

**CENTRO DE ENSINO SUPERIOR DE JUIZ DE FORA
ELISABETH PROBST**

**OS VIDEOPOEMAS DE ARNALDO ANTUNES E A INTERSECÇÃO ENTRE ARTE,
POESIA E TECNOLOGIA**

Juiz de Fora
2015

ELISABETH PROBST

**OS VIDEOPOEMAS DE ARNALDO ANTUNES E A INTERSECÇÃO ENTRE ARTE,
POESIA E TECNOLOGIA**

Dissertação apresentada ao Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, como requisito parcial à conclusão do Curso de Mestrado em Letras, Área de concentração: Literatura Brasileira.
Linha de Pesquisa: Literatura Brasileira: tradição e ruptura.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Moema Rodrigues Brandão Mendes

Juiz de Fora
2015

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca CES/JF

A large, empty rectangular box with a thin black border, occupying the lower half of the page. It is intended for the cataloging record.

PROBST, Elisabeth. **Os videopoemas de Arnaldo Antunes e a intersecção entre arte, poesia e tecnologia**. Dissertação apresentada ao Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, como requisito parcial à conclusão do curso de Mestrado em Letras, realizada no 1º semestre de 2015.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Moema Rodrigues Brandão Mendes (CES/JF).

Prof^a. Dr^a. Maria Andréia de Paula Silva (CES/JF).

Prof^a. Dr^a. Leila Rose Márie Batista da Silveira Maciel (IF Sudeste MG).

Examinada em: ____/____/____.

Dedico este trabalho ao meu pai, Jurandir Probst, e a minha irmã Roselaine Probst, que, onde quer que estejam, nunca deixaram de me amar e confiar em mim. A vocês, o meu amor eterno.

AGRADECIMENTOS

Agradeço todo o apoio que recebi da minha amada família, em especial, das minhas filhas Erika e Deborah, de minha mãe Dilecta Rodrigues Probst, que me fortaleceram nesta trajetória; sem este suporte não teria conseguido chegar até aqui.

À Professora Dr^a. Moema Rodrigues Brandão Mendes, minha Orientadora, pela valiosa contribuição construtiva, oportunidade ímpar na obtenção de conhecimento, e por me ajudar a crescer e amadurecer intelectualmente.

À Professora Dr^a. Maria Andréia de Paula Silva e à Professora Dr^a. Leila Rose Márie Batista da Silveira, membros das Bancas de Qualificação e Defesa, pela disponibilidade e contribuições enriquecedoras.

Aos professores do Mestrado em Letras do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES/JF), pelos diálogos e sugestões de leitura, que tanto enriqueceram esta pesquisa.

Meu agradecimento especial a Arnaldo Antunes, pela forma gentil com que me recebeu e dividiu seus conhecimentos, guardarei para sempre em meu coração.

“Os poetas são as antenas da raça”

Ezra Pound

RESUMO

PROBST, Elisabeth. **Os videopoemas de Arnaldo Antunes e a intersecção entre arte, poesia e tecnologia**. 121 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015.

A partir da análise da coletânea de videopoemas de Arnaldo Antunes (2005), intitulada **Nome** (DVD+cd), foram investigadas as recentes possibilidades do fazer poético e as modificações em seus atributos, inclusive no que tange à relação autor-leitor (ou autor-receptor), propiciadas pelos novos suportes trazidos pelo que comumente se tem designado como Era digital, os quais potencializam a interação entre as diversas formas de linguagem artística (música, vídeo, desenho, pintura, literatura). A relevância do presente trabalho reside na averiguação de novos espaços e possibilidades para a literatura os quais são abertos pelas tecnologias contemporâneas. Visa-se a contribuir, dessa forma, para que haja maior compreensão das alterações sofridas na percepção e na fruição do leitor e, até mesmo, no *status* deste último, que passa a participar da criação poética. A escolha do presente tema foi motivada pela contínua inquietação quanto às relações homem-máquina e às modificações daí resultantes, em suas diversas camadas – social cultural e individual. Desse modo, tomaremos a arte escrita, sonora e gestual da imagem, a fim de encontrar espaço para refletir tais formas sendo concomitantes a elementos literários. Considerando-se, assim, a forma criativa, interativa e multicultural de Arnaldo Antunes, esses elementos (escrita, sonoridade, gestualidade), aliados à tecnologia, permitem ao eu lírico uma grande liberdade de transformações criativas.

Palavras-chave: Arte. Poesia. Tecnologia. Arnaldo Antunes.

ABSTRACT

From the analysis of **Nome** (DVD+CD), Arnaldo Antunes' (2005) collection of videopoems, recent possibilities of making poetry were investigated as well as changes in their attributes. This investigation includes the relationship between author and reader (or author and receiver), provided by the new media that maximize the interaction between the various forms of artistic expression (music, video, drawing, painting, literature) brought by the so-called "digital age". The relevance of this work lies in its investigation of new spaces and possibilities for literature, opened by contemporary technologies. The aim is to contribute to a better understanding of the changes experienced in the reader's perception and enjoyment – and even in the reader's status, now part of the poetic creation. The choice of the present subject was motivated by ongoing concerns about the relationship between man and machine and the social, cultural and individual changes caused by this relationship. Therefore, we shall investigate the art of **Nome** in its written, sound and gestural images, finding space to conceive such forms as being concomitant with literary elements and taking into consideration Arnaldo Antunes' creative, interactive and multicultural forms. These elements (writing, sound, gesture), combined with technology, allow the poetic persona great freedom of creative transformations.

Keywords: Art. Poetry. Technology. Arnaldo Antunes.

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

a.C.	antes de Cristo
BA	Bahia
BMG	Bertelsmann Music Group
CES/JF	Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora
FFLCH	Faculdade de Letras
IPAC/BA	Instituto Artístico e Cultural da Bahia
UFJF	Universidade Federal de Juiz de Fora
USP	Universidade de São Paulo

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Ovonovelo (1956).....	23
Figura 2	Nascemorre (1958).....	28
Figura 3	Cheio/Vazio (1960).....	29
Figura 4	Waleula e quidakaka	30
Figura 5	Beba coca-cola (1957).....	31
Figura 6	Ovonovelo (1956).....	32
Figura 7	O ovo (300a.C.).....	33
Figura 8	Longing	34
Figura 9	Caricatura de Arnaldo.....	37
Figura 10	Representação do signo linguístico.....	39
Figura 11	Tensão (1956).....	41
Figura 12	Carnaval (1993).....	46
Figura 13	Não é o que não pode ser	57
Figura 14	Nome (2005).....	69
Figura 15	Arnaldo Antunes, Performance Poética (2010), Palácio da Aclamação, BA.....	74
Figura 16	Acordo	92
Figura 17	Asa (1991).....	95
Figura 18	As coisas (1991) – Garatuja, de sua filha Rosa, e texto de Arnaldo Antunes.....	96
Fotografia 1	O silêncio	76
Fotografia 2	Entre (DVD Nome), de Arnaldo Antunes (2005).....	86
Fotografia 3	Sou volúvel (2013).....	99

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	Vogais do Português.....	33
Quadro 2	Cronologia dos poemas.....	43

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	RASTREAMENTO E HERANÇA	15
2.1	POESIA CONCRETA: CARACTERÍSTICAS, POEMAS E AUTORES.....	20
2.2	DO CONCRETISMO A ARNALDO ANTUNES.....	24
2.3	SINESTESIA, OS SENTIDOS CRUZADOS.....	30
3	O PASSADO E A CENA CONTEMPORÂNEA NA PRODUÇÃO DE ARNALDO ANTUNES	36
3.1	PROSA, POESIA, MÚSICA, TECNOLOGIA: AS INTERFACES DO DISCURSO ANTUNIANO.....	43
3.2	O DIÁLOGO ENTRE A PROSA E A POESIA EM ARNALDO ANTUNES	53
3.3	A RELAÇÃO AUTOR/RECEPTOR: EFEITO E RESULTADO.....	58
4	ANTUNES HOJE: REVERBERAÇÕES DO NOME NA OBRA RECENTE	88
4.1	O TRAÇO OU RASTRO DE NOME NA OBRA RECENTE.....	91
4.2	UM POETA DIGERINDO NOVAS POSSIBILIDADES.....	97
5	CONCLUSÃO	103
	REFERÊNCIAS	106
	ANEXO	121

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como objetivo analisar a obra de Arnaldo Antunes (2005), a partir de **Nome**, uma proposta multimídia que destaca os significados da imagem fora da palavra em que o autor traceja as ideias, os conceitos, com informações audiovisuais. O trabalho de Antunes é realizado de forma variada, com múltiplas representações desenvolvidas por meio de editoração eletrônica, computação gráfica, variações de linguagens, estabelecendo um diálogo entre a literatura e as tecnologias predominantes no mundo contemporâneo.

A obra de Arnaldo Antunes, especialmente a que verte em formato digital – proposta multimídia –, projeta uma modalidade textual-visual-gráfico-tecnológico com leituras verbais, visuais e sonoras, sendo constituída de poemas que falam por meio de um livro/vídeo/CD, apresentando um repertório composto de clipes elaborados a partir de poemas e canções. O autor utiliza-se desses recursos, produzindo um diálogo em que o uso das palavras transcende a grafia, o desenho, o significado das palavras, da frase.

Nessa obra, Antunes utiliza a colagem, a caligrafia, o vídeo, a fotografia e o desenho, a performance poética – a palavra e o corpo, os gestos que falam; são recursos que inserem movimento às palavras lidas e ouvidas. Os poemas exploram os cinco sentidos, uma conexão sensorial: há um diálogo entre poemas-imagens-objetos; uma interatividade da palavra nas múltiplas linguagens que permeiam a produção do autor, dando novas significações aos vocábulos.

Dessa forma, a obra de Antunes, no trânsito das multiplicidades utilizadas na troca entre as diversas artes, apresenta uma prática poética, vinculada a entremeios de efeitos especiais tecnológicos, os quais o autor domina sobremaneira. Além disso, estabelece um diálogo com novas modalidades de percepção na leitura, modificando o conceito de literatura, que hoje contracena com a Era cibernética.

Para o estudo desenvolvido, foi realizada uma leitura sistemática das concepções teóricas de Pierry Lévy (2006), Marshall McLuhan (1964), Wolfgang Iser (1996), Hans Robert Jauss (1994, 2002), Renato Cohen (2004), que proporcionaram linhas mestras as quais permitiram edificar as diretrizes na compreensão e produção dos objetivos propostos.

A partir desse estudo do projeto multimídia **Nome**, de Arnaldo Antunes (2005), dividiu-se esta dissertação em seis seções disponibilizadas logo após a Introdução:

na seção dois, intitulada **Rastreamento e herança**, uma incursão ao movimento modernista a partir da Semana de Arte Moderna de 1922 aos dias atuais –, foram analisados os vórtices: criação e inspiração (o diálogo verbivocovisual) e o legado concretista na obra do autor.

A seção três, **O passado e a cena contemporânea na produção de Arnaldo Antunes**, tem como foco principal entender a influência do passado na produção de Antunes – o desenvolvimento tecnológico e o uso da tecnologia na obra do autor. Contempla uma discussão em torno da recepção, fazendo uma análise autor/obra/leitor/receptor, bem como os processos de percepção e apreensão da obra. Trata-se de uma abordagem avaliativa do tema, interpretada pelo viés da Estética da Recepção.

Na seção quatro, intitulada **Antunes hoje: reverberação do projeto multimídia Nome na obra recente**, surge a indagação sobre a possibilidade de conceber o videopoema pelo viés do conceito **work in progress**, que acumula dois momentos: um, de obra acabada, como resultado, produto; e outro, de percurso, processo, obra em feitura. Para atingir os objetivos e entendê-los como linguagem disruptora nos mais diversos segmentos – das artes plásticas às literárias –, o estudo tem como referência os estudos do teórico Renato Cohen.

Segundo Cohen (2004), uma obra em processo implica interatividade, permeação; uma obra inacabada, aberta, capaz de causar uma transformação no leitor/receptor. Work in progress, como manifestação contemporânea, amplia-se como um fator intrigante e motivador deste trabalho, que insere um desejo de contribuir para o enriquecimento dos estudos literários, tendo a literatura como alvo principal.

A **Conclusão**, a última seção, registra as conclusões discutidas a partir dos estudos e da análise criticamente examinadas, ações que elucidam esta dissertação. Pretendeu-se, dessa forma, corroborar com um tema relativamente novo e de singular significação, permitindo delimitar e alcançar o estado de interatividade do leitor/receptor do ciberespaço, aquele que interage na construção da poeticidade do autor, mesmo depois da exibição e leitura da obra, redefinindo-se, desse modo, o conceito das relações de leitura e do ato de ler a obra em vídeo.

É interessante observar, contudo, que o leitor vivencia uma desautomatização da leitura; – a leitura causa um estranhamento à forma usual, propiciada pelo espaço virtual, ou seja, é outra geometria dentro de suas várias especificidades.

Outro atributo analisado na produção de Arnaldo Antunes é a arte das performances, outra expressão de cultura, responsável por seu caráter de transformação, um sistema comunicativo que evidencia a expressão corporal, considerando-se um processo intersemiótico na fruição e decodificação da obra, produzindo efeitos sinestésicos no seu público receptor.

As formas variáveis da construção poética, da dinâmica utilizada, a fluidez e instabilidade que o objeto estético causa no leitor, as multiplicidades de diálogos em diversos territórios virtuais, gráficos e eletrônicos, propiciadas desde o começo, no espaço do tempo; no traço, são elementos que promovem significação à obra de Antunes.

A produção literária do autor leva-nos a repensar e refletir a cisão e o desenraizamento do pensamento crítico da tradição – (sem julgamentos radicais) –, sinalizando que é possível redefinir a literatura seguindo a lógica evolutiva das transformações estéticas, visuais e tecnológicas, representada por essa nova geração de autores que fazem parte do panorama contemporâneo.

