signo lingüístico, buscando na relação som/silêncio, palavra/imagem ou "tudo ao mesmo tempo agora", atingir os limites possíveis de captação e subversão do signo. Em um contexto dinâmico, cuja velocidade de informação é cada vez maior, o poeta, ao "penetrar surdamente no reino das palavras" (Drummond), insere a poesia em novos espaços que pedem novos leitores, novos olhares.

> A poesia de Arnaldo Antunes pode ser descrita como um tipo de texto que flui por diferentes suportes (a página, o vídeo, o CD, o corpo), pertencentes a diferentes manifestações artísticas, ou, como o próprio autor comentou, suas composições transitam num "interstício de linguagens", fato que define seu trabalho poético muito mais como um processo dinâmico do que como um objeto propriamente dito (OLIVEIRA, 2001, p. 187).

Da fusão entre o verbal, o visual e o sonoro, bem como das desconstruções da palavra e do verso realizadas pelo poeta (herança concretista), merece destaque os movimentos intertextuais efetuados dentro de sua própria obra. Além do diálogo com textos externos (intertextualidade), o poeta cita, recorta e/ou desloca, de sua própria obra, poemas, fragmentos de poemas, versos soltos, palavras de um livro para outro livro ou, de um livro para CD, de CD para livro e do livro e do CD para o vídeo. A alternância de suporte (livro, vídeo ou encarte de CD) permite ao poeta obter diferentes efeitos de sentido de um mesmo poema, pois, além da diferença do suporte, existem as modificações realizadas na materialidade do texto. Nesse deslocamento interno, o poeta altera a disposição gráfica dos poemas, permitindo ao texto re-significar ao mudar de contexto (suporte**)**.

Outro movimento a ser destacado ocorre quando o poeta transforma um poema em canção, ou seja, retira um poema do livro inserindo-lhe uma melodia; ou, ao contrário, quando retira-lhe a parte melódica da canção e o pública em livro, transformando-a canção em poema.

Esses movimentos caracterizam os poemas de Antunes como uma prática de escritura plural, marcada pelo cruzamento de diferentes linguagens e pelo trabalho interno dentro de

sua própria obra. Esse processo de criação e recriação permite ao poeta a possibilidade de experimentação e fusão de diferentes códigos, tanto nos livros quanto nos CDs, fator que afasta critérios rígidos de classificação.

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

Assim, tanto a música quanto a poesia brasileira contemporânea convivem nesse estado de “diversidade”, sem a delimitação de unidade ou movimento capaz de emoldurar as produções oriundas de vários segmentos.

Feitas essas considerações, o estudo, que ora se propõe, pretende lançar olhar sobre a poesia de Arnaldo Antunes, focalizando determinados procedimentos de escritura característicos de sua produção poética, passando pela relação poesia e infância, pelo suporte, pela subjetividade e pela autoria.

No primeiro capítulo (**O devir-criança na poesia de Antunes**), acionaremos o conceito de devir-criança, concebido e definido por de Gilles Deleuze, como um gesto encontrado na escritura de Antunes, responsável pela construção de uma zona de vizinhança entre poesia e infância, entre o brincar da criança e o criar do artista. Pretendemos, com esse conceito, analisar alguns poemas e/ou letras de canções do referido poeta, cujo foco parece não corresponder a uma infância em particular, nem a um dado modelo de infância. Como o devir não apresenta traços de imitação e nem incorporação, importa-nos ressaltar como se dá a aproximação entre os poemas de Antunes com o universo infantil.

No segundo capítulo (**Suporte e Leitura**), desenvolveremos um breve histórico das "revoluções da leitura no Ocidente", oriundo das reflexões de Roger Chartier, para, em seguida, propor movimentos de leitura em alguns poemas de Antunes, observando as alterações provocadas no texto e na leitura desencadeadas pela mudança de suporte. Como os textos desse poeta migram, constantemente, de um suporte para outro, recebendo ou não alterações, importa-nos verificar os efeitos de sentido produzidos por essas mudanças na materialidade do texto, nos cortes e/ou acréscimos textuais efetuados e, em que medida, os textos podem constituir novos públicos e novos usos a partir da alternância de um poema de registro para outro; ou, outras possibilidades de interpretação.

No terceiro capítulo (**Identidade e subjetividade na produção poética de Arnaldo Antunes**) tomaremos o conceito de subjetividade, desenvolvido por Michel Foucault, e abordaremos alguns aspectos correlacionados ao tema corpo/subjetividade, sujeito/sexualidade e sujeito/identidade cultural, observando como determinados procedimentos de construção lingüística e posições-sujeito adotadas criam efeitos identitários específicos. Os poemas e canções escolhidos para leitura instauram diferentes possibilidades de apreensão da natureza indefinida da subjetividade, em constante construção. Para tanto, os poemas desestabilizam regras gramaticais e concordâncias de gênero para mostrar que a subjetividade não se caracteriza como essência.

No quarto capítulo desta Tese (**Escritura e autoria nos poemas de Antunes**) procuraremos discutir, teoricamente, sobre as noções de escritura e autoria, a partir de Roland Barthes, Maurice Blanchot e Michel Foucault, buscando uma articulação com os procedimentos de escritura poética materializados nos poemas de Antunes, que, ao posicionar-se como leitor de sua própria obra, cria efeitos discursivos (efeito-autor e efeito-leitor), cujo alcance expressivo merece uma leitura cuidadosa. Tomando como fio condutor deste capítulo a noção de "função autor", entendida como a relação que um texto estabelece

com um sujeito, pretendemos observar os efeitos de sentido instaurados pela autoria em diferentes poemas de Arnaldo Antunes.

Acreditamos que as discussões sobre autoria e escritura, incluídas no último capítulo, possam agrupar as demais reflexões desenvolvidas neste trabalho; ou, possam ser compreendidas como desdobramentos dos outros temas estudados (devir, suporte e subjetividade). Portanto, o estudo que ora se propõe, pretende analisar os movimentos de escritura poética praticados por Antunes que, ao construir e reconstruir seus próprios textos, instaura uma prática circular em que a obra dobra sobre si mesma, construindo procedimentos de autoria que merecem uma reflexão detalhada.

O DEVIR-CRIANÇA NOS POEMAS DE ANTUNES

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

Dentre os trabalhos publicados sobre a produção poética de Antunes, encontram-se, com certa freqüência, alusões e/ou referências a uma dada forma de olhar o mundo do ponto de vista da criança, sejam elas em artigos, dissertações de mestrado ou teses de doutorado. Alguns autores, como Alcântara (2003), pontuam que Antunes adota uma "gramática infantil" ou "lógica de raciocínio infantil" como recurso construtivo para a composição de determinados poemas. Para Memelli (1998), Antunes mistura "linguagem infantil e conceitos filosóficos", sobretudo em relação ao excesso de conceituação e antinominalismo presentes nos textos da versão multimídia de *Nome*. Sacramento (2002), em uma análise do livro *As Coisas*, argumenta que os poemas deste livro incorporam a "simplicidade da dicção infantil para promover novas leituras do mundo e, de maneira reversível, para poesia" (p.11). Esses são alguns exemplos com os quais dialogamos para o presente capítulo.

Antunes, em sua produção poética, adota diferentes olhares para as coisas e para o mundo; ora recorrendo aos mais avançados aparatos tecnológicos, ora buscando na simplicidade e no desenho primitivo uma aproximação com o pensamento infantil. Com esses elementos o poeta cria e re-cria seu universo poético. Não se pretende, aqui, rotular a obra do poeta de infantil, trata-se de localizar, em determinados momentos, uma "zona de vizinhança" com o elemento infantil em parte de seus poemas, vídeos e/ou canções.

O livro de poesia *As Coisas* (2000), de Antunes, publicado originalmente em 1992, configura-se como um livro que, pela perspectiva lírica, desenvolve uma tentativa de construir

essa zona de aproximação entre poesia e infância, um entre-lugar para a subjetividade e para a escrita poética. Essa posição-sujeito pode ser observada tanto pelos desenhos e imagens que antecedem cada poema, quanto pela tessitura dos mesmos. Outra característica desse livro liga-se à maneira pela qual parte de seus poemas foi retomada por Antunes em outros livros, vídeo-poesias ou encartes de CD.

Esse processo de re-escritura dos poemas não é aleatório, posto que, além de receberem outro suporte (livro, vídeo, CD), recebem também outra configuração gráfico-visual, cortes e/ou acréscimos textuais, conferindo-lhes uma nova roupagem e dimensão semântica. Como uma criança que monta e desmonta os próprios brinquedos, Antunes brinca com a linguagem e as palavras, desmontando-as no campo fonético, morfológico, sintático e semântico. Nesse jogo lúdico com a linguagem, Antunes pesquisa e persegue novas formas poéticas de apreender os sentidos do mundo e das coisas. Essa afirmação, embora pareça direcionada, exclusivamente, ao livro *As Coisas*, perpassa a escritura poética de Antunes de um modo geral, tanto nas letras das canções e poemas, quanto no vídeo *Nome*. São vários os momentos em que se pode encontrar uma "zona de vizinhança" entre a poesia de Antunes e a infância.

Ao referirmo-nos à expressão "zona de vizinhança", associando poesia e infância, dialogamos com Deleuze em suas reflexões entre a literatura e o devir-criança na literatura. Para Deleuze (2004),

> A literatura, a escrita, tem fundamentalmente a ver com a vida. Mas vida é qualquer coisa superior ao que é pessoal... Escrever é sempre se tornar alguma coisa. Nós escrevemos para a vida e nos tornamos alguma coisa. Escrever é devir, é se tornar tudo aquilo que se quer, menos um escritor... Há um devir-infância da literatura, mas não de uma infância em particular...

O devir-criança da literatura direciona-se, conforme Deleuze, não para a infância do poeta e/ou do sujeito que escreveu, mas para uma infância do mundo. Não se refere, também,

a uma dada concepção de infância abordada pela psicanálise, vista como origem de traumas psíquicos ou fontes de aproximações, identificações e projeções com imagens edipianas. Restaurar a "infância do mundo" é, para Deleuze, a grande tarefa da literatura. Não se busca uma infância determinada, com faixa etária ou idade pré-fixada, mas um devir-criança, um entre-lugar que não aponta para o adulto, nem para a criança em particular. O devir está sempre "entre" ou "no meio" (Deleuze, 1997a). Escrever, na concepção desse filósofo, é um caso de devir, sempre da ordem do inacabado, pois não basta somente impor uma forma de expressão à matéria vivida.

A noção de devir não se liga à forma homem, não há o devir-homem, porque esta categoria é tida como "forma de expressão dominante" que busca se impor às demais e não apresenta componentes de fuga. Devir implica movimento, um agenciamento que estabelece uma zona de aproximação com o animal, a criança, a mulher, o homossexual, para citar alguns exemplos. Para Deleuze e Guattari (1997b)

> Devir é um rizoma, não é uma árvore classificatória nem genealógica. Devir não é certamente imitar, nem identificar-se; nem regredir-progredir; nem corresponder, instaurar relações correspondentes; nem produzir, produzir uma filiação, produzir por filiação. Devir é um verbo tendo toda sua consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz a "parecer", nem "ser", nem "equivaler", nem "produzir" (p. 19).

Devir não é uma forma de imitação, de identificação ou de mimese com o elemento infantil, mas o processo que procura atingir uma zona de vizinhança com a infância (tema de nosso capítulo), no que esta contém de ponto de fuga, de desterritorialização.

A título de ilustração, a letra da canção *Qualquer*, faixa-título do disco de Antunes (2006), reconstrói e/ou dialoga, poeticamente, com o conceito filosófico de devir, proposto por Deleuze e Guattari (1997b):

Qualquer

Qualquer traço linha ponto de fuga
Um buraco de agulha ou de telha
Onde chova

Qualquer perna braço pedra passo
Parte de um pedaço que se mova

Qualquer

Qualquer fresta furo vão de muro
Fenda boca onde não se caiba
Qualquer vento nuvem flor que se imagine além de onde o céu acaba

Qualquer carne alcatra quilo aquilo sim e por que não?
Qualquer migalha lasca naco grão molécula de pão

Qualquer dobra nesga rasgo risco
Onde a prega a ruga o vinco da pele
Apareça

Qualquer lapso abalo curto-circuito
Qualquer susto que não se mereça

Qualquer curva de qualquer destino que desfaça o curso de qualquer certeza

Qualquer coisa
Qualquer coisa que não fique ilesa

Qualquer coisa
Qualquer coisa que não fixe

O conceito de devir, seja ele animal, criança, mulher ou devir-outro, está sempre na condição de algo que não se fixa, pois dispersa-se em qualquer ponto de “fuga”, “fresta”, “furo”, “lapso”, “susto”, e desfaz “o curso de qualquer certeza”. Percebe-se nesse texto um rigor formal de combinação e associação sonora, materializados em uma estrutura rígida, cujo contraponto são os componentes de fuga; ou seja, o que não se fixa dentro de uma estrutura poética rigorosamente construída.

O conceito de devir, tal como poeticamente expressa a letra da canção *Qualquer*, constitui-se pelo que apresenta como componente de fuga, como algo que não fixa e não se captura. Pensar a infância, ou a aproximação entre infância e escritura poética nos textos de Antunes como devir-criança, implica perceber uma dada percepção da infância que atravessa

a produção poética desse autor, não como uma categoria capaz de unir o adulto e a criança, mas como algo que é inerente à própria escritura, produzindo um encontro como a infância, no que esta tem de criativo e espontâneo. Infância vista, também, sob o signo do indefinido, que não pode ser capturado e/ou objetivado pela ciência e pelo mercado de consumo.

Para Larrosa (2000), a infância pode e deve ser pensada como algo que escapa às projeções do adulto, dos estudos da psicologia, da pedagogia e da lógica do mercado. Segundo esse autor, nos estudos consagrados à infância (psicologia, sociologia e pedagogia), existe uma série de tentativas de catalogar e/ou nomear a subjetividade infantil. Pode-se ler em um livro de psicologia o que as crianças sentem e desejam, ou as formas de sentir e pensar da criança. Do mesmo modo, encontram-se, em estudos de Sociologia, dados sobre o desamparo infantil, da violência sofrida, da sua miséria, dentre outros aqui não mencionados. Por outro, o mercado de consumo oferece um leque de opções que vão do teatro à TV, com programação específica e destinada para esse público. Poderíamos enumerar, também, uma série de outros espaços específicos como bibliotecas, parques e lugares destinados à criança. “A infância é algo que nossos saberes, nossas práticas e nossas instituições já capturaram: algo que podemos explicar e nomear, algo sobre o qual podemos intervir, algo que podemos acolher” (LARROSA, 2000, p. 184).

Para além dessa cartografia infantil, a criança deve ser pensada por aquilo que não pode ser objetivado e pelos fatores por meio dos quais escapa aos nossos saberes, o que corrobora o seu componente de fuga, de devir. Assim, cabe pensar a infância, pelo seu caráter de alteridade, como um outro que escapa aos processos de objetivação e de fixação do poder. O caráter de alteridade da infância delimita a linha de declínio do poder, “seu limite exterior, sua absoluta impotência: não é o que está presente em nossas instituições, mas aquilo que permanece ausente e não-abrangível, brilhando sempre fora de seus limites” (LARROSA, 2000, p. 185). Isso não implica que a infância não possa ser apreendida e objetivada por nossa

vontade de saber e de poder e pelas instituições que se propõe a pensá-la. Trata-se de avançar no sentido de concebê-la no que esta tem de desvio, de indefinido e de resistência.

> E se a presença enigmática da infância é a presença de algo radical e irredutivelmente outro, ter-se-á de pensá-la na medida em que sempre nos escapa: na medida em que inquieta o que sabemos (e inquieta a soberba da nossa vontade de saber), na medida em que suspende o que podemos (e a arrogância da nossa vontade de poder) e na medida em que coloca em questão os lugares que construímos para ela (e a presunção da nossa vontade de abarcá-la). Aí está a vertigem: no como a alteridade da infância nos leva a uma região em que não comandam as medidas de nosso saber e do nosso poder (LARROSA, 2000, p. 185)

Tomar a infância como um outro, como quer Larrosa, ou como o indefinido e/ou zona de indeterminação, como discute Deleuze e Guattari, corrobora para um encontro com a infância enquanto potência criadora, avessas aos aparelhos de captura em cartografias definidas previamente. Essa zona de indeterminação da infância implica um afastamento com características evolutivas das etapas de desenvolvimento da criança, apreendendo-a como descontinuidade e, por isso, distante de uma fase específica da vida.

Esse conjunto de reflexões sobre a infância e mundo, ou da relação entre arte e infância, está presente, também, nas discussões de Lyotard (1997), quando, no texto introdutório aos estudos sobre a infância em Joyce, Kafka, Arendt, Sartre, Valéry e Freud, conceitua infância e explicita esse conceito:

> Bauticémosla *infantia*, lo que no se habla. Una infancia que no es una edad de la vida y que no pasa. Ella puebla el discurso. Éste no cesa de alejarla, es su separación. Pero se obstina, con ello mismo, em constiruir-la, como perdida. Sin saberlo, pues, la cobija. Ella es su resto. Si la infancia permanece em ella, es porque habita em el adulto, y no a pesar de eso (p. 15).

O conceito de infância como algo que “povoa o discurso”, que “habita o adulto”, que “não é uma idade da vida”, como discute Lyotard, aproxima-se das questões até aqui

esboçadas, na medida em que não tomamos a infância como recordação ou idade da vida, mas uma infância de mundo e da linguagem, como categorias expressivas, conforme explicita Antunes (2006a):

> A manifestação do que chamamos de poesia hoje nos sugere mínimos flashbacks de uma possível infância da linguagem, antes que a representação rompesse seu cordão umbilical, gerando essas duas metades – significante e significado (p. 123).

Tanto nesse ensaio quanto nas entrevistas concedidas ao longo de sua carreira, Antunes não só admite a associação da escrita de seus poemas com o universo infantil, mas também o coloca como um traço recorrente do processo de criação de seus textos. Em entrevista anexada ao final de sua primeira antologia, intitulada *Como é que chama o nome disso* (2006), Antunes reitera essas reflexões sobre infância e poesia:

> *As Coisas* , na verdade, eu comecei ele muito inspirado por essa coisa do olhar infantil; acho que a convivência com minha filha Rosa, que era pequena nessa época, foi trazendo isso, que aparece de forma mais rarefeita, na minha poesia de uma maneira geral, nas letras de música, nas coisas que eu produzo (...) Tem um livro do Foucault, *As Palavras e as Coisas*, onde, na introdução, ele cita um texto do Borges em que se vê esse êxtase infantil com as analogias; uma classificação de animais em que ele separa os que pertencem ao imperador, os domesticados, os fabulosos, as sereias, os embalsamados etc. Esse texto tem muito a ver com a maneira com que eu faço associações inusitadas, no *As Coisas* (ANTUNES, 2006b, p. 372/373).

Na mesma entrevista, Francisco Bosco, um dos entrevistadores ao lado de José Miguel Wisnik e Arthur Nestrovski, considera que no livro *As Coisas* a aproximação com o universo infantil aparece com mais radicalidade, sobretudo, com relação ao tema “infância e ciência”. Essa articulação, revela algo curioso, pois o aproveitamento do discurso científico, aliado à infância, resulta em uma “ciência que não visa ao conhecimento, mas à inocência. Explicitamente, esse tema está diretamente ligado ao livro citado, porém, o encontro com a

infância, da qual aludimos anteriormente, perpassa e coexiste nas letras das canções e outros textos dispersos da produção poética de Antunes.

Essas reflexões e/ou aproximações constituem-se como um vetor de subjetividade como potência criadora, questão levantada por Rolnik (2000), ao associar o brincar da criança e o criar do artista. Diferenciando brincadeira e jogo, essa autora considera que a capacidade de resistência da/na arte sobrevive em um fio tênue entre o jogo e a brincadeira. O primeiro tem suas regras pré-estabelecidas e estratificadas, pois cria e recria suas próprias regras; o segundo, configura-se como "manancial de possíveis", ou, "na inocência de uma constante experimentação, a criança explora os universos por onde passa" (p. 05/06), subvertendo as regras pré-estabelecidas. Ainda com Rolnik (2000),

> Criança e artista em princípio seriam mais do que quaisquer outros tipos de subjetividade, propensas a não restringir-se aos simples aprendizado das regras, para exercer a liberdade de enfrentamento dos signos e a emergência de decifrá-los num processo de criação (p. 06).

Rolnik, Deleuze e Guattari designam essa potência criadora da subjetividade de devir-criança, que por sua vez é coextensivo a qualquer idade e é capaz de aproximar a criança e o artista, o brincar e o criar. Redimensionando a questão, o devir-criança permite ao artista e à criança a capacidade de "outrar-se"[3].

Pensar a infância, diante do que foi exposto até o momento, pressupõe abdicar das noções de faixa etária ou das noções "infantilizadas" da criança, concebendo-a como um outro, com todas as possibilidades de linhas de fuga e capacidades expressivas. O devir-criança na linguagem poética pode ser compreendido como elo com o elemento lúdico, o desejo, o prazer e o espontaneísmo característico da arte como micropolítica (Rolnik, 2000).

Se a literatura é puro devir e tem como tarefa restaurar a "vida que o homem aprisionou", como propõe Deleuze (1997a), as considerações entre o brincar da criança e o

[3] Designição também usada por José Gil (2000) para o estudo da heteronímia na poesia de Fernando Pessoa.

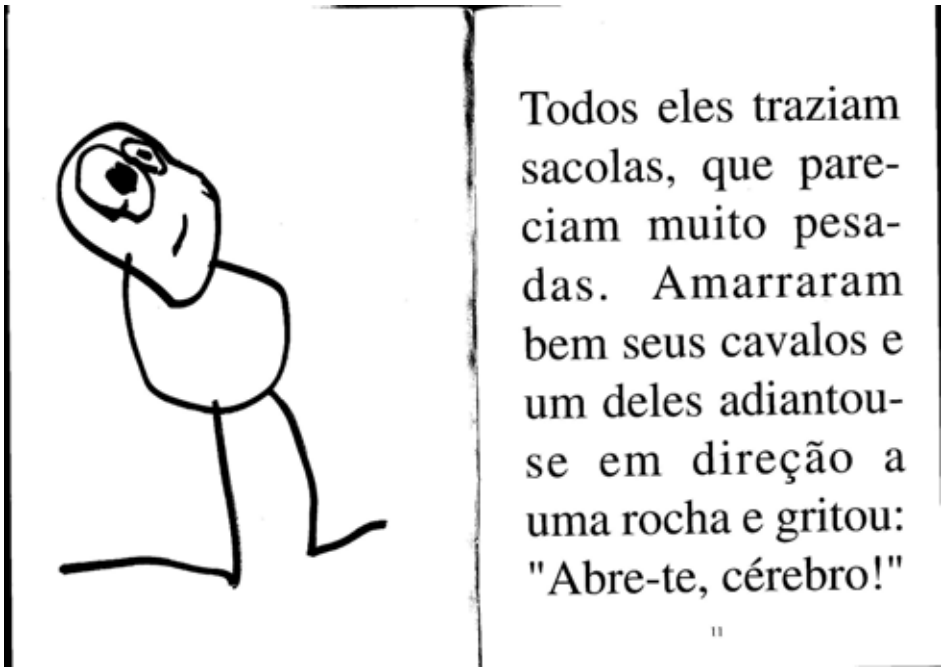
criar do artista corroboram para se pensar e ler a produção poética de Antunes que, ao buscar e/ou construir um encontro com a infância em seus textos, subverte códigos lingüísticos, inverte a ordem das palavras, fratura a sintaxe e, em alguns, casos "brinca com os signos" ao ponto de torná-los apenas sons, fazendo a língua "guaguejar, murmurar, balbuciar em si mesma". Cria-se uma sintaxe em devir, pois não se trata mais de uma sintaxe formal ou superficial, mas da capacidade do escritor de construir uma "língua estrangeira dentro da língua, uma gramática do desequilíbrio" (DELEUZE, 1997a, p. 127).

Se o devir-criança não corresponde ao movimento de vasculhar os arquivos pessoais, familiares, para citar apenas esses exemplos, acreditamos que Antunes não está, em seus poemas, preocupado com sua própria infância. A questão é de outra natureza: devir-criança através do ato de escrever, ir em direção à infância de mundo e restaurar esta infância (DELEUZE, 1997a).

Para o estudo que ora se propõe, discutiremos os poemas *Abertura*, *Cultura* e *Tudos*, encontrados no livro *As coisas*. Na medida em que as análises dos poemas forem se desenvolvendo, focalizaremos a releitura produzida sobre os dois primeiros textos nos livros *Nome* e no livro *Palavra Desordem*, ambos de Antunes. Em seguida, destacaremos a relação poesia e infância com o foco em duas letras de canções: *Seja eu* e *Saiba*. Por último, ainda que rapidamente, explicitaremos a temática deste tópico em alguns textos do livro *Frases do Tomé aos três anos*, também de Antunes.

LEITURA DO POEMA "ABERTURA"

O poema *Abertura*, que realmente é o texto de abertura do livro *As Coisas*, ilustra um pouco do exposto até aqui e chama a atenção, de certa maneira, para o teor do livro; ou seja, abra os olhos e o cérebro para adentrar nesse universo:



Todos eles traziam sacolas, que pareciam muito pesadas. Amarraram bem seus cavalos e um deles adiantou-se em direção a uma rocha e gritou: "Abre-te, cérebro!"

De um modo geral, o poema apresenta-se de forma “simples” tanto em termos de imagem quanto de estrutura. Tem-se um poema em prosa, cuja temática caracteriza-se por elementos de indeterminação de sujeitos, objetos e lugares (“todos”, “eles”, “sacolas pesadas”, “um deles”, “rocha”). Não há demarcação nítida de pessoa nem de lugar, embora o tom de narrativa predomine nesse poema, uma vez que concentra ação, espaço, tempo e personagens. Nesse texto, especificamente, há uma mistura de gêneros, pois parece a escrita de uma fábula e, também, a de um poema em prosa. Traço característico da escritura de Antunes, a mistura de gêneros permite ao referido autor exercer uma liberdade de uso e trânsito por diferentes linguagens.

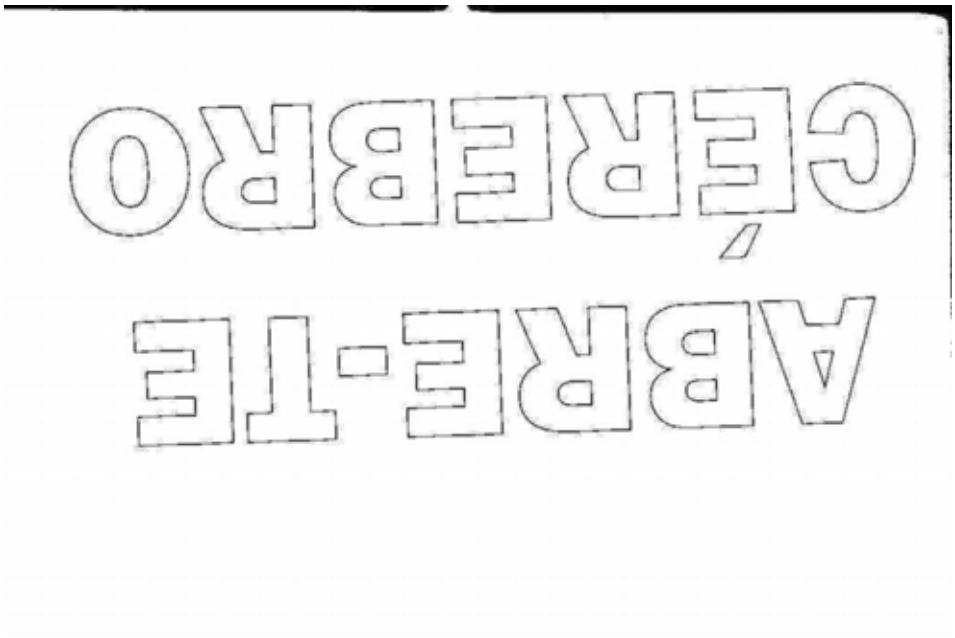
Ao lado do poema, à esquerda, situa-se a imagem de um menino em atitude contemplativa, como se estivesse diante da rocha, citada no poema, esperando ou chamando a atenção para a expressão enunciada no final do texto. Destaque para o tamanho das letras e o formato do desenho.

Intertextualmente, o poema de Antunes retoma a narrativa de *Ali Babá e os quarenta ladrões*, principalmente pela expressão "- Abre-te Sésamo!", utilizada na narrativa com o intuito de abrir a gruta onde os ladrões escondiam o tesouro roubado. No poema, Antunes não faz uso literal da expressão, mas altera a palavra mágica "sésamo" por "cérebro". Obviamente, o menino espectador do poema não se serve da expressão com o intuito de descobertas milionárias, mas chama a atenção para outros "tesouros" que, para serem obtidos, necessitam de um rompimento com o que está cristalizado, metaforizado pela imagem da rocha, diante da qual a personagem depara-se e solta o grito: *"abre-te, cérebro"*.

Nessa relação paródica estabelecida com a narrativa de *Ali Babá*, a expressão "abre-te cérebro" parece metaforizar outra possibilidade de "abertura", não apenas da rocha, mas de outros canais de associações, tais como a linguagem e a própria poesia. Estaria a poesia petrificada e/ou enrijecida convocando o(s) leitor(es) a "penetrar surdamente no reino das palavras" para descobrir outros tesouros? Talvez, por isso, o tom fabular dessa pequena história e o vocativo final, ecoando como via de acesso aos outros textos que compõem o livro.

Em uma leitura cuidadosa de parte dos poemas desse livro de Antunes, Sacramento (2002) chama a atenção para o fato de "o leitor ser convidado a desfazer-se dos automatismos do mundo adulto" (p. 12) para contemplar o mundo, livre de conceitos pré-fabricados e imagens cristalizadas. As palavras "sacolas fechadas" e "rocha" permitem a associação tecida pela autora citada. Esta é a senha de entrada para o universo poético do livro *As Coisas*. Sejam bem vindos! Boa viagem!

Em outro momento de sua obra, Antunes retoma a expressão *"Abre-te, cérebro"* e a publica no livro *Palavra Desordem* (2002). Nesta publicação, transcrita abaixo, encontramos apenas a referida expressão, situada no canto superior da página e de cabeça para baixo.



Palavra Desordem é um livro construído a partir da idéia de escrita de cartazes, escrito com letras vazadas sob a superfície branca da página. São frases curtas, provérbios re-escritos, pequenos fragmentos de poemas e/ou letras de canções do próprio poeta. O livro serve-se da idéia de um jogo, em que o leitor precisa inverter a posição do livro para ler determinados poemas, como o citado; ou movê-lo de um lado para o outro para melhor acompanhar "a desordem" dos poemas na superfície da página.

Deslocado do poema "*Abertura*", o enunciando "Abre-te cérebro", além de tornar-se outro poema, destaca-se como uma palavra de ordem que, mesmo invertida, chama a atenção do leitor para abrir-se a possibilidades poéticas. Diferentemente de uma propaganda que busca "vender" um produto e, por isso, adotando diversos atrativos para chamar a atenção (cores, fotografias, manchetes textuais), o texto de Antunes altera essa lógica, brincando com a linguagem e deixando-a "quase nua" de adereços. "Abre-te cérebro" soa como frase de efeito, em tom de estranhamento, invocando o leitor a entrar no jogo da arte e "abrir-se", não de forma passiva ao que recebe, lê ou deseja.

De forma análoga ao poema "*Abertura*", o diálogo intertextual com a narrativa de *Ali Babá* é retomado por esse enunciado escrito de cabeça para baixo. Essa posição invertida do

enunciado “Abre-te cérebro” pode, pelo tom imperativo nele presente, chamar a atenção do leitor para ver e ler o mundo e a poesia de outra maneira, desfazendo-se das formas costumeiras e habituais, invertendo a posição do olhar.

Em um entrevista concedida a Machado (2002) para o Jornal Folha de S. Paulo, Antunes relata o seguinte:

> Não é um trabalho para ser lido do começo ao fim. Há um aspecto lúdico no modo como trato a linguagem que também aparece no modo como o leitor pode se relacionar com o livro. Ele pode funcionar, por exemplo, como um oráculo, que, aberto em alguma página aleatória, dá uma resposta íntima ao que o leitor gostaria de perguntar.

LEITURA DO POEMA *CULTURA*

Em outra publicação do livro *As Coisas*, selecionamos o poema “Cultura”, publicado, posteriormente no kit *Nome* (1993), recebendo uma versão em CD, Livro e Vídeo.



O girino é o peixinho do sapo. O silêncio é o começo do papo. O bigode é a antena do gato. O cavalo é pasto do carrapato. O cabrito é o cordeiro da cabra. O pescoço é a barriga da cobra. O leitão é um porquinho mais novo. A galinha é um pouquinho do ovo. O desejo é o começo do corpo. Engordar é a tarefa do porco. A cegonha é a girafa do ganso. O cachorro é um lobo mais manso. O escuro é a metade da zebra. As raízes são as veias da seiva. O camelo é um cavalo sem sede. Tartaruga por dentro é parede. O potrinho é o bezerro da égua. A batalha é o começo da trégua. Papagaio é um dragão miniatura. Bactérias num meio é cultura.

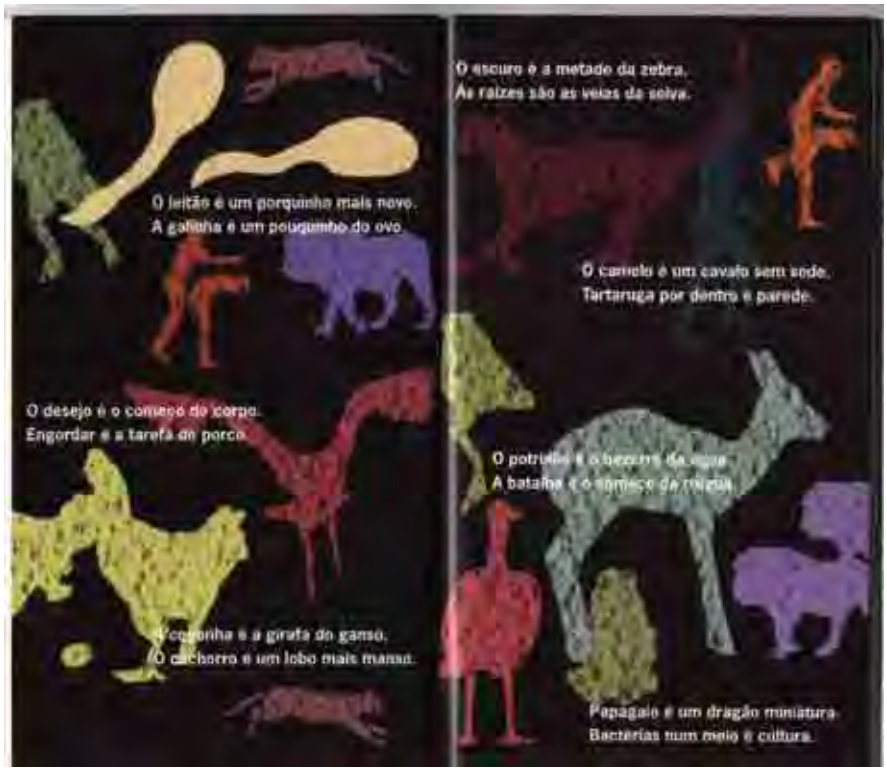
51

Nesse poema, composto de imagens que lembram inscrições rupestres e de uma escrita que se aproxima da linguagem infantil, Antunes adota procedimentos de escritura similares ao do poema *Abertura*, comentado anteriormente. A disposição gráfica do texto (tamanho das letras e fragmentação da narrativa) e das imagens (garatujas)[4] realçam a opção pelo uso de uma tentativa de construir uma zona de vizinhança com a infância, caracterizada pela harmonia entre texto e imagem. Tal postura remete-nos à noção de devir-criança esboçada por Deleuze. Nota-se que Arnaldo não procura imitar a escrita infantil, mas instaurar um entre-lugar que não aponta para a criança e nem para o adulto especificamente. Por outro lado, o poema não está direcionado para criança ou para um leitor infantil a partir de determinada faixa etária. Pode, inclusive, ser utilizado com crianças ou ser lido por, considerando que a arte não tem idade. Talvez por esse motivo, esse poema/canção (*Cultura*) integra o disco *Canções de Curiosas*, do Grupo Palavra Cantada e seja, também, interpretado por um coro de crianças. Antunes participa de alguns discos do Grupo Palavra Cantada, ora realizando parcerias, ora interpretando canções. Há canções do referido compositor no disco *Canções de Ninar*, *Canções de brincar*, *Meu neném*.

Continuando o teor ilustrativo dessa discussão, segue abaixo o mesmo poema, publicado no kit *Nome*:

[4] As ilustrações de todo o livro *As Coisas* foram realizadas por Rosa Moreau Antunes, filha do poeta.


CULTURA
arnaldo antunes
arnaldo antunes, celia catunda,
kiko mistrorigo e zaba moreau
arnaldo antunes
marisa monte
alexandre sobral
zaba moreau
arnaldo, zaba,
paulo tatit
e peter price
O girino é o peixinho do sapo.
O silêncio é o começo do papo.
O bigode é a antena do gato.
O cavalo é pasto do carrapato.
O cabrito é o cordeiro da cabra.
O pescoço é a barriga da cobra.


O leitão é um porquinho mais novo.
A galinha é um pouquinho do ovo.
O desejo é o começo do corpo.
Engordar é a tarefa do porco.
A cegonha é a girafa do ganso.
O cachorro é um lobo mais manso.
O escuro é a metade da zebra.
As raízes são as veias da selva.
O carneiro é um cavalo sem sede.
Tartaruga por dentro é parede.
O potrinho é o bezerro da égua.
A batalha é o começo da miséria.
Papagaio é um dragão miniatura.
Bactérias num meio é cultura.

Esse poema, incluído no livro *Nome*, apresenta-se disposto em estrofes de dois versos, distribuídas em praticamente quatro páginas do livro. Os versos são materializados em página de cor escura (preta), juntamente com um conjunto de imagens de cores variadas de animais e/ou objetos que apontam, analogicamente, ao conteúdo do poema.

No encarte de CD, esse mesmo poema recebe uma nova disposição gráfico-visual, incluindo melodia.



Nesse suporte, encarte de CD, o poema é disposto em quatro estrofes de quatro versos, com imagens (desenhos de animais) reduzidas e situadas antes do texto. O ponto final que concluía os versos no texto anterior foi retirado nesta edição. Alterações produzidas, talvez

pela limitação de espaço, uma vez que, no livro *Nome*, este mesmo poema ocupa um número maior de páginas e, no encarte de CD, encontra-se disposto ao lado de outro poema ("Tato"). O conteúdo do poema permanece textualmente o mesmo, muda-se a disposição dos versos e das imagens visuais, reduzidas no encarte do CD.

Cada período e/ou verso do poema, conforme Alcântara (2003), encerra uma possibilidade de exploração do assunto como se bastasse ler uma única linha do poema, característica próxima de uma "gramática infantil". Acreditamos que os termos "gramática infantil" e "lógica do pensamento infantil", utilizados no estudo da autora citada, e por nós, em uma versão inicial deste trabalho[5], apontam para um processo de imitação da escrita da criança, algo que não corresponde claramente ao processo de escrita do referido texto, pois não estamos diante de um poema e/ou canção produzido para criança. Trata-se de um texto que aproxima ou remete para o universo infantil e, ao mesmo tempo, dele se distancia.

Na versão em vídeo, o poema "cultura" apresenta-se com a disposição gráfico-visual do livro (duas primeiras imagens), incluindo a melodia do CD mais os recursos multimidiáticos do vídeo: movimento e interação de imagens.

Em todas as versões, há uma construção sintática nominal, com a presença do verbo "ser", funcionando como elemento de ligação do jogo lúdico de associações "isto é aquilo", constante no poema. Este tipo de sintaxe binária, que une ou aproxima dois elementos (nomes), funciona como tentativa de totalidade, resultado da soma ou associações entre dois termos, alguns por causalidade (girino/peixe/sapo), por associações inusitadas (bigode/antena/gato), por metonímias (escuro como metade da zebra), por antítese (silêncio/papo, batalha/trégua). Ao acionar o devir-criança da/na linguagem poética, o texto de Antunes incorpora elementos lingüísticos, cujo efeito de sentido beira o

[5] Trata-se de parte do texto que integrou o Relatório para Exame de Qualificação desta Tese, apresentado em 07/02/2006.

óbvio, o simples, a estranheza, da linguagem infantil[6], em um jogo de "parece mas não é".

Cada versão do poema, publicada em suportes diferentes, circula de uma determinada maneira na sociedade, sofre alterações na recepção e, conseqüentemente, na leitura. O poema "Cultura", nas diferentes versões expostas, opera sentidos diferentes, ora reforçados pelas imagens coloridas na versão livro *Nome*, ora pela ênfase musical no CD *Nome* e pela interação entre o verbal/visual/sonoro somados aos movimentos de imagens no vídeo *Nome*. Se na trilogia *Nome* este poema ganha três versões e, conseqüentemente, três suportes diferentes, no livro *As Coisas,* a simplicidade das imagens e ausência de recursos tecnológicos confere-lhe outra materialidade. Conforme assegura Cavallo (1998), "é preciso considerar que as formas produzem sentido e que um texto se reveste de uma significação e de um estatuto inéditos quando mudam os suportes que o propõem à leitura" (p. 06).

No kit *Nome*, o poema ganha uma estrutura circular, saindo de um código para outro e construindo uma leitura diferenciada do elemento "cultura".

Estruturalmente, "cultura", em cada suporte em que foi publicado, recebeu alterações no tocante à disposição gráfico-visual. Aproxima-se mais de uma estrutura clássica de poesia na versão livro *Nome*, sobretudo, pelo uso de dísticos (estrofes de dois versos) que reforçam a unidade sonora do poema, a unidade métrica (próxima do decassílabo) e a distribuição espacial das estrofes, conjugada com as imagens de desenhos coloridas, integrantes do todo. Pode-se dizer que a identidade desta edição resulta da soma do elemento verbal e visual (livro) e do movimento e da interação de imagens e som no vídeo. Já no encarte de CD, o poema está distribuído em quatro estrofes de quatro versos,

[6] O poema dialoga também com os procedimentos típicos da poesia produzida para crianças em que "predominam conectivos coordenativos, adjetivos associados a impressões sensoriais, circunstâncias de lugar e verbos de estado ou de percepção, como ser, ter, ver (BORDINI, 1986, p. 64).

sem a ênfase das imagens como na versão livro/vídeo *Nome*. A ênfase nesta versão de "cultura" incide no elemento musical.

Se comparado com a versão do kit *Nome,* "Cultura", do livro *As Coisas*, perde os requintes de construção (versos, estrofação, etc.) e edição (imagens, cores e movimentos) para figurar, por meio de desenhos primitivos e estrutura prosaica, em uma aparente simplicidade formada por frases entrecortadas, proposições ou um jogo, aparentemente, óbvio de completar frases ou palavras e propor novos jogos. "É como se o receptor tivesse que completar as palavras propostas pela mensagem e iniciar, seguindo a regra, um novo jogo, até que se forme a mensagem poética de cultura", conforme analisa Frigeri Berchior (1999).

O teor fragmentário do poema é reforçado pelo uso, como já foi dito, de uma sintaxe nominal, com frases entrecortadas e pelo uso do ponto final, vislumbrando um encontro com a infância de mundo e de linguagem, conforme Antunes (op. cit), reforçando a potência lúdica, criativa e poética obtida a partir desse "encontro" entre o brincar e o criar, materializados no texto.

LEITURA DO POEMA *TUDOS*

Encerrando a discussão envolvendo os poemas do livro *As Coisas*, destacamos o texto *Tudos* que apresenta, basicamente, as mesmas técnicas utilizadas nos textos comentados anteriormente: estrutura sintática, tamanho das letras e o tipo de ilustração.

Nesse poema, fica nítida a correlação poesia e ciência, mencionada anteriormente nas discussões introdutórias deste tópico. Essa temática materializa-se no poema em questão e em boa parte do livro, criando um diálogo inusitado, pois não estamos diante de uma produção tipicamente voltada para o conhecimento, mas de uma pseudo inocência

atribuída a criança como sujeito capaz de conciliar inocência e perspicácia. Prova disso são os versos finais do poema: “crianças gostam de fazer perguntas sobre tudo. Nem todas as respostas cabem no adulto”. Vale ressaltar que a palavra “tudo” pode ser retirada a partir de letras da palavra “adulto”. Eis, pois a questão: ser adulto pressupõe o saber sobre tudo?



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. 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. Os peixes quando nadam juntos formam um cardume. As larvas viram borboletas dentro dos casulos. Os dedos dos pés evitam que se caia. Os sábios ficam em silêncio quando os outros falam. As máquinas de fazer nada não estão quebradas. Os rabos dos macacos servem como braços. Os rabos dos cachorros servem como risos. As vacas comem duas vezes a mesma comida. As páginas foram escritas para serem lidas. As árvores podem viver mais tempo que as pessoas. Os elefantes e golfinhos têm boa memória. Palavras podem ser usadas de muitas maneiras. Os fósforos só podem ser usados uma vez. Os vidros quando estão bem limpos quase não se vê. Chicletes são pra mastigar mas não para engolir. Os dromedários têm uma corcova e os camelos duas. As meia-noites duram menos do que os meio-dias. As tartarugas nascem em ovos mas não são aves. As baleias vivem na água mas não são peixes. Os dentes quando a gente escova ficam brancos. Cabelos quando ficam velhos ficam brancos. As músicas dos índios fazem cair chuva. Os corpos dos mortos enterrados adubam a terra. Os carros fazem muitas curvas pra subir a serra. Crianças gostam de fazer perguntas sobre tudo. Nem todas as respostas cabem num adulto.

13

No encontro estabelecido entre o poeta e a criança aflora certo número de comparações (“as pedras são mais lentas que os animais”), personificações (“os rabos dos macacos servem como braços”/ “os rabos dos cachorros servem como risos”), associações inusitadas (“as máquinas de fazer nada não estão quebradas”). O poema mantém o procedimento fragmentário, construído de enunciados curtos, de uma sintaxe entrecortada e de determinada objetividade nas descrições e associações estabelecidas ao longo do texto

(“palavras podem ser usadas de muitas maneiras”/ “os fósforos só podem ser usados uma só vez”).

O contraponto entre a criança e o adulto fica evidente no texto, sobretudo pelo teor das associações concebidas por uma posição-sujeito desautomatizada, capaz de tecer ligações entre termos comparativos e classificatórios sobre as coisas e o mundo ou sobre “as palavras e as coisas”. O texto nos convida a desfazer de certos automatismos diante do que nos cerca, e a olhar o mundo a partir de um outro ponto de vista: o da descoberta. Elo que une a infância, a ciência e a poesia.

No entanto, a voz enunciativa do poema, mesmo buscando aproximar poesia e infância, parece lamentar-se da condição de adulto, mesmo porque essa condição não lhe dá todas as respostas, nem lhe conforta diante do olhar atento e curioso da criança. Por essa razão, cabe ao poeta resgatar a “infância perdida” ou ser um pouco criança para brincar com a linguagem e a arte como alternativa para tirar o véu das coisas e lançar o olhar de descoberta para “a eterna novidade do mundo”, como diz Caeiro/Pessoa.

O DEVIR-CRIANÇA NAS CANÇÕES *BEIJA EU* E *SAIBA*

Como foi explicitado nas discussões anteriores, o diálogo entre poesia e infância não se limita, exclusivamente, ao domínio da poesia escrita, em livros e nem no livro *As Coisas*. Ressalta-se que os limites entre a poesia cantada e a poesia publicada em livros não são casos excludentes, pois os textos do poeta que estamos discutindo migram de um registro para outro com certa freqüência.

O encontro entre o criar do artista e o brincar da criança também está presente na produção musical de Antunes, conforme veremos nas letras das canções *Beija eu* e *Saiba*. A primeira teve como inspiração a forma de linguagem adotada pela criança para pedir algo e/ou

solicitar atenção; a segunda foi concebida como uma canção para ninar adultos. A escolha dessas duas composições não foi aleatória, outras poderiam ser acionadas, porém, chama nossa atenção o fato de o elemento infantil ser agenciado para tratar de temas não necessariamente infantis. O devir-criança é, pois, um entre-lugar, pois não é infantil e não imita ou reproduz um dado modelo, instaura uma outra posição-sujeito que não é infantil e nem adulto, criando uma zona de indicernibilidade que aponta para ambos ao mesmo tempo.

Das canções selecionadas para discussão, *Beija Eu* apresenta, segundo depoimentos de Antunes, aspectos diretamente ligados a determinados usos da linguagem próprios da criança, principalmente, pela liberdade das associações e do teor de oralidade que lhe são característicos. Quando interrogado sobre a paternidade e as experiências obtidas dessa relação, Arnaldo comenta, não exclusivamente sobre laços entre pai e filho, mas, também, da ligação entre linguagem infantil e escrita poética.

> Na verdade, todo o raciocínio infantil me fascina. Ele tem uma poética muito própria, capaz de dar baile em qualquer adulto. Outro dia, por exemplo, Rosa me disse: 'dentro da boca é escuro'. Esse é um dos poemas do meu livro *Coisas [também ilustrado por Rosa Antunes]*, uma obra baseada no raciocínio infantil. Minha música *Beija eu*, cantada por Marisa Monte, também foi inspirada na linguagem das meninas; elas sempre dizem 'Pai, pega a Celeste' e nunca "pai, me pega", como quem já está mais crescido (p. 54)[7].

Partindo dessa afirmação, pode-se estabelecer uma conexão com o que discutimos até o momento, justamente, pela consideração de uma poética inerente à infância, destacada por Antunes no fragmento anterior, que merece ser mencionada e, acima de tudo, relevante para este tópico. A sensibilidade de poeta e pai, extasiado pelo olhar de descoberta da criança e do adulto em face da descoberta infantil, presenteia o leitor/ouvinte com uma canção (*Seja* eu)

[7] Entrevista concedida para a edição 219 da Revista Playboy, em outubro de 1993.

que, partindo do encontro com a infância, delineia uma relação erótico-amorosa, também, construída pelo signo da descoberta de si e do outro.

Seja eu,
Seja eu,
Deixa que eu seja eu.
E aceita
o que seja seu.
Então deita e aceita eu.

Molha eu,
Seca eu,
Deixa que eu seja o céu.
E receba
o que seja seu.
Anoiteça e amanheça eu.

Beija eu,
Beija eu,
Beija eu, me beija.
Deixa
O que seja ser.
Então beba e receba
Meu corpo no seu corpo,
Eu no meu corpo
Deixa,
Eu me deixo.
Anoiteça e amanheça[8]**.**

Em termos gramaticais, segundo prescrição normativa da língua portuguesa, o texto da canção deveria aparecer com a expressão “beija-me”, “pega-me”, ou, segundo a oralidade comum da fala brasileira, apresentar as formas “me pega”, “me beija”, “me lave”. No entanto, nota-se que a forma de escrita utilizada incorpora outras vantagens, tanto no domínio melódico quanto escrito. No primeiro caso, percebemos que essa poética inerente à fala da criança alinha-se melhor ao registro sonoro, porque ganha fluência e andamento musical que, nesse caso específico, talvez o padrão gramatical exigido não conseguisse abarcar. No tocante

[8] Canção composta por Arnaldo Antunes em parceria com Marisa Monte e Arto Lindsay – 1991. Disponível no site **www.arnaldoantunes.com.br**, consultado em 12/01/2007.

à escrita, por mais que a forma imperativa enfatize o “eu” como objeto indireto de “beija”, “seja” etc., não podemos esquecer o fato de que na “poética da fala infantil”, esse mesmo “eu” torna-se uma forma de posicionar-se como sujeito, desvinculado de uma norma de escrita. Para a criança que adota este tipo de fala, o “eu” é sujeito, o centro das atenções.

Ao aproximar-se da infância, ou entrar em um devir-criança na linguagem poética, cria-se, na canção, uma outra sintaxe cuja tematização erótico-amorosa ganha espontaneidade e dimensão semântica outra. De objeto indireto, passa-se a sujeito, e os contornos dessa relação são expostos de maneira inusitada, pois se o olhar da criança é o olhar da descoberta, o olhar amoroso entre os sujeitos descritos, também o é. Por essa razão, a descrição da comunhão entre dois sujeitos que se fundem na relação amorosa, enunciada nos versos iniciais “seja eu”, “deixa que eu seja eu” e “aceita o que seja seu”. Em seguida, as indicações de contatos corporais e a relação estabelecida entre o “eu” e o “outro”, a partir de expressões que unem e consolidam a união amorosa, ora aceitando a individualidade de cada um, ora reconhecendo-se no encontro do “eu” como o “outro”.

Molha eu,/ Seca eu,/ Deixa que eu seja o céu. (...) Deixa
O que seja ser./ Então beba e receba/ Meu corpo no seu corpo,/ Eu no meu corpo
Deixa,/ Eu me deixo.

Uma vez estabelecido o encontro e a conjunção entre os sujeitos, pode-se destacar que o efeito sonoro obtido pelo som aberto da palavra “céu” e “ser” em contraste com o som fechado de “eu/seu”, reforçam a comunhão amorosa e reiteram o sentimento amoroso como descoberta (“abertura”) do sujeito para o mundo, “o que seja ser”. Buscar o outro e buscar a si (em si) no outro?

SAIBA: CANÇÃO "PARA NINAR ADULTOS"[9]

Se na canção *Beija eu,* Antunes adota o uso de linguagem infantil para tratar de temas não diretamente voltados para a criança, a Canção *Saiba* reforça outro ponto do diálogo com a infância, já que foi produzida com a finalidade de ser uma "canção para ninar adultos". Para tanto, Antunes incorpora ao texto a melodia do acalanto, ritmo conhecido pela finalidade de adormecer, embalar os sonhos da criança.

No Dicionário Didático de Português, Biderman (1998, p. 37) registra alguns significados para o termo acalanto: "desejar algo", "alimentar espiritualmente", "dar um incentivo", "aconchegar". No domínio musical, Mário de Andrade (1989), no Dicionário Musical Brasileiro, além de descrever significados para o termo "acalanto", descreve, também, significados para o verbete "cantiga de ninar", cuja definição complementa o significado de "acalanto". Resumidamente, "acalanto" configura-se como um tipo de cantiga destinada a adormecer crianças e é comum em todo o Brasil. É uma canção "ingênua", conjugada a uma melodia simples, que busca "reproduzir" o movimento da "caminha ou do balanço da rede". Além de uma melodia simples, boa parte do repertório das canções de ninar (*Tutu-marambá/ Boi do curra/ Boi da cara preta/ Cantiga da Cuca*) evoca o medo e/ou ameaça para fazer a criança dormir. No encarte do CD *Contos, cantos e acalantos*, José Mauro Brant traz algumas observações sobre as canções citadas e sobre o gênero "acalanto". Segundo Brant (2006),

> o acalanto é um gênero musical curioso; ao mesmo tempo em que faz adormecer, ele evoca em suas letras personagens assustadores que se alimentam do medo infantil. O tutu, provavelmente trazido para cá pelas amas africanas, vem da palavra 'quitutu', que no idioma quibungo ou angolês significa 'ogre' ou 'papão'. O boi, desde a antiguidade (o Minotauro) é um dos mais fortes símbolos do medo. A cuca (que depois do

[9] Esta informação está transcrita no encarte do CD de Adriana Calcanhoto, intitulado "Adriana Partimpim", de 2004. Informação também dita por Antunes durante as apresentações do show do disco *Saiba*.

> ‘Sítio do picapau amarelo’ da tevê aprendemos a ver como um grande jacaré verde) é um ser sem forma, assim, como o tutu, possibilitando à criança nela projetar seus medos mais comuns.

Essa ambigüidade, explicitada por Brant e Andrade, materializa-se em grande parte das canções de ninar conhecidas no Brasil e, independentemente dos medos e/ou ameaças presentes nas letras, buscam cumprir um propósito: fazer a criança dormir. De forma mais usual, as canções de ninar destinam-se ao público infantil, seu alvo imediato. Fugindo ao modelo comum, Antunes propõe criar uma canção de ninar para adultos, com melodia suave e sem grandes recursos instrumentais. A harmonia melódica, obtida a partir da adoção do ritmo do “acalanto”, confere a canção *Saiba* uma sonoridade próxima dos “acalantos” direcionados ao público infantil. Feitas essas observações, vejamos o texto da canção.

Saiba: todo mundo foi neném
Einstein, Freud e Platão também
Hitler, Bush e Sadam Hussein
Quem tem grana e quem não tem

Saiba: todo mundo teve infância
Maomé já foi criança
Arquimedes, Buda, Galileu
e também você e eu

Saiba: todo mundo teve medo
Mesmo que seja segredo
Nietzsche e Simone de Beauvoir
Fernandinho Beira-Mar

Saiba: todo mundo vai morrer
Presidente, general ou rei
Anglo-saxão ou muçulmano
Todo e qualquer ser humano

Saiba: todo mundo teve pai
Quem já foi e quem ainda vai
Lao Tsé Moisés Ramsés Pelé
Ghandi, Mike Tyson, Salomé

Saiba: todo mundo teve mãe
Índios, africanos e alemães
Nero, Che Guevara, Pinochet
e também eu e você

A melodia dessa canção mantém uma linha melódica repetitiva, estrutura similar às melodias das cantigas de ninar. Soma-se a repetição melódica, repetições na escritura do texto, evidentes no primeiro verso de cada estrofe. O verbo no tempo imperativo (“saiba”), seguido de um enunciado de teor generalizante (“todo mundo”), ecoa em toda a canção, mantendo, basicamente, a mesma estrutura sintática. Os paralelismos sintáticos construídos reforçam o tom generalizante dos versos iniciais de cada estrofe: (“saiba: todo mundo foi nenén”/ “saiba: todo mundo teve infância”/ “saiba: todo mundo teve medo”/ “saiba: todo mundo vai morrer”/ “saiba: todo mundo teve pai ”/ “saiba: todo mundo teve mãe”). Mudam apenas as terminações de cada verso. Diante desses versos, a sensação de obviedade apresenta-se de imediato, pois defrontamos com questões inerentes a qualquer ser humano (nascimento, infância, medo e filiação). Será que todos sabem disso? Essa é a questão que paira sobre o texto, deixando ao leitor/ouvinte certo estranhamento diante daquilo do que lê ou ouve.

Se causa estranheza dizer/cantar que todo mundo teve mãe/ pai/ infância/ medo/ ou vai morrer/, seja pelo teor de verdade inquestionável ou pela obviedade enunciada, mais estranho torna-se colocar nomes e personalidades históricas lado a lado nas estrofes da canção. Que correlação há entre os nomes do segundo verso (Einstein, Freud e Platão) com os do terceiro verso (Hitler, Bush e Sadan Hussen) todos da primeira estrofe? A resposta está no primeiro verso: todos foram nenén. Poderia continuar: todos tiveram infância, medo, pai/mãe e vão morrer. Tais questões remetem para uma condição humana que é igual para todos os homens. Porém, muda a subjetividade de cada sujeito, ou formas de sujeito, uma vez que variam no tempo e no espaço em relação aos mecanismos de controle e com os jogos do poder. Problematiza-se o sujeito não como essência universal, mas como “formas de ser e modos de vidas plurais, quando não, marginais” (PRADO FILHO, 2005, p. 45). O caráter universal de algumas questões enunciadas no texto da canção *Saiba* (nascimento, medo, morte, etc.) não

aponta para uma concepção de subjetividade como essência, mas como diferença que separa os sujeitos descritos no texto (Bush e Freud, Che Guevara e Pinochet, por exemplo). Personalidades históricas díspares são colocadas lado a lado, apesar (ou justamente por isso?) dos interesses defendidos por cada um.

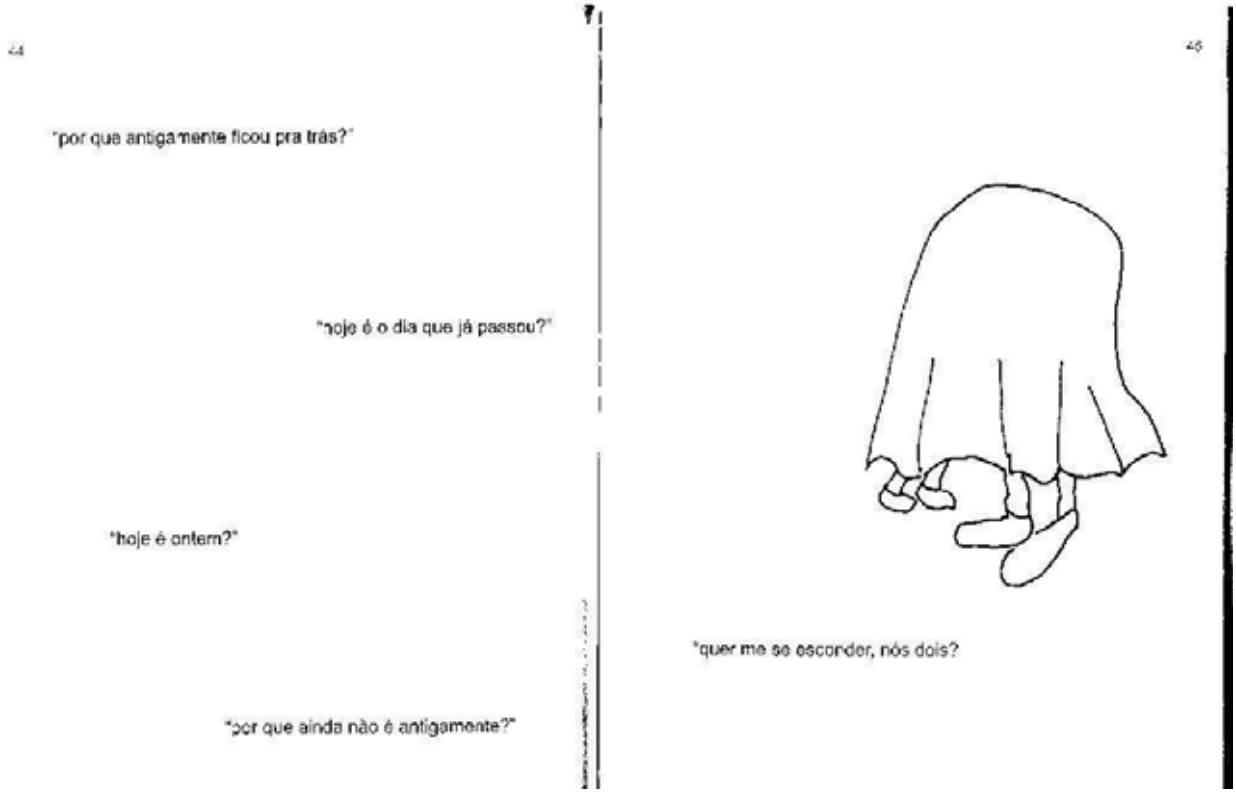
Retomando o ponto inicial da discussão, resta-nos levantar algumas questões: se esta canção tem o propósito de ser uma canção para ninar adultos, quais recursos ela mobiliza? Conforta-me saber que tive uma condição (fui nenén, tive infância, tive pai e mãe, tive medo e vou morrer) igual a Freud ou Fernandinho Beira-Mar? Por outro lado, que interesse tem ou teria em saber disso? Não se deve esquecer que o medo ou a convivência com o trágico está na base de muitas canções de ninar destinadas as crianças. Portanto, *Saiba* não foge disso, nela coexistem o acolhimento e o lado trágico da vida. O medo, a infância e a morte, apontam para uma condição humana inevitável, da qual ninguém escapa. Dessa maneira, a canção propõe uma abertura para acolher o trágico e afirma a vida incondicionalmente, independente do que cada sujeito assume para si e para o mundo.

De forma parecida com o que vimos discutidos até o momento, há nessa canção, um certo jogo lúdico com o qual Antunes “brinca” com a linguagem e as possibilidades de combinação, tanto textuais quanto melódicas. E é nesse brincar com a linguagem que o devir-criança pode ser compreendido como junção com o elemento lúdico, com o desejo, o prazer e com o espontaneísmo característico da arte como micropolítica (Rolnik,2000).