2 RASTREAMENTO E HERANÇA

A memória do passado e a confiança no futuro formam até aqui os dois pilares em que se apoiavam as pontes culturais e morais entre a transitoriedade e a durabilidade, a mortalidade humana e a imortalidade das realizações humanas, e também entre assumir a responsabilidade e viver o momento.

BAUMAN.

A memória é um espaço privilegiado que irrompe na construção da história e, de certa forma, provoca mudanças na sociedade – na vida coletiva do homem; a memória é um processo legitimador da consciência humana. Conduzindo essa representação da memória ao conceito do movimento modernista (como dinâmica na formação da Literatura Brasileira, religada aos códigos sociais, das ideologias repressoras da sociedade tecnocrata da época), reforça a premissa modernista de alicerçar mudanças, resultando na ruptura com as formas clássicas – um diálogo de inovação e renovação.

A partir da memória (associada às ideias), constroem-se processos identitários em razão das relações sociais, processos que estão sempre em construção e, por essa razão, Zygmunt Bauman (2001) enfatiza que a memória evoca o passado no presente.

Frichs Diego Antonello e Jô Gondar (2012) afirmam que o campo representacional aponta para um dinamismo e uma mobilidade da memória que permitem a alteração, transformação, deformação e esquecimento de seus conteúdos. A memória representativa é constituída como a linguagem e, portanto, está submetida aos mesmos processos formadores e deformadores característicos de toda linguagem: “[...] A memória representativa nos permite atualizar informações passadas, sejam elas vivenciadas ou fantasiadas [...]” (ANTONELLO; GONDAR, 2012, p. 129).

Em razão desse jogo de forças, as tensões na memória produzem fissuras, problematizando as relações em qualquer esfera (especificamente, neste estudo, favorece-se a arte, a literatura e a poesia), as quais irrompem em pressupostos que configuram e consolidam construções discursivas/teóricas/reflexivas – no caso, o Modernismo. Essa interlocução estabelece um processo introdutório na discussão

relativa, sobretudo, ao rastreamento e à herança, oriundas do movimento modernista à poesia moderna, elementos inseridos na obra de Arnaldo Antunes.

O movimento modernista representa a caminhada em direção ao nascimento de uma linguagem simbólica, orientada por uma escrita ideogramática, significada além dos signos, que aponta para uma nova perspectiva na caracterização da poesia: a poesia moderna.

As conexões no âmbito da literatura, ou seja, da produção cultural brasileira do movimento modernista aos dias atuais, articulada a transdisciplinaridade no trabalho de Arnaldo Antunes, propõe uma contextualização histórica que oferece uma visão crítica para discussão em termos de rastreamento e herança, por representar um formalismo renovado. A história da produção intelectual do Modernismo é imanente à obra de Antunes por abrigar uma arte moderna.

É nesse sentido que, para falar da obra do escritor, é preciso retornar ao movimento modernista de 1922¹, marcado pela Semana de Arte Moderna, que envolveu vários segmentos da cultura brasileira e da sociedade da época, tais como escritores, pintores, escultores, músicos, políticos e empresários. Trata-se de um movimento de repúdio às elites em relação à realidade do Brasil e à desigualdade social.

A Semana de Arte Moderna é um importante traço divisório de novas tendências no contexto cultural, socioeconômico e político do país, momento de transição literária, ascendendo a uma nova realidade que delineava o movimento modernista brasileiro. As propostas inovadoras do Modernismo de redesenhar o quadro socioeconômico do país foram marcadas por um período de conflitos, já que alguns escritores conservadores de tendência parnasiana faziam oposições entre a tradição e a modernidade, o velho e o novo – um desafio às forças parnasianas que representavam os controles sociais, artísticos e literários do começo do século XX.

Nesse contexto de ebulição, começava a (re) descoberta do novo Brasil, posto que o traço renovador nas questões sociais incorporadas pela literatura estimulava a investigação de novos caracteres teóricos literários, uma configuração que defendia a independência cultural em detrimento ao produto artístico-cultural estrangeiro, ou seja, a incorporação do nacionalismo consciente, até então imposto

¹ Nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, realizam-se, no Teatro Municipal de São Paulo, os eventos da Semana de Arte Moderna, primeira manifestação de impacto geral do nosso Modernismo (HELENA, 1996).

sem uma consciência crítica.

Alfredo Bosi (1994) avalia este prenúncio do que viria a partir da década de 1930 e das décadas subsequentes:

Acho importante e atual ressaltar esse traço que dá conta da gratuidade das 'visões do mundo' e das 'visões do Brasil' que nasceram da experiência literária modernista. [...] O processo de atualização caminhou cedo dos núcleos urbanos principais, São Paulo e Rio, para a província. Aí ganhou aspectos novos que iriam compor um quadro mais matizado que é o conjunto da literatura moderna brasileira (BOSI, 1994, p. 342-344).

Nesse processo de nacionalismo, que critica a República Velha, o Modernismo rompe com o academicismo, reinterpreta os movimentos vanguardistas europeus e experimenta uma nova estrutura de linguagem, um momento da conceitualização modernista, que leva à publicação do Manifesto antropófago, de Oswald de Andrade.

Reiterando as palavras de Oswald de Andrade (1978), que expressou essa realidade por meio do Manifesto antropófago, de 1928, o movimento modernista representava um projeto estético cultural que se rebelava contra os padrões tradicionais da época, o qual deglutia as influências culturais e ideológicas europeias e questionava o modelo ufanista e romântico do indianismo. Andrade (1978) refuta a heroicização ameríndia poetizada dos colonizadores e propõe a **reabilitação do primitivo**, do homem selvagem, canibal.

Esta definição é um dos tópicos importantes do Manifesto antropófago, um processo digestivo cultural assim definido por Maria Cândida Ferreira de Almeida (2005):

Oswald de Andrade, ao cunhar o conceito de antropofagia, formulou uma audaz abstração da realidade, propondo a 'reabilitação do primitivo' no homem civilizado, dando ênfase ao mau selvagem, devorador da cultura alheia, transformando-a em própria, desestruturando oposições dicotômicas como colonizador/colonizado; civilizado/bárbaro; natureza/tecnologia. Ao propor o canibal como sujeito transformador, social e coletivo, Oswald produz uma releitura não só da história do Brasil, mas também da própria tradição ocidental (ALMEIDA, 2005, p. 2).

Essa releitura disseminava uma nova ideia de Brasil dentro de diversas correntes das artes brasileiras, que se serviam desse paradigma na criação de novas inserções e articulações na cultura em questão. Sugeria, entre outras propostas, a resignificação do modelo europeu, assegurando, portanto, um discurso

compatível com a realidade brasileira, envolvida em um cenário construtivo de crescimento tecnológico e urbano. Para corroborar essa interpretação, vale destacar o movimento antropófago e seus dialogismos².

Nessa linha de investigação, Alessandra Santos (2013) aborda o Manifesto antropofágico como uma sátira que propõe um canibalismo cultural, ao sugerir uma devoração metafórica de elementos estrangeiros, que passariam por um processo metabólico juntamente com elementos locais, para produzir uma síntese brasileira. O desejo de síntese pode ser percebido no fragmento a seguir:

Morte e vida das hipóteses. Da equação eu parte do Cosmos ao axioma Cosmos parte do eu. Subsistência. Conhecimento. Antropofagia. [...] Somos concretistas. As ideias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as ideias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas (ANDRADE, 1928, p. 4-5).

O autor, dessa forma, expressou a cultura brasileira – deglutidora da cultura europeia –, formatando-a a uma cultura local, abrasileirada, com apropriações sorvidas da influência estrangeira, sob o nome de Antropofagia, que, segundo Helena (1996, p. 20), é um projeto estético-cultural: busca deglutir as influências poético-ideológicas europeias, incorporando-as, criticamente, às matrizes nacionais por meio da paródia, para, desse modo, constituir um discurso literário de dicção autonomamente brasileira, imune aos sectarismos e ufanismos. O conceito crítico da antropofagia continua ativo na cultura brasileira, não somente na literatura, mas também em várias outras áreas de produção, como artística e filosófica.

Os princípios fundamentais dessa dialética de deglutição fomentam uma rejeição quanto às influências externas (artes e literatura), provocam um novo discurso de construção artístico-literária, com destaque para a reinterpretação das ideias paralisantes, a reavaliação dos valores até então impostos pelos opressores tecnocratas (colonizadores, políticos intelectuais). Trata-se de uma proposição de restabelecer o jogo lúdico da ironia, do prazer do corpo, da irreverência, resgate da ideia do homem natural valorizado pelas artes e pela compensação das

² A ideia de dialogismo perpassa todo o pensamento de Bakhtin (1995 apud BRAIT, 1997, p. 337): “[...] a ele parecem interessar todas as vozes; quer ouvi-las com atenção e quer com elas interagir, não num diálogo ingênuo e esquemático que se esgota na substituição sucessiva de locutores, mas numa interação em que a meta não é nem a imposição dogmática de uma única voz, nem o relativismo numa coexistência acrítica de todas as vozes, mas a síntese dialética de vozes contrárias”.

desigualdades sociais.

Nesse sentido, Antonio Candido (1989) refere-se à imposição cultural oriunda da fusão colonizadora europeia, ajustada ao folclorismo dos povos africanos e indígenas, alicerces originais da criação literária brasileira.

Levando a questão às últimas consequências, vê-se que no Brasil a literatura foi de tal modo expressão da cultura do colonizador, e depois do colono europeizado, herdeiro dos seus valores e candidato à sua posição de domínio, que serviu às vezes violentamente para impor tais valores, contra as solicitações a princípio poderosas das culturas primitivas que os cercavam de todos os lados. Uma literatura, pois, que do ângulo político pode ser encarada como peça eficiente do processo colonizador (CANDIDO, 1989, p. 163).

Essa conjuntura levou a elite intelectual da época a insurgir com novas formas de expressão política, artística e literária. O discurso de brasilidade, de independência cultural na poética de Andrade (1976), firmada desde o Manifesto da Poesia Pau Brasil de 1924, é uma característica preeminente em toda a sua obra, inclusive do Manifesto antropófago. Nessa obra, o autor abre espaço para a cultura brasileira no cenário internacional, que, até então, importava a produção cultural e intelectual estrangeira, chamada de poética do **elitismo**, do **formalismo convencional**, e promove a exportação de uma nova poesia brasileira.

Nesse contexto, o conceito de antropofagia é crucial para estabelecer conexões na produção cultural brasileira contemporânea, porquanto, ele é uma ramificação conceitual dentro do movimento modernista de 1922, sendo interpretado e reinterpretado em sua totalidade, nas variadas manifestações culturais artísticas, literárias e filosóficas, da Semana da Arte Moderna aos dias atuais.

Nessa trajetória, o discurso modernista de 1922 estabelece um diálogo na década de 1950 rearticulado e ampliado pelo movimento de poesia concreta, comprovado nas palavras de Haroldo de Campos (2006b) – uma estreita interação entre as produções do nosso passado literário e o movimento concretista. Vejamos o que afirma o teórico:

O movimento de poesia concreta alterou profundamente o contexto da poesia brasileira. Pôs ideias e autores em circulação. Procedeu a revisões do nosso passado literário. Colocou problemas e propôs opções. No plano nacional, retomou o diálogo com 22, interrompido por uma contrarreforma convecionalizante e floral (CAMPOS, 2006b, p. 9).

Ou seja, o movimento concretista nasce dentro de uma vertente modernista, um processo mutável, ou seja, passível de abertura constante de transformações, oriundas das tecnologias, das renovações e libertações dos valores artísticos, dos radicalismos filosóficos, um hibridismo cultural. Na literatura, é importante ressaltar que a posição estética e crítica ao Concretismo contribuiu para a ruptura dos gêneros – desconstruindo e reconstruindo seus significados (tomado da configuração clássica, mas desviando-se de verdades absolutas), produzindo construções literárias de teor mais interativo, que agregam novos valores a esses significados, buscando incluí-los na realidade contemporânea. Com base nessa ruptura e interpenetração dos gêneros literários, justifica-se incursionar no jogo semiótico do movimento da poesia concreta.

2.1 POESIA CONCRETA: CARACTERÍSTICAS, POEMAS E AUTORES

O marco inicial da poesia concreta se dá na década de 1950, com trabalhos do grupo **Noigandres**, revista-livro que reunia coletâneas de poemas concretos desses autores. É importante frisar que a denominação **Noigandres**, primeiramente, foi dada ao grupo de poetas concretos, mas, depois, esse nome estendeu-se à revista que tais autores lançaram.

O nome **Poesia Concreta** foi proferido pela primeira vez no ano de 1955. Tal expressão fora articulada no Teatro de Arena, em São Paulo, pelo grupo composto por Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos no Festival de Música de Vanguarda, por meio de uma série de atividades organizadas pelos mesmos. Tornou-se, oficialmente Poesia Concreta, no ano de 1956, com o lançamento da Exposição Nacional de Arte Concreta (São Paulo, dezembro de 1956; Rio de Janeiro, fevereiro de 1957) (SANTOS, 2013, p. 35).

Segundo Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari (2006, p. 9), em **Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**, o concretismo alterou profundamente o contexto da poesia brasileira, pois reiterava a ruptura com o passado literário, declinava a tradição da poesia brasileira, colocava em evidência a construção gráfica do poema, modificava a relação signo-significado-significante. A escrita deixava de ser a exclusiva matéria-prima do fazer poético, que passava a se apropriar de recursos gráficos como elementos estéticos de igual importância.