OUTRO DIÁLOGO COM A INFÂNCIA (?)

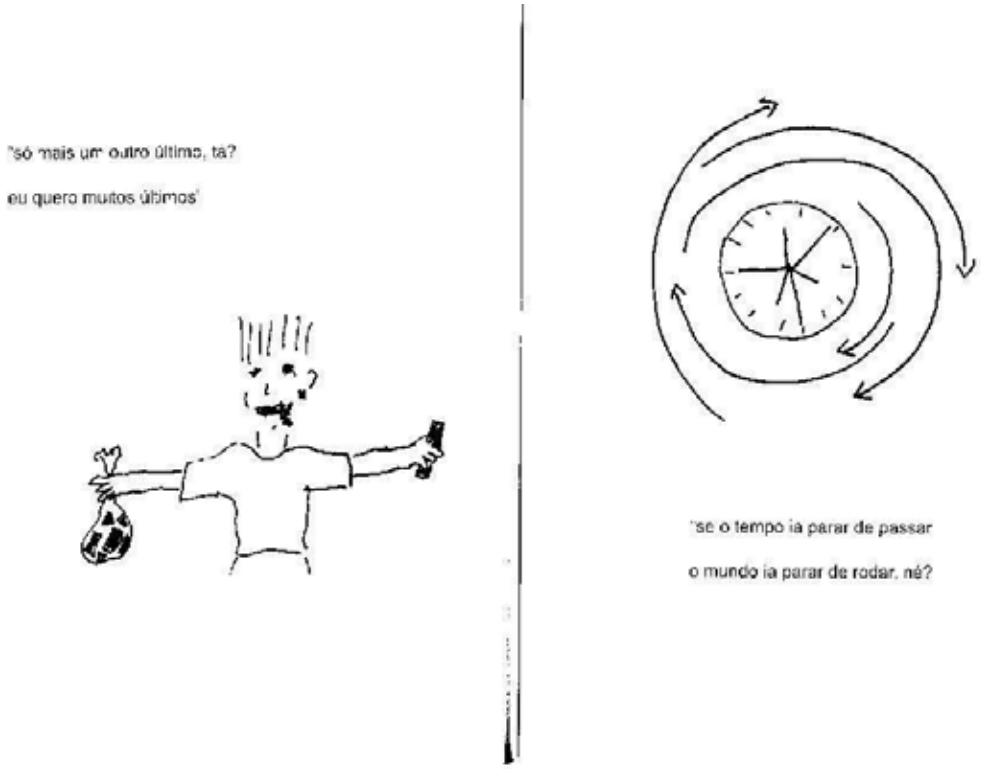
Arnaldo Antunes explicita em uma entrevista concedida à revista Playboy, em 1993, já citada nesse texto, que o raciocínio infantil tem uma poética própria capaz de “dar baile em muito adulto”. A curiosidade e os usos de linguagem infantil fascinam o poeta que delas se

serve como fonte de inspiração, indo ao encontro de um projeto poético de resgatar “a infância da linguagem”. Há casos de apropriação de um comentário (*Dentro da boca é escuro*) de sua filha Rosa, que o poeta transpôs para o livro *As Coisas* e resultou no poema *Boca*. Recentemente, Antunes reuniu e ilustrou falas e expressões de outro filho seu, o Tomé, originando o livro *Frases do Tomé aos três anos* (2006). O livro é composto de um conjunto de frases, curiosidades, associações e percepções de uma criança diante do mundo e da linguagem.



As interrogações presentes na página 44 do referido livro revelam a curiosidade infantil diante de questões e/ou problematizações nada simples. Ditas por uma criança em situação qualquer poderiam soar como algo engraçado, porém, ao serem compiladas em livro,

“as frases do Tomé” revelam complexidade e um poder de associação inusitados. Essas questões transportam-nos, imediatamente, para o trecho “crianças gostam de fazer perguntas sobre tudo. Nem todas as respostas cabem no adulto”, do poema *As Pedras*, comentado anteriormente. Em outra parte do mesmo livro, voltam outras indagações sobre a passagem do tempo.



Independente da temática da passagem do tempo, o que chama a atenção nesses textos é a capacidade de direcionar o leitor para determinadas questões de linguagem e associações possíveis entre a palavra e o que ela representa. Um rápido olhar para a expressão “só mais um outro último, tá? / eu quero muitos últimos!”, deixa nítido o deslocamento de sentido “de fim” da palavra “último”, funcionando como algo prazeroso, colocando o sujeito do enunciado na condição de desejar “muitos últimos”. O significado usual da palavra é

deslocado e passa a ganhar outros sentidos, tanto para o leitor quanto para o sujeito que a enuncia.

Vivenciam-se nesses textos a sensibilidade do artista e do poeta, não como ser inspirado por uma força divina ou sobrenatural, mas daquele que capta os acontecimentos ao seu redor e os transporta para o livro. Do contrário, essas associações perderiam-se no tempo e seriam esquecidas. Ao migrarem para o livro, elas guardam, ainda, o sabor de um olhar infantil ainda não contaminado pelos valores do mundo adulto. É esse olhar de descoberta e de inquietação diante da linguagem a matéria-prima do que Antunes definiu como poética da infância, ou seja, um tipo de raciocínio que segue uma lógica própria, capaz de arrastar as palavras para outros lugares diferentes dos usuais. Não é esta também a tarefa do poeta? Revitalizar a linguagem e despi-la dos significados habituais? Nesse livro em especial, Antunes reitera questões teóricas levantadas pelos escritores modernistas brasileiros do século XX, principalmente Manuel Bandeira, para quem a poesia podia ser retirada do cotidiano, do mais simples possível.

O encontro com a infância, no livro "*Frases do Tomé aos três anos*", reforça o que vimos discutindo até o momento e, por sua vez, parece ampliar-se nos diversos textos produzidos por Antunes. As temáticas são recorrentes e consistem em aspectos semelhantes aos já apontados.

Arnaldo Antunes, nos poemas discutidos neste trabalho, adota um modo de escrita próximo de uma forma de raciocínio infantil ou de uma poética da infância, como ele mesmo costuma afirmar. Adotando um tom lúdico na escrita e nas imagens, no uso de pequenas narrativas, Antunes brinca com a linguagem e a poesia como tentativa de construir uma zona de vizinhança com a infância, tanto da linguagem quanto de mundo. Infância aqui considerada não como estágio inocente e/ou pueril, mas como potência criadora. Tais recursos mobilizam

sentidos que, para serem apreendidos, necessitam de um rompimento com modos cristalizados de ler/perceber o mundo, a linguagem e, sobretudo, a poesia.

A poesia de Antunes segue essa trilha e chama a atenção do leitor para contemplar o mundo de forma desautomatizada, com o objetivo de perceber, pelo gesto infantil, o que nos cerca. Tal postura é recorrente, também, em poetas como Manoel de Barros (O livro das Ignorâças), Oswald de Andrade (O Primeiro Caderno do Aluno de poesia), José Paulo Paes etc.

No tocante a relação poesia e infância, Yokozawa (2000, p. 157), em um estudo sobre a poesia de Mário Quintana, desenvolve a seguinte abordagem:

> ...Poesia não é coisa de doutos, de eruditos. Esses escrevem tratados, teses. Poesia é coisa de quem "não sabe", de quem assume diante do mundo a ignorância de uma criança. Porque não sabe, a criança pode ver o mundo de maneira desautomatizada. Para ela, um pedaço de vassoura pode ser um cavalo, uma latinha de sardinha pode ser um trem. Como a criança, o poeta é aquele que, por ter alcançado a ignorância poética, também inaugura o mundo a cada poema, de modo a lhe dar um sentido outro que aquele que o senso comum ou as ciências lhe conferiram. É por isso que Oswald de Andrade vai dizer que aprendeu com o seu filho pequeno que a poesia é a invenção das coisas que ele nunca viu.

Para finalizar, transcrevo o poema *Ascensão*, de Manoel de Barros (2001), que recoloca em cena, de uma maneira ou de outra, a relação entre poesia e infância:

> Depois que iniciei minha ascensão para a infância,
> Foi que vi como o adulto é sensato!
> Pois como não tomar banho nu no rio entre pássaros?
> Como não furar lona de circo para ver os palhaços?
> Como não ascender ainda mais ate na ausência de voz?
> (Ausência da voz é *infantia*, com t, em latim.)
> Pois como não ascender até a ausência da voz –
> Lá onde a gente pode ver o próprio feto do verbo –
> ainda sem movimento.
> Aonde a gente pode enxergar o feto dos nomes –
> ainda sem penugens.
> Por que não voltar a apalpar as primeiras formas da
> pedra. A escutar
> Os primeiros pios dos pássaros. A ver
> As primeiras cores do amanhecer.

> Como não voltar para onde a invenção está virgem?
> Por que não ascender de volta para o tartamudo?

Talvez, seja esta a tarefa do poeta. Ascender à infância, sobretudo da linguagem, quando esta ainda “está virgem”. Buscar a infância de mundo, construir uma zona de aproximação com a infância, não no sentido de imitar ou de cópia mas de um devir-criança, capaz de arrastar a linguagem para outros limites e espaços.

SUPORTE E LEITURA

Refletir sobre as aproximações entre o texto escrito e a leitura, em suas diferentes modalidades, implica, necessariamente, considerar a natureza fixa e durável do primeiro e a efemeridade do segundo.

> Longe de serem escritores, fundadores de um lugar próprio, herdeiros dos servos de antigamente mas agora trabalhando no solo da linguagem, cavadores de poços e construtores de casas, os leitores são viajantes; circulam nas terras alheias, nômades caçando por conta própria através dos campos que não escreveram, arrebatando os bens do Egito para usufruí-los. A escritura acumula, estoca, resiste ao tempo pelo estabelecimento de um lugar e multiplica sua produção pelo expansionismo da reprodução. A leitura não tem garantias contra o desgaste do tempo (a gente se esquece e esquece), ela não conserva ou conserva mal a sua posse, e cada um dos lugares por onde ela passa é repetição do paraíso perdido (DE CERTEAU, 1994, p. 269).

Essa imagem do leitor como caçador é acionada por Michel de Certeau para afastar determinadas convenções que vêem o leitor como figura “passiva” diante do que consome/lê, seja “nas pastagens da mídia ou em pradarias e florestas artificiais” (p. 259). Grosso modo, esse autor coloca em cena o leitor como um sujeito que modifica aquilo que lê, e reafirma a capacidade de resistência desses caçadores perante noções de sentido “literal” (“efeito de um poder social”).

Por ser efêmera, a leitura raramente deixa marcas, fato que a torna de difícil racionalização no contexto social: a leitura se dispersa em atos singulares, libertando-se das tentativas de abarcá-la. Em função disso, Chartier (1999a, p. 11) enumera que (1) a leitura não está inscrita no texto, por isso o sentido proposto pelo autor, crítica ou editor não esgota as possibilidades de intervenções do leitor; (2) o texto só existe se houver o leitor para lhe dar significado. Partindo dessas premissas, a tarefa do historiador, segundo Chartier (1999), volta-

se para o estudo dos textos nas suas formas discursivas e materiais (“os espaços legíveis”), buscando compreender a leitura como uma prática concreta e como procedimento de interpretação. Sendo assim, o historiador, ao tomar a leitura como objeto, deparar-se-á com três eixos de trabalho conhecidos ao longo da história da leitura e “separados pela tradição acadêmica”: a análise de textos, a história do livro e o estudo das práticas de leitura. O primeiro volta-se para a análise de textos (canônicos ou profanos) tendo como meta a decifração de estruturas; o segundo tem como meta a história do livro, compreendendo-o como objetos e formas “que dão forma ao escrito”; e, por último, o estudo das práticas de leitura procura apreender como os leitores “se apossam de múltiplas maneiras desses objetos e formas, produzindo usos e significações diferenciadas” (p. 12).

Diante dessas observações, uma questão se impõe e configura-se como uma das metas estabelecidas pelos estudos de Chartier (1999a): “como a circulação do escrito transformou as formas de sociabilidade, permitindo novos pensamentos e modificando as relações de poder?” (p. 12). Estabelecer como recorte de pesquisa a circulação do texto escrito ao longo da história significa, também, perceber as transformações materiais pelas quais o texto escrito sofreu e as práticas de leitura decorrentes dessas mudanças. Seguindo essa linha de raciocínio, Chartier (1999a, p. 12) afirma que “os significados são dependentes das formas pelas quais os textos são recebidos”. Portanto, o tipo de suporte por onde o texto circula interfere na recepção e, conseqüentemente, na produção de sentido. De certa maneira, é necessário pensar que a história do leitor está ligada à história do livro e do autor.

Possenti (2001), em um texto que se propõe a refletir sobre a relação entre Leitura e Análise do Discurso, enumera algumas observações próximas às de Chartier sobre a circulação de textos e a questão do sentido. Segundo Possenti, o estudo da circulação dos textos na sociedade permite a investigação dos dispositivos sociais de sua circulação, observando quais textos circulam em uma dada época, em que espaços circulam e por quais

razões, quais vendem mais e que tipo de leitor lê o quê. No entanto, para a Análise do Discurso, a circulação dos textos é relevante na medida em que esta afeta a questão do sentido, ou melhor, quando afeta a produção de sentidos.

Tais questões apontam para a discussão sobre a liberdade ou limitação do leitor para a interpretação de um dado texto. Chartier coloca em pauta que nem o leitor é soberano sobre o que lê, nem é totalmente condicionado, pois existem determinados códigos que regem uma dada comunidade de leitura, impondo modelos; por outro lado, o leitor pode ser limitado pelas formas discursivas e materiais dos textos que lê. Essa dualidade entre liberdade e limitação do leitor encaminha-se para as discussões de Possenti, sobretudo ao pontuar que as restrições da/na leitura podem ocorrer em dadas situações, por exemplo, quando o leitor associa o pertencimento de um enunciado (ou palavra) a uma formação discursiva e não outra; ou ligar o enunciado (ou palavra) a um gênero e não outro. Cabe ressaltar que a tese da liberdade do leitor para com os usos do texto escrito associa-se, inicialmente, à concepção do leitor enquanto caçador, como aquele capaz de subverter o(s) sentido(s) imposto(s) pelo texto; por outro lado, essa liberdade é “cerceada pelas convenções e hábitos que caracterizam, em suas diferenças, as práticas de leitura” (CHARTIER, 1998, p. 77).

Longe de esgotar o leque de questões sobre a liberdade ou não liberdade do leitor, importa destacar que a circulação dos textos no contexto social cria novos usos e, para usar uma expressão de Chartier (1999a), cria ou constitui “comunidades de leitores”. Tal circulação está intimamente ligada aos suportes materiais (livro, CD, computador, etc.) necessários para tal empreendimento. Diante disso, Chartier (1999b) retoma o percurso histórico das “revoluções da leitura no ocidente”, acompanhando a trajetória e as transformações ocorridas para produção e reprodução do escrito, incluindo, também, o estudo do suporte e as mudanças nele desencadeadas. Ao incluir o estudo do suporte como categoria não meramente formal, mas discursiva, Chartier (1999a, p. 17) pontua que as formas

produzem sentidos e “o estudo do suporte nega postulados que afirmam que o texto existe em si mesmo, isolado de toda materialidade”.

Alterações editoriais, reapropriações em suportes diferenciados, transformando ou não o texto, propiciam mudanças na recepção e na relação estabelecida entre texto e leitor, constituindo novos públicos e usos[10]. Assim, não há texto fora de um tipo de suporte, seja para leitura ou audição, e a compreensão deste está ligada aos dispositivos materiais por meio dos quais atingem seus leitores.

Com o avanço das tecnologias recentes (computador, internet, etc.), o estudo do suporte, como elemento portador de textos, tem recebido atenção de variados setores da crítica, sobretudo da História Cultural e, para Chartier (1999a), as transformações ocorridas na história do livro, bem como as práticas de leituras dela decorrentes, estão intimamente ligadas às transformações do escrito e das formas materiais dos suportes, passando pelo *volumen* (livro em forma de rolo), ao códex (o formato do livro ainda existente) e, por último, ao formato da tela do computador. As mudanças não se dão apenas na materialidade física ou virtual do suporte, mas, também, no campo da leitura.

Nas sociedades primitivas, qualquer forma de armazenamento da memória era respaldada pela oralidade, constantemente repetida. Tal prática correspondia a uma visão de tempo circular, de eterno retorno, cuja forma cíclica respaldava-se por “um devir indefinido, sem referências precisas e sobretudo sem flecha do tempo”, conforme nos ensina Pelbart (2000, p. 184). Instaura-se, segundo Pelbart, uma tecnologia de comunicação (a oralidade), uma modalidade narrativa (a reatualização ritual), e uma forma do tempo (cíclica).

[10] Penso, por ilustração no domínio musical, o caso de bandas de rock ou artistas com anos de carreira musical (*Titãs*, *Capital Incial*, *Ira!*, *Rita Lee*, dentre outros), que, afastados da mídia e desconhecidos das novas gerações, participaram de projetos como os badalados “acústicos realizados pela MTV”, conseguindo revigorar um repertório do passado, recolocando-o na ordem dia. Com isso, conquistaram novos públicos, além dos antigos admiradores. Obviamente, há, nesses e noutros casos, um grande jogo de *marketing* e interesse mercadológico incluído no processo.

Da leitura oral, feita por um orador a um grande público, à leitura silenciosa, obtida pelo desenvolvimento das técnicas de escrita e pontuação, que permitiram a leitura individual e silenciosa, as práticas de leitura desenvolveram-se, e, ainda se desenvolverão, em função das tecnologias atuais de reprodução e circulação dos textos no meio social. Tais discussões, com riquezas de detalhes, podem ser obtidas em Chartier (1998; 1999a; 1999b; 2002) e Manguel (1997).

O impacto provocado pelo surgimento da escrita e das técnicas de impressão causou modificações nas formas de leitura e de organização temporal. Se a memória oral apresentava limitações no tocante ao armazenamento de dados, a escrita possibilitará uma acumulação maior de informações e uma outra capacidade de transmissão. A forma narrativa e o devir indefinido, que não tinham centro fixo, cedem espaço, aos poucos, para outra dicotomia: "aquilo que permanece e aquilo que passa, o presente e o passado, o ser e o devir" (PELBART, 2000, p. 184). Projeta-se, nesse quadro, uma percepção de tempo linear, provocados pela escrita e a caligrafia, e a partir delas, a elaboração de calendários, datas, anais, arquivos, dentre outros. As tecnologias de impressão corroboram para uma concepção de passado "estocado" e para uma outra percepção da memória, agora perpassada pela escrita e pelas formas de impressão e circulação do escrito.

Na sociedade informatizada, ainda segundo Pelbart, não se trata somente de acumulação de dados ou de "estocagem" do passado, mas, principalmente, da possibilidade, cada vez maior, do remanejamento das informações, que são atualizadas constantemente, permitindo acessos, colagens, alterações e outras formas de experimentar o tempo e a leitura.

> Ora, assiste-se assim a um desfazimento da perspectiva cronológica, e à emergência de uma nova modalidade temporal. Não tempo circular da oralidade, nem tempo linear da escrita, mas tempo pontual da informática. É razoável pensar que o hipertexto implica numa maneira específica de experienciar o tempo, assim como a transmissão oral dos primitivos ia de par com um tempo cíclico, e a escrita favorecia um tempo linear. (PELBART, 2000, 184)

A leitura ou a percepção do tempo no horizonte hipertextual, proposto pelas novas tecnologias, desencadeiam uma outra relação com textos e com a própria história, ambos vistos destituídos de categorias que os classificam como linear, cumulativo, originário, homogêneo. À noção de hipertexto, Pelbart (2000) contrapõe a noção de multiplicidade e de rizoma para pensar o tempo como rede, não mais como linha ou círculo. Dessa maneira, a percepção do tempo como multiplicidade nos direciona para sua compreensão como emanharado de tempo, não um fluxo ou rio correndo, mas um tempo como desordem, multitemporalidade. Ao questionar o teor de novidade[11] proposta pelas novas tecnologias, Pelbart (2000) afirma que "dificilmente somos co-presentes ao nosso presente, que somos muito mais arcaicos do que nos representamos, que o arcaísmo não é uma deficiência, e que ser contemporâneo de si mesmo já é algo extremamente complexo (p. 185).

Transpondo a questão para o domínio da leitura, será que o hipertexto redimensiona ou propõe uma nova modalidade de leitura? A possibilidade de leitura não linear, tida como uma das principais características do hipertexto, configura-se, segundo Possenti (2002), como uma modalidade que "nos faz entender melhor o que é um texto" (p. 217). Assim, vale a máxima de que "todo texto é um hipertexto". A novidade está no suporte e nas vantagens por ele provocadas em função das novas tecnologias.

O surgimento o livro virtual (*e-book*), fruto das mudanças provocadas pelo suporte eletrônico, reacendeu discussões sobre o fim do livro tradicional, cuja origem data da invenção do códex. Além da criação do *e-book*, a transmissão eletrônica dos textos apresenta alterações de grande impacto na circulação e transmissão de textos, incluindo a capacidade de armazená-los. Retoma, dessa forma, o antigo mito da biblioteca de Alexandria, concebida

[11] A título de exemplificação, o carro pode ser como "um conjunto disparatado de soluções científicas e técnicas de épocas diferentes, e que pode ser datado peça por peça. Tal peça foi inventada no início do século, tal outra há dez anos e o ciclo de Carnot há duzentos anos. Sem contar a roda, que remonta ao neolítico. O conjunto só é contemporâneo pela montagem, o desenho, a publicidade que o faz passar por novo" (PELBART, 2000, p. 185).

como um espaço capaz de reunir todo o conhecimento humano. Esse mito é retomado por Chartier (1999b) quando discute “as revoluções da leitura no Ocidente”, provocadas pelo aparecimento do texto eletrônico. Ao retomar o mito da “Biblioteca Universal”, que tem como paralelo o conto “A Biblioteca de Babel”, de Jorge Luis Borges, Chartier (1999b) coloca em evidência a possibilidade, inclusive, de uma biblioteca virtual capaz de substituir o modelo existente. Evoca-se, também, o fim do livro impresso, substituído pelo *e-book*. Tais questões poderiam modificar práticas milenares de leitura e das relações do homem com o universo da escrita e dos suportes. Embora essas reflexões sejam levantadas, Chartier (2002) enumera que o conjunto de mudanças, tanto do suporte quanto das formas de circulação do livro, coexiste e coexistirá por tempo indeterminado. “A textualidade eletrônica” não excluirá, pois, as formas de textualidades já conhecidas, mas provocará outras relações do leitor com aquilo que lê.

> Novas atitudes são inventadas, outras se extinguem. Do rolo antigo ao códex medieval, do livro impresso ao texto eletrônico, várias rupturas maiores dividem a longa história das maneiras de ler. Elas colocam em jogo a relação entre o corpo e o livro, os possíveis usos da escrita e as categorias intelectuais que asseguram sua compreensão (CHARTIER, 1997, p 77).

A leitura decorrente do rolo antigo necessitava do uso das duas mãos simultaneamente, impedindo anotações enquanto se lia o texto. Fato ultrapassado a partir da criação do livro impresso, da invenção jornal, por exemplo, que pode ser dobrado, amassado e rabiscado. Por outro lado, o suporte eletrônico permite usos e intervenções em escala muito maior em relação a qualquer outra forma de textualidade. No entanto, as alterações deste último tipo de suporte acarretam, inclusive, usos indiscriminados de textos que são recortados e copiados em outros lugares com alterações do contexto de referência, gerando polêmicas sobre direitos autorais em decorrência das dificuldades de controle dos textos na rede.

Pode-se dizer que essas “revoluções” alteraram as formas de ler, os suportes materiais e a textualidade, mas não impediram que a escrita manuscrita fosse substituída pela

publicação impressa e esta não desapareceu em função da textualidade eletrônica. O mais provável, segundo Chartier (2002), é a coexistência entre essas modalidades de produção do texto escrito.

Dessa forma, o livro eletrônico parece manter a mesma forma do códex, principalmente, pelas divisões de capítulos; a dinâmica de leitura no computador obedece ao mesmo movimento de leitura na posição vertical do rolo antigo. Segundo Gregolin (1997), o jornal *on line* mantém, basicamente, estrutura próxima do jornal impresso, porém, oferece atualizações constantes. Pelbart (2001, p. 186) reitera:

> No limite, a hipótese de "um espaço único onde tudo parece mergulhado, os objetos bem como os observadores, não seria justamente senão um resto de teologia?" Ao conceber a vida como multitemporal, policrônica, turbilhonar, sincronia de vários tempos em direções diversas (ordemdesordem, desordemordem, ordemordem), [Michel] Serres salienta que não se pode atribuir uma direção unívoca ao conjunto (sou ao mesmo tempo o que se degrada, fonte de novidade, eterno: rapsódico) (...) De qualquer modo, o autor reafirma seu objetivo, paralelo, a nosso ver, com o de Deleuze e o desafio que se coloca no mundo contemporâneo: pensar o tempo como multiplicidade pura, a fim de conceber a história fora de qualquer teleologia.

Creio que a palavra coexistência, evocada acima, seja a mais apropriada para se discutir essas relações texto e leitura, bem como as transformações históricas envolvendo o tema. Disso resulta que a divisão efetuada entre a leitura oral, impressa e eletrônica tenha um valor meramente didático, para não dizer simplista, servindo apenas como um esquema para a discussão. Se há multiplicidade de suportes, convém ressaltar que a leitura de um dado texto se dá no entrecruzamento de textos, passando pelos suportes e pelas materialidades nele circunscritas.

Importa destacar que a relevância do suporte está intimamente ligada com a recepção do texto pelo leitor, nas suas variadas modalidades (jornal, livro, revistas, textos virtuais, etc). São muitos os tipos de suportes e os gêneros de texto nele materializados. Consideramos que

o suporte pode ser observado na sua natureza física ou virtual, ou, como um lugar onde se alojam determinados tipos de textos e serve não apenas para exibição de textos, mas, principalmente para fixá-los.

A interferência do suporte na recepção correlaciona-se não somente ao tipo de formatação e tratamento editorial e gráfico recebido, mas, também, pelo *status* social nele inscrito. Um mesmo texto, se publicado em um jornal do interior do país, não tem o mesmo impacto se publicado em um jornal de grande circulação e visibilidade, mesmo não sofrendo alterações no conteúdo em si, conforme afirma Marcuschi (2003). Basta lembrar, por exemplo, dos poetas marginais, na década de 70, que fizeram opção por mimeografar os próprios textos e distribuí-los de mão em mão ou recitá-los em bares, corredores de teatros, etc., rejeitando o formato mercadológico e gráfico do setor editorial. Por ironia da história, na década de 80, a maioria das produções semi-artesanais dessa geração recebeu tratamento "de luxo", efetuado por grandes editoras (Editora Brasiliense, por exemplo). São mudanças que, em geral, alteram a recepção e interferem na leitura.

Por isso a insistência de Chartier (2002) em afirmar que as formas produzem sentidos, e que um mesmo texto pode revestir-se de um estatuto inédito quando mudam os dispositivos por meio dos quais é lido e/ou recebido pelo leitor. Trata-se não somente de impor ou criar uma nova categoria teórica junto à conhecida tríade texto, autor e leitor, mas de chamar a atenção para a materialidade do suporte (aliás, todo texto circula em um tipo de suporte, seja ele qual for), observando os dispositivos que permitem a produção de sentido e suas interferências no campo da leitura. "A ordem dos discursos é assim estabelecida a partir da materialidade própria de suportes: jornal, carta, revista, arquivo" (CHARTIER, 2002, p. 109).

Se considerarmos, tal como afirma Goulemot (1996, p. 108), que "o livro indica com freqüência (ou incita a escolher) o lugar de sua leitura" e transpormos essa afirmação para o estudo da poesia de Arnaldo Antunes, podemos encontrar pistas esclarecedoras sobre

possíveis trajetos de leitura da/na poesia do autor em questão, principalmente pela forma de publicação e republicação de um mesmo texto (ou parte de) em diferentes suportes. Esse movimento entre texto e suporte provoca efeitos de sentido diferenciados, promovendo um diálogo constante entre poemas, canções e produções em vídeo. Nesse emaranhado de linguagens, os textos de Antunes parecem indicar, como um dos "lugares" possíveis de leitura, a relação entre o texto e o seu suporte, bem como a transposição de um poema em canção (e vice-versa).

Não se trata, neste estudo, de catalogar os tipos de suportes, como fez Marcuschi (2003), e sim, observar o uso que dele foi efetuado pelo poeta Arnaldo Antunes para veiculação e circulação de seus textos. Para o desenvolvimento deste tópico, seguiremos dois caminhos que, de uma forma ou de outra, retomam e/ou reforçam o estudo do suporte ligado à produção poética do autor em destaque. O primeiro passo será observar a diferença de *status* dos suportes musicais adotados para os poemas-canções *Cultura* e *Saiba*, discutidos no capítulo sobre poesia e infância; o segundo, focalizará a republicação que Antunes faz de um mesmo texto em diferentes suportes (com ou sem acréscimos).

CULTURA E *SAIBA*: MESMO SUPORTE, NOVOS PÚBLICOS

Conforme salientamos, Antunes participou de algumas produções musicais do grupo de música infantil Palavra Cantada, cujas canções destinam-se, de um modo geral, a crianças. Há canções do referido poeta nos discos *Canções de brincar*, *Canções Curiosas* e *Canções de ninar*. Algumas das canções de Antunes, que foram incorporadas aos discos citados, surgiram por encomenda, por meio de parcerias com Paulo Tatit e Sandra Peres (criadores do Selo Palavra Cantada) ou por regravação como foi o caso da canção *Cultura*, discutida no capítulo anterior. Já no caso da canção *Saiba*, também focalizada no capítulo sobre o devir-criança, a

nova roupagem foi realizada por Adriana Calcanhoto, no disco de canções infantis *Adriana Partimpim*.

Cultura surgiu inicialmente como poema no livro *As Coisas*, depois integrou o *Kit Nome* e por último o CD de canções infantis do Selo Palavra Cantada, intitulado *Canções de Brincar* (interpretada também por um coro de criança). Os suportes mudam e as versões musicais também. O fato de ser um poema publicado em livro e depois receber uma outra versão musical, outra versão em livro e uma versão em vídeo, implica outras materialidades, tanto com a palavra e o aspecto gráfico, quanto com a melodia. Por circular em outra versão musical, destinada às crianças, a canção propicia a criação de uma nova comunidade de leitores/ouvintes. Além de possibilitar uma nova roupagem musical, esse poema/canção, vamos chamá-lo assim, desfaz-se das fronteiras que separam a produção infantil da produção dita "adulta", quebrando os limites entre os gêneros musicais. Aliás, a fronteira que separa a arte dita adulta da infantil não apresenta limites muito nítidos, em geral, atribui-se, principalmente à literatura infantil, a possibilidade de agradar tanto ao público adulto quanta ao infantil, conforme nos expõe Cunha (1987). Nesse caso, não estamos diante de uma mudança de suporte, mas de uma alteração de *status* que o suporte comporta ou representa. Essa transição de um suporte para outro, ou da natureza do suporte, permite aos poemas/canções de Antunes constituírem novos públicos e usos, além de possibilitar outras formas de circulação de seus textos no cenário artístico nacional.

O mesmo aconteceu com a canção *Saiba*. E esta canção foi produzida para CD homônino de Antunes e, posteriormente, foi incorporada ao repertório de canções infantis de Adriana Calcanhoto (*Adriana partimpim*), disco destinado ao público infantil. Com o objetivo de ser uma canção para ninar adultos, ao circular para a produção infantil, projeto idealizado por Calcanhoto, a canção passa a ser endereçada para outro circuito de divulgação, uma vez que a maior parte do público ouvinte e/ou espectador dos *shows* são crianças.

O que pode ser deduzido desses exemplos é que as fronteiras que separam um texto ou uma canção destinada a um público adulto de um infantil não são rígidas, como se parece à primeira vista. Criam-se novos usos e novos circuitos de circulação e de consumo de poesia e, conseqüentemente, novas comunidades de leitores que assistem, ouvem e lêem poesia no contexto nacional. Tais canções, por serem atravessadas pelo devir-criança, potencializam essas releituras, quebrando fronteiras e permitindo outros usos e interpretações.