Pignatari (1987) salienta que a poesia concreta, gráfica, sonora, ou gráfico-sonora, rompe com o processo linear (causa-efeito, princípio/meio/fim). Na poética concreta, é inserida a linguagem analógica, como ritmo, cadência das palavras, ou qualquer outra manifestação não verbal. O autor representa a poesia em versos como um corpo analógico dentro de um corpo lógico, afirmando que:

O corpo lógico é representado pela palavra e suas relações lógico-gramaticais, que obedecem a um processo linear (causa-efeito, princípio/meio/fim). [...] Uma causa não pode ser um efeito, um efeito não pode ser uma causa? Por que não criar logo uma sintaxe analógica, em que causas e efeitos se confundem e pareçam ocorrer ao mesmo tempo, simultaneamente, em lugar de uma coisa-depois-da outra? Por que não tratar as palavras como figuras, como imagens que a gente monta no espaço e no tempo? (PIGNATARI, 1987, p. 53).

Francisco Fernandes (1989), no **Dicionário de sinônimos e antônimos**, esclarece o que vem a ser o lógico e analógico: lógico seria o mesmo que coerente; diz-se da análise que estuda as proposições e seus membros componentes: o que equivale dizer que a palavra passa por processos mentais que estruturam, dispõem, constroem, ordenam e agregam sentido ao mecanismo que é chamado pensamento lógico. Por sua vez, a expressão analógica significa o que é relativo à analogia ou conforme ela.

Nesse sentido, Hilário Franco Júnior (2013), na edição número 14, da **Revista Medievalista** – no artigo intitulado **Similibus simile cognoscitur³: o pensamento analógico medieval**, afirma que, para o pensamento analógico, o conhecimento não decorre da observação ou da demonstração, mas da interpretação. Tal como na lógica formal, também, na literatura, a analogia não tem (ou não deve ter) valor conclusivo ou demonstrativo, pois decorre sempre de uma probabilidade ou de registro de probabilidades.

Depreende-se, então, que os dois formam um equilíbrio necessário para uma melhor compreensão da obra, seja ela artística ou literária; não existe o objeto puramente lógico nem o totalmente analógico. O uso da analogia, entretanto, tem larga aplicação nos textos, nas formas conceituais, com emprego das metáforas, figuras, comparações, na identificação das semelhanças naquilo que é diferente ou desigual. O pensamento analógico é a provocação imaginária investida das

³ Trad.: **Tal como é conhecido**. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me001612.pdf>. acesso>. Acesso em: 16 out. 2014.

sensações, dos gestos, dos sons, das imagens.

Franco Júnior (2013, p. 22) adota a seguinte postura em relação aos procedimentos analógicos:

[...] Mas tanto na fala quanto na escrita estão sempre presentes as figuras de linguagem, procedimentos analógicos (ainda que de tipos diversos) de uso tão frequente no cotidiano que geralmente não nos damos conta delas, sobretudo a metáfora, a metonímia e a sinédoque. A primeira é analogia de propensão que estabelece laços entre termos de domínios diferentes (transposição do significado de uma palavra a outra), a segunda é analogia de atribuição extrínseca que constrói elos no interior de um mesmo domínio (causa pelo efeito, efeito pela causa, continente pelo conteúdo), a terceira é analogia de atribuição intrínseca (o todo pela parte, a parte pelo todo, a espécie pelo gênero, o gênero pela espécie, etc.). (FRANCO JÚNIOR, 2013, p. 22).

Dessa forma, a base criativa, quer literária ou não, é mediada por percepções mentais, formadas a partir de pensamentos lógicos e analógicos que obedecem a processos instantâneos e formam os sistemas sógnicos e a própria linguagem.

Segundo Pignatari (1987, p. 52), a poesia está no campo do sensível, da precisão e da imprecisão, originária de uma projeção analógica que, junto com a projeção lógica, subverte uma **gramática** analógica, a qual, em meio a essa miscelânea, a poesia cria a linguagem poética, envolta em sensações, sentimentos, realidades definidas pelo tempo, espaço, dos sentidos (olfativo, visual) inclusive pela palavra não escrita, não verbal (som, gestos, visuais).

Nesse sentido, as emoções provocadas pela poesia possuem uma linguagem com identidade própria; o corpo analógico está intrínseco no corpo lógico, um não se descarta do outro. Assim, faz sentido a frase de Pignatari (1987, p. 17), quando afirma: “[...] o poema cria a sua própria gramática e o próprio dicionário”.

Nessa perspectiva, o pensamento lógico se coloca como contrapeso ao analógico, comportando-se como um elemento-recurso para construir uma significação à interpretação do poema. Compreende-se, dessa forma, que a poesia concreta possui uma quebra na linearidade do pensamento lógico, isto é, rompe com esse sistema: “[...] Por que não tratar as palavras como figuras, como imagens que a gente monta no espaço e no tempo?”, pondera Pignatari (1987, p. 53).

Desse modo, a poesia gráfico-sonora-visual, ou poesia concreta, consiste em uma forma poética, que, via de regra, interage com a música, a pintura, a escultura, a dança, em uma redistribuição dos símbolos, das imagens e do texto, de maneira que o componente visual assuma a função fundamental na organização da criação

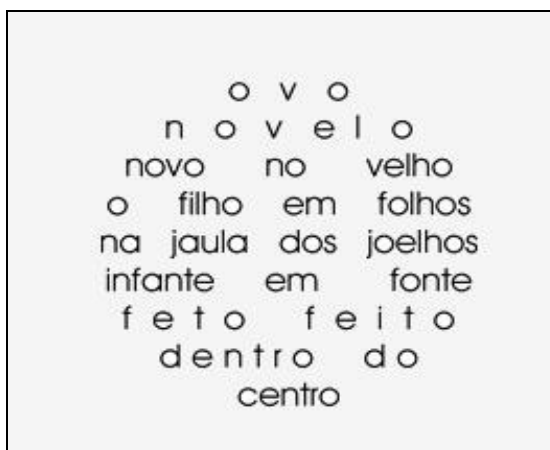
poética, ou seja, os caracteres da escrita perdem, em alguns contextos, a vital importância que exibiam na poesia tradicional.

A escrita não é excluída, apenas perde importância para outros recursos. A arte concreta proporciona uma proximidade visual articulada com as experimentações e interações dos códigos e signos linguísticos variados. Como demonstra Gilberto Mendonça Teles (2006), no artigo intitulado **As duas estruturas da imagem literária**:

Com a escrita a imagem passou a ocupar o centro da criação poética, introduzindo vários sentidos e representando coisas difíceis de serem ditas de outra maneira. Ela introduz um segundo sentido, não literal, metafórico, simbólico, ou analógico. E possui o seu "lugar" no discurso, deslizando entre o significante e o significado e atuando na micro e na macroestrutura, nas duas estruturas do poema ou da narrativa. A poesia tradicional e a de vanguarda do século XX fizeram da imagem a força energética do poema, a ponto de recuperar com ela uma nova estética da visualidade.(TELES, 2006, p. 2).

Dentro desse prisma, vale destacar o poema **Ovovel** (1956), de Augusto de Campos:

Figura 1: **Ovovel** (1956).



Fonte: Campos, 2006a, p. 183.

É interessante ressaltar que a imagem interpõe a escrita, isto é, concilia o visual com a palavra, incorporando caracteres que identificam um sentido de nascer ou renascer (ovo), um longo desenrolar (novelo) de acontecimentos. O novo no velho, uma relação estrutural usando o princípio da inversão; *o filho em folhos* (o nascituro) enfrenta as dificuldades no caminho do crescimento (jaula dos joelhos), o que sugere os obstáculos e os desafios que se enfrentam na existência cósmica e

no universo das convenções sociais.

Não obstante, mostra, em seguida, uma desambiguação quando o autor se refere ao **infante como feto feito dentro do centro**, isto é, ele volta ao estado inicial, ao seu egocentrismo, o infante retorna ao ponto inicial (dentro do centro) que estimula um fluxo constante de renascimento, como aponta José Fernandes (1996):

O conceito de vida, nas circunstâncias em que o poema surge jungido ao texto de *Símias de Rodes*, adquire duas acepções distintas: uma afeta à simbologia de ovo cósmico, de onde procede toda a forma de existência, e outra acoplada à metalinguagem⁴ (FERNANDES, 1996, p. 120).

Na subseção seguinte, será analisada a inserção do formato visual e sua evolução, envolvendo dois poemas: **Ovonovelo**, de Augusto de Campos (2006a), e **Ovo de Símias**, de Rodes (300 a.C.).

2.2 DO CONCRETISMO A ARNALDO ANTUNES

Arnaldo Antunes é um sucessor dos poetas concretos da década de 1950 e, apesar de influenciado pela arte concretista, o autor também procura, sobretudo, ir além, ao chocar e transgredir os pressupostos artísticos tradicionais.

A sua criatividade linguística é ilimitada, uma experimentação de transgressão da sintaxe, do cerne vocabular, com incursões da escrita ideográfica na escrita alfabética em que cada elemento da palavra escrita reveste-se de significado próprio, ganha sentido, mas causa estranheza.

No entanto, Antunes (1993) vai além, pois desprende-se da temática concretista e passa a usar a própria linguagem (verbal, não verbal), desdobra-se em uma dialética contemporânea, propondo outros meios que combinam artes híbridas, multimídia, performance (o corpo que fala; traços gestuais e entonativos), estabelece diálogos e tensões, dessacralizando o mito de poeta concreto. Por conseguinte, pelo

⁴ “Metalinguagem, na literatura, é a aquela que se encontra no texto: na poesia do poema, na poesia da narrativa. Pra isso, no entanto, é preciso situar, no âmbito das ciências da linguagem, o lugar da linguística, que sistematizou o modelo comunicacional e organizou as relações entre as diferentes funções de linguagem referentes aos fatores básicos da comunicação, pois função metalinguística é função da linguagem. Aquela canção que fala sobre fazer a canção, composta e cantada por Caetano Veloso (‘Eu vou fazer uma canção pra ela / Uma canção singela, brasileira’), é uma canção sobre uma canção. Há algo aí de identidade (e, curiosamente, a canção se chama ‘Não identificado’), naquele sentido de equivalência, de equação. Todas as vezes que, no diálogo informal, necessitamos explicar-nos melhor estamos no âmbito da metalinguagem” (CHALHUB, 2005, p. 9-53).

que se pode perceber, o autor envereda por outros ângulos, tornando a sua arte mais contemporânea, se comparado com as produções concretistas do passado.

Assim, dentro dessa compreensão, é oportuno um estudo significativo da evolução da poesia; seus experimentos visuais do verbal ao não verbal.

A poesia visual deriva da interseção entre a poesia e os experimentos visuais, elementos apontados abaixo por Jorge Bacelar (2001):

Apesar de a tipografia ser, sobretudo, um “meio visual”, é paradoxalmente pela dependência à fonética da sílaba ou do alfabeto que a sua utilização se generaliza e se estabelece. Cumpre ressaltar que a utilização do alfabeto de forma caligráfica deu-se de forma mais ou menos recente. As imagens não alfabéticas já cumpriam a função de instaurar comunicabilidade. [...] A poesia visual, podendo ser considerada resultante, como foi dito, duma intersecção entre a poesia e a experimentação visual, pode igualmente ser vista como o resultado duma sobreposição entre a escrita e o desenho, uma vez que toda a escrita tem origem no desenho (a escrita poderá ser entendida como um desenho de palavras). Porque é possível pensar simplesmente em imagens, tal como se pode pensar simplesmente em palavras. Portanto, se a escrita e o desenho são meios de comunicação mental, será na mente onde a poesia e o traço primeiro se encontrarão. (BACELAR, 2001, p. 2).

Ainda, conforme Bacelar (2001), ao se examinar, historicamente, as imagens criadas pelo ser humano, encontrar-se-ão, muitas vezes, imagens e escritas tendo a mesma função.

Sabe-se que a **escrita visual** datada desde a Antiguidade percorreu vasto caminho de evolução até os dias atuais, estabelecendo, mais recentemente, uma conexão com a forma caligráfica, conjugando inúmeras possibilidades de se fazer o poema visual, sem impor limites, usando, com ousadia, experimentações entre o vocábulo e a imagem.

A valorização da imagem no poema visual, quando a palavra é bem explorada, expressa-se por meio dos movimentos, dos sons e dos signos linguísticos e experimenta um tom harmônico magnífico. A poesia é o primeiro objetivo da linguagem, que se expressa além dos limites da imaginação, por “compor”, “inventar” por meio de suas metáforas e estilos literários – a poesia é possibilidades de expressão.

A verdade é que a poesia, segundo Michael Hamburger (2007, p. 61), e em especial a poesia moderna, deve ser encontrada não apenas em suas afirmações diretas, mas também em suas dificuldades peculiares, atalhos, silêncios, hiatos e fusões: “[...] Um poema moderno não responde ao mundo e sim o provoca. [...]”.

Sendo assim, na definição do teórico, “O que caracteriza um poema é sua dependência necessária das palavras tanto quanto sua luta para transcendê-las” (HAMBURGER, 2007, p. 61). Nessa perspectiva, o termo “moderno”, na acepção das práticas dos poetas modernos, tem maior liberdade na construção do fazer poético, na diversidade dos sentidos e interpretações.

Como contribuição ao exposto, uma definição do teórico Benedito Nunes (2009, p. 159), presente na obra **A chave do poético**, afirma que, “o estilo de mistura combinando o elevado e o vulgar, as imagens-choques foram conquistas do modernismo, corrente de renovação literária com muito de revolução poética”. O emprego do verso livre, espontâneo, transgredindo o formalismo da retórica, da gramática e da multiplicidade temática, com destaque à síntese é uma realidade da poesia moderna.

A poesia moderna traz, além dos impressos (tipografia), o acréscimo de novas possibilidades, como colagem, xerografia, recortes, computador, vídeo, uma vez que a poesia visual ganha movimento no texto, na folha impressa, permite um novo cenário na estética dos poemas, modifica as configurações na interação poema/leitor no ato da leitura, levando o leitor a variadas representações da forma gráfica e seu sentido implícito.