LEITURA DO POEMA *AS ÁRVORES*

Como ilustração da proposta anunciada, destacamos, para análise, o poema *As Árvores*, publicado no livro *As Coisas* (1992) e o poema-canção *As Árvores*, publicado no encarte do CD *Um Som* (1998). O primeiro estrutura-se em prosa, com frases entrecortadas e associativas, incluindo o desenho que dialoga intertextualmente com o conteúdo do poema. O segundo poema estrutura-se em versos e recebe acréscimos textuais, além da versão melódica proposta por Jorge Bem Jor e gravada por Antunes no disco citado.

O poema, incluído no livro em destaque, incorpora procedimentos de escrita (tamanho das letras) e ilustração (tipo de imagem) similares aos demais textos e imagens do livro *As Coisas*. Tanto na linguagem quanto nas imagens que o acompanham, o poema é atravessado por um devir-criança que arrasta a linguagem poética para uma zona de aproximação entre o criar do artista e o brincar da criança. Nesse encontro com a infância, concebido como potência criadora, o texto de Antunes parece articular uma “ciência lúdica”, sobretudo ao buscar compreender e estabelecer conceitos para o elemento “árvore” e sua relação com o homem, construídos por meio da articulação promovida pelo devir-criança da língua e o aproveitamento do discurso científico. Conforme discutimos no capítulo anterior, não estamos

diante de uma “ciência” que visa ao conhecimento puro e simplesmente, mas à inocência e ao lúdico.

> *As Coisas* partiu dessa poética inspirada na lógica infantil e da obsessão de olhar um mesmo objeto de muitos ângulos. Foi concebido como um compêndio pedagógico das coisas do mundo, vistas através de vários ângulos. “As coisas têm peso, massa, volume, tamanho, tempo, forma, cor...” Uma hora você olha através da função que elas têm, outra hora através do formato. Você olha elas de cima, outra hora você olha de lado. Então existe uma essa sede de definição. A definição absoluta é impossível, o foco absoluto você nunca vai ter. Seria como “Aleph” do Borges, o ponto que concentra todos os pontos do mundo, o olhar de todos os olhares. A gente vai ter sempre uma visão parcial. Mas isso de querer olhar as coisas prismaticamente, de muitos lados, é um impulso ostensivamente presente nesse livro e foi se tornando uma característica da minha poesia. (ANTUNES, 2006, p. 372)

Nessa mesma entrevista, Antunes reitera que no livro *As Coisas* “o tom de cientificidade”, acionado pela busca de definição e conhecimento de um dado objeto, desfaz-se em função da liberdade de associação entre termos e analogias, característicos da poesia. Boa parte dos poemas desse livro, bem como o texto *As árvores*, que será discutido mais adiante, incorporam essa liberdade de associação poética descrita por Antunes, ou seja, um certo olhar multifacetado sobre um dado objeto, conjugado com os conceitos, também ligados ao objeto descrito e poetizado. Segundo Antunes, o tom “científico” dos poemas liga-se à maneira pela qual os textos parecem ensinar o que é uma árvore, uma porta, o corpo, uma cor, o mar, etc.



As árvores são fáceis de achar. Ficam plantadas no chão. Mamam do sol pelas folhas e pela terra bebem água. Cantam no vento e recebem a chuva de galhos abertos. Há as que dão frutas e as que dão frutos. As de copa larga e as que habitam esquilos. As que chovem depois da chuva, as cabeludas. As mais jovens; mudas. As árvores ficam paradas. Uma a uma enfileiradas na alameda. Crescem para cima, como as pessoas. Mas nunca se deitam. O céu aceitam. Crescem como as pessoas, mas não são soltas nos passos. São maiores mas ocupam menos espaço.

35

Percebe-se nesse poema um forte teor descritivo e associativo. Descritivo em relação ao objeto (as árvores) em questão (“Há as que dão frutos e as que dão frutos”), o posicionamento no espaço (“ficam plantadas no chão”), etc. No campo associativo, “as árvores” são comparadas aos seres humanos (“crescem como as pessoas, mas não são soltas nos passos”). Merece destaque a imagem visual conjugada ao poema, desenho ambíguo que parece representar a fusão de uma árvore com traços humanos. Funde-se o corpo de uma árvore com o corpo humano (“cantam no vento e recebem a chuva de galhos abertos”).

A tentativa de definição ou de dizer o que é uma “árvore” e as analogias estabelecidas com o homem implicam um conjunto de definições e de olhares sobre essa aproximação. Seria o olhar “prismático” ao qual se refere Antunes? Evidentemente, os olhares construídos pelo sujeito para o termo “árvore” incorporam posições diferenciadas, que ora focalizam sua localização (“as árvores são fáceis de achar/ficam plantadas no chão”), ora suas características

(“há as que dão frutos”), ora formas de alimentação (“mamam do sol pelas folhas e pela terra bebem água”).

O conjunto analógico de aproximações construídas entre o termo “árvore” e o elemento humano contribui para a personificação do primeiro em relação ao segundo. Tais personificações são construídas, também, pela imagem visual, espécie de fusão (ou integração?) entre os elementos citados. Por isso, o conjunto de analogias freqüentes em todo o texto.

O que parece constatações aparentemente “óbvias”, inscritas no corpo do poema, ganha novos sentidos e, conseqüentemente, poeticidade. O óbvio perde o *status* de obviedade e torna-se lúdico, em virtude do teor de associações estabelecidas entre a natureza e o homem. Outro elemento importante para o sentido do poema está ligado ao caráter de objetividade na descrição dos atributos vinculados ao elemento “árvore”. Lembra-nos um dos preceitos do paradigma cabralino/concretista, cuja concepção norteadora do processo de construção da linguagem poética orientava-se para a contenção do impulso lírico. Antunes, como herdeiro desses preceitos, não só nesse poema como em boa parte de sua obra, dialoga com essa tendência e dela faz uso.

Como o eixo do poema vincula-se à relação analógica entre homem e árvore, a palavra “mudas”, localizada na metade do texto (“as mais jovens; mudas”), permite duas possibilidades semânticas: “mudas” como sinônimo de planta jovem e “mudas” como incomunicabilidade. A primeira opção não desvia do teor descritivo do restante do texto, porém o efeito de incomunicabilidade (segunda opção) desencadeia uma outra perspectiva de sentido: será que o “diálogo” entre homem e árvore/natureza rompeu-se? Por outro lado, estamos diante de árvores “enfileiradas na alameda”, integrando o espaço urbano, não o campo ou a floresta.

Mas, se há contenção do impulso lírico nesse poema, o mesmo não se pode dizer em relação ao poema-canção *"As Árvores"*, lançado no CD *Um Som*. A canção surgiu a partir do poema citado anteriormente. No encarte de CD, o texto, que antes fora escrito em prosa, apresenta-se escrito em verso, porém, com a supressão de alguns versos (*as que chovem depois da chuva, as cabeludas./As mais jovens; mudas*) e acréscimo de cinco novos versos, inexistentes no poema anterior.

As Árvores

As árvores são fáceis de achar
Ficam plantadas no chão
Mamam do céu pelas folhas
E pela terra
Também bebem água
Cantam no vento
E recebem a chuva de galhos abertos
Há as que dão frutas
E as que dão frutos
As de copa larga
E as que habitam esquilos
As árvores ficam paradas
Uma a uma enfileiradas
Na alameda
Crescem pra cima como as pessoas
Mas nunca se deitam
O céu aceitam
Crescem como as pessoas
Mas não são soltas nos passos
São maiores, mas
Ocupam menos espaço
Árvore da vida
Árvore querida
Perdão pelo coração
Que eu desenhei em você
Com o nome do meu amor

Além do corte de alguns versos e acréscimos de outros, como já salientamos, há também, nessa versão, a perda da imagem visual. No poema anterior, o tom descritivo era dominante em razão do caráter de objetividade. Agora, encontra-se permeado de lirismo e subjetividade, materializado nos últimos versos da canção:

Árvore da vida
Árvore querida
Perdão pelo coração
Que eu desenhei em você
Com o nome do meu amor

Contudo, o eixo-chave do poema ainda mantém-se presente, por meio da relação homem/árvore, seja nas associações entre ambos, seja na evocação de um jogo primitivo de cravar em troncos de árvores o nome da pessoa amada, deixando uma cicatriz visível por muito tempo. Dessa forma, a árvore funciona como uma espécie de amuleto sagrado, no qual pedidos e desejos são escritos e ficam à espera de concretização. Tal ritual remete para as simbologias míticas e arcaicas, contidas em relatos bíblicos, na Cabala, dentre outros, que atribuem às árvores uma relação com a sabedoria, com o conhecimento e com a própria vida.

Na estrofe acima, o sujeito lírico, além de fazer-se presente, efetua um trabalho de memória peculiar, ultrapassando as fronteiras meramente objetivas para registrar, liricamente no poema, ecos de memória e história de inúmeros apaixonados que utilizaram (e utilizam) os troncos das árvores para desenhar corações e, neles, relatarem seus amores. Merece destaque a ênfase melódica dada ao verso “árvore da vida”, realçada na canção, refazendo o vínculo rompido, pois nesta versão foram suprimidas partes do poema que traziam a expressão “mudas”. Com o acréscimo do verso “árvore da vida”, e os subseqüentes, a canção, diferente do poema inicial, redobra a ênfase na relação homem/árvore. Já não estamos mais diante de uma associação meramente objetiva entre ambos e nem de uma árvore qualquer, mas de uma relação declaradamente subjetiva com as árvores, metaforizada como “árvore da vida”.

Antunes, ao acionar a função-autor (Foucault), interpreta sua própria obra. Posiciona-se como leitor que se lê e, ao se ler, produz um novo texto, recortando-o e interpretando-o (função-leitor). Cria-se um excedente de saber e/ou visão (exotopia) que, segundo Bakhtin (1997), coloca o autor como “consciência de uma consciência”, ou seja, o outro que vem preencher aquilo que falta.

No poema *As Árvores*, as alterações não se restringem somente na alternância do suporte e na configuração gráfico-visual, mas também nos cortes e acréscimos textuais realizados no corpo do texto. Inclui-se, também, o registro musical permitindo ao poema novos usos e a possibilidade de sair do livro e entrar em outra instância de enunciação: a canção. Esta questão aponta para as discussões de Chartier, já explicitadas, sobretudo, quando afirma que um mesmo texto pode revestir-se de um estatuto inédito quando mudam os dispositivos por meio dos quais é lido e/ou recebido pelo leitor.

LEITURA DO POEMA *OS NOMES DOS BICHOS NÃO SÃO OS BICHOS*

Os nomes dos bichos não são os bichos.
Os bichos são:
Macaco gato peixe cavalo vaca elefante baleia galinha.

Os nomes das cores não são as cores.
As cores são:
Preto azul amarelo 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.
Sons 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. (grifo do autor)

Este poema apresenta-se disposto em três páginas do livro *Tudos* e subdivide-se em três campos temáticos. Nesse livro, o poema não recebe título e, como poema de abertura, aponta para possibilidades nominalistas, abrindo espaço para os demais poemas da referida publicação.

Logo na primeira página, temos a apresentação dos três eixos do texto: a negação dos nomes, das cores e dos sons e a arbitrariedade entre nome e coisa; na segunda, a afirmação da incapacidade de o nome representar o que nomeia; e, por último, segue-se a apresentação do eixo bicho-cor-som e o alcance do ato de nomear transferido para outros objetos e cores (porcelana, cabelo, tevê, etc.). Embora a reprodução do poema, nesse tópico, não seja a mesma do livro, merece atenção o verso “nome não”, escrito com letras maiores, cujo destaque segue a proposta temática do poema: o nome é uma convenção social e as possibilidades de representação não configuram sentidos fixos na língua. Trata-se mais de um efeito do que propriamente uma relação imanente e/ou de substituição (estar no lugar de).

Ampliando a proposta do poema anterior, Antunes destaca justamente o verso “nome não” para dar título ao mesmo texto, inserido no *Kit Nome*. O poema apresenta textualmente os mesmos enunciados, porém em outra disposição gráfico-visual e em outro suporte, uma vez que, nesse kit, o texto recebeu versões em livro, vídeo e CD. As cores e imagens que compõem o texto revestem-no de outros efeitos de sentido, sobretudo no tocante à relação nome e coisa, abalando as fronteiras classificatórias e as convenções resultantes do processo de nomear. No livro e no vídeo temos o “nome na coisa”, “a cor na cor” e “o som no som”, designados pela escrita no corpo dos animais (o signo “cavalo” escrito no cavalo, por exemplo), como ilustra o texto reproduzido abaixo:


NOME
NÃO
letra e música arnaldo antunes
direção arthur fontes
roteiro arthur, arnaldo antunes e zaba moreau
produção de arte gualter pupo
câmera marco oliveira
luz marcelo duarte
fabrica de letras del rey
letristas calil e ratinho
edição johnny jardim
equipamento elektra e magnetoscópio
pré-edição elektra
edição on line videofilmes
arnaldo antunes voz e guitarra
zaba moreau programação de baixo
rodolfo stroeter baixo elétrico
peter price bateria de plástico
edson x bateria
alexandre sobral sons de teclado na guitarra
arnaldo e peter programação de ritmo
NOME
NÃO



Na versão em vídeo, o poema encontra-se inserido em um outro suporte e recebe outro tratamento gráfico e visual. Como resultado da soma entre a melodia e os recursos específicos do vídeo (movimento e interação de imagens), sons e cores em movimento redimensionam as possibilidades semânticas do poema, ampliando e re-criando a primeira versão do livro *Tudos*.

No vídeo, as imagens acima funcionam como ilustração, a relação entre nome e coisa é problematizada desde o processo da escrita (o uso de tinta) do nome no corpo dos bichos e coisas, até o instante final em que a água dilui/apaga a identificação, ficando apenas o animal, “o nome não”. Tal recurso pode ser compreendido como uma tentativa de colar, no elemento representado, a sua representação.

A imagem tinta usada para a escrita do nome diluindo no corpo do bicho, construída no vídeo-poema, reitera, de forma incisiva, o caráter fluido do processo de nomeação,

reforçando a distância entre o signo e o que ele representa. Nesse suporte, o poema constrói um efeito de sentido caracterizado pela dificuldade de se fixar um conceito, a classificação torna-se múltipla, escorregadia e "não logicamente estabilizada".

Do livro *Tudos* à versão multimídia de *Nome*, saltam aos olhos do leitor/espectador um conjunto de imagens e metáforas que giram em torno de um eixo comum: a idéia de conceituar e/ou definir as coisas e objetos. Esse movimento e/ou tentativa de nomear as coisas aparece em vários poemas e canções de Antunes, funcionando quase como uma obsessão do poeta pela definição, ou tentativa de focalizar um conceito sob vários ângulos, ou a relação entre a palavra e conceito.

Associando recursos tecnológicos e técnicas multimídia, Antunes coloca seus poemas em constante diálogo, migrando-os de um livro para outro, de um suporte para outro. Prática circular que permite que seus textos não só recebam outra corporalidade gráfico-semântica, mas também novos efeitos de sentido, obtidos por meio de alterações constantes na materialidade do texto.

São modificações, como no caso dos poemas em questão, que correspondem a diferentes gestos de interpretação, apontando para diferentes posições do sujeito e diferentes formações discursivas e, também, com a instância de autoria.

Conforme assegura Orlandi (1996, p. 12):

> qualquer modificação na materialidade do texto corresponde a diferentes gestos de interpretação, compromisso com diferentes posições do sujeito, com diferentes formações discursivas, distintos recortes de memória, distintas relações com a exterioridade.

Além das modificações existentes na materialidade do texto, temos, em "*Nome não"*, uma simultaneidade de suportes que propõe diálogos entre os textos e outras possibilidades de sentido. Segundo Chartier (1999a, p. 22), "as formas e dispositivos por meio dos quais um texto é proposto a ler pode criar novos públicos e novos usos". A alternância de suporte

interfere nas condições de produção e circulação dos poemas de Antunes no contexto social: da página ao palco, o leitor/expectador passa da leitura silenciosa, proposta pelo livro/vídeo, e entra em contato com os *shows*, cuja participação envolve outros contatos com a poesia e, conseqüentemente, novos usos. O poema, inicialmente publicado no livro, conquista outros espaços, quando inserido no CD e nos *Shows*, propondo outras formas de participação do público com a produção poética do autor.

Segundo Chartier (1998), os autores da era multimídia não se limitam às formas-objetos que o livro tradicional permite, mas se revestem da pluralidade das formas de apresentação do texto obtidas pelos recursos tecnológicos. Antunes, sintonizado com os recursos tecnológicos do seu tempo, faz uso desses recursos e redimensiona o processo de escrita de seus poemas, seja com a música ou com o vídeo. A relação entre poesia e técnica, ou entre palavra cantada e palavra escrita, ou a opção por *shows* reunindo grupos de pessoas em torno da poesia e tantas outras formas de divulgação, sinaliza o retorno da poesia às suas origens, ou o retorno da poesia "como festa, cerimônia, jogo e ato coletivo", conforme nos ensina Octávio Paz (1991, p.102).

Tal reflexão aproxima-se de uma concepção mais geral de pós-modernidade concebida "como uma atmosfera cultural ou *Zeitgeisti*, que supostamente resulta de uma mudança nas condições da produção industrial, no surgimento de novas tecnologias da informação e na globalização do mercado de produtos e idéias" (Coutinho, 2005, p. 160).

DA CANÇÃO AO POEMA: MUDANÇA DE SUPORTE E DE CÓDIGOS

Antunes é considerado por Luiz Tatit (um dos principais estudiosos da canção no Brasil) como um músico e poeta capaz de transitar, com muita habilidade, do poema para a letra da canção e da letra da canção para o poema. Os poemas de Antunes, além de circularem

por diferentes suportes, circulam por códigos também diferenciados, como a canção, o vídeo, o livro e o palco, conforme assinalamos.

São questões que merecem um exame atento e cuidadoso, visto que a canção e o poema são registros de natureza distinta, um para ser cantado e o outro para figurar como texto escrito. Independente do registro e do caráter híbrido dos códigos, o estudo da letra da canção, embora seja ainda visto pela academia com certas reservas, já conquistou espaço nos estudos literários, cujos enfoques abrangem vários compositores e estilos musicais.

A título de exemplificação, selecionamos o poema e a letra da canção *O Buraco do espelho*, cuja alternância de códigos, da canção ao poema, contribui para a produção de sentidos do respectivo texto.

O buraco do espelho está fechado
Agora eu tenho que ficar aqui
Com um olho aberto, outro fechado
No lado de lá onde eu caí

Pro lado de cá não tem acesso
Mesmo que me chamem pelo nome
Mesmo que admitam meu regresso
Toda vez que eu vou a porta some

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

Já tentei dormir a noite inteira
Quatro, cinco, seis da madrugada
Vou ficar ali nessa cadeira
Uma orelha alerta, outra ligada

O buraco do espelho está fechado
Agora eu tenho que ficar agora
Fui pelo abandono abandonado
Aqui dentro do lado de fora

Inicialmente incluído no CD *O Silêncio* (1996), este texto foi republicado no livro *Dois ou + corpos no mesmo espaço* (1997). A estrutura mantém-se intacta, tanto em relação à distribuição dos versos quanto das estrofes. Cabe ressaltar que são dois contextos de produção e circulação diferentes, uma vez que mobiliza dois suportes (o livro e CD) e sistemas diferenciados de difusão, os quais podem atingir públicos leitores maiores ou menores. No caso da canção, veiculada em rádios ou em *shows*, o alcance é sempre maior em detrimento do público que compra ou encontra o livro em prateleiras de livrarias.

Nota-se que esse texto, como letra de música, mesmo desvinculado dos recursos melódicos da canção, pode ser lido como um poema. Essa sustentabilidade das letras das canções de Antunes contribui para diminuir as diferenças peculiares aos dois códigos (letra de música e poema), pois se afasta de uma dada caracterização geral, atribuída às letras de músicas, como textos frágeis e sem o vigor de um poema escrito. De fato, mesmo na produção de Antunes, determinadas letras, se lidas sem os recursos melódicos que as integram, deixam o leitor com a sensação de que falta alguma coisa, porque as letras de música, normalmente, são frágeis quando lidas, mas fortes quando cantadas, como bem pontuou Augusto de Campos (*apud* Gardel,1998). Essa capacidade de transitar da canção para o poema é um traço peculiar às produções de Antunes, sobretudo pela capacidade de ele trabalhar com diferentes códigos. Isso não quer dizer que estamos diante de uma poética pioneira na literatura e na música produzida no Brasil. Vale lembrar que, na produção musical brasileira, destaca-se um conjunto de compositores cujas letras de canções apresentam o mesmo vigor de um poema escrito. Sendo assim, Arnaldo Antunes, herdeiro dessa tradição, da qual Vinicius de Moraes seria um bom exemplo, solidifica e/ou reverbera o vigor e a representatividade da canção no cenário artístico-cultural brasileiro.

Retomando a leitura do poema-canção *O buraco do espelho*, percebe-se, de imediato, que as categorias espaciais “aqui”, “lá” e “cá”, com as quais o sujeito tenta se situar e/ou

apegar, enunciam uma condição muito mais de indeterminação que de delimitação. As fronteiras que separariam o “aqui” do “lá” misturam-se, intensificando uma situação de abandono e de ausência para o sujeito. Do mesmo modo, expressões como “aqui dentro do lado de fora”, caminham na mesma direção, reforçando uma dada condição de ausência de lugar definido. O “interior e exterior”, o “dentro e o fora”, o “aqui e o lá” constituem demarcações de espaço e subjetividade que se dissolvem em cada jogo de oposições enunciadas. Como bem observou Moraes (2002), o verso “agora eu tenho que ficar agora”, aponta-nos para a categoria do tempo como a única possibilidade entrevista pelo sujeito do poema. O primeiro “agora” remete-nos ao tempo da enunciação, ao presente sem escapatória; o segundo, a uma categoria de espaço indefinida. Nesse emaranhado de imagens, a situação de abandono reforça e reduplica a condição do sujeito, “pelo abandono abandonado”, lhe restou ficar “aqui dentro do lado de fora”.

No plano melódico, o poema ganha uma versão quase recitada e com pouco acompanhamento instrumental. Ressalta, na canção, a voz grave de Antunes em tom quase de declamação do texto, com uma pequena diferença na segunda parte da música, quando aparece, em forma de eco, uma outra voz, também de Antunes, em tom menos grave, sobrepondo-se a primeira. Tal como a duplicação imagética construída pelo verso “fui pelo abandono abandonado”, a sobreposição de vozes, na canção, reitera a sensação de abandonado, duplamente sentido. A voz grave e o tom recitativo dado ao poema corroboram para intensificar a atmosfera de angústia e abandono, materializada no texto escrito.

No caso da poética de Antunes, os suportes complementam-se, construindo um diálogo entre os registros musicais e os sonoros, entre os CDs e os livros, permitidos pelo constante processo de escrita e re-escrita de seus textos. Por mais que Antunes transite por diferentes códigos (verbal, visual sonoro), a palavra escrita configura-se como o elo que

possibilita a associação e a incorporação de outras materialidades. Ou, a partir do escrito, o poeta decide ou não por uma resolução visual e/ou sonora.

Por outro lado, o poema que analisamos, explicita um dado recorrente da poética de Antunes: uma canção pode migrar para o livro. Isso também não pode ser classificado em termos de regra fixa, visto que, freqüentemente, os textos do poeta em questão, transitam de um código e de um suporte para outros, recebendo ou não modificações.

Nessa acepção, cabe ressaltar as palavras de Gardel (1998), quando afirma que "é necessário não esquecer que a letra da canção é, antes de tudo, palavra, em suporte expressivo distinto, em codificação contextual particular, mas palavra" (p. 113).

Esses constantes movimentos de escritura adotada por Antunes, em relação aos suportes e com ele os diferentes tipos de códigos acionados para os poemas e canções, podem sugerir outras formas de experimentações poéticas, envolvendo outras materialidades e possibilidades de circulação. Os poemas e canções não são produtos "acabados", mas processo em devir. Por isso, ao re-publicar um texto de um suporte para outro, o poeta altera a versão anterior (recorta, ilustra, etc.), oferecendo uma outra leitura para o texto que, também, torna-se outro.

O uso de novas tecnologias, como o computador e outas técnicas tipográficas, colaboram para que determinados poemas recebam roupagens diferenciadas, tendo em vista os recursos disponíveis e o tratamento específico para o formato destinado. Se retomarmos o poema *Cultura*, perceberemos que, quando integrou o livro *As Coisas*, recebeu um tratamento de linguagem e de visualidade condizente com a proposta do livro, adotando imagens "primitivas", "quase rupestres", para ilustrar o texto, distribuído em prosa e sintaxe fragmentada. Ao ser deslocado para o *Kit Nome*, projeto arrojado teconologicamente, envolvendo animação videográfica, canção e nova configuração em livro (redistribuído em versos com outro acabamento gráfico), o poema integra outro formato de publicação e com

ele se conecta. Dessa maneira, Antunes experimenta o mesmo poema em uma outra versão, cuja resolução envolve suportes e recursos multimidiáticos. Estamos diante de materialidades distintas que desencadeiam outras possibilidades de significação. O texto muda de suporte, de instância enunciativa e de condições de produção.

Todas essas questões remetem, ainda, para a natureza inter-semiótica apregoada pela Poesia Concreta, com a qual Antunes dialoga e dá continuidade, tendo em mãos (ou na pena? Ou no teclado?) os recursos tecnólogicos para a elaboração de uma poesia "verbivocovisual", que os concretistas, nos idos de 1950, defenderam. Não se trata apenas de habilidade quanto ao uso de recursos tecnológicos, mas do uso destes recursos e dos suportes propiciados pela tecnologia para a produção e divulgação da poesia. Esses recursos ou dispositivos técnicos são um meio, e por eles os poemas escapam, migram de uma publicação para outra, circulam e complementam-se.

A poesia híbrida de Antunes explora a multivocidade da palavra poética, cuja correspondência orienta-se para a multivocidade do ser humano, conforme Gadamer (*apud* Mendonça, 2002, p. 24). Por esse e pelos demais fatores mencionados, a poética de Antunes escapa aos limites impostos pelo papel, aos registros circunscritos por um dado suporte e aos registros exclusivamente verbais. Sobre esse tema, vale ressaltar o depoimento de Haroldo de Campos (1997), quando reverbera a proposta intersemiótica da poesia de Antunes, a partir do lançamento do projeto *Nome*. Segundo declarações de Campos, o ex-roqueiro dos *Titãs* utilizou-se do computador e de técnicas avançadas de gravação com o objetivo de "transformar a poesia em alguma coisa que saia do espaço mais fechado da página e possa se valer dos recursos dos novos mídia eletroacústicos e da computação gráfica, hoje à nossa disposição" (p. 214). Além de efetuar um balanço histórico do impacto causado pela Poesia Concreta e de seus desdobramentos na e para a poesia brasileira, Haroldo de Campos, no

mesmo texto, destaca a obra de Antunes como uma poética que dá continuidade a vários percursos traçados pelo grupo concretista.

Nesse movimento de leitura interno à própria obra, Antunes coloca seus textos em constantes diálogos, resultantes de diferentes olhares do autor sobre sua própria obra (gesto de interpretação), compromisso com diferentes posições do sujeito (função autor).

Será que o mesmo olhar prismático adotado pelo poeta para conceituar um objeto sob várias ângulos pode ser atribuído para a formatação dos poemas? Ao re-publicar seus poemas para outros suportes ou transpor uma canção para o livro, não estamos diante de uma postura que não priviligie uma forma específica? Esses procedimentos não são excludentes, mas intensificam um certo hibridismo de códigos que se complementam e se conectam. Não há privilégio de uma forma sobre outra, são movimentos que colocam os poemas em contato, possibilitando outras situações e relações entre códigos diferentes: “qualquer coisa que não fique ilesa, qualquer coisa que não fixe”[12].

[12] Trecho da canção *Qualquer*, faixa do CD Homônimo de Antunes (2006).

IDENTIDADE E SUBJETIVIDADE NA PRODUÇÃO POÉTICA DE ARNALDO ANTUNES

Vimos no primeiro capítulo que o devir-criança funciona, nos poemas de Antunes, como um vetor de subjetivação, cujo tom arrasta a língua e a subjetividade para um encontro com a infância, não correspondendo nem ao adulto e nem à criança em particular, mas instaurando um entre-lugar entre ambos, onde o sujeito evoca e/ou observa o mundo e as coisas de forma desautomatizada. No estudo dos suportes, destacamos as alterações textuais e materiais pelas quais os poemas analisados foram submetidos, principalmente, ao migrarem de um suporte para outro. Nessa alternância de dispositivos formais, tais mudanças, configuraram diferentes posições-sujeito/subjetividade, ou, envolveram outras perspectivas para o sujeito e para os poemas, sobretudo pelo fato de estarem inseridos em outra instância de enunciação.

O procedimento de construção do poema adotado por Antunes aproxima-se do conceito barthesiano de escritura, concebido como uma prática textual capaz de incorporar e ser permeável de e por outros textos. A prática de escritura, entendida como prática textual, posiciona-se em uma vertente teórica, cuja concepção respalda-se no abandono de noções estruturalistas que consideram o texto literário como mero objeto de análise, “uma linguagem-objeto”, transformada em instrumento utilitário e decorativo. A escritura comporta um conjunto de signos que implica, em seu percurso teórico, articulações entre algumas noções lingüísticas e literárias, configurando, segundo Barthes (1988, p. 35), “sugestões para a análise do discurso literário”. Assim, a noção de escritura deve ser cotejada com o estudo que

privilegia os procedimentos enunciativos, delimitados por categorias de pessoa, espaço e tempo.

A escritura focaliza o sujeito não em um momento anterior ao processo de criação, mas no momento de produção de um novo texto, “em que o sujeito se cria e se recria, numa significância infinitamente aberta” (PERRONE-MOISÉS, 1988, p, 13). Concebe-se, dessa maneira, a escritura como uma prática textual, caracterizada pela idéia de movimento, considerando que a palavra, principalmente literária, não é um ponto neutro e/ou fixo na língua, mas um cruzamento de superfícies textuais.

Nesse sentido, a poesia de Arnaldo Antunes, conforme discutiremos, produz-se em um interstício de linguagens, envolvendo as experiências do poeta com a palavra cantada (o rock), com a poesia visual, com as artes plásticas, com a poesia concretista, com a vídeo-poesia, para citar estes exemplos. Esse entrecruzamento de linguagens, tão característico da poesia de Antunes, configura-se como um espaço capaz de oferecer diferentes leituras sobre a realidade sociocultural, tornando-se um campo de observação privilegiado sobre diversas questões, como, por exemplo, a subjetividade.

Além da mistura de códigos, percebe-se, na obra deste poeta, a criação de expressões lingüísticas (fusão de palavras, deslocamentos lexicais, quebra de palavras, etc.) que surgem do experimentalismo com a linguagem para instaurar uma nova situação, seja ela de classe social, sexo, identidade cultural, etc. Tanto nas letras das canções quanto nos poemas, tal recurso é acionado, desencadeando efeitos de sentido diversos. Tal estratégia discursiva possibilita reflexões sobre a condição do sujeito no contexto atual, seja pelas relações entre sujeito e espaço urbano, seja pelas as construções identitárias pelas quais os sujeitos se reconhecem.

Estas questões remetem-nos às discussões foucaultianas sobre o “enunciado” e, como desdobramento, as questões do discurso e do sujeito. Para Foucault (1995), o enunciado,

diferentemente de uma frase ou um ato de fala, caracteriza-se por ser produzido por um sujeito (função enunciativa) que fala de um dado lugar e é determinado "por regras sócio-históricas que definem e possibilitam que ele seja enunciado", conforme Gregolin (2004, p. 89).

O enunciado, diferentemente de um ato de fala ou frase, implica o vínculo a uma dada posição-sujeito, cuja natureza movente impossibilita concepções de caráter totalizante. Um mesmo indivíduo pode ocupar diferentes posições-sujeito, dada a natureza dispersiva que o caracteriza e o define, apontando para uma percepção da subjetividade como fragmentada e descentrada. Tanto a dispersão do sujeito quanto a dispersão de enunciados que circulam na sociedade, sinalizam para uma compreensão de sujeito como uma construção histórica, pois o discurso é um "campo de regularidade para diversas posições de subjetividade (FOUCAULT, 1995, p. 61)".

Para Foucault, o discurso é definido como conjunto de enunciados pertencentes a uma mesma formação discursiva, com determinadas condições de existência; liga-se à história, como "fragmento de história, unidade e descontinuidade na própria história, que coloca o problema de seus próprios limites, de seus cortes, de suas transformações, dos modos específicos de sua temporalidade" (FOUCAULT, 1995, p. 135-136). Para esse autor, o discurso não é visto de forma estanque e/ou fixa, mas como uma prática discursiva[13], em constante transformação. Nela são definidos o(s) lugar(es) de onde o(s) sujeito(s) enuncia(m), ou, a posição que o sujeito ocupa no exercício da função enunciativa. Para a observação desse movimento enunciativo, faz-se necessário descrever suas condições de realização, regras de controle, "pois entre o enunciado e o que ele enuncia não há apenas relação gramatical, lógica

[13] Para Foucault (1995), a prática discursiva é compreendida "como um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou lingüística, as condições de exercício da função enunciativa (136)". A discussão sobre prática discursiva implica reflexões sobre as condições de produção do discurso.

ou semântica; há uma relação que envolve os sujeitos, que passam pela História, que envolve a própria materialidade do enunciado" (GREGOLIN, 2004, p. 90).

A problemática da subjetividade foi um tema recorrente nas pesquisas de Foucault em sua trajetória intelectual, perpassando as diferentes etapas de sua obra: a arqueologia, a genealogia e a ética. Para Foucault (2004, p. 275), o sujeito não é uma substância,

> É uma forma, e essa forma nem sempre é, sobretudo, idêntica a si mesma. Você não tem consigo próprio o mesmo tipo de relações quando você se constitui como sujeito político que vai votar ou toma a palavra em uma assembléia, ou quando você busca realizar o seu desejo em uma relação sexual. Há indubitavelmente, relações e interferências entre essas diferentes formas de sujeitos; porém, não estamos na presença do mesmo tipo de sujeito. Em cada caso, se exercem, se estabelecem consigo mesmo formas de relação diferentes. E o que me interessa é, precisamente, a constituição histórica dessas diferentes formas de sujeito, em relação aos jogos de verdade.

Ao estudar a subjetividade nos textos de Foucault, Prado Filho (2005) argumenta que esse autor não desenvolve uma teoria do sujeito e nem uma teoria da subjetividade. Não se trata de uma teoria, pois não há a propósito de desenvolvimento de textos com pretensões totalizantes, grandiosas, que "busca explicar e dar conta de grandes conjuntos, oferecer grandes explicações" (p. 43). Compreender "uma história crítica da subjetividade em Foucault" significa recolher, por meio de uma leitura não verticalizada e sim transversal, os diversos momentos em que a subjetividade foi problematizada e/ou desenvolvida de forma assistemática, periférica e/ou marginal. Não há uma teoria fechada e/ou sistematizada em relação à problematização da subjetividade, posto que, "mesmo estando no centro de suas análises, esta discussão não está acabada" (p. 43). Não é uma teoria do sujeito, pois "este é um lugar vazio no discurso; não é uma teoria da subjetividade, porque as discussões não envolvem as questões específicas do campo da psicologia". É nesse sentido que não interessa a Foucault a discussão sobre o sujeito psicológico, individualizado, nem o estudo da formação

da personalidade ou a decifração do sujeito, que implica uma dada interioridade. Para Foucault importa a exterioridade dos fenômenos, por isso reconhece a subjetividade não como essência e/ou substância, mas como um enunciado histórico, ligado a uma diversidade de práticas sociais e políticas (PRADO FILHO, 2005).

Para Foucault, importa a constituição histórica das diferentes formas de sujeito. A construção de uma teoria "acabada" do sujeito e da subjetividade anularia sua proposta[14]. Problematizar estas diferentes formas de sujeito e as diferentes figuras de subjetividade acarreta, como desdobramento, negar o sujeito universal, para tentar compreender "formas de ser e modos de vidas plurais, quando não, marginais" (p. 45). Prado Filho (2005) discute, a partir da leitura de textos de Foucault, a construção histórica da noção de subjetividade, mostrando como a identidade está em constante transformação e suas relações com os mecanismos de controle e com os jogos de poder[15], ou seja, com o exterior com o(s) qual(is) se relaciona(m).

Considerar o discurso, segundo Foucault (1995), como um campo de regularidade para diversas posições de subjetividade, leva-nos a refletir sobre as diferentes posições do sujeito adotadas nos poemas de Antunes, sejam elas voltadas para o erótico, passando pelo corpo e pela sexualidade, seja para o sujeito e sua relação consigo e com o que o cerca. A questão que se coloca é, então, quais são as metamorfoses do sujeito e da linguagem na obra desse poeta? Indagação um tanto ampla, pois vários são os poemas e as canções produzidos por esse autor desde o início de sua trajetória poético-musical. No entanto, como não temos a pretensão de esgotar o assunto, destacaremos alguns poemas para desenvolver este capítulo, com o objetivo de evidenciar alguns caminhos e/ou descaminhos da subjetividade na obra do referido poeta.

[14] Prado Filho (2005) argumenta que a problematização do sujeito e a problematização da subjetividade não são a mesma coisa. O primeiro refere-se às discussões de Foucault com historiadores e filósofos na fase arqueológica; o segundo recebe um tratamento genealógico, "como multiplicidade e práticas sobre sujeitos concretos - sobre seus corpos, neste sentido, a problemática do sujeito é parte da sua problematização da subjetividade" (p. 43).

[15] Reconhecer-se como sujeito de uma instituição, de uma sexualidade, dentre outras práticas sociais que nos definem, significa assumir uma dada identidade como nossa e reproduzi-la, "sem notar que é exatamente ela que nos mantém presos ao poder" (Prado Filho, 2005, p. 49).

Nossa proposta será a de observar como determinados procedimentos de construção lingüística e posições-sujeito adotadas criam efeitos identitários específicos.

Feitas essas considerações, interessa-nos focalizar, em um primeiro momento, os textos de Arnaldo Antunes perpassados pela relação corpo/subjetividade ("*O Corpo*"/ "*O Pulso*", "*Liberal gerou*"/ ""*Minha meu*" e "*Ninguém"*) e identidade cultural ("*Inclassificáveis*").

LEITURA DO POEMA *O CORPO*[16]

O poema *O Corpo*, publicado no livro *As Coisas* e transcrito a seguir, tem como eixo temático o binômio corpo/subjetividade. Nele encontramos uma série de enunciados (orações de teor explicativo), que procura descrever aspectos anatômicos do corpo humano.

[16] Antunes, 2002. Publicado originalmente em 1992.



O corpo existe e pode ser pego. É suficientemente opaco para que se possa vê-lo. Se ficar olhando anos você pode ver crescer o cabelo. O corpo existe porque foi feito. Por isso tem um buraco no meio. O corpo existe, dado que exala cheiro. E em cada extremidade existe um dedo. O corpo se cortado espirra um líquido vermelho. O corpo tem alguém como recheio.

23

Nesse poema, assim como nos demais que compõem o livro *As Coisas*, tem-se uma perspectiva de composição em devir, ou melhor, de um devir-criança, materializado na linguagem e na ilustração do texto. Esse devir-criança, propiciado pela escrita, provoca um deslocamento no texto, roçando a língua da criança para fazer vizinhança, sem imitá-la. Essa posição, posição-sujeito, pode ser observada tanto pelos desenhos e pelas imagens que antecedem cada poema, quanto pela temática e pela tessitura dos mesmos.Trata-se de uma prosa poética, porém, sem os elementos específicos de narratividade. Há a descrição rápida de alguns aspectos do corpo humano, vistos sob uma perspectiva descritiva; ou, algo palpável que pode ser tocado, observado e sentido. São enunciados próximos aos de uma descrição de anatomia, e, uma vez afastados dos manuais biomédicos, entram em outra esfera de enunciação: a do poema.

Merece destaque o enunciado “Se ficar olhando anos você pode ver crescer o cabelo”. Nele, a ambigüidade sonora da palavra “anos” pode tanto corresponder ao tempo decorrido, quanto ao órgão do corpo. Essa dualidade sonora e de sentidos respalda-se pelo enfraquecimento sonoro dos vocábulos finais átonos, principalmente, nas marcas de oralidade da maioria dos falantes brasileiros. Segundo Alcântara (2003, p, 29), pode-se “perceber o tempo passar se ficar olhando o ânus e, ainda, se ficar olhando anos o ânus”.

Sintaticamente, há apenas dois períodos ligados por subordinação (“O corpo existe porque foi feito. Por isso tem um buraco no meio”). A conjunção “por isso”, elemento de conexão, estabelece que “o corpo existe porque foi feito e foi feito porque tem um buraco no meio”. Localizado no centro do poema e na parte central do corpo, o enunciado acima remete a possibilidade do existir, e o “buraco” pode estar associado à idéia de contato com o meio, gerando possibilidade de troca e de abertura. Abertura para a cópula (entrada), para o nascimento (saída) e para os prazeres e a vida (Alcântara, 2003).

Como apontamos em momentos anteriores, os poemas desse livro incorporam enunciados e formas de dizer que remetem para a “ciência lúdica”, ora buscando focalizar o corpo sob vários ângulos, ora buscando definições e conceitos que não encerram a questão. Esse sujeito do poema, ofuscado pelo tom impessoal da enunciação (marca de distanciamento), parece querer dizer o que é o corpo, porém esbarra em uma pseudo-ciência, cuja diretriz é analógica e poética.

Além de todas as possibilidades de descrição do corpo como algo palpável, Antunes insere outro elemento, a subjetividade. O corpo não é somente a somatória das partes anatômicas que o compõem, mas apresenta o elemento subjetivo que o complementa e confere-lhe uma singularidade. Todo corpo é composto, anatomicamente, de uma série de componentes e de atributos físicos, porém, bastante singular no tocante à subjetividade. O uso do pronome indefinido “alguém”, no final do texto, remete-nos a uma noção de subjetividade

não concluída, muito menos delimitada por categorias de alma ou espírito, ou de uma interioridade transcendental. Tal como o poema, a subjetividade é fragmentada, indefinida e se constrói historicamente, em um movimento de exterioridade que a define (subjetivação). Dessa forma, a fragmentação no corpo do texto, assim como a fragmentação do corpo, expressa uma dada noção de subjetividade errante, em movimento. Obviamente, essas questões não estão demarcadas no poema, mas, é possível apreendê-las a partir dos mecanismos adotados para a sua construção.

Aliado ao texto verbal, soma-se o elemento visual que, conjugado ao conteúdo do poema, reforça a idéia de algo palpável, de superfície. O desenho é composto de traços simples e/ou infantilizados, e evoca, também, imagens primitivas desprovidas de quaisquer recursos tecnológicos, como os encontrados em outros livros do poeta, como Kit *Nome* (1993), *2 ou + corpos no mesmo espaço* (1997), por exemplo. O teor fragmentário do poema é reforçado pelo uso de frases entrecortadas (discurso fragmentado) e pelo uso do ponto final, apontando para um devir-criança, para uma visão de mundo construída por um olhar de descoberta, que pode ser caracterizado como o eixo norteador do livro *As Coisas.*

Por tudo isso, o poema propõe uma leitura do corpo e da subjetividade de forma desautomatizada, criando efeitos de sentido que, para além de uma visão simplista do corpo, beira a estranheza e o poético. Tais recursos mobilizam sentidos que, para serem apreendidos, necessitam de um rompimento com modos cristalizados de ler/perceber o mundo, a linguagem e, sobretudo, a poesia.

LEITURA DO POEMA-CANÇÃO *O PULSO*[17]

No poema comentado anteriormente, um conjunto de descrições, às vezes exaustivas, tentam conceber o corpo sob variados aspectos, inclusive o da subjetividade. Em outro texto (*O Pulso*), o corpo é visto como depositário de um emaranhado de doenças, ora físicas, ora psicológicas.

O Pulso

Peste bubônica câncer pneumonia
Raiva rubéola tuberculose anemia
Rancor cisticircose caxumba difteria
Encefalite faringite gripe leucemia

O pulso ainda pulsa
O pulso ainda pulsa

Hepatite escarlatina estupidez paralisia
Toxoplasmose sarampo esquizofrenia
Úlcera trombose coqueluche hipocondria
Sífilis ciúmes asma cleptomania

O corpo ainda é pouco
O corpo ainda é pouco

Reumatismo raquitismo cistite disritmia
Hérnia pediculose tétano hipocrisia
Brucelose febre tifóide arteriosclerose miopia
Catapora culpa cárie câimbra lepra afasia

O pulso ainda pulsa
O corpo ainda é pouco.

Doenças das mais diferentes modalidades habitam o corpo, que ainda resiste, ou melhor, pulsa. Essas doenças são justapostas uma ao lado da outra e coexistem no poema sem qualquer sinal de pontuação que as separe entre si. Colocar os substantivos em liberdade,

[17] Letra de Arnaldo Antunes em parceria com Tony Bellotto e Marcelo Fromer, gravada pela Banda *Titãs* em 1989, e incluído na Antologia de Antunes (2006).

libertando-os dos adjetivos e demais qualificadores, foi um procedimento característico da Poesia Concreta, cuja herança é proveniente das modificações incorporadas no Modernismo Brasileiro sob influência das Vanguardas Européias, principalmente do Futurismo italiano. Assim, esse conjunto de doenças é realçado, ficando o "corpo" e o "pulso" como as partes "menores" do processo.

A repetição dos versos "O pulso ainda pulsa / o corpo ainda é pouco", bem como o andamento musical da canção, sugerem sons análogos aos de quarto de hospital, inclusive pela repetição da palavra "pulso", cantada com uma tonalidade praticamente em ritmo de sopro, quase visceral. O efeito semântico dessa repetição reverbera, de forma incisiva, para a capacidade de resistência do corpo, ou seja, a resistência da vida em contraponto ao conjunto de patologias, pelas quais o corpo e o sujeito são atingidos. Outra forma de repetição sugestiva do texto são as rimas das palavras terminadas em /ia/, todas se referindo a um estado doentio e a um ritmo de continuidade, ecoando no texto.

Ao corpo, que ainda é pouco, só resta resistir e continuar a pulsar, mesmo diante de tantos "ataques" físicos e psíquicos, que enfrenta. Nesse conjunto de doenças mencionadas, a "afasia", última do elenco, pode ser vista como impossibilidade de comunicação e, por extensão, impossibilidade de compreensão de si e do outro. Por ser a última da lista, e estar ligada aos problemas de linguagem, a afasia, talvez, sintetize as problemáticas do homem contemporâneo, pois a falta de comunicação também adoece o sujeito e o corpo social. Dessa forma, a canção reafirma o lado trágico da vida para reafirmar a vida, incondicionalmente. "Ainda".

Segundo Pelbart (2003), o corpo não suporta coações, tanto por fora quanto por dentro, cuja raiz está no civilizatório que adestra continuamente o "animal-homem" desde tempos imemoriais[18]. Tais questões atravessam a letra da canção *O pulso*, uma vez que os

[18] Questão desenvolvida por Pelbart ao retomar a questão do artigo "o que é que corpo não agüenta mais?, de David Lapoujade.

domínios patológicos, nela descritos, coagem o corpo e o sujeito a partir de uma seleção de doenças ligadas a diferentes formas de relação com o corpo. Por essa razão, as referências ao "ciúme", "à culpa" e "à afasia", por exemplo, incluídos no rol de doenças mais tipicamente psicológicas, são afetadas pelo binômio dentro/fora, tal como as outras. Corpo e subjetividade (quem é recheio de quem?) tentam resistir ao adestramento e à disciplina, e, ainda, "ao sistema de martírio e narcose que o cristianismo primeiro, e a medicina em seguida, elaboraram para lidar com a dor, um na seqüência do outro e no rastro do outro: culpabilização e patologização do sofrimento, insensibilização e negação do corpo" (PELBART, 2003, p. 45).

LEITURA DO POEMA *LIBERAL GEROU*[19]

Um outro texto que aborda, de forma mais específica, a questão do corpo e da subjetividade é o poema *Macha Fêmeo* (CD *O Silêncio,1996*). Nesse poema, transcrito a seguir, Antunes inverte a noção de gênero, o pólo masculino/feminino, alterando as desinências finais de cada palavra; ou seja, o que usualmente é tido e/ou concebido como masculino é modificado para o feminino. Esta constatação é feita logo no início do poema-canção, expressa no título do texto onde se lê a expressão *MACHA FÊMEO*.

Macha Fêmeo (Paulo Tatit / Arnaldo Antunes / Marcelo Fromer)

Macha
Fêmeo
Macha
Fêmeo
Fêmeo

[19] Antunes, 1996.

Macha

Cérebra caralha baga saca pescoça prepúcia ossa
Nádego boceto teto coxo vagino cabeço boco

Corpa moço dentra foro moça
Orgasma coita palavro sexa goza

Liberal gerou

Macha
Fêmeo
Macha
Fêmeo
Fêmeo
Macha

Fígada barrigo umbiga perno braça unho mucoso
Axilo nerva pela veio cabela narino porro

Corpa moço dentra foro moça
Orgasma coita palavro sexa goza

Liberal gerou

Calço terna saio camiseto vestida cueco bluso
Meio sandálio calcinho cinta sapata casaca luvo

Corpa moço dentra foro moça
Orgasma coita palavro sexa goza

Liberal gerou

Cérebra caralha baga saca pescoça prepúcia ossa
Nádego boceto teto coxo vagino cabeço boco

Classes de palavras são alteradas constantemente pelo poeta, cujo resultado questiona o sentido pré-estabelecido de que as instâncias do masculino/feminino não são categorias fixas e regulares. Esse processo de inversão lingüística aparece também em outro verso do poema, *Liberal gerou*, repetido em dois momentos do texto, no meio e no final. A alteração de categorias de gênero, associada com a idéia de liberação do sujeito, produz efeitos de sentido ao longo do texto decorrrentes da relação entre sujeito e identidade sexual.

Se pensarmos no contexto de final do século XX e entrada do século XXI, o poema de Antunes aponta para uma concepção de subjetividade que parece não ter limiares muito precisos. Ao deslocar palavras e expressões de um gênero para outro, o texto levanta questões que procuram, de alguma maneira, problematizar as categorias de masculino e feminino: como delimitar o que é macho(a)? o que é fêmea(o)? São categorias fixas?

Além de questionar tais categorias, o texto aborda, de forma incisiva, a questão da sexualidade: a maioria das expressões utilizadas vinculam-se às partes do corpo humano, especificamente, às partes genitais. Assim, o poema em questão redimensiona, metonimicamente, as fronteiras do masculino/feminino e, ao mesmo tempo, coloca em discussão a relação corpo *versus* sexualidade. Não somente partes do corpo, mas também um conjunto de elementos a ele ligado como roupas e outros atributos:

Calço terna saio camiseto vestida cueco bluso
Meio sandálio calcinho cinta sapata casaca luvo

Outro aspecto relevante no poema relaciona-se ao corpo do texto, construído pela disposição gráfico-visual dos versos que compõem o poema. À imagem de uma cruz, visualmente construída nas primeiras estrofes, estão ligados os enunciados sobre corpo, sexualidade e subjetividade. O teor crítico é facilmente percebido no poema. A conjunção religiosidade/sexualidade sempre se caracterizou por embates, sobretudo, proibições da primeira sobre a segunda. A sexualidade sempre foi concebida como um tabu para o cristianismo e para o dogma católico. Ainda hoje essa relação é marcada por conflitos, principalmente quando se trata das relações homoeróticas, do sexo como procriação, da proibição do uso de preservativos, do casamento entre homossexuais, etc.

A articulação de diferentes discursos (do político, do religioso e da sexualidade), associados ao experimentalismo lingüístico e visual do poema, permite ao poeta efetuar uma leitura crítica da sociedade contemporânea. Esse recurso evidencia aspectos tanto lingüísticos

(alteração lexical de classes de palavras), quanto sociais (inversão e instauração de novos papéis sociais). Atento às questões contemporâneas ligadas às práticas socioculturais, Arnaldo Antunes utiliza-se, no referido texto, de elementos lingüístico-discursivos capazes de captar, no campo estético e político, traços da subjetividade contemporânea, em que as demarcações masculino/feminino ganham novos contornos e efeitos de sentido que se afastam da noção de sentido "logicamente estabilizado".

LEITURA DO POEMA *MINHA MEU*[20]

No poema *Liberau Gerou*, Antunes "brinca" com os signos e com as classificações de gênero, propondo outras perspectivas para se pensar a subjetividade e as possíveis relações entre os pólos masculino e feminino. No poema-canção *Minha meu*, que transcreveremos a seguir, encontramos procedimentos parecidos com a discussão anteriormente comentada. Texto que integra o disco *Ninguém*, cuja temática volta-se para a reflexão sobre a identidade, ou perda de identidade.

Minha meu - Arnaldo Antunes - 1995

meu pé minha mão meu pai minha mãe meu pau meu pai meu pé minha mãe minha mão meu pé meu pau minha mãe meu pai meu pau minha mão minha mãe meu pai meu mãe minha mão meu pai minha pé	meu meu minha meu pai pau mão meu minha pé mãe pai minha minha pau mão pé mãe minha meu pai meu pé minha mãe mão pau meu minha meu minha mãe pau pai meu pãe minha pão minha mé meu mai

[20] Antunes, 1995.

meu pau meu mão meu mãe minha mãe minha pai meu pé meu pau meu mão minha pau minha pé meu mãe minha mão meu pai minha pé minha mãe meu mão minha pau minha pai meu mãe meu pau meu mão minha mãe meu pé minha pai minha mão minha pé meu pai meu mãe minha pau meu mão	meu mau meu pão meu pãe minha mai minha pãe meu mé meu mau minha pão minha mau minha mé meu pãe minha pão meu mai

Uma característica recorrente da poética de Antunes manifesta-se nesse texto: a repetição exaustiva de enunciados. São cinco estrofes de nove versos cada, articuladas pela relação de dois pronomes possessivos (meu, minha) e de quatro substantivos (pai, mãe, pé, mão, pau). Resulta, ao final, um montante de cento e setenta palavras formadas a partir das seis primeiras.

A constante repetição dos enunciados e as trocas de letras e/ou fonemas desencadeiam uma série de mudanças textuais. Na medida em que as repetições são produzidas, desarticula-se a morfologia, a sintaxe e as concordâncias de gênero (iniciada no título da canção). Das cinco estrofes, a primeira é a única grafada segundo as normas gramaticais, e, a partir dela, as demais, gradativamente, subvertem a lógica gramatical até o surgimento de palavras desconhecidas e fora do léxico. Na segunda e terceira estrofes, temos mudanças de gênero na relação pronome e substantivo (“meu mãe / minha pé”); na quarta, alterações sintagmáticas pela junção de pronome + pronome (“meu meu minha meu”); e, por último, na quinta estrofe, são reunidos os casos anteriores, juntamente com a criação de palavras inexistentes na língua (“pãe, mai”). No plano melódico, o ritmo forte do rock, incorporado ao texto, produz uma

adequação entre som e sentido, principalmente pela forma como a música acompanha a ordem/desordem das palavras, até tornarem-se apenas som (“pãe, mé, mai”).

O texto da canção *Minha meu* aponta para outro modo de estruturação, não apenas lingüística, mas em relação ao sujeito: pé e mão (sustentação do corpo), pai e mãe (vínculo familiar) e pau (sexualidade). Por isso, a quantidade de possessivos acionados ao longo da canção, nos quais o sujeito tenta agarrar-se. Na primeira estrofe, tanto a estruturação de linguagem quanto a estrutura de sustentação do sujeito estão em harmonia; mas, a partir do momento em que as desarticulações da língua avançam (da segunda estrofe até o final), o que anteriormente era “um porto seguro” se desfaz. Mudam-se, da mesma forma, as concordâncias de gênero, colocando em conflito as fronteiras entre o masculino e o feminino (minha pai / meu mãe / minha pau). Ou melhor, esses elementos sinalizam para uma compreensão de gênero como uma categoria discursiva, não meramente biológica ou classificatória, mas construída na e pelas relações sociais, anunciadas no texto pelos elementos que ligam a subjetividade ao corpo (pé, mão), à família (pai e mãe) e ao sexo (pau). No domínio da sexualidade, as alternâncias entre “meu pau meu pai”, “meu pau minha mãe” e “meu pau minha mão”, podem associar-se tanto às questões edipianas, quanto ao prazer individual, à masturbação. Questões visíveis na primeira estrofe, e que se diluem, aos poucos, nas indefinições obtidas a partir das não concordâncias de gênero e na indefinição das palavras construídas. Busca-se definir não definindo, classificar não classificando. Aliás, os poemas de Antunes nutrem-se de uma obsessão por indefinições e conceitos, como tentativa de apreender o objeto ou o tema abordado sob vários prismas. Nesse brincar com as palavras, o poeta faz a “língua gaguejar, balbuciar, murmurar em si mesma, instaurando uma sintaxe em devir, uma sintaxe, uma criação de sintaxe que faz nascer a língua estrangeira na língua, uma gramática do desequilibro”, conforme Deleuze (1997, p. 127).

De um modo geral, as fusões vocabulares e alternâncias de letras ou fonemas, percebidas no texto, provocam outros efeitos de sentido, que ultrapassam o jogo meramente formal de "brincar" com as palavras e com a sintaxe do poema. Se, em um primeiro momento, há um conjunto de informações que podem ser ligadas à sustentação do corpo e do sujeito (pé, mão, pai, mãe, pau), as demais estrofes sinalizam para a indefinição, não somente vocabular, mas da própria idéia de sustentação, hipoteticamente vislumbrada. Além de aproximar a linguagem da canção a aspectos, eminentemente sonoros, obtidos pelo uso de palavras não dicionarizadas (mai, pãe), o texto avança, uma vez mais, para a indefinição da subjetividade, pois as "bases" de sustentação são frágeis e não fixadas em papéis delimitados previamente.

> Como diz Calvino, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis. (PERBALT, 2000, p. 20)

LEITURA DO POEMA *INCLASSIFICÁVEIS*[21]

Prosseguindo com o tema da indefinição, destacamos a letra da canção *Inclassificáveis*, lançada no CD *O Silêncio* e gravada por Antunes em parceria com Chico Sciense. Nessa letra, a proposta de "inclassificação" volta-se para o eixo sujeito e identidade nacional, e, como veremos, o procedimento de escrita segue um caminho parecido com a letra da canção *Minha meu*, principalmente pelo uso de fusões lexicais e criações de palavras inexistentes na língua para re-pensar e/ou re-criar papéis sociais, grupos sociais ou identidades socioculturais.

[21] Antunes, 1996.

Inclassificáveis **que preto, que branco, que índio o quê?** **que branco, que índio, que preto o quê?** **que índio, que preto, que branco o quê?** **que preto branco índio o quê?** **branco índio preto o quê?** **índio preto branco o quê?** **aqui somos mestiços mulatos** **cafuzos pardos mamelucos sararás** **crioulos guaranisseis e judárabes** **orientupis orientupis** **ameriquítalos luso nipo caboclos** **orientupis orientupis** **iberibárbaros indo ciganagôs** **somos o que somos** **inclassificáveis** **não tem um, tem dois,** **não tem dois, tem três,** **não tem lei, tem leis,** **não tem vez, tem vezes,** **não tem deus, tem deuses,**	**não há sol a sós** **aqui somos mestiços mulatos** **cafuzos pardos tapuias tupinamboclos** **americarataís yorubárbaros** **somos o que somos** **inclassificáveis** **que preto, que branco, que índio o quê?** **que branco, que índio, que preto o quê?** **que índio, que preto, que branco o quê?** **não tem um, tem dois,** **não tem dois, tem três,** **não tem lei, tem leis,** **não tem vez, tem vezes,** **não tem deus, tem deuses,** **não tem cor, tem cores** **não há sol a sós** **egipciganos tupinamboclos** **yorubárbaros carataís** **caribocarijós orientapuias** **mamemulatos tropicaburés** **chibarrosados mesticigenados** **oxigenados debaixo do sol**

Esse texto apresenta uma reflexão sobre a cultura brasileira em uma tentativa de delinear as possibilidades de classificação das raças que contribuíram para a formação de nossa identidade cultural. Por meio de perguntas, neologismos e metáforas, percebe-se uma busca de definição para o brasileiro.

Nas primeiras estrofes, o texto resgata, interdiscursivamente, determinadas concepções de que o povo brasileiro seria resultante das raças brancas, africanas e indígenas. Ora por meio de adição, cada raça somada às outras duas comporiam um primeiro quadro racial (primeira estrofe); ora pela fusão, pois, na segunda estrofe, com a ausência de vírgulas e

pronomes relativos, apresentam-se três substantivos, oriundos das raças preto, índio e branco como sendo uma raça só, apenas com a ordem de disposição invertida. Ironicamente, os substantivos configuram o resultado da soma apresentada na primeira estrofe.

que preto branco índio o quê?
branco índio preto o quê?
índio preto branco o quê?

Após a interrogação inicial, segue-se a discussão da diversidade cultural (terceira estrofe), materializada pela enumeração de grupos raciais e, principalmente, pela criação de neologismos como "guaranisseis" e "judárabes". Esta fusão vocabular, metaforicamente, cria efeitos de sentido que apontam para construções identitárias, ampliando o quadro racial com o acréscimo de outras culturas ao trio preto, branco e índio.

aqui somos mestiços mulatos
cafuzos pardos mamelucos sararás
crioulos guaranisseis e judárabes

São vários os neologismos criados, buscando miscigenar diferentes culturas, raças, religiões e práticas culturais. Não são apenas nacionalidades que são relacionadas, mas culturas locais com continentes (orientupis); culturas locais de países diferentes (cinganagôs); povos ligados ao período de dissolução do império romano (iberibárbaros); dentre outros. A pluralidade cultural, materializada em vários enunciados ao longo do texto, conquista o *status* de "inclassificação", repetida ao longo do texto e reforçada, na canção, pelo rock pesado na voz de Antunes e Chico Science.

somos o que somos
inclassificáveis

Merece destaque, também, a criação lexical “mesticigenados”, termo resultante da união das palavras “mestiçagem” e “miscigenação”. São várias as expressões lingüístico-discursivas criadas no texto, que, em seu conjunto, convergem para o rótulo de inclassificação. Ao negar a possibilidade de classificação do “ser brasileiro” e declarar-se inclassificável, o texto esbarra em outro efeito de sentido: ser inclassificável é uma classificação. Os sujeitos nele inscritos se reconhecem nesse efeito identitário e a ele dão voz. Conforme Alfredo Bosi (1987, p. 07),

> ocorre, porém, que não existe *uma* cultura brasileira homogênea, matriz dos nossos comportamentos e dos nossos discursos. Ao contrário: a admissão do seu caráter plural é um passo decisivo para compreendê-la como um ‘efeito de sentido’, resultado de um processo de múltiplas interações e oposições no tempo e no espaço.

Além dos efeitos identitários realçados pelas criações lexicais e o ato de negar a classificação e ao mesmo “classificar-se”, encontram-se, no poema, outros elementos que, além das fusões de cores, raças e crenças, acentuam o teor crítico do texto. Situada na parte final do texto, a expressão “**oxigenados debaixo do sol”,** explora uma dada ambigüidade, ou seja, o ato de descolorir os cabelos e pêlos, correlacionado ao bronzeamento de pele. A adoção desse tipo de prática, e outras a ela correlacionada, aponta para um efeito identitário movente, em constante transformação, revelando uma condição do sujeito(s) marcada por uma somatória de elementos, oriundos de diferentes práticas socioculturais[22].

Temos, portanto, uma reflexão, por meio da poesia, em torno de elementos que são constitutivos de uma dada concepção de subjetividade e identidade, em suas variações e efeitos de sentido possíveis.