A seguinte definição de Samira Chalhub (2005) reitera palavras de Hamburger (2007), a autora assevera:

[...] Por que é preciso, tão radicalmente, expor a intransitividade da arte? [...] Para dizer do novo é preciso criar o novo e, na busca de novas formas de feitura do texto, a eficácia estará em romper com estereótipo e fabricar o inédito. Um ‘diz-fazimento’, um dizer que faz o dito e desfaz o respeito. [...] Haroldo de Campos, em sua Galáxia⁵, viaja no caracol de sua própria viagem, a escritura, o sobrescrever. [...] Pode ser lido do começo, do meio, do fim, pode-se inverter, pode-se ritmar. Cada página é ela e as outras. Corte e montagem, técnica cinematográfica. Procedimentos vários. (CHALLUB, 2005, p. 60-61).

Essa intersecção entre escrita e imagem pode ser vista, por exemplo, nos poemas em que Haroldo de Campos adota recursos tipográficos que ultrapassam os limites significantes da palavra poética, explorando, também, o campo visual e acústico e usa de traços que mudam a nossa apreensão de representação da palavra. Existe, assim, uma quebra de estrutura, que causa uma mudança, uma

⁵ **Revista Iberoamericana**, v. LXVIII, n. 200, p. 695-704- Jul./Sep., 2002, **Livro de Ensaios: Galáxias**.

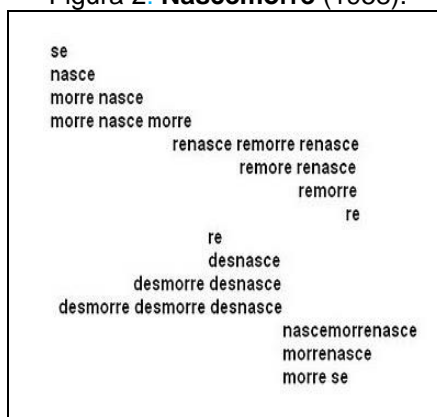
ilusão estética da palavra, dando a impressão de movimento. A quebra de estrutura pode ser observada na disposição rítmica do poema, nos movimentos das palavras dentro do espaço branco da folha de papel, que acaba por sinalizar várias formas de leitura, formas “dísparas”, em que a manifestação do olhar que lê “evoca” várias imagens e conceitos ao observar atento o poema.

Desse modo, essa configuração decorre dos movimentos dispostos no poema de forma geométrica (vertical, horizontal, assimétrica, côncava, losangular), o arranjo das letras ou palavras, que estimulam as sugestões de leituras, concede ao poema várias significações. Trata-se de uma evolução de “formas”, ou seja, ritmos, movimentos, que proporcionam ao leitor-observador abrir a visão do que se vê e ressignificar as palavras, ou seja, o processo linguístico-estético. Portanto, leva o leitor a degustar o poema em seus deslocamentos gramaticais e em seus estímulos sensoriais, a olhar de um modo mais abrangente, espacial, sensorial e a olhar devorando a figuralidade e o jogo na construção estrutural do poema, que, muitas vezes, sugere um paradoxo, ou observar palavras que constroem e/ou reconstroem alguma outra coisa que não o que foi escrito na espacialidade e na disposição da folha em branco do papel.

A quebra estrutural de um poema – este vaivém rítmico, construto de inquietude no olhar e no ler – produz no sujeito que observa a capacidade de reconhecer, descritivamente, o que vê e construir a dialética de sua própria interpretação.

Observemos o poema visual de Haroldo de Campos (2006a, p. 86).

Figura 2: **Nascemorre** (1958).



Fonte: Campos, 2006a, p. 86.

O poema possui uma construção assimétrica⁶, em oposição à estética formal, que causa uma tensão no ritmo verbal e de forma dualística infinita. Essa dualidade infinita pode ser percebida no pronome *se*, nos prefixos *-re* e *-des* e nos verbos *nasce/morre*. As dualidades são características dos artistas concretistas, que, assim como Haroldo de Campos, apropriam-se de certas interpretações peculiares às suas obras, em especial, as sinestésias geradas pela gama de possibilidades oriundas das formas linguísticas de que a língua dispõe.

Nota-se que o poema tem um sentido metafísico, uma vez que sugestiona a eterna busca do homem pelo conhecimento de sua essência e das coisas; representa o ciclo vital: *nascer/morrer*. Também o fluxo rítmico das palavras ganha forma em sua repetição, permitindo pensá-lo (o poema) como a trajetória existencial de todo ser humano, o jogo que configura a reiteração. O poeta joga com os significados de tal forma que o poema não esgota a visão cósmica da vida e morte; o poema se contrasta em relação à infinitude de forma cognoscível, permissiva na possibilidade de reconfigurar-se o nascer e o morrer como fenômeno físico.

Desse modo, desloca a visualidade da palavra para um estado interior, reproduzindo uma situação de caos, que revela uma ironia. Os espaços em branco, insertos sinestésicos (sensações), circunscrevem o discurso da vida e da morte, isto

⁶ A composição visual das palavras nos espaços da folha em branco compõe um encadeamento que se articula à estrutura vocabular, causa uma tensão de consciência existencial de forma significativa no contexto do poema. A proposta estética dos movimentos gráficos contribui para imprimir novas dimensões ao significado das palavras. Para mais detalhes acerca da construção assimétrica nos poemas, remetemos o leitor à leitura de **O ser e o tempo da poesia**, de Alfredo Bosi (1977).

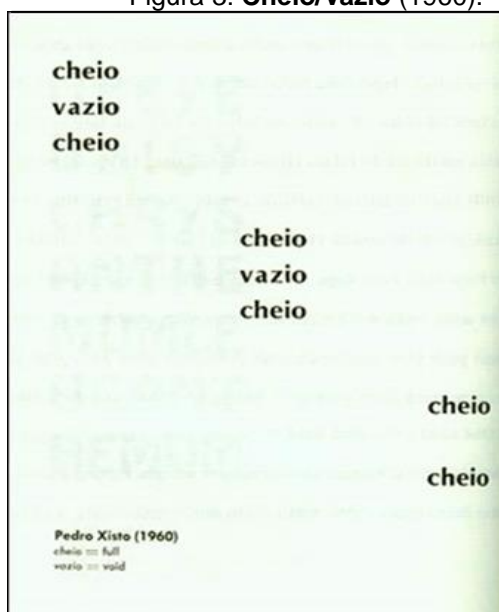
é, os pontos em branco simbolizam o movimento do homem rumo ao conhecimento de si mesmo.

Assim sendo, o nascer, em contraposição ao renascer, dispostos estrategicamente em oposição à morte, induz a movimentos reversos que representam o fluxo da vida, um círculo que não se fecha – infinito, descreve a luta pela sobrevivência e a alternância entre o nascer/morrer/renascer/remorrer.

Nessa perspectiva, ao se cotejarem os diferentes poemas visuais/concretos, observam-se as conformações dos espaços em branco que materializam o poema no espaço da folha, estrategicamente colocados – uma afluência de signos em que os vocábulos-versos realçam os significados. Nesse sentido, entende-se que a leitura do poema visual mexe com o imaginário do leitor, convocando-o a lançar um olhar além da leitura superficial do poema.

A utilização do espaço em branco como elemento significativo, bem como o emprego de visualização e sonoridade, têm como foco abolir as formas clássicas dos versos, alçando certos recursos gráficos à categoria de elementos estéticos. Como exemplo, vejamos o seguinte poema de Pedro Xisto⁷ (1960):

Figura 3: **Cheio/Vazio** (1960).



Fonte: Disponível em: <http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/pedro_xisto.html>. Acesso em: 21 nov. 2014.

⁷ Pedro Xisto não participou do grupo **Noigandres**, porém aderiu ao Concretismo no final da década de 1950.

O poema de Pedro Xisto, escrito em 1960, ao longo de suas três estrofes, apresenta as palavras **cheio** e **vazio** alternadas em cada verso. Na última estrofe, tem-se a elucidação do poema quando o vocábulo **vazio** desaparece.

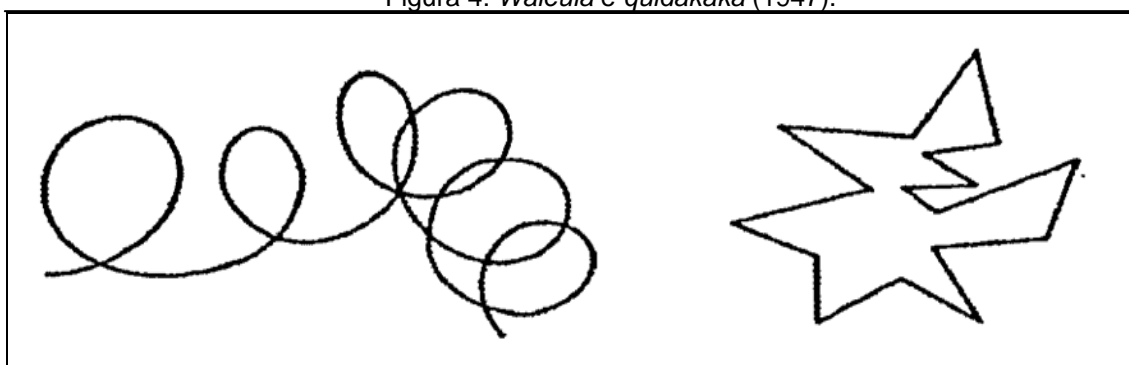
O leitor encontra, de fato, um espaço vago entre os versos formados pelo termo **cheio**, correspondendo ao vazio, que pode ser observado visualmente. A eliminação da palavra **vazio**, cujo significante – usando, aqui, o seguinte pensamento de Ferdinand de Saussure (2006, p. 100): “[...] corresponde a uma imagem acústica que dá à ideia vácuo, vão, oco etc.” uma provocação sinestésica.

Sob o ponto de vista da Linguística, a formação dos signos semióticos (verbal e não verbal), usando a criatividade da língua, produz efeitos sincréticos nos poemas visuais/concretos, sensação percebida por diferentes órgãos dos sentidos – sinestesia. Elas serão objeto de estudo da próxima subseção.

2.3 SINESTESIA, OS SENTIDOS CRUZADOS

Não se pode negar que certas palavras e figuras possuem um efeito sinestésico. Mais especificamente, os atributos das composições de sons, palavras, figuras, entre outros, produzem sensações de várias ordens, a saber: tátil, visual, olfativa, entre outras. As combinações dessas sensações são as sinestesias. Vejamos os dois desenhos (Figura 4) a seguir:

Figura 4: *Waleula* e *quidakaka* (1947).



Fonte: Allport, 1975, p. 50.

Os desenhos apresentados são provenientes de um exercício proposto por Allport (1975), que propôs duas palavras sem significado algum, a saber: *waleula* e *quidakaka*. Adicionalmente, pediu para muitas pessoas associarem as figuras às palavras. O resultado é que a maioria das pessoas vinculou *waleula* à figura da

esquerda e *quidakaka* à da direita. A conclusão é que o estilo visual na figura à esquerda parece corresponder melhor ao vocábulo *waleula*, do qual não fazem parte as consoantes oclusivas. A sinuosidade das linhas, a impressão de movimento, transmite a noção de fluidez ou deslizamento. Em *quidakaka*, por outro lado, que fora associada à figura do lado direito, tem-se uma figura angulosa que parece ter sido associada aos fonemas oclusivos.

Conclui-se, portanto, que os autores concretistas utilizaram-se desse poder sinestésico das palavras, fonemas, figuras, entre outras, para causar o efeito necessário nos leitores, como se observa no poema concreto **Beba coca-cola** (Figura 5), de Pignatari (1986):

Figura 5: **Beba coca-cola** (1957).



Fonte: Pignatari, 1986, p. 128.

Nota-se que todas as palavras desse poema iniciam-se com consoantes oclusivas, ora /b/, ora /c/, totalizando 13 palavras e 22 fonemas oclusivos, o que evoca uma ideia oposta à do *slogan* publicitário apropriado por Pignatari como título desse poema. Em vez de algo prazeroso, como a propaganda induz o leitor a pensar, o poema sugere algo de difícil ingestão, por meio da reiteração de consoantes oclusivas que convergem para o vocábulo *cloaca* – termo pertencente a um campo semântico avesso ao dos prazeres do paladar.

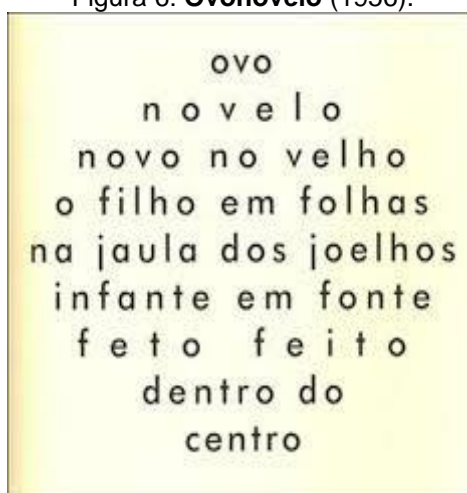
Na realidade, esse poema faz uma crítica veemente ao governo de Juscelino Kubitschek, em cuja administração foram introduzidos, no Brasil, costumes norteamericanos como a Coca-cola e o *Rock and Roll*. Décio Pignatari e muitos outros brasileiros consideravam tais costumes invasivos.

A seguir, será apresentada mais uma pista que nos dá sustentação adicional de que muitas palavras são utilizadas com efeito sinestésico. Vejamos a seguinte assertiva de Mário Quintana (2006):

Há palavras verdadeiramente 'mágicas'. O que há de mais assustador nos monstros é a palavra 'monstro'. Se eles se chamassem leques ou ventarolas, ou outro nome assim, todo arejado de vogais, quase tudo se perderia do fascinante horror de Frankenstein (QUINTANA, 2006, p. 137).

Outro exemplo pode ser observado no poema **Ovonovelo**, de Augusto de Campos (2006a):

Figura 6: **Ovonovelo** (1956).



Fonte: Campos, 2006a, p. 183.

Nota-se que Augusto de Campos (2006a) utiliza o fonema /o/ como um recurso linguístico a fim de causar a impressão no leitor/espectador do arredondamento do ovo. Essa estratégia busca mostrar o arredondamento no nível do fonema e depois mostra o arredondamento no nível do próprio poema. Mais especificamente, a própria consoante é arredondada, depois o poema segue o mesmo desenho.

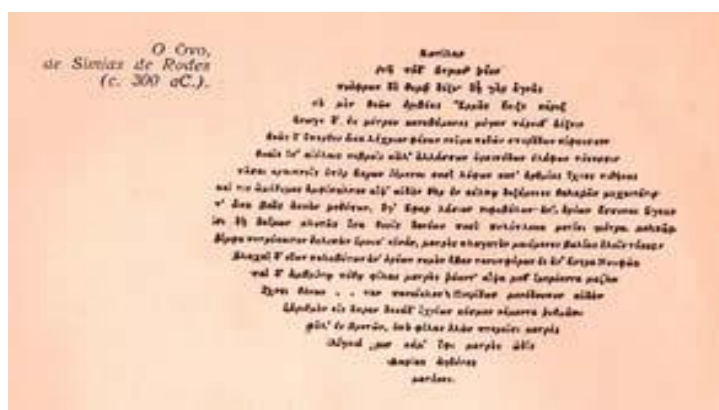
Conforme Thaís Cristófar-Silva (2007, p. 72), os segmentos vocálicos são compostos por três características, a saber: "(i) posição da língua em termos de altura, (ii) posição da língua em termos anterior/posterior, e (iii) arredondamento ou não dos lábios". Isso pode ser visualizado pelo Quadro 1, a seguir:

Quadro 1: Vogais do Português.

VOGAIS TÔNICAS		
	Anteriores	Posteriores
ALTAS	/i/	/u/
MÉDIAS-ALTAS	/e/	/o/ ⁸
MÉDIAS-BAIXAS	/é/	/ó/
BAIXA		/a/
	NÃO ARREDONDADAS	ARREDONDADAS

Fonte: Adaptado de Câmara Júnior, 1997, p. 33.

Observemos o poema **O ovo**, reconhecido como o primeiro poema visual, escrito por de Símiás de Rodes (300 a.C.), poeta grego que viveu três séculos antes de Cristo. Considera-se que talvez o autor tenha se utilizado de uma estratégia parecida para obter o mesmo resultado:

Figura 7: **O ovo** (300a.C.).Figura 7: **O ovo** (300a.C.).

Fonte: Disponível em: <<http://www.Antoniomiranda.com.br>>. Acesso em: 16 jul. 2014.

Pode-se afirmar que a Figura 7 apresenta a primazia das formas visíveis e invisíveis da representação, um discurso que não se dá verbalmente, mas visualmente, em cada texto, em cada imagem, que caminha para a canalização de uma imagem emocional, permitindo que o inconsciente do leitor faça desdobramentos de leituras desses conjuntos de signos simbólicos (verbais e

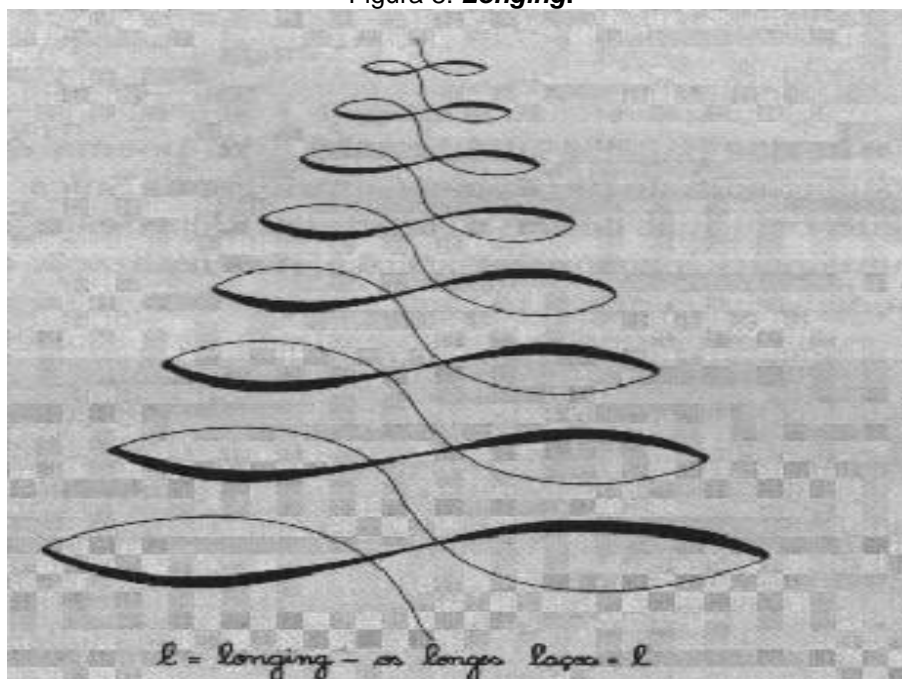
⁸ “Características articulatórias da vogal /o/: (i) é uma vogal semifechada porque a língua é posicionada entre uma vogal fechada e uma vogal média, (ii) é uma vogal posterior porque a língua é posta o mais atrás possível na boca sem criar uma constrição que a classificaria como uma consoante e (iii) é uma vogal arredondada porque os lábios são arredondados e a sua superfície interior, exposta” (CÂMARA JÚNIOR, 1997, p. 33).

imagéticos), em um discurso dialético enriquecedor.

Já em relação às consoantes, os traços dos fonemas também têm muito a nos dizer a respeito de provocar reações no leitor. Nessa linha de investigação, no que tange às sensações cinéticas, José Lemos Monteiro (2005, p. 182) relaciona o /l/ e o /ʎ/ à fluência e ao deslizamento; o /r/ e o /R/ à rapidez e ao tremor; o /f/ e o /v/ a escapamento e fuga. Assim sendo, fornece os seguintes exemplos: luz, brilho, livre, flutuar, entre outros. Já no que se refere às sensações tácteis, o autor associa as consoantes da seguinte forma: o /l/ e o /ʎ/ para leveza; o /p/ e /b/ para pesadume; o /r/ e o /R/ para aspereza; e /s/, /z/ e /m/ para suavidade.

Tendo em mente as características do fonema /l/, observemos o seguinte poema de Xisto (1960):

Figura 8: **Longing**.



Fonte: Disponível em:

<http://www.jayrus.art.br/Apostilas/LiteraturaBrasileira/VanguardasPoeticas/Pedro_Xisto_poesia.htm>.

Acesso em: 16 jul. 2014.

O poema **Longing** causa, em termos cinéticos, uma impressão de fluência e deslizamento; já no âmbito das sensações tácteis, imprime uma ideia de leveza. Observa-se, ainda, na última linha do poema, que a presença de três fonemas /l/, de cabeça para baixo, correlacionam-se com os próprios l dessa última linha, que tentam explicar o poema.

O eixo do poema é o próprio fonema **I**, que se configura como um movimento de impulsão. Mais especificamente, o poeta dá uma suposta chave de interpretação do poema: girá-lo 45 graus, de forma que possamos visualizar os **I** no sentido vertical (situando um limite: de baixo para cima; de cima para baixo). Isso corrobora a análise de leveza e fluência como o movimento das águas em um rio.

Ainda em relação ao poema de Xisto, segundo os autores Von Wartburg e Ulmann (1975, p. 121), nota-se que a consoante **/l/**, apenas por seu valor acústico, provoca de modo extremamente vívido a imagem e fluidez de um rio que passa. Tais autores tomam o seguinte verso de Vielé-Griffin (1975) como exemplo de sua intuição: “O lento e velho (rio) Loire, de ilha em ilha...”⁹.

Entretanto, é interessante observar que o poeta serviu-se do fonema **I**, que domina toda a estrutura do poema, ao final e se dilui – de baixo para o alto –, à medida que se visualiza nessa sequência a grafia poética inserida: **I – *longing* – os longes laços – I** (**I – saudoso – os longes laços – I**), assim, a reiteração do fonema confere à palavra um caráter de fluidez (fluxo, deslocamento), de sublime – as conformações semióticas do poema encerram o fluxo do tempo e as circunstâncias que caracterizam a existência humana.

A poética dos novos meios tecnológicos, dos recursos digitais, da tecnoarte poesia possibilita criações múltiplas, propiciando uma abertura entre a literatura e a arte da música, estímulos que alteram e transformam o limite das interpretações poéticas tradicionais; sua linearidade, sem se afastar da verdadeira essência de toda poesia, quer verbal ou não verbal – a palavra.

Essa interpretação se aclara, ao verificarmos algumas composições poéticas de Arnaldo Antunes (1993-2014), que, na mesma direção ideológica dos concretistas, alia a coreografia dos ritmos, movimentos, linguagem verbal-geométrica-imagem no intuito de possibilitar uma linguagem concretista.

Na próxima seção, estabelecendo uma análise dos poemas de Arnaldo Antunes – do passado à cena presente e comparando-os com algumas produções dos poetas concretos, poder-se-á corroborar ou descartar essa prática concretista do autor.

⁹ *La lente Loire passe altière et d'île en île...* (VIELÉ-GRIFFIN, 1975).

3 O PASSADO E A CENA CONTEMPORÂNEA NA PRODUÇÃO DE ARNALDO ANTUNES

Arnaldo Augusto Nora Antunes Filho, músico, poeta, escritor, compositor, intérprete, artista gráfico e visual, performista, nasceu em São Paulo, em 2 de setembro de 1960. Desde sua adolescência, participa de várias performances artísticas coletivas. Em 1978, ingressa na Faculdade de Letras, na Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), mas não conclui o curso. Em 1980, torna-se integrante da primeira formação da Banda Performática, do artista plástico José Roberto Aguiar (1941). Em 1982, apresenta-se, pela primeira vez, com a banda Titãs do lê-lê, que, a partir de seu primeiro disco, em 1984, passa a se chamar apenas Titãs. No ano seguinte, publica **Ou E**, seu primeiro livro de poesia. Naquela década, coedita os três números da revista literária **Almanak**, em parceria com o jornalista Sergio Papi (1958), com o artista plástico Nuno Ramos (1960), entre outros. Em 1992, Antunes abandona os Titãs para seguir carreira musical solo. Nesse ano, produz o CD **Isto não é um livro de viagem**, com leituras do poeta Haroldo de Campos (1929-2003), e realiza o projeto gráfico da obra **Rimbaud livre**, traduções do poeta Augusto de Campos (1931). Recebe o Prêmio Jabuti por **As coisas**, em 1993, ano em que excursiona com o *show* **Nome**, performance que inclui poesia, música e vídeo. Em 2002, participa do projeto **Tribalistas** com os músicos Marisa Monte (1967) e Carlinhos Brown (1962). Lança, pela Gravadora BMG (**Bertelsmann Music Group**), que o contrata como artista solo, o CD e o vídeo **Nome** (1993), que vinha realizando com Zaba Moreau, Célia Catunda e Kiko Mistrorigo, há mais de um ano, o qual une música, poesia e produção gráfica em um único projeto. O CD é produzido por Arnaldo, Paulo Tatit e Rodolfo Stroeter, com participação especial de Marisa Monte, João Donato, Arto Lindsay, Edgard Scandurra e Péricles Cavalcanti. O vídeo contém 30 peças, tendo como intuito dar movimento à palavra escrita. Em 2004, Arnaldo, novamente, ganha o Prêmio Jabuti, pelo projeto gráfico do livro **Et Eu Tu**, uma parceria com a fotógrafa Márcia Xavier (1967). Publica, em 2006, a antologia **Como é que chama o nome disso**, reunindo parte significativa de sua obra poética (ANTUNES, 2014).

Arnaldo Antunes buscou, nos poetas concretistas, um suporte que identificou sua obra; contudo, evoluiu, seguiu seu próprio caminho, subverteu a mecanismos (linguísticos semiológicos, ideológicos, emocionais e cognitivos), ampliando formas

híbridas em seu processo de criação, especialmente em relação ao visível (performances) e audível (musicalidade). Assim, o poeta se constrói na cena contemporânea.

Em entrevista concedida a Renata Magdaleno, realizada em julho de 2013 - **Dossiê Arnaldo Antunes**, há uma caricatura do autor (Figura 9), um tributo às artes caricaturais das artes gráficas:

Figura 9: Caricatura de Arnaldo Antunes.



Fonte: Antunes, 2013, p. 18.

[...] De certa forma, tudo que produzo (canções, poemas, trabalhos visuais) envolve o uso da palavra, em suas múltiplas possibilidades e conexões com música, imagem, performance, etc. Posso até prescindir da palavra, mas não da significação poética. É como se ela fosse um porto seguro, de onde me aventuro em direção a outras linguagens. Dessa forma, tudo acaba se conectando.

Ao mesmo tempo, sinto estar cada vez mais precária a delimitação entre as linguagens e cada vez mais fluente o trânsito entre elas.

A modernidade, de uma maneira geral, borrou essas bordas. E os meios digitais vieram para misturar as cores de vez. [...] (ANTUNES, 2013, p. 18).

Instalado na cultura contemporânea, o autor está criando e recriando formas nas performances verbivocovisuais na atual cena poética, com explosão de palavras de apelo sensorial, projetadas de forma visceral para concretizar a poética degustadora, isto é, o poema tato, auditivo, olfativo, o poema degustador, aquele que mexe com os sentidos, na tentativa ulterior de superação dos limites das experiências concretistas.

Dentro desse cenário, Antunes foge do rigor estético e provoca um encantamento na experimentação poética alicerçada no movimento concretista das décadas de 1950 e 1960, que já se aventuravam na poesia de percepção visual

descortinada pela discussão da poética tecnológica, um prenúncio da Era digital.