---

[22] Penso aqui na discussão elaborada por Rolnik (1997), quando reflete sobre as identidades prêt-à-porter, ou seja, kits de identidade oferecidas pela mídia e pelo mercado de consumo, que alteram a constituição da identidade, independente de contextos geográficos, nacionais, culturais, etc. A autora chama a atenção para “as drogas” oferecidas pela TV, pela propaganda, pela literatura de Auto-ajuda, pelas dietas *diet/light*, por exemplo. São elementos que “quando consumidos como próteses de identidade, seu efeito dura pouco, pois os indivíduos-clones que então se produzem, com seus falsos-self estereotipados, são vulneráveis a qualquer ventania de forças um pouco mais intensa (p. 22).

"Inclassificação" e "indefinição" foram, até o momento, duas expressões muito utilizadas para abordar o tema da subjetividade na poesia de Antunes. Nem a subjetividade se define como uma categoria fixa, nem os recursos formais adotados pelo poeta seguem um caminho único, pois grande parte dos poemas integraram mais de uma publicação e mais de um suporte.

Corroborando para "definir não definindo" ou "classificar não classificando", conforme já salientamos, destacaremos outros poemas que, embora encenem a subjetividade por um caminho conceitual, ou como tentativa de definição, lançam outros olhares para essa questão.

LEITURA DO POEMA-CANÇÃO *NINGUÉM* [23]

Ninguém faz parte do CD homônimo de Antunes, cuja temática é a questão da identidade. Já no título dado ao poema, percebe-se, uma vez mais, a idéia de indefinição. O que é ser "ninguém"? O que "ninguém" quer dizer?

uma pessoa	com língua e com linguagem
ninguém	com pele e com tatuagem
nenhuma pessoa	com orelha e com brinco
ninguém	com vibrador e com pinto
uma pessoa	com pálpebra e com cortina
ninguém	com carne e com proteína
também	com pulmão e com fumaça
numa pessoa	com cabelo e com caspa
	com água e com urina
nenhuma pessoa	com batom e com vagina

[23] Antunes (1995). Canção composta em parceria com Paulo Tatit/ Edgard Scandurra.

ninguém uma pessoa ninguém nenhuma pessoa ninguém também numa pessoa sem cabelo e sem peruca sem dente e sem dentadura sem perna e sem muleta sem peito e sem chupeta sem nariz e sem platina sem dor e sem aspirina sem seio e sem silicone sem voz e sem microfone sem pele e sem implante sem safena e sem transplante sem músculo e sem ginástica sem ruga e sem plástica sem barriga e sem dieta sem destino e sem meta uma pessoa ninguém nenhuma pessoa ninguém uma pessoa ninguém também numa pessoa nenhuma pessoa ninguém uma pessoa ninguém nenhuma pessoa ninguém também numa pessoa	com calmante e com calma com karma e com alma com perna e com bengala com espelho e com cara uma pessoa ninguém nenhuma pessoa ninguém uma pessoa ninguém também numa pessoa nenhuma pessoa ninguém uma pessoa ninguém nenhuma pessoa ninguém também numa pessoa uma pessoa ninguém nenhuma pessoa ninguém uma pessou eu sou eu sou eu sou eu sou eu sou uma pessoa

Em um primeiro olhar sobre o texto, de imediato, destacam-se um vasto conjunto de expressões indefinidas ou que designam algo de modo vago: “uma”, “pessoa”, “nenhuma”, “ninguém”, “numa”. Essas expressões compõem a primeira estrofe da canção e repetem-se ao

longo de sete estrofes, com rápidas alterações na estrofe final, que comentaremos mais adiante. Nesse jogo anafórico, Antunes enumera um leque de combinações lingüísticas e de sentido ao par pessoa/ninguém.

Alterando a distribuição dos versos e interferindo um pouco no texto, podemos ler: “uma pessoa é ninguém”, “nenhuma pessoa é ninguém”, “uma pessoa é ninguém também numa pessoa”, “não há ninguém também numa pessoa”. Dos termos indefinidos utilizados na primeira estrofe, o único com características mais precisas, ainda que de modo vago, é o pronome “um”; porém, “uma pessoa” não determina o substantivo, pois não há delimitação de sexo, idade, ou algo mais detalhado. Dialogando com um trecho de outro poema estudado, poderíamos apontar que “o corpo tem alguém como recheio” ou, transpondo para o texto em questão, “uma pessoa tem ninguém como recheio”. Obviamente, a partir de uma paráfrase, sem nenhuma licença poética.

Além dessas estrofes, repetidas ao longo do texto, duas outras se destacam e se conectam com elas, reiterando o teor indefinido destacado até aqui. Pode-se argumentar que essas estrofes, terceira e sexta, formam dois blocos de sentido para a canção. O primeiro bloco intensifica o sentido de ausência, sobretudo, por ter no início e no meio de cada um dos catorze versos a preposição “sem”, cuja dinâmica de leitura, “sem isso e sem aquilo”, reforça duplamente a idéia de ausência designada por essa preposição e pelo jogo de linguagem construído. Retomando o modelo parafrástico indicado aqui, temos a seguinte associação: uma pessoa é ninguém sem isso e sem aquilo. Nesse ponto, o sujeito escapa a todos os “recheios”, dos e nos quais poderia se fixar e ancorar.

Se não há algum ponto no qual se segurar, o sujeito, esvaziado dos seus atributos corporais (cabelo, dente, perna, peito, nariz, dor, seio, voz, pele, músculo, ruga, barriga) e artificiais (peruca, dentadura, muleta, chupeta, platina, aspirina, silicone, microfone, implante, transplante, ginástica, safena, plástica, dieta) ou de perspectivas (destino, meta), encontra-se

destituído de categorias interiores e exteriores que o identificariam a uma dada posição, mesmo passageira. O verbo “identificariam” foi utilizado para especificar alguns atributos que, incorporados ao corpo e à subjetividade, principalmente à contemporânea, como “silicone”, “implantes” “plástica” e “dieta”, designam categorias não permanentes, porém, são consumidas e assimiladas como “próteses de identidade”, tal como postula Rolnik (1997).

Por outro lado, o segundo bloco do poema (sexta estrofe), contrário ao citado acima, adota a perspectiva de preenchimento, por isso, uso da preposição “com” no início e no meio de cada um dos catorze versos. Nesse bloco, uma pessoa é definida “com isso e com aquilo”. Há uma lógica estrutural de construção e enumeração parecida com o bloco do “sem”. Segue-se um conjunto de atributos ora físicos (língua, pele, orelha, pulmão, etc.), ora artificiais (tatuagem, brinco, vibrador, fumaça, bengala etc.), ora de outra instância (karma, alma). Da mesma maneira que se esvazia corpo e subjetividade para reafirmar seu esvaziamento (terceira estrofe), o preenchimento (com), também a direciona para o mesmo caminho, pois mesmo com todo “o recheio”, “uma pessoa é ninguém com isso e com aquilo”.

Esse percurso de esvaziamento/preenchimento da subjetividade só sofrerá alterações na última estrofe, quando a afirmação “eu sou uma pessoa”, que em princípio poderia contrapor-se ao restante do texto, apenas elimina as palavras “nenhuma”, “ninguém”, criando um deslocamento, de forma minimizada, do teor de indefinição do sujeito (“uma pessoa”). Todavia, o percurso de afirmação não provoca grandes mudanças no sentido do poema, mesmo porque a expressão “eu sou uma pessoa” não é suficiente para caracterizar o sujeito. A indefinição continua. Antes de esse término ser estabelecido, merece destaque o quinto verso da última estrofe (“uma pessou eu sou eu”), no qual se fundem as palavras pessoa + sou + eu. A criação de uma nova palavra “pessou”, inexistente na língua, intensifica o tom de indefinição da subjetividade, encenada no texto. Essa técnica de fusão vocabular, traço característico da poesia de Antunes, conjuga-se ao conteúdo do poema, sobretudo pela

articulação com a atmosfera fluída e indefinida da subjetividade, materializada nos versos da canção.

"Com" ou "sem" esse conjunto de atributos, a subjetividade continua destituída de essências, e o processo de indefinição, a ela associado, deve ser apreendido como algo em constante processo, independente dos elementos pelos quais tenta se apegar e, independente, também, dos versos do final do texto, quando o sujeito do discurso tenta se afirmar como pessoa: "eu sou eu/ sou eu sou/ uma pessoa". Conclusão: se uma pessoa é ninguém, se nenhuma pessoa é ninguém (também) numa pessoa, então, eu sou uma pessoa. Trata-se, apenas, de uma pequena intervenção no texto, uma tentativa de jogar com as possibilidades permitidas por ele.

De definição e indefinição, o sujeito do discurso enuncia de um dado lugar que parece, em um primeiro "lance de dados", destituir corpo e subjetividade de uma série de atributos para, em seguida, preenchê-la com outros ingredientes. Nesse despir e vestir, o sujeito da enunciação nada mais faz que pôr em cena o caráter indefinido da subjetividade, seja no processo de desnudamento, seja pelo movimento inverso. Nesse movimento que olha de dentro e ao mesmo tempo de fora, corpo e subjetividade são devassados e focalizados em uma perspectiva fragmentada, tanto na estrutura quanto no conteúdo do poema.

Compreender a subjetividade como algo indefinido, em processo, não encaminha a discussão para o nada ou para a anulação do sujeito, e não impede o sujeito de se posicionar como "pessoa". Ser uma pessoa é, de uma forma, ser alguém, fragmentada, disperso, mas alguém. Ou seja: "o pulso ainda pulsa", mesmo diante do conjunto de elementos acionados para composição e decomposição do sujeito (e do texto).

Nesse momento da discussão, remetemo-nos a outra canção do mesmo disco (*Ninguém*) que faz eco com as reflexões aqui construídas. Trata-se da canção *Fora de si*[24]:

[24] Antunes (1995).

Eu fico louco
Eu fica fora de si
Eu fica assim
Eu fica fora de mim

Eu fico um pouco
Depois eu saio daqui
Eu vai embora
Eu fico fora de si

Eu fico oco
Eu fica bem assim
Eu fico sem ninguém em mim

Em apenas três estrofes, evidencia-se, no poema, a relação entre sujeito e loucura, materializada pela escolha sintática adotada na escritura do texto. Essa não concordância sintática pode ser vista através de um processo capaz de aproximar poesia e loucura. Conforme nos ensina Foucault (1967), enquanto o louco vê por toda parte "semelhanças e sinais de semelhança" e para ele todos os signos "se assemelham, e todas as semelhanças valem como sinais", o poeta é aquele que "reencontra os parentescos subjacentes às coisas, as suas similitudes dispersas", e é capaz de ouvir um "discurso mais profundo", remetendo a um tempo em que as palavras estavam ligadas a uma semelhança universal com as coisas (p.74).

> Assim se encontram ambos [a poesia e a loucura], na orla exterior da nossa cultura e no ponto mais próximo das suas divisões essenciais, nessa situação extrema – postura marginal e silhueta profundamente arcaica – em que as palavras encontram sem cessar o seu poder de estranheza e o recurso da sua contestação. (FOUCAULT, 1967, 75)

Tais argumentos, de alguma maneira, aproximam-se do texto em destaque. Certa sensação de estranheza perpassa a canção, e essa estranheza está materializada na estrutura sintática, quando se efetua a concordância entre elementos gramaticalmente incompatíveis. Por outro lado, esse "erro" sintático encontra no domínio da loucura e da poesia um efetivo

espaço de manifestação. Logo no primeiro verso a loucura se apresenta na voz do sujeito do discurso: “eu fico louco”. A partir de então o tema desdobra-se nos demais versos, dialogando com o estar “oco”, palavra formada, nesse poema, a partir do vocábulo “louco”, já e que culmina com o verso final: “eu fico sem ninguém em mim”. Esse desdobramento que se efetiva de verso em verso, articula-se, no plano sintático com as expressões “eu fico fora de si”, “eu fico fora de mim”, “eu vai embora”, “eu fica bem assim” que, gradativamente, apontam para um outro espaço fora da interioridade. Sair para fora, indo do eu para ele (“eu fica fora de si”), atingindo um encontro do sujeito com um outro mundo, sem contornos delineados. Não se trata de um espaço real, mas de um espaço fundado pela própria escrita, em um jogo de ausência e presença (fora de si / fora de mim), que ecoa pelos versos e rimas da canção (louco, pouco, oco).

Cria-se, no texto, um nítido processo de esvaziamento da subjetividade, atravessada pela loucura e pelos efeitos daí decorrentes. Esse movimento de ausência e presença, que, em princípio, parece não oferecer embates ao sujeito (“eu fica bem assim”), ganha intensidade no último verso (“eu fico sem ninguém em mim”). Dessa forma, situar-se nessa condição é intensificar o vazio, afinal, “eu fico sem ninguém” indica uma dada percepção de ausência; no entanto, a preposição “em” indica presença (“ninguém em mim”). Isso posto, o esvaziamento é duplamente percebido, pois a palavra “ninguém” (nenhuma pessoa), que é o indicativo de presença (“em”), reduplica a sensação de estar fora, de não preenchimento e da condição de indefinição que o poema evoca.

Intertextualmente, essa canção pode ser comparada com o texto *Ninguém*, discutido anteriormente, sobretudo no tocante ao esvaziamento da subjetividade. O último verso “eu fico sem ninguém em mim” corresponde ao verso “uma pessoa / também / numa pessoa” da canção *Ninguém*, discutida anteriormente. Há uma íntima conexão entre os dois poemas e cada qual, a seu modo, problematiza a subjetividade como indefinição e como esvaziamento.

Nessa perspectiva, tanto os poemas quanto as concepções de sujeito, construídas na poética de Antunes, devem ser vistos como categorias moventes, compondo linhas de fuga, que não se prendem a uma dada formatação. Por sua vez, essa movência da subjetividade e da poesia intensifica uma busca de apreender a co-relação entre os termos, “lançando mão” dos mais variados recursos tecnológicos e estratégias textuais possíveis. Como não há pretensão de descrições do sujeito em sua essência ou interioridade absoluta, nem de questões propriamente metafísicas, a poética deste autor tenta captar diferentes formas de sujeito em sua relação com o corpo, a sexualidade, a identidade cultural, entre outros aspectos. São posições-sujeito materializadas nos poemas, e essas posições, na maioria das vezes, são descritas por expressões indefinidas, tais como, “alguém”, “qualquer”, “ninguém”, ou por fusões lexicais que implicam posições do sujeito na sociedade, passando pela linguagem, pelo suporte e pela canção.

AUTORIA E ESCRITURA NOS POEMAS DE ARNALDO ANTUNES

DERRIDA E O TEXTO PLATÔNICO

Derrida (1991), ao discutir o texto platônico, reflete sobre a ambigüidade existente na condenação da escritura, designada pela expressão *Pharmakon*, que remete, simultaneamente, às noções de remédio (cura) e droga (veneno). Relendo o jogo de poder existente no mito de origem da escrita (um dos capítulos finais do diálogo do *Fedro*), Derrida evidencia a atitude política anunciada no diálogo entre os deuses *Thoth* e *Thamus*. O primeiro, inventor da arte da escrita, argumenta em favor dessa nova modalidade, justificando-a como "remédio" auxiliar para a memória. O segundo, ao contrário, defensor da oralidade, vê a escrita como um "veneno" e, como conseqüência, ineficaz para preservar a memória, considerando-a como um saber morto e parricida.

A argumentação de Tamus, segundo Derrida, vale-se pela questão da paternidade: o pai, aquele que teria como princípio guiar e conduzir o seu discurso, sem o auxílio da escrita. Nesse sentido, adota o princípio de que o sujeito falante "como pai de sua fala" teria condições de protegê-la, pois o "logos vivo é aquele que provém de um pai vivo". Esta autoridade evitaria o parricídio, pois "o escrito visto como um discurso é visto como uma fala enfraquecida, um morto vivo, um filho errante, sem a proteção paterna" (DERRIDA, 1991, p. 96). Convém resgatar parte do diálogo de Sócrates e Fedro:

> - O uso da escrita, Fedro, tem um inconveniente que se assemelha à pintura. Também as figuras pintadas têm a atitude de pessoas vivas, mas se alguém as interrogar conservar-se-ão gravemente caladas. O mesmo sucede com os discursos. Falam das coisas como se as conhecessem, mas quando alguém quer informar-se sobre qualquer ponto do assunto exposto, eles se limitam a repetir sempre a mesma coisa. Uma vez escrito, um discurso sai a vagar por toda parte, não só entre os conhecedores mas também entre os que o não entendem, e nunca se pode dizer para que serve e para quem não serve. Quando é desprezado ou injustamente censurado, necessita do auxílio do pai, pois não é capaz de defender-se nem de se proteger por si (PLATÃO, s/d, p. 179).

Segundo Derrida (1991), Sócrates condena não só a escritura, mas a pintura e a escultura, as artes da imitação, porque apenas oferecem uma imagem do seu modelo. A escritura deveria pintar a fala viva. “A magia da escritura e da pintura é, pois, aquela que dissimula a morte sob a aparência do vivo” (p. 92). Nesse sentido, a escritura liberta-se da autoridade e paternidade de origem para entrar em circulação, disseminar-se (“oferecida a todos e para cada um”).

> A escritura, letra morta, grafada em monumento, fria e ausente, se dá como um discurso *parricida*: assassina seu pai, escapa do controle, significa em sua ausência. Este ato de força lhe concede autonomia, liberdade para *inseminar-se* e *disseminar-se*, longe do olhar paterno e de sua voz. O *parricídio* é a especificidade mesma da escritura, a afirmação do filho (SANTIAGO, 1976, p. 60).

À ausência viva do criador, surge a noção de autor que se constrói no texto ou, nos termos de Derrida, na afirmação de que o texto constrói seu próprio pai. Esta concepção de paternidade textual aproxima-se das discussões de Blanchot, Barthes e Foucault sobre a figura do autor. É possível pensar, nesse caminho, que o trabalho de autoria seja visto não no sentido daquele que detém o poder e controle do escrito, mas como função da própria escritura no interior da escritura. O parricídio pode ser visto como condição de sobrevivência da escritura, possibilitando o movimento de circulação de sentidos entre textos (intertextualidade) no interior da sociedade.

BLANCHOT, BARTHES E FOUCAULT: CONVERGÊNCIAS

Dos argumentos arrolados, podemos destacar a idéia de parricídio e, como desdobramento, o fato de que a escritura significa e sustenta-se na e pela ausência de seu produtor/autor/pai. Se no discurso oral o falante ("o pai de sua fala") é capaz de defender e proteger o que diz, o mesmo não se aplica à escritura, texto errante e parricida, capaz de circular e disseminar-se no contexto social, independente do seu autor. Tais argumentos asseguram a sobrevivência da escritura em detrimento do seu produtor.

Esse movimento, cuja raiz, de alguma maneira, está ligada ao texto de Platão, aponta para encaminhamentos teóricos revistos e discutidos a partir de meados do século XX sobre as questões da autoria e para o próprio estatuto do texto literário, enquanto categorias construídas discursivamente, independentes da realidade. O nome de autor não é reflexo do escritor, nem o texto literário constitui-se como cópia da realidade.

Em função dessas questões, autores como Roland Barthes, Michel Foucault e Maurice Blanchot desenvolveram reflexões próximas sobre a natureza e/ou especificidade da literatura a partir da sua relação com o Fora ou o Exterior. Tal conceito tem como base o questionamento com a proposta Realista do século XIX de descrever a realidade nos seus mínimos detalhes, revendo a idéia de representação como cópia do real. Essa virada teórica respalda-se em poetas e ficcionistas como Mallarmé, Kafka e Proust, apenas para citar esses exemplos, que, no início do século XX, abalaram concepções de arte e realidade constantes do Realismo literário. Assim, o Fora liga-se ao poder da literatura de fundar sua própria realidade, com o intuito de estabelecer outras maneiras de co-relacionar a literatura e o real. Para tanto, Blanchot (2005) estabelece que à linguagem literária, em contraposição a linguagem cotidiana, faz da coisa nomeada sua própria realidade, instaurando um domínio em

que a palavra não desaparece no momento de seu uso e não cria uma referência direta com objeto designado. Afasta-se, também, de um uso de linguagem com finalidade práticas.

> Dispomos da linguagem comum e ela torna o real disponível, diz as coisas, dá-nos as coisas afastando-as, e ela mesma desaparece nesse uso, sempre nula e inaparente. Mas, transformada em linguagem 'de ficção', torna-se inoperante, inusitada (BLANCHOT, 2005, p. 304).

A literatura coloca à nossa disposição personagens e ou situações de uso de linguagem focalizados em sua própria realidade verbal, deixando o leitor diante da irrealidade da obra que, "ilusória ou não, aparece como meio de descoberta e de um esforço, não para expressar o que sabemos, mas para sentir o que não sabemos" (LEVY, 2003, p. 21). Ainda segundo Levy, quando se diz da relação da literatura com o fora, não está em questão a existência de um mundo além ou aquém do nosso, mas de um mundo desdobrado em sua outra versão. "Tudo se passa como se a literatura, o espaço, o tempo e a linguagem se constituíssem num devir-imagem, em que o mundo se encontra desvirado, refletido"(p. 26). Em um contato com uma obra literária, deparamo-nos com personagens e situações que parecem reais, cuja "vida é feita de não viver (de permanecer ficção), pois o livro existe e nós o tocamos, as palavras existem, porém não podem ser alteradas" (p. 26).

Em decorrência dessas questões, concebe-se a literatura como uma possibilidade de se vivenciar um outro mundo, não somente como explicação do mundo vivido, do qual seria reflexo. Por criar outro mundo, a literatura liga-se ao fora, concebido como o próprio espaço da literatura, um espaço sem lugar. Segundo Levy (2003), o projeto moderno da literatura se dá no momento em que há o desdobramento e a substituição da intimidade do sujeito pelo fora da linguagem. Com o processo de despersonalização e desaparecimento do sujeito que fala, abre-se espaço ao "ser da linguagem", expressão cunhada por Foucault em suas discussões sobre literatura e diálogos estabelecidos com a leitura dos textos de Blanchot. As reflexões sobre o processo de despersonalização do sujeito na e pela escrita literária

constituem, também, os argumentos de Barthes, no texto *A morte do autor*, e de Foucault, no texto *O que é um autor?*.

As reflexões em torno da relação estabelecida entre a literatura e o fora constituem uma estratégia que é, segundo Levy (2003), capaz de delimitar a "falência do logos clássico", questionando noções até então de grande relevo para a filosofia e para a teoria literária, tais como autor, linguagem, experiência, realidade e pensamento.

Barthes (1988) afirma que a escritura caracteriza-se por estar acima da noção de autoria, em uma posição cuja "voz perde sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa" (p. 65). Ao valorizar a escritura, Barthes questiona uma tradição dos estudos literários que consiste em analisar o texto literário tendo em vista quem o produziu, relacionando indivíduo e obra como "uma só e mesma pessoa". Para o estudioso em questão, trata-se da linguagem literária falar por si própria, ou melhor, a "escritura é vista como o momento em que a literatura assume sua própria linguagem" (p.26). Retomando os estudos lingüísticos voltados para a teoria da enunciação, Barthes encontrará na noção de sujeito da enunciação o suporte para a morte do autor: "lingüisticamente, o autor nunca é senão aquele que diz 'eu': a linguagem conhece um 'sujeito', não uma 'pessoa', e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para 'sustentar' a linguagem, isto é, para exauri-la" (p. 67).

Foucault (2001) inicia o texto de sua conferência sob o título *O que é um autor?*, partindo do mesmo princípio de despersonalização do sujeito, apontado acima. Servindo-se uma frase de Becket: "que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala" (p. 268) e da indiferença presente na frase, Foucault adota dois eixos para a discussão da noção de autor: a noção de escrita e o parentesco da escrita com a morte.

> 1) A escrita de hoje se libertou do tema da expressão: ela se basta a si mesma e, por conseqüência, não está obrigada à forma da interioridade; ela se identifica com sua própria exterioridade desdobrada (...) Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um

> espaço onde o sujeito que escreve não pára de desaparecer; 2) a obra que tinha o dever de trazer a imortalidade recebeu agora o direito de matar, de ser assassina de seu autor (...) A marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel do morto no jogo da escrita (p. 268).

As aproximações entre os textos de Blanchot, Foucault e Barthes não se restringem ao processo de despersonalização do sujeito e da separação entre nome de autor e nome próprio. Os três autores citam, como um dos exemplos do século XX, a experiência de Mallarmé, que demarca o desaparecimento do sujeito-autor em proveito da escrita, ou seja, é a linguagem que fala, não o autor. Blanchot (2005) destaca, também, o mesmo poeta para exemplificar a relação entre texto e autor ao delimitar que "no poema, Mallarmé pressente uma obra que não remete a alguém que a teria feito, pressente uma decisão que não depende da iniciativa de determinado indivíduo privilegiado" (p. 287). Por isso Blanchot recusa afirmações do tipo "o poeta é o coração do mundo", "o artista criador" e a "individualidade poderosa", pois tais caracterizações sinalizam para a preferência do artista sobre a obra, deixando a arte em uma posição reduzida. Esse teor de preterição em favor do gênio, somente contribui, segundo Blanchot, para a degradação da potência da arte.

Ao chamar a atenção para a materialidade da obra de arte, libertando-a de uma dada perspectiva de autor como indivíduo e de um tipo de interpretação que privilegia a intenção autoral, Barthes propõe a noção de escritura associando-a com as reflexões intertextuais, configurando uma outra perspectiva de crítica textual. Para esse autor, a escritura deve ser vista como um conjunto de signos que implica, em seu percurso teórico, articulações entre algumas noções lingüísticas e literárias, estabelecendo "sugestões para a análise do discurso literário". Assim, a noção de escritura deve ser cotejada com o estudo que privilegia os procedimentos enunciativos, delimitados por categorias de pessoa, espaço e tempo. Como toda enunciação supõe o seu próprio sujeito, um "eu" que não corresponde ao indivíduo empírico, mas um sujeito de linguagem, o trabalho de escritura atinge, nesse quadro, um

alcance maior, uma vez que “escrever é hoje fazer-se o centro do processo de palavra, é efetuar a escritura afetando-se a si próprio, é fazer coincidir ação e afeição, é deixar o escritor no interior da escritura, não a título de sujeito psicológico (...) mas a título de ação” (BARTHES, 1988, p, 37). Nessa acepção, a escritura reserva ao sujeito da enunciação o papel de agente da escritura na própria escritura, que será designado pelo nome de *escriptor*.

O texto passa a ser observado, então, como um tecido para o qual convergem diversas escrituras, provenientes de origens e culturas também diversas que se inter-relacionam por aproximações, paródias, etc. Nesse movimento, o leitor, segundo Barthes, é visto como o lugar capaz de agrupar essa multiplicidade de escrituras. Desloca-se, dessa maneira, o foco de atenção para a recepção do texto. O princípio de unidade de um texto não está mais na sua origem (o autor), mas na recepção (o leitor). Para Barthes, “o nascimento do leitor deve-se pagar com a morte do Autor” (p. 70).

Ao situar o leitor como a figura central, de certa maneira abre-se espaço para a chamada “liberdade do leitor” diante daquilo que lê, direcionando a produção de sentido para a recepção do texto e para o leitor em potencial. Evidentemente, a “morte do autor” é proposta como tentativa de se afastar de um dado modelo de leitura que vê o sujeito da enunciação como projeção ou como reflexo do indivíduo que escreveu.

> Então, quem fala aqui? Será o ‘autor’? mas quem poderá designar esse nome se, de qualquer maneira, aquele que escreve já não é Beckett, mas a exigência que o arrastou ao fora, fazendo dele um ser sem nome, o Inominável, um ser sem ser que não pode nem viver, nem morrer, nem cessar, nem começar, o lugar vazio em que fala a ociosidade de uma fala vazia e que é recoberta, bem ou mal, por um Eu poroso e agonizante (BLANCHOT, 2005, p. 321).

Com o desaparecimento do autor, Blanchot (2005), ao contrário de Barthes, não privilegia o leitor enquanto categoria responsável pela compreensão do texto. Ao analisar o poema *Um lance de dados*, de Mallarmé, Blanchot afirma que o livro é sem autor, pois se

escreve a partir do desaparecimento do sujeito falante. Por outro lado, o livro precisa do escritor na medida em que este escritor "é ausência e lugar de ausência" (p. 335). Citando Mallarmé, Blanchot (2005, p. 335) tece o seguinte comentário sobre autoria, texto e leitor:

> o livro é livro quando não remete a alguém que o tenha feito, tão puro de seu nome e livre de sua existência quanto do sentido próprio daquele que lê. Se o homem fortuito – o particular – não tem lugar no livro como autor, como o leitor poderia ser importante? "*impersonalizado, o volume, na mesma medida em que dele nos separamos como autor, não reclama a aproximação de qualquer leitor. Tal, saiba, entre os acessórios humanos, ele tem lugar sozinho: feito, sendo"* (grifo do autor).

Tal primazia dada ao livro - "feito e sendo" - pontua a importância dada ao texto que, dissociado do leitor, reafirma questões levantadas anteriormente sobre a relação da literatura com o fora, ou seja, a capacidade de a literatura criar um outro espaço, instituindo sua própria realidade verbal. Ao colocar o autor como um nome e a perspectiva de o livro circular e se realizar independente do autor e do leitor, Blanchot minimiza os efeitos e o lugar institucional ocupado pelo autor, conforme discussão de Foucault. Minimiza-se, também, a figura do leitor, pois como vimos a partir de De Certeau e Chartier, o livro só tem existência se houver o leitor para lhe dar significado. No entanto, Blanchot, ao retomar a questão do leitor e do escritor em outro texto ("O poder e a glória"), aponta para o fato de a publicação não se dar como garantia de leitura. Nem toda publicação é sinônimo de leitura, porém uma vez publicado, o livro circula e se realiza na leitura. Se o leitor é minimizado em Blanchot, no texto de Roland Barthes ele é elevado ao grau mais alto da escala de interpretação, juntamente com a valorização da escritura.

Foucault (2001), distanciando-se e ao mesmo tempo dialogando com Barthes e Blanchot, traçou outro caminho buscando delimitar a figura do autor como uma das funções que o sujeito pode ocupar na trama dos discursos. A perspectiva de Foucault direciona-se para as relações de poder embutidas no nome de autor, uma vez que o nome de autor não circula

livremente na ordem do discurso, ele oferece credibilidade, *status* e faz com o que o texto não seja recebido como um discurso passageiro, cotidiano e banal. O autor é uma função e encontra-se ligado aos sistemas legais e institucionais que o circunscrevem no domínio dos discursos. A atribuição e a importância de um nome de autor a uma dada produção literária é um gesto recente, data do século XVIII, da antiguidade até a Idade Média o texto literário circulava sem dono, sem a necessidade de uma assinatura para lhe dar credibilidade. Ao ganhar importância e relevo no domínio literário, tornou-se imprescindível saber quem é o autor de tal obra, que relações se estabelecem entre autor e obra, como um aponta para o outro. Assim o anonimato passou a ser considerado insuportável.

Tal ponte entre autor e obra abriu espaço para um dado tipo de interpretação, conforme já salientado, que busca na vida do indivíduo e na sua biografia as razões que o tornaram um "gênio criador". Por isso, os detalhes da vida do escritor, seus traumas e decepções são elementos que apontam para o indivíduo empírico, não para o autor, concebido como uma das funções-sujeito delineadas por Foucault.

Não se trata de "matar o autor" em detrimento da escritura, mas de reconhecer no texto uma função-autor que, segundo Foucault (2001, p. 273), "é característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade". O princípio de autoria caracteriza-se como uma das funções enunciativas que determinado sujeito pode assumir enquanto produtor de linguagem. Em meio à dispersão de textos e sujeitos, a função-autor deve ser pensada como o princípio de organização, coerência e regularidade de uma determinada prática de escritura, assumida por um sujeito (posição-sujeito) em um processo de enunciação. Um nome de autor exerce um certo papel no discurso, pois permite reagrupar um certo número de textos, selecioná-los, colocá-los em oposição, configurando um modo de ser do discurso a quem se pode legitimamente atribuir uma determinada produção.

> Um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome etc.); ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimita-los, deles excluir alguns, opô-los a outros (FOUCAULT, 2001, 273).

Para Foucault, a diferença entre o nome próprio e o nome de autor consiste no fato de o primeiro transitar do interior de um discurso para o exterior (indivíduo), enquanto o segundo atua na superfície discursiva, recortando, selecionando e delimitando textos, imprimindo o seu modo de ser, dando coerência e unidade ao texto. “O texto traz sempre consigo um certo número de signos que reenviam para o autor” (FOUCAULT, 2001, p. 273).