As propostas poéticas exploradas por Antunes, desse modo, processam instrumentos geradores de sentidos, com interfaces de inovações tecnológicas que privilegiam a cultura contemporânea e interagem nas artes, na música e na literatura, em um fluxo dinâmico de pós-incursão aos códigos do movimento concretista, modelada e reconfigurada, o que permitiu a Antunes uma incorporação e exploração de mutabilidade constante.

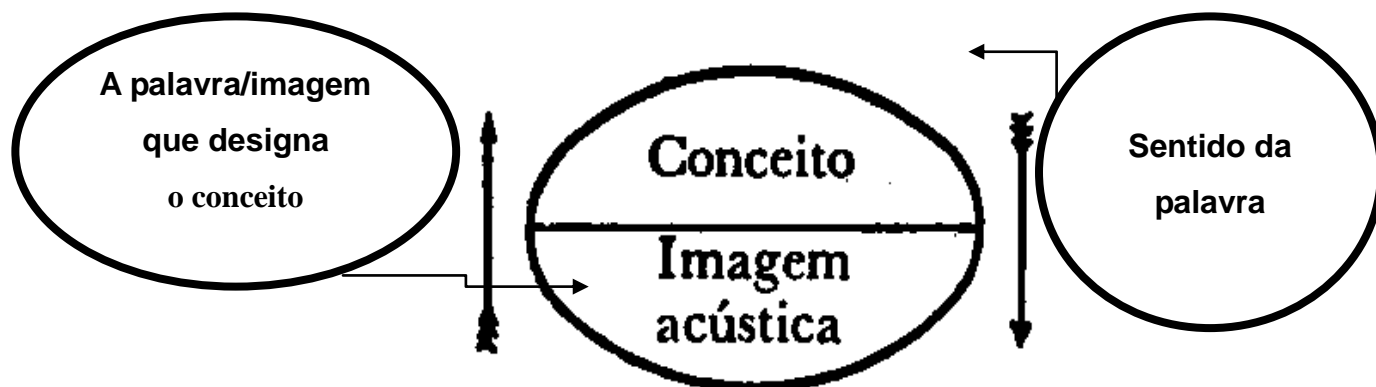
Considerando a proposta poética desse autor, é indispensável uma intervenção nas ponderações desenvolvidas por Saussure (2006, p. 80-81), o qual esclarece que: "O signo linguístico une não uma coisa e nome, mas um conceito e uma imagem acústica"¹⁰.

A imagem acústica não é o som material, mas uma impressão psíquica desse som. Essa imagem é sensorial, por isso, pode ser recebida por meio de audição, olfato, paladar, tato e visão. Nesse quesito, percebemos, claramente, que se opõe ao conceito que, via de regra, é abstrato. Por outro lado, a imagem acústica é tratada pelo autor como material. Tais aspas indicam que o signo pode ser realizado sem que os cinco sentidos sejam acionados.

Assim, podemos, simplesmente, pensar em um poema sem escrevê-lo, sem, contudo, romper o signo, já que não foi destituído de suas partes constitutivas. Dessa forma, faz-se a distinção entre o conceito, que passa a ser chamado de significado, e a imagem acústica, que passa a ser denominada significante. Essa distinção é possível porque o conceito possui uma carga de abstração maior do que a imagem acústica, ou seja, a abstração é que torna possível essa distinção. Notemos, na Figura 10, o diagrama fornecido por Saussure (2006):

¹⁰ *Le signe linguistique unit non une chose et nom, mas un concept et une image acoustique.* (SAUSSURE, 2006, p. 80-81).

Figura 10: Representação do signo linguístico.



Fonte: Saussure, 2006, p. 80.

O poeta concreto, sabendo das características do símbolo linguístico pode manipular sua estrutura interna e se esforçar para manipular o significante. Mais especificamente, na parte concreta de tal significante. Assim, tenta igualar a parte sensorial do signo à sua parte conceitual.

Saussure (1964) afirma:

O laço que une o significante ao significado é arbitrário ou então, visto que entendemos por signo o total resultante da associação de um significante com um significado, podemos dizer mais simplesmente: o signo linguístico é arbitrário¹¹. (Tradução de Deborah Probst Gaudard Varotto). (SAUSSURE, 1964, p. 98-101).

Desse modo, desfaz o laço que separa o significado do significante arbitrário, tornando-os um só. Então, o poeta retira o caráter arbitrário do signo, tornando-o compulsório. Nessa linha de investigação, não há mais diferenciação entre o conceito e a imagem que ele transmite. Conforme Saussure (2006), o signo é imotivado até que um poeta, por exemplo, um concretista, motive-o, mexendo, assim, na estrutura do signo.

O exemplo da etimologia da palavra *fouet* (chicote) mostra que, se aparentemente essa palavra for um contraexemplo de que o signo seja imotivado, tem-se uma explicação lógica. Ou seja, houve uma coincidência entre o surgimento do termo e a associação de sua sonoridade. Isso é corroborado por meio da uma

¹¹ *Le lien unifiant le signifiant et le signifié est arbitraire, ou encore, puisque nous entendons par signe le total résultant de l'association d'un signifiant à un signifié, nous pouvons dire plus simplement: le signe linguistique est arbitraire.* (SAUSSURE, 1964, p. 98-101).

análise diacrônica da palavra, sendo um “resultado fortuito de evolução fonética”¹² (SAUSSURE, 2006, p. 102). Por conseguinte, podemos afirmar que não existe relação inerente entre significado e significante que motive a forma do último. Isso é resumido pelo primeiro princípio do signo linguístico, a saber, a arbitrariedade do signo.

Como já visto anteriormente, o trabalho dos concretistas é uma desconstrução desses princípios intuídos por Saussure. O poeta concreto, de forma deliberada, associa o significado ao significante, aproximando-os, amalgamando as duas partes no signo linguístico.

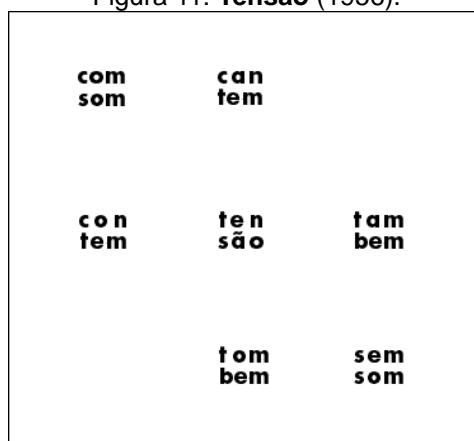
Saussure (2006) evidencia a dissociação entre significado e significante por meio de duas diferenças, a saber: (i) itens lexicais nas línguas, por exemplo: **boi** e **bouef** e (ii) a existência de línguas diferentes. Esses princípios são utilizados pelos concretistas de forma que podem romper a natureza do signo “pintando” o significante com as **cores** do significado. Dessa forma, a Poesia Concreta pode se tornar quase uma linguagem universal, uma vez que as diferenças entre as línguas não estão exatamente no significado, mas no significante. O significado é universal, já o significante é particular. Nesse sentido, provavelmente, Noam Chomsky (1977 apud MAIA, 2006) retoma esse conceito ao falar de Princípio e Parâmetros.

A dinâmica da poesia concreta serviu de modelo criativo para o poeta Arnaldo Antunes, que faz uma conexão irreverente com concretistas do passado. Conforme Ilma Maria Simon e Vinícius de Ávila Dantas, seria natural que os meios verbais prosseguissem naturalmente para os não verbais. Notemos a seguinte afirmação:

A Poesia Concreta sempre esteve próxima das artes plásticas e visuais e dialogou intensamente com os pintores concretos nos anos 50. O poema-coisa explorava as potencialidades gráficas da palavra e mergulhava num nível de significação que a poesia tradicional não considerava. Portanto, nada mais natural que, um dia, a viagem visual prosseguisse para o não verbal e a Poesia Concreta passasse a incorporar a fotografia, a colagem, o desenho e os grafismos de toda a ordem (SIMON; DANTAS, 1982, p. 61).

Antunes possui características expressivas do concretismo liderado pelos poetas Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari, entre outros. Vejamos o poema **Tensão**, de Augusto de Campos (2006b):

¹² *résultat fortuit de l'évolution phonetic* (SAUSSURE, 1916, p. 120).

Figura 11: **Tensão** (1956).

Fonte: Campos, 2006b, p. 105.

O poema **Tensão** oferece uma boa intuição do paralelismo entre o Concretismo e a obra de Antunes. Como será visto na próxima seção, o autor utiliza-se de vários mecanismos paralelos aos usados no Concretismo. O mais proeminente nesse poema parece ser o da tensão entre aquilo que é estático e o que está em movimento.

Augusto de Campos (2006b) se beneficia de vários recursos para alcançar seu objetivo. Por exemplo: (i) os espaços em branco, que apontam para uma possibilidade de mobilidade, mas que não permitem que a palavra se desloque, uma vez que o texto já está pronto; (ii) os caracteres da primeira linha estão apenas nas duas primeiras colunas, já, na segunda linha, encontram-se nas três colunas; finalmente, na terceira linha, apenas nas segunda e terceira colunas; isso dá uma interpretação de movimento, mas que é contido pelo número de colunas, a saber: apenas três; (iv) o autor também faz uso da fonética para mostrar a tensão entre o movimento e o estatismo: de um lado, as consoantes oclusivas desvozeadas [t] e [k] e a vozeada [b]; e, por outro lado, a fricativa desvozeada [s].

Então, percebemos, claramente, o esforço do criador da obra para conseguir seus objetivos, visto que não tem a tecnologia a seu dispor. Como podemos notar, Antunes usa esses recursos do Concretismo e possui também a seu dispor a tecnologia.

Nesse sentido, a obra de Antunes interage com os concretistas no processo da construção de sua obra em vídeo. Isso dá por meio da hibridização poética, permeada de tecnologia, musicalidade, cores, movimentos, performances.

Com características do canibalismo cultural, a criação de Arnaldo Antunes gera uma autonomia deglutidora de informações heterogêneas, com diferentes códigos culturais. Como define Santos (2013, p. 113), ao conceituar o “canibal”, referindo-se ao canibalismo no Brasil, isto é, ao símbolo daquilo que conquistamos racionalmente, do poder de diferenciação entre os códigos culturais.

Conclui-se que, a partir da obra em tela (os videopoemas), Antunes (2005) concebe a forma do fazer poético dos concretistas, detalhada a seu modo, com questionamentos opostos à passividade das formas clássicas, as **belas letras**¹³. Busca a racionalidade e a criatividade objetiva, descortinando, portanto, no movimento concretista, as vicissitudes e conquistas, da qual Antunes é o mais expressivo herdeiro, uma vez que estabelece um diálogo transformador de possibilidades. Com todas essas ferramentas, o trabalho desse autor apresenta uma eficácia muito maior para atingir seus objetivos.

A próxima seção tem como objetivo examinar os recursos e os meios de intervenção que Antunes tem à sua disposição para deglutir diferentes possibilidades de criação, uma intersecção entre prosa, poesia, música e tecnologia no discurso antuniano.

¹³ Um dos registros mais antigos que se tem acerca do tema deve-se a Aristóteles, pensador grego que viveu entre 384 e 322 (a.C.). Aristóteles elaborou um conjunto de anotações em que busca analisar as formas da arte e da literatura de seu tempo. Para isso, o pensador elaborou a teoria de que a poesia (gênero literário por excelência da época) era “técnica” aliada à “mimese” (imitação), diferenciando os gêneros trágico e épico do cômico e satírico e, por fim, do lírico. Segundo o filósofo, o que difere a arte literária, representada pela poesia, dos textos investigativos em prosa é a qualidade universal que a imitação permite. Ao imitar o que é diferente (épico e tragédia), o que é inferior (comédia e sátira) e o que está próximo (lírico), o artista cria a **fictio**, isto é, **ficção**, inventando histórias genéricas, porém verossímeis. Os escritos de Aristóteles são questionados nos dias de hoje, uma vez que a literatura sofreu uma evolução sem precedentes nos últimos séculos, aceitando novos gêneros e presenciando a criação de novos meios de veiculação, como a Internet. Todos esses fatores acabam “diluindo” a definição clássica de literatura e gerando novas atribuições ao longo de seu desenvolvimento e recepção. (NICOLA, 1998, p.24).

3.1 PROSA, POESIA, MÚSICA, TECNOLOGIA: AS INTERFACES DO DISCURSO ANTUNIANO

Nesta subseção, buscaremos apresentar uma breve introdução da obra de Antunes (2009), intitulada **Como é que chama o nome disso**: antologia. A publicação desse livro, um periódico do Grupo Folha – Publifolha, é uma edição de quase 400 páginas em que o autor faz uma antologia de sua obra. Além disso, inclui alguns manuscritos e letras de suas músicas. Nesse projeto, o autor constrói um diálogo antitético envolto na disputa do códice de papel e tinta exibido na prosa e na poesia. Assim, o objetivo do autor é proporcionar aos leitores duas ideias opostas: senso de realidade e satisfação de seu gosto pela fantasia. É nesse contexto que, mais especificamente, abordaremos as nuances entre dois tipos de textos, prosa e poesia.

Para a presente análise, foram escolhidos dois poemas que integram a obra **Como é que chama o nome disso**: antologia. Tais poemas já haviam sido publicados em obras anteriores de Antunes. Observemos, no Quadro 2, a seguinte configuração:

Quadro 2: Cronologia dos poemas.

Como é que chama o nome disso : antologia (ANTUNES, 2009)			
		GÊNERO	
Obra de Origem	Autoria	Poesia	Prosa
Nome (2005) CD, DVD e Livro	Arnaldo Antunes (1993)	Carnaval , de Antunes (1993)	X
Verde, anil, amarelo, cor-de-rosa e carvão (1994) CD	Marisa Monte (1994)	Alta noite , de Antunes (1994)	
Livro Como é que chama o nome disso (2009)	Arnaldo Antunes (2006)	Prosa	O amor

Fonte: ANTUNES, 2009.

Ressalta-se a análise do poema **Carnaval**, no qual Antunes, em um trabalho caligráfico artesanal, joga com as palavras em termos semânticos e visuais.

No poema **Carnaval**, há uma folha de papel em branco iluminada, sobre a qual uma mão munida de um pincel atômico, de cor preta, escreve a palavra **árvore** e, em seguida, esse pincel rasura a palavra por completo. Logo após, em um outro espaço, ainda em branco, é escrita a palavra **pássaro**, que também termina por ser rabiscada. Na sequência, a mesma coisa acontece com **máquina**. Tudo ao som de um violão no ritmo ameno de um samba e a narração do poema. Assim, o poeta tenta demonstrar, por meio do dispositivo de fazer e desfazer (apagando ou rasurando), exibindo certa confusão e instabilidade na qual o eu lírico identifica como o carnaval.

A instabilidade poética pode ser entendida como uma estratégia de Antunes na tentativa de gerar fluidez ao seu texto. Por conseguinte, tal fluidez revela não só o objetivo de Antunes, mas também exhibe o estado das relações do eu lírico com seu momento particular, de modo tal que o ato de escrever reflete suas incertezas, inconstâncias e questionamentos. Notemos que não apenas as estratégias de convencimento de Antunes são refletidas nesse texto, mas também seus próprios conflitos pessoais. Essa instabilidade na poesia de Antunes propõe também mais um desapego a noções de certo e errado como definições subjetivas. É preciso ter um olhar atento, livre de preconceitos para entender o conceito evolucionar de sua poética e poesia. Posto que tudo, tanto nas relações quotidianas quanto nas produções literárias, está em constantes mudanças.

Antunes (2000) produz um texto **Sobre a origem da poesia** para ser o conteúdo do libreto do espetáculo **12 poemas para dançarmos**, dirigido por Gisela Moreau, em 2000.

Nesse libreto, Antunes exhibe o seguinte fragmento da obra **Marxismo e filosofia da linguagem**, de Bakhtin

[...] o estudo das línguas dos povos primitivos e a paleontologia contemporânea das significações levam-nos a uma conclusão acerca da chamada 'complexidade' do pensamento primitivo. O homem pré-histórico usava uma mesma e única palavra para designar manifestações muito diversas, que, do nosso ponto de vista, não apresentam nenhum elo entre si. Além disso, uma mesma e única palavra podia designar conceitos diametralmente opostos: o alto e o baixo, a terra e o céu, o bem e o mal, etc (BAKHTIN, 1995, p. 133).

Segundo Antunes (2000), no texto **Sobre a origem da poesia**, linguagem e poesia possuem a mesma gênese. Aliás, em sua opinião, em certos momentos, a linguagem foi destituída da poesia, principalmente nas produções mais formais. Destaca-se que, em nossa opinião e, provavelmente, na concepção de Antunes, a importância da poesia que possui tal envergadura tem a grande aptidão remeter a linguagem à sua própria origem.

Assim sendo, o caráter formal hodierno **despe** a linguagem de sua mais importante característica, a saber: espontaneidade, atributos dessa fala poético-espontânea: paradoxos, duplos sentidos, analogias e ambiguidades para gerar novas significações nos termos de Antunes.

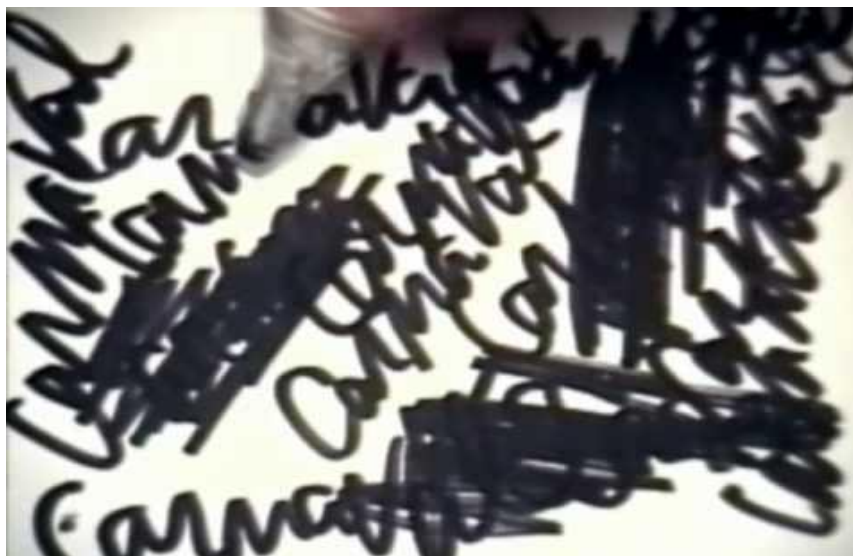
Nesse sentido, o ser humano tem perdido, drasticamente, essa capacidade espontânea e, por isso, poética. Tudo tem de ser pensado, calculado, premeditado, e não espontâneo. A função primordial dos poetas parece ser a de devolver e tornar a restituir à linguagem sua roupagem instintiva.

Desse modo, podemos voltar a fruir a linguagem com sua principal característica: a naturalidade. Infelizmente, com o advento das tecnologias, do formalismo exacerbado, temos apenas **pequenos oásis — os poemas**, mais uma vez, nos termos de Antunes.

Então, o poema **Carnaval**, de Antunes (1993), de forma drástica, enérgica, agitada, alvoroçada, ansiosa, buliçosa e frenética, tenta reinserir a naturalidade subtraída violentamente da linguagem. Ora, se o caráter genuíno da linguagem tem sido retirado ferozmente, é mais do que natural que o defensor da poesia também tente devolver tais características de maneira também agressiva. Tudo isso acaba por gerar ainda mais o caráter instável do poema em questão.

Observemos um instantâneo do vídeo na Figura 12:

Figura 12: **Carnaval** (1993).



Fonte: Encarte DVD **Nome** (2005).

No encarte, o poema aparece do seguinte modo:

Carnaval

árvore
 pode ser chamada de
 pássaro
 pode ser chamado de
 máquina
 pode ser chamada de
 carnaval
 carnaval
 carnaval (ANTUNES, 2005, p. 3).

Em um livro, a leitura linear não permite aos leitores os apagamentos, ou rasuras, que o vídeo demonstra; tampouco, a continuidade da leitura levaria ao preenchimento quase que total dos espaços em branco do papel. Nessa linha de investigação, o autor alcança seu objetivo de dinamicidade, uma vez que não só esgota o espaço físico da folha como também o ultrapassa.

Esse esgotamento da folha exibido no vídeo é obtido por meio da tecnologia disponível. Como já visto anteriormente, uma folha de papel não permitiria, em uma única folha, toda significação alcançada no poema. Em primeiro lugar, o arrebatamento de sentidos alcançado pela música de fundo necessitaria muito espaço físico para ser conseguido. Em segundo lugar, em um texto tradicional, ao se escrever uma palavra e depois apagá-la, riscá-la, rasurá-la, muito provavelmente, tal

item lexical ficaria ilegível. Não se poderia saber o que fora rasurado. Em terceiro lugar, seria praticamente impossível, ou pelo menos, utilizar-se-ia uma quantidade enorme de caracteres para ter o resultado alcançado.

O carnaval ocorre de forma muito dinâmica e é sempre musicado. Isso foi alcançado pelo fato de se escrever em vários lugares na folha de papel a palavra “carnaval” e o fundo musical repetirem a mesma palavra. Finalmente, o autor esgota, de fato, praticamente, todos os espaços da folha escrevendo a palavra “carnaval”. Ora, caso o leitor/ouvinte da obra não estivesse acompanhado a construção do poema, de forma alguma, poderia saber qual palavra fora tantas vezes repetida. Muito menos, vislumbraria que as primeiras palavras, a saber, **árvore**, **pássaro** e **máquina** foram escritas. Assim, o autor não só esgota o espaço da folha de papel, como também, na verdade, extrapola qualquer limite definido por um espaço físico.

Os objetivos alcançados pelo autor, de forma alguma, podem ser exauridos. O processo orgânico do poema, o trabalho caligráfico, o espaço gráfico e a coerência conceitual continuam jogando com a percepção do leitor/receptor.

Além disso, a participação do leitor no vídeo requer outro tipo de atenção, a saber: as informações ópticas são tão relevantes quanto as intervenções sonoras, pois atuam em um conjunto inseparável para a construção de sentidos. As duas capacidades perceptivas (visão e audição) se misturam, atuando de forma a criar os sentidos que o autor possui em mente.

Antunes (2005) coloca as palavras dentro de uma dimensão gráfica e projeta a escrita dentro das técnicas ou teorias tecnológicas, que, de certa forma, elaboram movimentos que obrigam o leitor a repensar as relações visão, audição e percepção. Ora, se a visão e audição atuam em conjunto para produzir os efeitos necessários, obviamente, desvincular a primeira da segunda iria gerar prejuízo nos sentidos objetivados.

De acordo com Pignatari (2006b, p. 24), referindo-se a um artigo dos anos 1950, que por sua vez, faz parte da obra **Teoria da poesia concreta**, enfatiza:

[...] poeta fez do papel o seu público, moldando-o à semelhança de seu canto, e lançando mão de todos os recursos gráficos e tipográficos, desde a pontuação até o caligrama, para tentar a transposição do poema oral para o escrito, em todos os seus matizes. (PIGNATARI, 2006b, p. 24).

Observa-se que, em **Carnaval**, Antunes (1993) parece gerar uma instabilidade de sentidos, ocasionando, assim, uma tensão na ordem figurativa da

palavra “carnaval”, que ora parece elucidar, ora obscurecer seu sentido. Mais especificamente, observemos, mais uma vez, as três palavras iniciais: **árvore**, **pássaro** e **máquina**. Adicionalmente, as duas primeiras referem-se à natureza; já a última alude à criação humana, que pode gerar uma instabilidade de sentidos e de interpretação. Isso porque, à primeira vista, não existe nenhuma relação entre **árvore/pássaro**, de um lado, e **máquina**, de outro.

Paradoxalmente, aventamos a hipótese de que a relação entre essa suposta antítese pode ser resolvida da seguinte forma: as máquinas são criadas por meio da observação da natureza. Comparemos, por exemplo, um avião (máquina) com um pássaro. Assim, começa-se a desconstruir o paradoxo: a tecnologia é, simplesmente, a evolução da natureza. Por isso, no poema, em primeiro lugar, o autor escreve árvore/pássaro, depois, máquina. Ora, árvores, pássaros, natureza remetem ao *locus amoenus* do Arcadismo, que significa lugar calmo. Os autores usavam a natureza como um cenário agradável, já as máquinas referem-se ao *locus horrendus* do Romantismo¹⁴, local não ideal.

Dessa forma, apesar de, à primeira vista, a natureza ser oposta à tecnologia, na verdade, a segunda é uma consequência da primeira. Vejamos que, da mesma forma que o Arcadismo parece ser antagônico ao Romantismo, na realidade, a última fora motivada pela primeira. Assim, antes de esses conceitos serem antagônicos, eles são conectados, simplesmente, por temporalidade: um vem primeiro e outro depois.

Por tudo isso, a palavra **carnaval** pode ter um sentido ora elucidado, ora obscurecido. Postula-se que Antunes (2005) utiliza o conceito de verossimilhança para alcançar seu objetivo de induzir o leitor a ter as concepções objetivadas. Para uma melhor elucidação com relação ao verossímil.

¹⁴ Para mais detalhes acerca desses estilos de época, remetemos o leitor à literatura pertinente: PEIXOTO, Sérgio Alves. **A consciência criadora na poesia brasileira: do Barroco ao Simbolismo** 1999.

Selma Calasans Rodrigues (1988) afirma que:

Produzir uma arte verossímil, ou seja, operar a mimese, segundo os ideais aristotélicos, consistia em agir sobre a physis (natureza), criando, a partir de um trabalho artístico (Techno), uma nova realidade feita ou de palavras (a literatura), ou de gestos (o mimo), ou de pedra (escultura), ou de linha e de cor (a pintura), ou de ritmo, ou de dança e de gesto (a dança), ou de palavra e de gesto (o drama) etc. (RODRIGUES, 1988, p. 20).

Nesse caso, a produção tradicional, via de regra, conduz o leitor a um caminho de interpretação, em que a leitura deixa margens mais amplas para intervenções interpretativas variadas, alterando, por consequência, o produto final do autor, o que não é o caso em questão, ou seja, Antunes tenta exercer domínio na compreensão do fruidor da obra.

No poema **Alta noite**, de Antunes (1993), juntamente com outros, foi musicado e cantado pelo autor em parceria com Marisa Monte (cantora, compositora e intérprete). Observemos, a seguir, o poema na íntegra:

Alta noite

alta noite já se ia,
ninguém na estrada andava.
no caminho que ninguém caminha,
alta noite já se ia,
ninguém com os pés na água.
nenhuma pessoa sozinha
ia, nenhuma pessoa vinha.
nem a manhãzinha,
nem a madrugada,
alta noite já se ia,
ninguém na estrada andava.
no caminho que ninguém caminha,
alta noite já se ia,
ninguém com os pés na água.
nenhuma pessoa sozinha
ia, nenhuma pessoa vinha.
nem a estrela guia,
nem a estrela d'alva,
alta noite já se ia,
ninguém na estrada andava.
no caminho que ninguém caminha,
alta noite já se ia,
ninguém com os pés na água (ANTUNES, 2009, p. 247).

O autor afirma:

[...] Não dá para dizer que são a mesma coisa. Mas também não dá para aguentar quem quer separar isso por juízo preconceituoso, injustificado, mesmo porque a gente tem uma tradição de letras de canções que é sofisticadíssima, como poesia cantada [...]. Como se não fizesse sentido ler os poetas gregos, ou os provençais, hoje em dia, porque aquilo originalmente era cantado (ANTUNES, 2009, p. 306).