> A assinatura, a singularidade dos nomes é uma ilusão moderna que encobre o fato de que cada autor é muitos autores e que aquilo que constitui a literatura é muito mais a cadeia de repetições e a sucessão de formas impessoais do que o eco repercutindo nomes próprios (SCHENEIDER, 1990, p. 73).

No domínio literário, não se ouve ecos repetindo nomes próprios, mas nomes de autores, cujo desdobramento rompe com a unidade do eu. “Quando se fala da morte do autor, fala-se da morte de um sujeito dono da verdade, mas fala-se também da morte da idéia de literatura como expressão de um eu interior” (LEVY, 2003, 38/39). Se a função-autor está ligada a uma vontade de verdade, essa verdade não se restringe na atribuição de “um dono ao texto”; isso implica que os textos falam por si, deixando emergir, segundo Foucault, o ser da linguagem, perseguindo um direcionamento que é o da literatura e não dos autores. Certamente, os textos são escritos pelos escritores, e nem um dos teóricos citados desconsideram esse fato, entretanto, evidencia-se o processo de despersonalização do sujeito e a separação entre o nome próprio do nome de autor. Tal proposta está ligada a um movimento de libertação do texto de categorias unificadoras como obra e autor.

> Mas não basta, evidentemente, repetir como afirmação vazia que o autor desapareceu. Igualmente, não basta repetir perpetualmente que Deus e o homem estão mortos de uma morte conjunta. O que seria preciso fazer é localizar o espaço assim deixado vago pela desaparição do autor, seguir atentamente a repartição das lacunas e das falhas e espreitar os locais, as funções livres que essa desaparição faz aparecer (FOUCAULT, 2001, p. 271).

Das funções que o autor pode assumir na ordem dos discursos, Foucault (2001) enumera quatro: 1) obedece a um sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos; 2) a função-autor não assume as mesmas características em todas as épocas e civilizações, portanto não é uniforme; 3) ela não se limita simplesmente na atribuição de um discurso ao seu produtor, pois obedece a uma série de operações específicas e complexas; 4) por último, ela não aponta diretamente para um indivíduo real, pois "pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduo podem vir a ocupar (p. 279/280). Essas quatro funções atribuídas ao autor restringem-se, segundo Foucault, à relação de um autor a um texto, porém, na ordem dos discursos pode-se ser o autor, inclusive, de uma tradição ou de uma disciplina, instaurando uma posição transdiscursiva. Nessa posição estão autores como Marx, Freud, Saussure, por exemplo, que são classificados como "instauradores de discursividade", pois "eles não tornaram apenas possível um certo número de analogias, eles tornaram possível (e tanto quanto) um certo número de diferenças. Abriram espaço para outra coisa diferente deles e que, no entanto, pertencem ao que eles fundaram" (Foucault, 2001, p. 281). Por isso, a instauração de discursividade designa que determinados autores produziram algo além de seus textos, abriram a possibilidade e a regra de formação de outros textos dentro do quadro de disciplina na qual estão vinculados.

Ao designar a função-autor como uma das funções que o sujeito pode ocupar na ordem dos discursos, Foucault distancia-se de uma concepção do sujeito visto como fundamento original, procurando analisá-lo como uma categoria variável e complexa do discurso.

> Enfim, o nome de autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer "isso foi escrito por tal pessoa", ou "tal pessoa é o autor disso", indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo *status* (FOUCAULT, 2001, p. 2273/274).

Talvez, em função do *status* atribuído ao nome de autor, o próprio Foucault, no ano de 1980, impôs ao jornal *Le Monde* que concederia uma entrevista caso seu nome não fosse publicado. A entrevista aconteceu nesses termos e recebeu o título *O Filósofo Mascarado*. Recentemente, foi incluída na edição brasileira da coleção *Ditos e Escritos II*[25]. Indagado sobre os motivos do anonimato na entrevista, Foucault argumentou que o anonimato lhe daria a possibilidade de ser ouvido, e, por isso, propôs uma brincadeira: a edição de livros sem assinatura por um ano. Com as publicações anônimas, segundo o filósofo, os críticos deveriam entrar em contato com a própria realidade da obra e re-orientar as perspectivas de leitura, e talvez, "nada tivessem a dizer".

Outra perspectiva similar encontra-se no prefácio da sexta edição brasileira do livro *A História da Loucura*, em que Foucault expõe o desagrado para com a idéia de escrever uma apresentação do respectivo livro, justificando-o e impondo-lhe uma marca que daria a todos um certo valor. Nesse "pseudo-prefácio", o autor argumenta o seguinte:

> Gostaria que um livro, pelo menos da parte de quem o escreveu, nada fosse além das frases de que é feito; que ele não se desdobrasse nesse primeiro simulacro de si mesmo que é um prefácio, e que pretende oferecer sua lei a todos que no futuro, venham a formar-se a partir dele. Gostaria que esse

[25] In: Motta (2002).

> objeto-evento, quase imperceptível entre tantos outros, se recopiasse, se fragmentasse, se repetisse, se simulasse, se desdobrasse, desaparecesse enfim sem que aquele a quem aconteceu escrevê-lo pudesse reivindicar o direito de ser seu senhor, de impor o que queria dizer, ou dizer que o livro devia ser. Em suma, gostaria que um livro não se atribuísse a si mesmo essa condição de texto ao qual a pedagogia ou a crítica saberão reduzi-lo, mas que tivesse a desenvoltura de apresentar-se como discurso: simultaneamente batalha e arma, conjunturas e vestígios, encontro irregular e cena repetível (FOUCAULT, 2002, p. VIII).

Embora a noção de autor tenha sido estudada e categorizada por Foucault, nota-se que o texto ocupa uma posição de destaque e deve ser visto e estudado pelo que ele diz, não pelas intenções do autor empírico. Uma vez liberto daquele que o produziu, o livro dissemina-se e desdobra-se no processo de circulação no meio social. É o desejo de Foucault, estampado nesse "prefácio". Ao chamar a atenção para o texto e não para o autor, Foucault, Barthes e Blanchot, direcionam o estudo do texto literário, conforme discussão apresentada, para a própria realidade criada pela literatura, ou seja, sua realidade verbal.

As observações de Foucault, transcritas na citação acima, sobre a possibilidade de disseminação e reprodução do livro no processo de circulação, podem ser correlacionadas com as discussões intertextuais e/ou interdiscursivas propostas pelo filósofo em *A Arqueologia do Saber*, quando defende que o livro é feito de remissões a outros livros, outros textos; ou na constatação de que "o novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta", anunciada em *A Ordem do Discurso*. Tais questões aproximam-se das reflexões de Barthes sobre o conceito de escritura e a natureza intertextual inerente à mesma.

Para Perrone-Moisés (1988, p. 13), a escritura focaliza o sujeito não em um momento anterior ao processo de criação, mas no momento de produção de um novo texto, "em que o sujeito se cria e se recria, numa significância infinitamente aberta". Dessa maneira, o texto passa a ser visto como cenário de múltiplas escrituras de origens e formas diversificadas. Concebe-se a escritura como uma prática textual caracterizada pela idéia de movimento, desconsiderando-se a noção de que a palavra, principalmente a literária, não é um ponto

neutro e/ou fixo na língua, mas “um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior” (KRISTEVA, 1974, p. 62).

A noção de intertextualidade torna-se um desdobramento inerente ao momento de produção textual (escritura), porque o processo de construção de um texto resulta de uma soma de outros textos recortados, citados, parodiados, etc. O novo, concebido desta maneira, produz-se a partir do já existente, do já-dito e o mérito do autor consiste em reunir diferentes cortes e leituras de outras enunciações. Os sentidos de outras enunciações, inseridos em outra(s), irão produzir “novos” sentidos, trazendo consigo marcas de outros momentos.

Considerar a palavra como plural, isto é, impregnada de sentidos e capaz de estabelecer diálogos com outros textos de diferentes épocas, implica alterações no trabalho com a interpretação e a leitura do texto, literário ou não. Tal observação propõe direcionamentos para um movimento de leitura não linear, retomando os enunciados anteriores que determinado intertexto ou palavra integrou. Nesse resgate, deve-se buscar os possíveis sentidos, as vozes e os sujeitos de outras enunciações, embora possam ser reutilizados com outras perspectivas, por estarem em outra instância enunciativa.

Segundo Scheneider (1990), o livro resulta de uma soma de “flores estranhas”[26], cujos fios o autor utilizou para amarrá-las. Ao autor coube a função de amarrar, dar forma a elementos heterogêneos entre si. Assim, o texto pode ser focalizado como um espaço para o qual convergem diferentes escrituras, caracterizando-se por ser um tecido de citações oriundo de vários focos da cultura. Não podemos desconsiderar que o nome de autor circula livremente na ordem do discurso, sobretudo, no campo literário. Ao recortar e ou citar outros textos em outro, tais textos passam a incorporar outra assinatura inseridos em outro(s) gênero(s) no espaço e no tempo.

[26] O trabalho do autor assemelha-se ao das abelhas, metáfora utilizada por Scheneider (1990), que, de flor em flor, retiram substâncias necessárias para produzir o mel.

Kristeva (1974), retomando Bakhtin, discute que as relações de significação e de lógica só alcançam o dialogismo, quando entram em outra esfera de manifestação, tornando-se discurso, ou seja, um enunciado que obtém um autor, um sujeito do enunciado. Para a estudiosa em questão, "o diálogo não é só a linguagem assumida pelo sujeito, é uma escritura onde se lê o outro" (p. 67).

Focalizar a prática de escritura como um tecido de citações, como um movimento em que se lê o outro (dialogismo), e como espaço de enunciação em que o sujeito ao construir se constrói junto com o texto, são elementos pertinentes para a análise dos poemas de Arnaldo Antunes. A escritura poética de Arnaldo Antunes configura-se como um espaço de confluência de diferentes códigos (visual, sonoro, verbal) e formas de veiculação (livro, vídeo, CD, corpo), elementos desencadeadores de sua linguagem poético-musical. Na obra desse poeta, a prática de escritura não se limita a citações de outros textos, abrange movimentos internos à própria obra, por meio de citações, deslocamentos, transcriações e apropriações que o poeta efetua para a composição de outro texto. São esses deslocamentos e diálogos internos (auto-textualidade) que desenvolveremos tópico seguinte.

O AUTOR COMO LEITOR

Ao longo deste trabalho, explicitamos alguns procedimentos de escrita que são recorrentes na produção poética de Antunes, como o uso de diferentes suportes e os diferentes olhares adotados para um mesmo texto. Em poemas como *Cultura* (focalizado no capítulo sobre devir-criança), *Nome Não* e *As árvores* (tópico sobre suporte), por exemplo, o deslocamento de um suporte para outro desencadeou a adoção de distintas materialidades. No trajeto entre os suportes, às vezes diferentes (livro, vídeo ou CD), esses poemas e muitos outros, do mesmo poeta, transitam de um contexto para outro, estabelecendo diálogos entre si

e, como desdobrameto, outros efeitos de sentido. Tal movimento interno à própria obra provoca certa re-leitura dos textos, pois o que corresponderia a uma dada "limitação" em um suporte pode sofrer acréscimos e/ou alterações no percurso de retomadas propostos por Antunes. Assim, um mesmo texto pode receber diferentes versões, dependendo do suporte em que é publicado.

Para o desenvolvimento deste capítulo, destacamos quatro poemas, cuja natureza intertextual, corrobora com as questões colocadas sobre escritura. Inicialmente, discutiremos a letra da canção *Alma* (Gravada por Zélia Duncan), em seguida, o poema *Superficialma*, poema-cartaz construído por meio do recorte de uma parte da letra da canção supracitada e inserido no livro *Palavra Desordem*. Segue-se à análise desses dois textos uma discusão de outro poema: *Rio*. Este texto recebeu duas versões (verbal e visual) e está inserido no livro de poemas *2 ou + corpos no mesmo espaço*. Por fim, e como possibilidade de refletir um pouco mais sobre escritura e autoria, elencaremos, a título de exemplificação, trechos do livro *Frases do Tomé aos três anos*, coletânea de frases ditas pelo filho de Antunes aos três anos de idade, organizadas, ilustradas e publicadas pelo poeta.

LEITURA DOS POEMAS *ALMA* E *SUPERFICIALMA*

Alma, deixa eu ver sua alma
A epiderme da alma, superfície.
Alma, deixa eu tocar sua alma
Com a superfície da palma da minha mão, superfície

Easy, fique bem easy, fique sem nem razão
Da superfície livre
Fique sim, livre
Fique bem com razão ou não, aterrize

Alma, isso do medo se acalma
Isso de sede se aplaca

Todo pesar não existe

Alma, como um reflexo na água
Sobre a última camada
Que fica na superfície, crise
Já acabou, livre

Já passou o meu temor do seu medo
Sem motivo, riso, de manhã, riso de neném
A água já molhou a superfície

Alma, daqui do lado de fora
Nenhuma forma de trauma sobrevive
Abra a sua válvula agora
A sua cápsula, alma
Flutua na superfície lisa, que me alisa, seu suor
O sal que sai do sol, da superfície
Simples, devagar, simples, bem de leve
A alma já pousou na superfície[27]

A letra dessa canção apresenta elementos muito peculiares aos textos de Arnaldo Antunes, principalmente, ao tratamento de "concretude" dado a um determinado tema (alma), fugindo ao que poderia ser visto como transcendental ou místico. Nessa canção, em que a letra é composta por Antunes, a melodia por Pepeu Gomes e a interpretação de Zélia Duncam, a tematização da "alma" nos é apresentada por meio de atributos físicos como algo que pudesse ser tocado, palpado e/ou percebido por recursos sensoriais (tato, visão, etc.).

Essa noção de "concretude" pode ser vista como um traço de escritura de Arnaldo Antunes que, no curso de sua obra, procura interpretar determinado tema ou assunto na sua materialidade enquanto coisa, sem excessos líricos e/ou subjetivos.

> 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

[27] Duncan (2001)

as coisas[28].

Essa característica da palavra enquanto coisa ganha contornos precisos em muitos poemas e/ou canções de Antunes:

> *O corpo existe e pode ser pego. É suficientemente opaco para que se possa vê-lo. Se ficar olhando anos você pode ver crescer o cabelo(...) O corpo se cortado espirra um líquido vermelho (...) o corpo tem alguém como recheio.*[29]

O fragmento transcrito ilustra um pouco do que foi abordado até o momento e aproxima-se do tratamento associativo e descritivo dado ao elemento "alma" no texto em questão. Tocando na questão da subjetividade (*o corpo tem alguém como recheio*), o poeta parece conter o impulso lírico e, misturando descrição e metáforas, consegue, poeticamente, oferecer uma leitura diferenciada do tema abordado, materializado em linguagem aparentemente despojada e simples.

Retomando a letra da canção, constata-se que a relação estabelecida, ou pelo menos anunciada, é demarcada pelo desejo do sujeito da enunciação de conhecer o "outro". Tal conhecimento atravessa o campo sensorial, como se a "alma" pudesse ser tocada (epiderme), vista (reflexo na água), desvendada (abra sua cápsula / válvula). Essas são algumas imagens atribuídas à "alma". Tais imagens giram em torno de uma concepção de "alma" que apresente ou contenha uma dada noção de superfície (epiderme, camada, válvula, etc.), e, conseqüentemente, possa ser conhecida. É nesse percurso que os sujeitos da canção, designados pelas marcas pronominais (*deixa eu ver sua alma*), aparecem no texto.

Se há um desejo de conhecer o "outro", anunciado pelo sujeito da enunciação, esse desejo caracteriza-se como uma forma de pedido (deixa eu ver / deixa eu tocar) e não por imposição. Servindo-se desse recurso, talvez o "encontro" se realize de forma espontânea,

---

[28] Antunes, 2001
[29] Antunes, 2002

“livre”, ou de maneira menos traumática, como apontam outras expressões da letra da canção: “isso do medo se aplaca”, “todo pesar não existe”, “já passou o meu temor do seu medo”. A escolha das palavras “medo”, temor”, “pesar”, associadas ao verso “nenhuma forma de trauma sobrevive”, também associado ao verbo “abrir” (abra a sua cápsula/ vávula”), corresponde a uma certa idéia de libertação (fique sim, livre), que aponta para o “encontro” (amoroso?) com a “alma/outro”, ou com a alma do outro (flutua na superfície lisa, que me alisa...).

Repousa, na letra da canção, um certo procedimento de apreensão do elemento “alma” a partir da recusa de captá-la como essência, transcendência ou profundidade. Trata-se de uma estratégia de conhecimento de superfície (tato), “daqui do lado de fora”, fora do sujeito. A alma e os sujeitos sofrem um desdobramento da essência para a superfície, que, de alguma maneira, associa-se à frase “o mais profundo é a pele”, de Paul Valery, citada por Deleuze (1992).

Se o texto da canção *Alma* procura discutir o elemento “alma” no seu aspecto material, como algo que pode ser tocado, sentido, observado e destituído de essências, o poema *Superficialma*, publicado no livro *Palavra Desordem* (2002), oferece uma leitura particularizada do texto da canção, sobretudo pelo aspecto de superfície. O poema encontra-se disposto no livro tal como foi colocado aqui no corpo deste trabalho, deslocado para o lado direito da página, na posição vertical. Na escrita do poema, Antunes utiliza letras maiúsculas com espaços em branco no interior de cada letra.

SUPERFICIALMA

O poema dialoga diretamente com o texto da canção *Alma*, em princípio, pela utilização das palavras "alma" e "superfície", fundidas pelo processo de elisão ("superficialma"), e por aproximar-se diretamente de um dos aspectos fortemente abordados no texto da canção: a alma e sua superfície. Embora o aspecto melódico da canção "alma" não seja o foco da questão, não há como desconsiderar o fato de que na canção acontece a fusão das palavras "alma" e "superfície", resultando, sonoramente, na expressão "superficialma". Ao captar essa particularidade sonora da canção, Antunes transforma-a em outro poema, saindo do encarte de CD para a página do livro.

LEITURA DO POEMA *RIO*[30]

Em outro poema escolhido para leitura, *Rio*, Antunes propõe um trabalho diferenciado do mostrado acima, apresentando duas versões para um mesmo texto. Na primeira versão, localizada na página esquerda (p. 44), o poema está disposto da seguinte maneira:

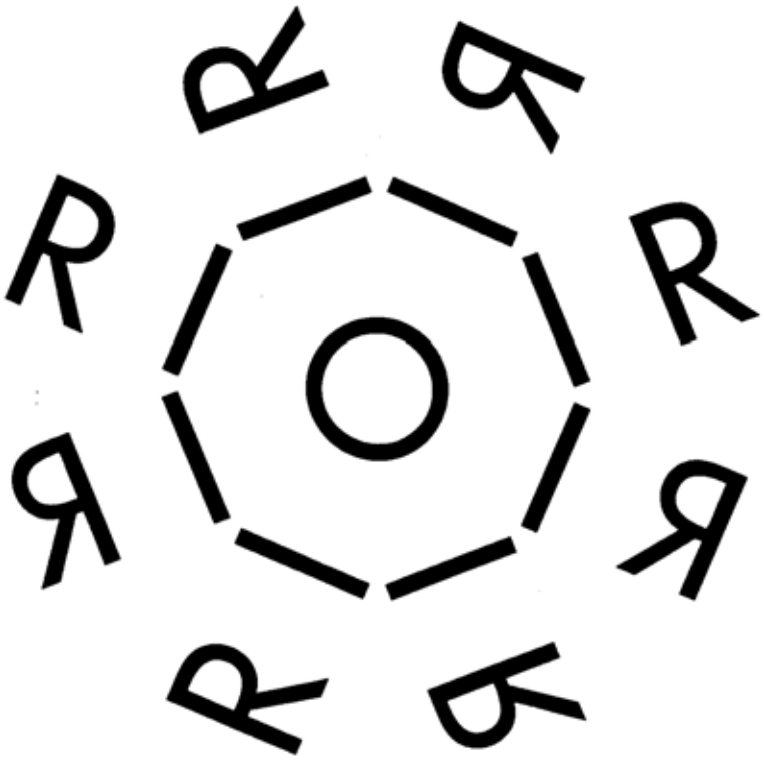
RIO: O IR

Centralizado na página e com letras pequenas, o poema *Rio* parece ofuscado pelo branco da página que o envolve. A composição anagramática do poema revela economia de recursos: da palavra inicial "rio" surge a segunda, "o ir". Se "rio" pode ser concebido como algo que flui continuamente, a segunda parte, separada pelo sinal de pontuação, confirma a hipótese inicial. O incessante fluir de um rio, associado ao fluir do tempo, mostra-se contínuo e ininterrupto.

[30] Antunes (1997)

Se há economia de recursos na construção do poema, há, também, habilidade e sensibilidade no seu uso, principalmente pela disposição das letras no verso. O “R” inicial corresponde ao “R” final, o “I” localizado na segunda posição ao outro “I” e a letra “O” centralizada no corpo do texto. A primeira parte funciona como reflexo da segunda, um espelhamento, no qual a primeira já contém a segunda. O “ir” é parte de rio, tanto no tocante ao elemento verbal (anagrama), quanto ao efeito semântico.

Na segunda versão do poema *Rio*, localizada na página seguinte (p. 45) do mesmo livro, encontramos uma disposição gráfica diferenciada do texto anterior.



Enquanto o primeiro apresentava uma perspectiva discursiva e verso-linear, este ganha contornos gráficos e visuais. As mesmas letras da palavra “rio” são ordenadas em forma de círculo com a mesma disposição do poema anterior: “R” na extremidade, “I” na seqüência e “O” ao centro. Lê-se a palavra “rio” de fora para dentro e “o ir” de dentro para fora, por isso a alternância entre as letras “R”, que funcionam como reflexo uma da outra.

Como na versão anterior, o verbo “ir” está contida em “rio”. Com isso, Antunes, no uso da função-autor, interpreta o poema “rio: o ir”, a partir de um enfoque visual, ampliando o tamanho das letras e dispondo-as em forma de círculo. Cada letra forma um círculo e cada um deles, como um espelhamento, intensifica o fluir incessante do rio, do tempo.

Em um artigo publicado no jornal Folha de S. Paulo e incorporado ao site de Antunes, Rodrigues (1997) comenta o poema *Rio*, enumerando aspectos voltados para o verbal e o visual no referido poema, reiterando que a visualidade da poesia de Antunes constrói-se como tentativa de mostrar o agora.

> O verbal e o visual, sendo distintos, porém sintetizados, abrem-se para uma dinâmica interminável, porque apoiada nos acasos do espaço, e não numa distribuição temporal. O visual é justamente a abolição do seqüencial. Aquilo que é de fato presente, e que não é controlado por delimitação nenhuma, é o que significa mais inesgotavelmente. É a opção do olhar nos intervalos do espaço. Como /R/, temos “rio: o ir”, será esse o curso “heraclítico” dos rios? Sim. Mais: aquele “o ir”, sem deixar de ser o que já é, também pode ser oir – ouvir: ouvir o rio. Contra esse rio, contra esse (HOR)ROR, dorme indiferente o pitagórico círculo do ser. A periferia se projeta na engrenagem (RRRRRR), que baliza o tragicômico choque entre um RIR e um (HOR)ROR, espécie de rio Okeanós, a sustentar e circular o mundo, sem gozar dos prazeres. O inferno, no caso, não está no centro e no fundo, mas na periferia. Todo esse poema é um deslumbre (MEDINA, 1997, s/p).

As distintas materialidades acionadas, a verbal e a visual, oferecem essas possibilidades de leitura, sobretudo, pelo caráter de combinação e articulação das letras distribuídas no espaço da página. Temos dois poemas dialogando entre si, um

complementando o outro. Pode-se dizer que a versão visual torna-se um gesto de leitura e interpretação da primeira, ou o contrário. Incorporadas à proposta do livro, a idéia de que dois ou mais corpos podem ocupar o mesmo espaço, tem-se uma escrita que abre caminho para outra, pois a palavra “rio” contém o verbo “ir”, e juntas, desencadeiam outros caminhos, tanto na perspectiva discursiva (primeiro poema) quanto no poema visual.

Nos poemas mostrados no tópico anteriror, bem como em boa parte dos textos analisados ao longo deste trabalho, Antunes, ao retomar, recortar, alterar os poemas de um livro para outro ou de um suporte para outro, oferece novas perspectivas de leitura para seus poemas. Nesse trânsito por diferentes linguagens, os poemas ganham, também, sustentação a partir da inter-relação estabelecida entre eles.

Em um estudo sobre questões de autoria e discurso, Gregolin (2001) explicita que a interpretação de um texto implica um duplo movimento de leitura, percorrendo o texto em sua materialidade específica para, em seguida, buscar os “vestígios que exibem a rede de discursos que envolvem os sentidos, que leva a outros textos, que estão sempre à procura de suas fontes, em suas citações, em suas glosas, em seus comentários” (p. 61). Ainda, segundo os argumentos da pesquisadora, a atribuição de um nome de autor ao texto é característico do gênero literário, impondo a esse gênero “a corporalidade de autor, e com ele a representação estética de um estilo, de uma ‘obra’, de uma autoridade” (p. 67), sobre um dado saber nele enunciado. Assim, a autoria funciona como um dispositivo de atribuição, aos textos, de um nome de autor, atuando na superfície discursiva e conferindo certa legitimidade ao discurso, uma vez que não será tomado como um texto cotidiano, passageiro e banal.

Por outro lado, a maneira como um nome de autor circula no tempo e no espaço, e aqui retomo o poeta que estamos estudando, pode dar margem a rótulos que, ao contrário de acrescentar algo a sua produção poética, denotam certo tom pejorativo e, de certa forma, preconceituoso para a sua compreensão. Um exemplo desta questão pode ser observado no

texto “De quem é a decadência?”, de Antônio Risério[31], quando esse poeta e crítico questiona a animosidade da crítica jornalística para com o trabalho poético de Antunes. A critica, segundo Risério, alega que a mistura de gêneros e a incorporação de um repertório tecnológico a serviço da poesia é sintoma de decadência. Sobre esse questão, Risério explicita o seguinte:

> Antes que discutir aspectos macro e micro-estéticos do trabalho de Arnaldo, os escrevinhadores que pontificam em nosso jornalismo cultural preferiram bater na tecla hiperdesgastada: a mistura de gêneros ou códigos artísticos é um atestado de "decadência" da arte, típica da produção estética da modernidade. Pois é. E depois os nossos arqueólogos ainda se queixam de que o clima brasileiro não favorece a conservação de fósseis...(RISÉRIO, 1994, s/p)

Risério enumera que a ligação entre arte e tecnologia é sintoma de vitalidade, não de decadência, e por isso o artista não necessita “abrir mão” dos recursos tecnológicos que lhe são contemporâneos. Ainda sobre a citação de Risério, encontramos argumentos que se aproximam das reflexões de Barthes, Blanchot e Foucault, anunciadas no início deste capítulo, sobre a dinâmica do texto literário em criar sua própria realidade fora da individualidade do sujeito empírico. Ao instituírem esse postulado, os autores citados refletem sobre o literário enquanto fenômeno independente do autor, dono da verdade e proprietário do texto. A preocupação dos críticos, segundo Risério, volta-se não para o texto em si, aspectos macro e micro-estéticos, mas para outros lados, inclusive, para a pessoa que o escreveu (“projeto megalomaníaco”, “superprodução”).

Dado o caráter de multiplicidade de escritura e a constante alternância de veículos para divulgação e circulação, Antunes, como nome de autor, ora é classificado como “o roqueiro dos *Titãs*”, grupo por meio do qual se tornou conhecido nacionalmente; ora como poeta “pós-concreto”, dada sua relação para com o movimento da Poesia Concreta; ou como artista

[31] Risério (1994). Artigo publicado, inicialmente, no jornal Folha de São Paulo e posteriormente incorporado ao site http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_livros_view.php?id=4&texto=35

"multimídia", em função dos seus trabalhos com o computador, vídeo e discos. A partir desses exemplos, tem-se que, na maioria das vezes, a classificação de um artista precede `a leitura do texto, do romance ou da poesia. A literatura em geral, retomando argumentos já citados, não é uma cadéia de classificações, de escolas, de estilos e nem de nomes próprios, mas uma cadeia de repetições e de formas impessoais, insistentemente, copiados, citados e comentados.

FRASES DO TOMÉ AOS TRÊS ANOS: OUTRO LUGAR DE AUTORIA?

No capítulo sobre o devir-criança, exemplificamos um outro diálogo com a infância, propiciado pela poética de Antunes, a partir do livro *Frases do Tomé aos três anos*. Naquele momento, discutíamos que é comum na obra desse poeta uma busca de construir uma zona de vizinhança com o pensamento infantil, tanto na imagem quanto nas ilustrações. Em uma pequena parte do capítulo exemplificamos um outro diálogo com a infância a partir do livro supracitado. Nesse livro, Antunes recolheu, editou e ilustrou frases ditas por seu filho na faixa etária citada. O resultado é uma combinação entre texto e imagem, cujo tom remete o leitor para o momento de descoberta das coisas e do mundo, vistos por um olhar desautomatizado e carregado de associações e pelo espírito de descoberta.

O procedimento ilustrativo adotado, diferente das requintadas ilustrações de outras publicações, com exceção do livro *As Coisas*, dialoga de forma lúdica com os textos. Além de aproximar-se do livro *As Coisas*, no tocante ao perfil das ilustrações, o livro, *Frases do Tomé aos três anos*, revela um movimento contrário de escrita e de imagem em relação ao primeiro. No livro *As Coisas*, os textos são de Antunes e a ilustração é de autoria de sua filha Rosa, na

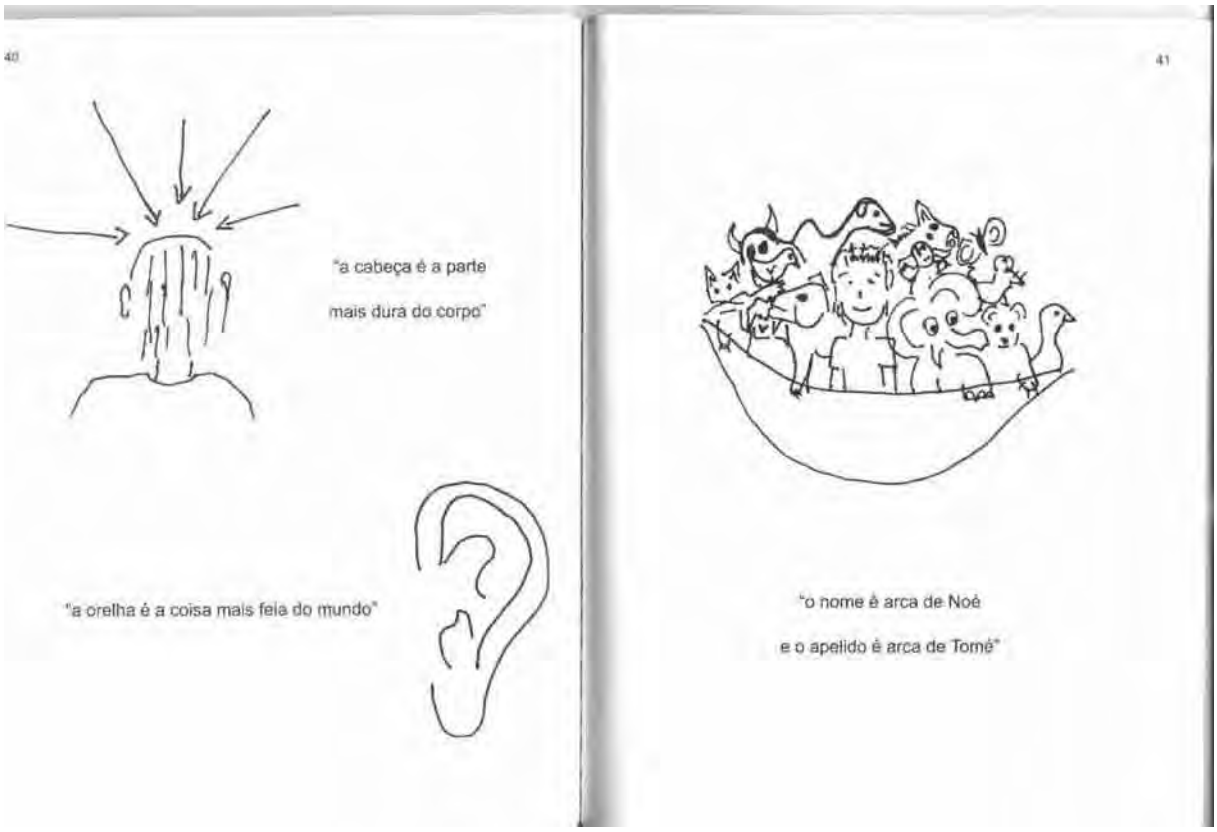
ocasião com três anos. Agora, as frases são de seu filho Tomé, com três anos, e a ilustração de Antunes[32].

Tais co-relações intensificam a aproximação dessa poesia com uma poética infantil, expressão utilizada pelo poeta ao ressaltar uma busca de construir uma poesia como descoberta e/ou de uma condição primitiva, da qual as associações e analogias criam um efeito de simplicidade e estranheza diante do sujeito e do mundo. Na contracapa do livro encontramos a seguinte descrição para o livro:

> O poeta, cantor e compositor Arnaldo Antunes reúne neste livro a sua sensibilidade de artista e pai. Ilustra e transcreve frases ditas por seu filho Tomé aos 3 anos de idade, expressando a surpresa de seus primeiros contatos com o mundo que o cerca. O resultado é um livro encantador que poderá ser apreciado por todas as idades.

Mais que um outro diálogo com a infância, estamos diante de um outro diálogo com a autoria. Não a autoria concebida como criação original de um "gênio" inspirado, mas da autoria que incorpora ao nome de autor um dado saber ou ditos, no caso aqui de criança, antes de se desfazerem na "bruma da história".

[32] Pequena diferença, pois há um poema do livro *As Coisas* ("dentro da boca é escuro"), cuja frase é de sua filha Rosa, também, incluída na publicação.



Nota-se nas frases certo “frescor” de um sujeito diante da descoberta, será o devir-criança da criança, ainda não submetido aos automatismos do mundo adulto? Por outro ângulo: as imagens correspondem ao devir-criança do adulto? É possível depreender certo percurso associativo provocado, tanto pelo deslocamento de um dito comum (a expressão “cabeça dura”), quanto pela rima “arca de Noé / arca do Tomé”. No primeiro caso, o enunciado “a cabeça é a parte mais dura do corpo”, não apenas retoma a expressão citada, como também alude ao aspecto de concretude da cabeça, reforçadas pelas imagens das setas. No segundo caso, a rima desloca o mundo mítico (arca de Noé) para o mundo do sujeito (arca do Tomé).

Esse procedimento de escrita ou do aproveitamento de um acontecimento cotidiano aproxima-se de um trabalho realizado por um outro poeta do século XX: José Paulo Paes, por

exemplo. Paes fotografou e transpôs para o livro *De Meia Palavra* (1973)[33] a imagem de um cartaz de metrô de São Paulo, durante o período da Ditadura Militar no Brasil.



Ironicamente, o enunciado "liberdade interditada", transposto para o livro de poesia incorporou outros sentidos, pois deixou de ser apenas um cartaz indicativo para tornar-se poema. Parafraseando Gregolin (2001), houve deslocamento de um saber realizado pela inscrição, na materialidade discursiva, de uma assinatura de autor, com as referências sobre a obra, em certo momento histórico. semelhante processo se dá com a instalação do nome de autor no livro de Antunes, pois ao recolher as falas de seu filho Tomé, transporta dizeres característicos do cotidiano de uma criança para a série literária. Ainda, segundo Gregolin (2001, p. 66), "a assinatura indica a apropriação e o deslocamento de um saber de-subjetivado, ancorando-o em um gênero, no espaço e no tempo".

Se o texto escrito comete o parricídio (assassina a figura do pai), abrindo caminho para afirmação do filho-texto como figura errante a circular pela história, a função-autor torna-se um dispositivo de interpretação relevante, pois assegura a existência de uma marca autoral,

[33] Inserido na Antologia *Os melhores poemas* (Paes, 2003).

um sujeito de linguagem que opera na superfície discursiva, delimitando, recortando e dando ao texto seus nós de coerência (Foucault, 1995). Como filho errante, o texto escrito, liberto do corpo do seu produtor, entra em circulação. A autoria configura-se como corte dos laços que unem criador e criatura. Para que a passagem para a autoria seja concretizada, o nome de autor precisa dissociar-se do sujeito empírico, figurando como nome de autor (efeito de letra, sujeito de linguagem). Essa passagem assegura a circulação dos textos e de sentidos no interior de uma sociedade, não apenas enquanto circulação, mas por permitir a produção de outros textos.

Aqui pensado como um dispositivo de interpretação, o estudo da autoria oferece perspectivas teóricas de grande auxílio para a leitura dos poemas de Arnaldo Antunes, que constantemente escreve e re-escreve seus textos, fazendo uso da função-autor, recortando, bordejando as margens e por que não, oferecendo novas possibilidades ao leitor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

> Mas, precisamente, a essência da literatura escapa a toda determinação essencial, a toda afirmação que a estabilize ou mesmo que a realize; ela nunca está ali previamente, deve ser sempre reencontrada ou reinventada (Maurice Blanchot)

Ao longo deste trabalho, procuramos analisar determinados procedimentos de escritura e de autoria na produção poética de Arnaldo Antunes, com o objetivo de promover movimentos de leitura que foram instigados pela multiplicidade de recursos acionados por esse poeta para criar e re-criar seus textos. Associado à escritura, as análises dos poemas desenvolveram-se a partir dos seguintes encaminhamentos: pelo diálogo entre poesia e infância, pelo suporte, pelo sujeito e pela autoria.

Antes de adentrar nos capítulos, iniciamos nossas reflexões com uma breve introdução à Poesia Contemporânea, tendo em vista o seu caráter plural e ausência de projetos coletivos, como escola literária, por exemplo, que, até meados do século XX, era um dos critérios norteadores de qualificação de poetas e de ficcionistas. Com a ausência da chamada "tradição da ruptura" (Octavio Paz), assiste-se a um cenário de múltiplas dicções, vista por alguns críticos como traço negativo e, por outros, como sinal de vitalidade, conforme destacamos. O próprio Antunes ressalta a multiplicidade de poetas e de poesias como um fator relevante, por permitir que a "novidade" surja de qualquer ponto, independente de um rótulo aglutinador e classificatório. Ainda no percurso introdutório, apontamos algumas características da escrita poética de Antunes que, inserida nesse contexto sociocultural, consiste em uma poesia que transita por vários códigos e canais de veiculação. Por esse motivo, o poeta, atuando com

crítico[34], reforça esse caráter múltiplo para a produção contemporânea, designando-a como inclassificável.

> Nosso momento histórico-cultural não reflete a necessidade nem a possibilidade de movimentos coletivos que apontem o futuro numa única direção. Multiplicam-se os meios, os procedimentos e as formas de enfrentar a questão da novidade frente à tradição (ANTUNES, 2000, p. 96).

No primeiro capítulo sobre o tema **O Devir-criança na poesia de Antunes**, buscamos apreender em que medida a poética desse escritor constrói uma zona de vizinhança com o pensamento infantil. Ao construir essa "vizinhança", a poesia de Antunes não está imitando ou representando o pensamento infantil, mas indo ao encontro de uma "infância de mundo" que não remete nem para a criança e nem para o adulto em particular, incorpora ambos ao mesmo tempo, em um processo de "dupla captura"[35]. Por isso, Deleuze designa esse recurso como construção de uma zona de indiscernibilidade, que atravessa a escrita e o pensamento, instaurando um "entre-lugar", sem ponto de partida ou de chegada. Como foi destacado, Antunes não produz literatura infantil, mas desenvolve uma escrita que aciona o devir-criança da/na linguagem, concebido como uma potência criadora da subjetividade. Ao "brincar" com as palavras e com os suportes, os poemas constroem efeitos de estranheza e efeitos de simplicidade, buscando repensar o mundo de forma desautomatizada. Tais aspectos foram focalizados a partir de alguns poemas e letras de canções que, atravessados por esse "devir-criança", promoveram um outro gesto de leitura para os textos de Antunes, reforçando uma potência criativa da linguagem poética e da literatura, indo ao encontro do "fora da

[34] Trata-se do livro *40 Escritos*. Livro que reúne um conjunto de ensaios, artigos de opinião e poemas deste autor, publicados em jornais, revistas e encartes de discos, desde os anos 1980.

[35] "Devir é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de onde se parte, nem um ao qual se chega ou se deve chegar. (...) Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos. (...) A vespa e a orquídea são o exemplo. A orquídea parece formar uma imagem da vespa, mas, na verdade, há um devir-vespa da orquídea, um devir-orquídea da vespa, uma dupla captura pois o 'que' cada se torna não muda menos do 'aquele' que se torna. A vespa torna-se torna-se parte do aparelho reprodutor da orquídea, ao mesmo tempo em que a orquídea torna-se o órgão sexual da vespa..."(DELEUZE, 1998, p. 10).

linguagem", ou seja, um espaço impessoal criado pela própria literatura. Assim, o escritor não está vasculhando os arquivos familiares e/ou pessoais, nem apontando para uma infância em particular, mas entrando em um devir-criança por meio do ato de escrever.

No capítulo seguinte, **Suporte e leitura**, foi observado que a migração de textos de um suporte para outro interfere na recepção e, conseqüentemente, no processo de leitura. Ao circularem entre diferentes suportes, os poemas recebem outras materialidades (visual, sonora, videográfica), além dos cortes e acréscimos textuais realizados na superfície do texto. Pelo fato de atuar como cantor, compositor, poeta e artista gráfico, seus poemas transitam por um interstício de linguagens, incorporando novos elementos a partir do projeto editorial concebido para determinada produção. Foi o caso, por exemplo, do poema *Cultura*, discutido no capítulo sobre o devir-criança, que, inicialmente integrou o livro *As Coisas*, depois o *Kit Nome* e, finalmente, foi incluído na coletânea infantil *Canções de Brincar,* do Selo *Palavra Cantada*. Nesse processo, conforme salientamos, o poema recebeu diferentes versões que alteraram o texto, a imagem e as formas de circulação. Nesse sentido, os textos constituem novos usos e novos públicos, uma vez que do livro ao disco e do disco ao palco, o contato do leitor com o texto percorre instâncias diferenciadas. Ao inserir-se em uma produção infantil, o poema *Cultura*, por exemplo, conquista outros espaços e públicos. Assim, cada versão do poema, inscrito em determinados lugares e meios de realização, apresenta variações e possibilidades de contato do leitor com o que lê, ouve ou assiste.

No capítulo **Subjetividade e identidade na produção de Arnaldo Antunes**, recorremos ao conceito de enunciado e sujeito em Michel Foucault para, em seguida, analisar poemas e letras de canções do poeta em estudo. Partindo da idéia de o que "o discurso é um campo de regularidade para diversas posições de subjetividade" (Foucault, 1995), encontramos, nos poemas selecionados, percepções de sujeito e identidades dispersas e indefinidas. Aliás, os poemas se caracterizam pela idéia de indefinição e inclassificação da

subjetividade, tanto no conteúdo quanto nos procedimentos formais em que se materializam. Por conseguinte, os poemas não adquirem pretensões de descrição do sujeito e da subjetividade como essência ou interioridade absoluta. Ao contrário, nos textos discutidos, foi possível apreender diferentes formas de sujeito em sua relação com o corpo, com a sexualidade, com a identidade cultural, por exemplo. Na maioria das vezes, essas posições-sujeito são construídas por expressões indefinidas, tais como, “alguém”, “qualquer”, “ninguém”, ou por fusões lexicais que implicam posições do sujeito na sociedade, passando pela linguagem, pelo suporte e pela canção.

No último capítulo, **Autoria e escritura**, arrolamos nossa discussão a partir das reflexões de Barthes, Blanchot e Foucault. Esses autores, ao conceberem a literatura como uma modalidade que cria sua própria realidade, independente do mundo do exterior, estabelecem a dissociação entre o nome próprio e o nome de autor para afirmar que o texto fala por si, se repetindo e se disseminando, em um contexto que é da literatura e não dos autores. Explorando a natureza intertextual inerente à prática de escritura, discutimos alguns poemas de Antunes que são retomados por ele mesmo. Nessa re-escrita dos textos, Antunes posiciona-se como leitor que se lê e, ao se ler, imprime gestos de leitura e interpretação de seus textos, materializados na superfície discursiva.

Como foi salientado neste trabalho, a escritura poética de Arnaldo Antunes configura-se como um espaço de confluência de diferentes linguagens (visual, sonora, verbal) e formas de veiculação (livro, vídeo, CD, corpo), elementos desencadeadores de sua linguagem poético-musical. Na obra desse poeta, a prática de escritura não se limita a citações de outros textos (externos), caracteriza-se, também, por movimentos internos à própria obra, por meio de citações, deslocamentos e apropriações que o poeta efetua para a composição de outro texto.

Para uma produção, cuja movência de texto e de sentido, constitui-se sempre como algo que escapa e "não se fixa", nossas incursões pela poesia de Antunes tiveram o propósito de apontar caminhos ou de demonstrar alguns procedimentos de escrita que passam pelo devir-criança, pelo suporte, pelo sujeito e pela autoria. Instigados pelo contato direto com os poemas, realizamos determinados movimentos de leitura que focalizaram os quatro eixos citados.

Constatamos que Antunes, ao acionar a função-autor, interpreta sua própria obra e, nesse movimento, promove uma articulação entre a função-autor e adoção de uma função-leitor. Pelo recurso da leitura, o poeta, ao reler seus poemas, produz um novo texto a partir dos recursos disponíveis para a concepção de um novo livro ou disco. Se retomarmos o livro *As Coisas*, por exemplo, constataremos que a idéia nuclear desse livro volta-se para uma tentativa de apreender os "nomes" e as "coisas", nele descritos, através de uma perspectiva primitiva e "quase rupestre", em termos de acabamento gráfico. Ao transpor parte dos poemas desse livro para os CDs ou para o projeto multimídia de *Nome*, os poemas que são retomados entram em outro universo poético, cujo trabalho gráfico com o uso de recursos tecnológicos possibilitam-lhes outras significações.

A produção poética de Antunes pode ser descrita como uma produção em constante movimento, cujos textos não se prendem a uma regra pré-estabelecida. O formato, o gênero, o suporte e os recursos tecnológicos são constantemente mobilizados, promovendo uma poesia que não se fixa em nenhum deles, mas passa por eles. Assim, a letra da canção *Qualquer*, citada no tópico sobre o devir-criança, pode funcionar com uma metáfora da poesia de Antunes, pois ela chama a atenção para o que está em movimento, apontando para as "linhas de fuga", por onde o sentido, o sujeito e o texto escapam.

Qualquer traço linha ponto de fuga
Um buraco de agulha ou de telha
Onde chova
(...)

Qualquer curva de qualquer destino que desfaça o curso de qualquer certeza

Qualquer coisa
Qualquer coisa que não fique ilesa

Qualquer coisa
Qualquer coisa que não fixe

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA – ARNALDO ANTUNES

ANTUNES, Arnaldo. *Ou E*. Edição do autor, 1983.

_____. *Psia*. 5ª Edição. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2001.

_____. *Tudos*. 3ª Edição. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1993.

_____. *As coisas*. 8ª Edição. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2002.

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

_____. *40 escritos*. Coletânea de ensaios organizada por João Bandeira. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2000.

_____. *Double Duplo*. Seleção, tradução e arte por Ivan Larraguibel. Zaragoza/Barcelona: Zona de obras/Tangará, 2000.

_____. *Outro*. Poema de Arnaldo Antunes e Josely Vianna Baptista, arte de Maria Ângela Biscaia. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2001.

_____. *Palavra Desordem*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2002.

_____. *Et Eu Tu*. Poemas de Arnaldo Antunes, fotografia de Márcia Xavier. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *Frases do Tomé aos três anos*. Porto Alegre: Alegoria, 2006.

_____. *Como é que chama o nome disso*. São Paulo: PUBIFOLHA, 2006.

_____. *Antologia*. Vila Nova Edição (Portugal): Quase Edições, 2006.

_____. CATUNDA, Célia; MISTRORIGO, Kiko; MOREAU, Zaba. *Nome*. São Paulo: BMG Ariola, 1993b. 1 fita de vídeo (53min); VHS; son., color., 12mm. VHS. Acompanha livro homônimo. 1993.

DISCOGRAFIA – ARNALDO ANTUNES:

ANTUNES, Arnaldo. *Nome*. São Paulo: BMG, 1993a.

_____. *Ninguém*. São Paulo: BMG, 1994.

_____. *O Silêncio*. São Paulo: BMG, 1996.

_____. *Um som*. São Paulo: BMG, 1998.

_____. *O Corpo* (Trilha para dança). Grupo Corpo, 2000.

_____. *Paradeiro*. São Paulo: BMG, 2001.

_____. *Saiba*. Rosa Celeste/Biscoito Fino, 2004.

_____. *Qualquer*. São Paulo: Rosa Celeste/Biscoito Fino, 2006

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALCANTARA, Simone Silveira de. *Cosmogonia da linguagem em Arnaldo Antunes*. Dissertação de Mestrado. Brasília: janeiro de 2003. (mimeo)

ANDRADE, Mário. "O movimento modernista". In: *Aspectos da literatura brasileira.* São Paulo: Martins Fontes, 1972.

_____. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte, Itatiaia; Brasília/DF: Ministério da Cultura: SP, Instituto de Estudos Brasileiros da USP: Ed. da Universidade de São Paulo, 1989.

ANTUNES, Arnaldo. "O poeta e compositor Arnaldo Antunes fala de seu novo livro de poemas". In: *CULT – Revista Brasileira de Literatura*. São Paulo: Ed. Lemos, n 4, novembro de 1997.

_____. "Entrevista com Arthur Nestrovski, Francisco Bosco e José Miguel Wisnik". In: ANTUNES, Arnaldo. *Como é que chama o nome disso*. São Paulo: PUBLIFOLHA, 2006a.

_____. “Sobre a origem da poesia”. In: ANTUNES, Arnaldo. *Como é que chama o nome disso*. São Paulo: PUBLIFOLHA, 2006a.

_____. “Alma”. In: DUNCAN, Z. *O Sortimento*. São Paulo, Universal Music, 2001.

_____. MONTE, Marisa, LINDSAY, Arto. “Seja eu”. In: MONTE, Marisa.*Mais*. São Paulo, EMI, 1990.

_____. “*Playboy* entrevista Arnaldo Antunes”. In: *Revista Playboy*. Ed. Abril, número 219, outubro de 2003. pp 43-59

ARAÚJO, Ricardo. *Poesia visual – Vídeo poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARBOSA, Ana Mãe & GUINSBURG, J. (orgs.). *O Pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BARROS, Manoel. *Tratado geral das grandezas do ínfimo.* Rio de Janeiro: Record, 2001.

BARTHES, Roland. “Da ciência à literatura”. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

_____. “Escrever, verbo intransitivo?”. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

_____. “A morte do autor”. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BIDERMAN, Maria Tereza Camargo. *Dicionário didático de Português*. 2ª ed. SP, Ática, 1998.

BLANCHOT, Maurice. *O Livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés, São Paulo, Martins Fontes, 2005.

BORDINI, Maria da Glória. *Poesia Infantil*. São Paulo: Ática, 1986.

BOSI, Alfredo. “Plural, mas não caótico”. In: *Cultura Brasileira*. São Paulo, Ática, 1987.

BRANT, José Mauro. *Contos, cantos e acalantos*. São Paulo: Biscoito Fino, 2006.

CALCANHOTO, Adriana. *Adriana Partimpim*. São Paulo: BMG, 2004.

CAMARGO, Maria Lúcia de Barros; PEDROSA, Célia (Orgs). *Poesia e contemporaneidade*. Chapecó: Argos, 2001.

CAMPOS, Haroldo. “Poesia e modernidade: Da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico”. In: *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p 243-271.

_____. “Depoimento sobre arte e tecnologia: o espaço intersemiótico”. In: DOMINGUES, Diana (org.). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Ed. Da UNESP, 1997. pp 205-215.

CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt. “Entre estentores, estertores e extensores da poesia, um agora”. In: PEDROSA, Célia; CAMARGO, Maria Lúcia de Barros (Orgs). *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006. pp. 195-204.

CAVALLO, Guglielmo, CHARTIER, Roger (orgs.). *História da leitura no mundo ocidental I*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

CHARTIER, Roger. *A Ordem dos livros. Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XVI e XVIII*. Trad. Mary Del Priori – Brasilia: Editora Universidade de Brasilia, 1999a.

_____. “As Revoluções da leitura no Ocidente”. In: ABREU, Márica (0rg.). *Leitura, história e história da leitura*. Campinas: Mercado de Letras: Associação de Leitura do Brasil: FAPESP, 1999.

———. *Práticas da Leitura*. Trad. Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

_____. *A Aventura do livro: do leitor ao navegador*. SP., Ed. Da Unesp, 1997.

_____. *Os desafios da escrita*. SP: Ed. da Unesp, 2002.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria. Literatura e senso comum*. Trad. Cleonice P. Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

COUTINHO, E. “Revisitando o pós-moderno”. In: BARBOSA, Ana Mae & GUINSBURG, J. (orgs.). **O Pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005. pp 159-173

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. *Literatura infantil. Teoria e prática*. 6ª ed. São Paulo: Ática, 1987.

DANTAS, V. “A nova poesia brasileira e a poesia”. In: *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, n° 16, dez. 1986. (p 40-53)

DANTAS, V. & SIMON, I. M. “Poesia ruim, sociedade pior”. In: *Revista Novos* Estudos CEBRAP, São Paulo, n° 12, jun. 1985. (pp 48-61)

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. *Artes de fazer*. Trad. Ephrain Ferreira Alves. Petrópolis, RJ, Vozes, 1994.

DELEUZE, Gilles. “O abecedário de Deleuze”. In: *Mais!*. São Paulo: *Folha de S. Paulo*, 30/05/2004. p.5

_____. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997a.

_____. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

_____. & PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro, São Paulo: Editora Escuta, 1998.

_____. & GUATTARI, Felix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia, vol.* 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997b.

DUNCAN, Z. *Sortimento*. São Paulo, Universal Music, 2001.

DERRIDA, J. *A Farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do Saber*. 4ª edição; Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1995.

_____. “Prefácio”. In: *História da loucura*. 6ª Edição: São Paulo, Perspectiva, 2002.

_____. *O Que é um Autor?* In: MOTTA, Manoel Barros (org). *Michel Foucault Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Ditos & Escritos. v. III) p. 264-299.

_____. "O Filósofo mascarado". In: MOTTA, Manoel Barros (org.). **Michel Foucault** Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000. (Ditos & Escritos. v. II) pp. 299-307

_____. "A Ética do cuidado de si como prática de liberdade". In:MOTTA, M. B. (org.). MICHEL FOUCAULT. *Ética, sexualidade e* política. Rio de Janeiro; Forense Universitária, 2004. (Ditos & Escritos V) p 264-287

_____. *As palavras e as coisas*. Lisboa: Livraria Martins Fontes Editora, 1967.

_____. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Ediçoões Loyola, 1996.

FRANÇA, Júlio. "Arnaldo Antunes: nem nomes, nem coisas; só os sons são". In: *GRAGOATÁ* – N 1 (segundo semestre de 1996) – Niterói: EdUFF, 1996. Publicação do programa de Pós-Graduação em Letras da UFF.

FRIGERI BERCHIOR, A. C. *Transcriação poética e materialidade do vazio: Wittgenstein-Arnaldo Antunes*. Dissertação de Mestrado em Letras – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Campus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", 1999. (mimeo)

GARDEL, André. "Música popular e poesia brasileira contemporânea: aproximações e fugas". In: *RANGE REDE*. Revista de Literatura. Curso de Pós-Graduação do Departamento de Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da UERJ, RJ, Ano 4, nº 04, 1988.

_____. "A letra múltipla de Arnaldo Antunes. O pedagogo da estranheza". 01/02/2006. Disponível em: http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_textos_list.php Acesso em 10/02/2007.

GIL, José. *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

GOULEMOT, Jean M. *Da leitura como produção de sentidos*. In: *Práticas da Leitura*. Trad. Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

GREGOLIN, M. R. *Foucault e Pêcheux na construção da análise do discurso: diálogos e duelos*. São Carlos; Claraluz, 2004.

GREGOLIN, Maria do Rosário Valencise. "Sentido Sujeito e Memória: com o que sonha nossa vã autoria?" In: __. *Análise do Discurso: as materialidades do sentido*. São Carlos: Claraluz, 2000.

_____. *Da Tela à Teia do Jornal Online*. In: RIOLFI, C. R.; BARZOTTO, V. H. (orgs.). *Revista Nexos: Estudos em Comunicação e Educação/Univ. Anhembi Morumbi*. Ano IV, n° 6, São Paulo: Ed. Anhembi Morumbi, 1997.

HOLLANDA, H. Buarque. "Introdução". In: *Esses poetas: uma antología dos anos 90.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998. p 9-21

JENNY, L. "A estratégia da forma". In: *Intertextualidades*. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra, Almedina, 1979.

KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. São Paulo, Perspectiva, 1974.

YOKOZAWA, Solange Fiúza. *A Memória Lírica de Mário Quintana*. Tese de Doutorado; Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2000.

LARROSA, Jorge. "O Enigma da infância". In: *Pedagogia profana: dança, piruetas e mascaradas.* 4ª edição. Trad. Alfredo Veiga-Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p 183-199.

LEVY, Tatiana Salem. *A Experiência do Fora. Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

LYOTARD, J. F. *Lecturas de infância. Joyce, Kafka, Arendt, Sartre, Valéry, Freud*. Buenos Aires: EDUEBA, 1997.

MACHADO, Cassiano Elek. "Livro de Arnaldo "tira a roupa" de slogans". In: *Folha de S. Paulo* 18/04/2002. Disponível em: http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_livros_view.php. Acesso em 15/02/2007.

MACHADO, R. *Foucault, a filosofia e a literatura*. 2ª Edição; Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed. , 2001.

MACHADO, C. E. "Livro de Arnaldo "tira a roupa" de slogans". In: FOLHA ON LINE. Disponível em: www.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u23104.shl - 17k. Acesso em 19/09/2004.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. SP: Companhia das Letras, 1997.

MARCUSCHI, L. A . *A questão do suporte dos gêneros textuais*. In: DLCV: Língua, lingüística e literatura. (Revista publicada pelo depto de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade Federal da Paraíba). Vol I, n I, João Pessoa, 2003.

MENDONÇA, J. C. *Rente ao irredutível – a poesia no ambiente das novas mídias*. São Paulo, PUC-SP, Tese de Doutorado, 2002.

MEMELLI, Antonio Fabio. "Arnaldo Antunes": os nomes do homem". In: *Contexto*. Revista do Departamento de Línguas e Letras. Mestrado em Estudos Literários. Vitória: UFES/CEG/DLL/MLB, Ano VI, 1998.

MODRO, Nielson Ribeiro. *A obra poética de Arnaldo Antunes*. Curitiba, Dissertação de Mestrado, 1996. (mimeo)

MORAES, Alexandre. "Aqui dentro do lado de fora: movimento e abandono em textos de Arnaldo Antunes e Paulo Leminski". In: *Contexto*. Revista do Departamento de Línguas e Letras. Mestrado em Estudos Literários. Vitória: UFES/PPGL/MLB, Ano X, nº 09, 2002.

MORICONI, Ítalo. “Pós-Modernismo e volta do sublime na poesia brasileira”. In: PEDROSA, Célia (Org.) *Poesia Hoje*. Niterói: EdUFF, 1998.

_____. *Como e por que ler a poesia do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

NUNES, B. “A recente poesia brasileira”. In: *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, n° 31, out. 1991. (p 171-187)

OLIVEIRA, Adriane Rodrigues. “*Acordo*: movimento e circularidade na poesia de Arnaldo Antunes”. In: CAMARGO, Maria Lúcia de Barros; PEDROSA, Célia (Orgs). *Poesia e contemporaneidade*. Chapecó: Argos, 2001.

ORLANDI, Eni P. “O Trabalho da interpretação”. In: *Interpretação; autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis: vozes, 1996.

ORTIZ, Renato. “O mercado de bens simbólicos”. In: *A moderna tradição brasileira. Culura e indústria cultural*. 5ª edição. São Paulo: Braziliense, 1994. p 113-148.

PAES, José Paulo. *Os melhores poemas*. São Paulo: Global, 2003.

PAZ, O. “Ruptura e convergência”. In: *A Outra voz*. São Paulo, Siciliano, 1993. p. 33-57

_____. *A nova analogia: poesia e tecnologia*. In: *Convergências. Ensaios sobre arte e literatura.* Rio de Janeiro, Rocco, 1991.

PEDROSA, Célia (Org.) *Poesia Hoje*. Niterói: EdUFF, 1998.

_____. *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

PELBART, Peter Pál. *A vertigem por um fio. Políticas da Subjetividade Contemporânea.* São Paulo: Iluminuras, 2000.

_____.“O corpo do informe”. In: *Vida Capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003. p. 42-51

PERRONE-MOISÉS, L. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo, Ática, 1993.

_____. "Literatura comparada, intertexto e antropofagia".In: *Flores da escrivaninha*. São Paulo, Cia das Letras, 1990.

_____. “Prefácio”. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

PLATÃO. “Fedro”. In: *Diálogos*. Rio de Janeiro: Tecnoprint/Ediouro, s/d.

POSSENTI, Sírio. “Sobre a leitura: o que diz a Análise do Discurso?”. In: MARINHO, Marildes (org.). *Ler e navegar: espaços e percursos da leitura*. Campinas: Mercado de Letras: Associação de Leitura do Brasil – ALB, 2001.

_____. “Notas um pouco céticas sobre hipertexto e construção do sentido”. In: *Os limites do discurso*. Curitiba: Criar Edições, 2002. p 205-227

PRADO FILHO, Kleber. “Uma história crítica da subjetividade no pensamento de Michel Foucault”. In: FALCÃO, Luis Felipe, SOUZA, Pedro de (Orgs.). Michel Foucault. Perspectivas. Rio de Janeiro, Achiamé, 2005.

RISÉRIO, Antonio – “De quem é a decadência?” in: *Folha de S. Paulo - 10/04/1994*. Disponível em: http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_livros_view.php. Consultado em 10/02/2007.

RODRIGUES, Antonio Medina. “Poemas visuais de Arnaldo Antunes tentam mostrar o agora”. Disponível em: http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_livros_view.php. (Primeira versão *Folha de S. Paulo*-11/09/1997). Consultado em 10/02/2007.

ROLNIK, Suely. *Toxicômanos de Identidade*. In: LINS, Daniel S. (org.). *Cultura e Subjetividade: Saberes Nômades*. Campinas: Papirus, 1997.

_____. “Os mapas movediços de Öyvind Fahstön”. 2000. Disponível em: http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Fahlstrom.pdf. Acesso em 15/01/2007.

SACRAMENTO, Adriana R. “A experiência da palavra em As Coisas, de Arnaldo Antunes”. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, n 19, maio/junho de 2002. p 3-21.

SALGUEIRO, Wilberth Claython F. *Forças e formas. Aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos 70 aos 90).*

SANTIAGO, S. (supervisor). *Glossário de Derrida*. Trabalho realizado pelo Departamenteo de Letras da PUC/RJ, supervisão geral de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SCHNEIDER, M. *Ladrões de palavras*. *Ensaio sobre o plágio, o pensamento e a psicanálise*. Trad. Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas-SP: Ed. da Unicamp, 1990.

SIMON, I. M. "Esteticismo e participação". In: *Novos Estudos CEBRAP*. N° 26, março de 1990. (p 120-140)

_____. "Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século". In: *Novos Estudos CEBRAP*. N° 55, novembro de 1999. (p 27-36)

WISNIK, J, *La gaya ciência: literatura y música popular en Brasil*. In: *Revista de Occidente*. N° 174, Madrid, Alianza editorial, nov. 1995. (p 53- 72)

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a voz. A Literatura Medieval*. Trad. De Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.