Aqui, a palavra se manifesta de forma a levar o leitor à emoção de exercer uma construção imagética. Como em toda obra, a gênese da ideia, a centelha criativa compõe o poema e consolida no leitor efeitos de sentidos. Em **Alguns ensaios**, o próprio Antunes (2009), seguindo a lógica do pensamento bakhtiniano (1995), acentua:

Além disso, uma mesma e única palavra podia designar conceitos diametralmente opostos: o alto e o baixo, a terra e o céu, o bem e o mal etc. Tais usos são inteiramente estranhos à linguagem referencial, mas bastante comuns à poesia, que elabora seus paradoxos, duplos sentidos, analogias e ambiguidades para gerar novas significações no signo de sempre. Já perdemos a inocência de uma linguagem plena assim (ANTUNES, 2009, p. 323).

O poema **Alta noite** de Antunes (2009, p. 247) é conhecida por sua proposta inovadora na construção de sua poética e tem como característica causar estranheza, O que pode ser visto no trecho do poema: “[...] no caminho que ninguém caminha, alta noite já se ia, ninguém com os pés na água”. O autor utiliza-se de experimentações temáticas, neologismos e da ruptura de grafias, apropriando-se dos espaços gráficos para concluir sua escrita, quase sempre, icônicas e simbólicas.

O autor introduz, assim, novas formas de escrever, prerrogativas encontradas no ensaio **Escrita à mão**:

O atrito entre o sentido convencional das palavras (tal como estão no dicionário) e as características expressivas da escritura manual abre um campo de experimentação poética que multiplica as camadas de significação. Além disso, suas linhas, curvas, texturas, traços, manchas e borrões, mesmo que ilegíveis, ou apenas semidecifráveis, podem produzir sugestões de sentidos que ocorrem independentemente do que se está escrevendo, apenas pelo fato de utilizarem os sinais próprios da escrita. Como exemplo o autor elucida: O A grávido de O. Erres e esses atacando Es. A multiplicação de agás. Rios de Us e emes e zês. Esqueletos de signos fragmentados. Dança de letras sobrepostas possibilitando diferentes leituras. Paisagens. Horizontes ou abismos (ANTUNES, 2009, p. 326-327).

Afinado com essas ideias, o poeta articula o poema, desenvolvendo uma criatividade nunca antes imaginada – uma nova sintaxe visual; além disso, (re)inventa um diálogo que agrega linguagens multifacetadas, verbal, visual, musical e pictórica.

É assim que se torna relevante uma análise do poema em prosa **O amor** (2006, p. 166), como exemplo desse encontro de ideias, de criatividade linguística.

Antunes (2009) apresenta o verso em prosa **O amor** do seguinte modo:

O amor, sem palavras. Ou. A palavra amor, sem amor. Sendo amor, ou. A palavra ou. Sem substituir nem ser substituída por. Si, a palavra si, sem ser de si gnada ou gnificada por. O amor. Entre si e o que se. Chama amor, como se. Amasse (esse pedaço de papel escrito amor). Somasse o amor ao nome amor, onde ecoa. O mar, onde some o mar onde soa. A palavra amor, sem palavras (ANTUNES, 2009, p. 166).

Nessa obra, observa-se que Antunes retrata em prosa o tema do amor, propondo uma forma atemporal para tratar essa temática. Esse tratamento não cronológico pode ser explicado porque, provavelmente, tanto o autor quanto os leitores relacionam o tempo à imperfeição, mas o ser humano sempre busca o amor perfeito, portanto, idealizado/atemporal.

No texto em estudo, essa relação entre atemporalidade e amor foi captada de forma harmoniosa, isto é, a palavra **amor** ganha um sentido de atemporalidade quase que metafísica e expressa a totalidade das diferentes formas de amor quando o autor esclarece: “[...] o amor sem palavras [...]”. No trecho “[...] Si, a palavra si, sem ser de si gnada ou gnificada por. O amor [...]” (ANTUNES, 2009, p. 166), o autor pretendeu colocar o indivíduo diante do amor, o amor sentido e não intermediado por designações e significados.

Embora não haja uma descrição exata capaz de captar algo que seja a essência do amor, o autor se permitiu dar uma visão extremamente dialógica. Essa estratégia atua como um fator imanente da evolução da gênese AMOR deste fenômeno tão difundido, a ideia do que seja o amor e a sua busca na vida cotidiana. Utilizamos, neste estudo, o termo AMOR em caixa alta com o intuito de abarcar os quatro diferentes tipos de conceitos/palavras utilizados pelos gregos antigos, a saber: **Ágape, Éros, Philía e Storgē**.

Observemos as seguintes definições:

No Inglês, a palavra 'amor' é usada para significar todos os tipos de definições relacionadas. Os gregos antigos tinham quatro palavras diferentes para o conceito que chamamos de 'amor'. Isso faz com que a definição de amor seja muito mais fácil, mas não resolve totalmente a questão, uma vez que estas quatro palavras têm significados ambíguos também. Os gregos antigos debateram-se acerca da natureza desses conceitos. **Ágape**: profundos sentimentos de cordialidade e respeito em relação a algo ou alguém, caracterizada pela benevolência e sentimentos positivos profundos gerais, não necessariamente desejo. **Éros**: sentimentos apaixonados de desejo e anseio, embora não necessariamente sexual. **Philia**: Camaradagem entre amigos, familiares e comunidade; geralmente giram em torno de virtudes de lealdade, respeito mútuo, atividades e interesses comuns, não necessariamente paixão. **Storgê**: afeto e aceitação natural, relações descritas geralmente no seio das famílias¹⁵ (tradução de Deborah Probst Gaudard Varotto).

Antunes (2009) tem por objetivo mitigar, isto é, suavizar o impacto do **amor** por meio da palavra, do som. Sem deixar perder o seu valor verdadeiro, ou seja, da significância, ele quer mais difundir o **amor** inserido na verdadeira acepção da palavra, ou seja, no seu verdadeiro significado: amor sem estereótipos.

Isso torna o **amor** um conceito mais abstrato. Segundo Antunes (2009), o amor conceito envolve muito mais que sentimentos¹⁶. Assim, está sujeito aos processos de subjetivação das pessoas, ou seja, como o vivenciam e o concebem. Cada qual à sua maneira, aqui, esses processos são corroborados pela compreensão da existência de tanta controvérsia discorrida pelo autor.

¹⁵ *The English word 'love' is used to mean all kinds of things. The Ancient Greeks had four different words for concept which we refer to as 'love'. This makes defining love much easier, but doesn't complete the task since these four words have ambiguous meanings too. The Ancient Greeks debated themselves debated the nature of these concepts. **Agápe**: Deep feelings of warmth and regard towards something; characterized by benevolence and general deep positive feelings rather than desire. **Éros**: Passionate feelings of desire and longing, though not necessarily sexual. **Philia**: Fellowship between friends, family and the community; generally revolving around virtues of loyalty, mutual respect and shared activities and interests, rather than passion. **Storgê**: Natural affection and acceptance, usually used described relationships within families.* Disponível em: <<http://yoomoot.com/the-ancient-greeks-on-love-agape-eros-phia-and-storge>>. Acesso em: 23 set. 2014.

¹⁶ Seguindo uma vertente sociológica, como a de Robert Solomon (1992), este concebe o amor como um processo emocional. que deriva de um conjunto de ideias influenciadas pela sociedade e pelo contexto histórico-social no qual se está inserido. A ideia de que o amor (ou mesmo sua busca) não seria somente importante para a vida quotidiana de qualquer cidadão, mas, também, o seria para a própria teoria sociológica e para a evolução da sociedade como um todo, que data de pelo menos desde o final dos anos cinquenta.

Segundo Pignatari (1987), para o poeta, mergulhar na vida ou na linguagem literária constitui-se (quase) na mesma coisa. Ele – o poeta – vive o conflito *signo vs. coisa*, tanto no primeiro quanto no segundo. Sabe (isto é, sente o **sabor**) que a palavra **amor** não é o amor – e não se conforma. E acrescenta “[...] O poeta faz linguagem, fazendo poema. Está sempre criando e recriando a linguagem. [...]. [Com isso, o mundo da linguagem e a linguagem do mundo ganham troncos, ramos, flores e frutos [...]]” (PIGNATARI, 1987, p. 9-10).

De tal maneira, o imaginário poético de Antunes orienta as suas criações, movidas pelo constante conflito e tensividade *signo vs. coisa*, que, de acordo com Pignatari (1987, p. 9): “[...] usamos o signo da prova automaticamente todos os dias, mas quando se foge do automatismo, começa-se a ver, sentir, ouvir pesar, apalpar palavras, então as palavras começam a se transformar em signos de”. Assim é Antunes, conduzindo metáforas e metonímias em seus processos criativos.

3.2 O DIÁLOGO ENTRE A PROSA E A POESIA EM ARNALDO ANTUNES

Luiz Carlos Cagliari e Gladis Massini Glagliari (2001, p. 113) afirmam que a poesia possui uma estreita relação com a música, assim como a prosa detém tal relação com a escrita. Na verdade, o percurso que cada poeta transita no mundo atual, experimentando mecanismos diversos de produção, com total liberdade de criação, e o trânsito entre os variados gêneros, dificulta definir os limites entre prosa e poesia.

De acordo com tais autores, a música e a fala possuem pontos específicos de intercessão (fala **musical** nos termos dos autores), a saber: a melodia se decompõe em entonação e tom, e a harmonia, por sua vez, é constituída de acento e ritmo. Desse modo, pode-se vislumbrar a aproximação entre a poesia e a fala/música; já o texto em prosa, via de regra, não se detém, rigorosamente, aos elementos musicais acima descritos.

Notemos que Antunes, nas três obras analisadas, não foge às suas raízes musicais, uma vez que, mesmo quando se trata de uma prosa, como em **O amor**, a obra também recebe a adjetivação **poética**; constituindo-se, dessa forma, em uma prosa-poética. Mais especificamente, mesmo na construção em prosa, os elementos musicais são bastante visíveis no poema **O amor**.

Antunes não é único representante da literatura que se utiliza ora da poesia, ora da prosa poética em seus trabalhos. Por outro lado, a tecnologia hodierna que está disponível proporciona-lhe dispositivos capazes de incrementar possibilidade de transformar a prosa/fala em poesia música. Como podemos observar, essas tecnologias constituem-se vantagens para sua produção específica.

Assim sendo, como fora demonstrado na biografia do autor, sua (quase) formação no Curso de Letras lhe deu um suporte teórico, ao qual o autor junta os recursos já tradicionais e os atuais (tecnológicos), a fim de transformar a prosa de forma a poetizá-la sem maior esforço. Mais especificamente, eram necessários mais recursos linguísticos para escrever uma prosa-poética antes das ferramentas tecnológicas de que Antunes dispõe.

Paradoxalmente, uma questão pode ser abordada, a saber: como se classificar uma obra de Antunes (ou o próprio Antunes) na trilogia prosa, poesia e prosa-poética se os recursos disponíveis têm a capacidade de transformar poesia em prosa, prosa em poesia, prosa em prosa-poética e suas mais diversas combinações? Sendo mais exato, se por um lado, para o autor, a tecnologia lhe assiste uma vez que lhe dá uma liberdade muito maior de transformações, já para os teóricos, isso se constitui em um problema de classificação, pois, diante de tantas transformações, novas nomenclaturas devem ser criadas. Vejamos, por exemplo, a seguinte resposta de Antunes dada ao jornal **A União**, da Paraíba:

As pessoas gostam muito de dar nome aos bois. Fica sempre essa necessidade de se querer chamar as coisas por uma palavra, como se essa palavra fosse dar conta da realidade toda. Sempre o nome é muito redutor. Não gosto muito de rótulos. Tem até uma canção que falo isso, falando um pouco da questão racial no Brasil, mas que poderia funcionar também para a questão estética, que são aqueles versos que diz: 'somos o que somos inclassificáveis'¹⁷. A classificação é sempre muito aprisionadora. Não gosto. Claro que não chamaria de poesia concreta. Como lhe falei é um movimento, sou de uma geração posterior, sofri a influência da produção

¹⁷ Os grifos não pertencem ao texto original. Assim, pois, cabe indagar: por que Arnaldo se classifica como inclassificável? Antunes se despe dos rótulos. Antagônico em relação a tudo que classifica e massifica, como sentimentalismos patrióticos ou nacionalistas, em sua obra **O silêncio** (1997), a música "Inclassificáveis", analisa a formação do povo brasileiro e parte de uma desidentificação inclassificável, declarando que: "Foi por me sentir genuinamente desidentificado com qualquer sentimento nacionalista ou patriótico, ou com qualquer espécie de regionalismo, que escrevi e cantei coisas como: "Não sou brasileiro, não sou estrangeiro / Não sou de nenhum lugar, sou de lugar nenhum, sou de lugar nenhum / Não sou de São Paulo, não sou japonês / Não sou carioca, não sou português / Não sou de Brasília, não sou do Brasil / Nenhuma pátria me pariu", ou "Riquezas são diferenças", ou "Aqui somos mestiços mulatos cafuzos pardos mamelucos sararás crilouros guaranisseis e judárabes / Orientupis orientupis / Ameriquítalos luso nipo caboclos / Orientupis orientupis / Iberibárbaros indo ciganagôs / Somos o que somos, somos o que somos / Inclassificáveis, inclassificáveis" (ANTUNES, 2006, p. 331).

Em 2006, Arthur Nestrovski, Francisco Bosco e José Miguel Wisnik, em uma entrevista com Arnaldo Antunes incluída na antologia **Não é o que não pode ser**, abordam uma identificação de Antunes com outros poetas concretos. Nessa entrevista, os participantes referiram-se a outros poetas, os quais se utilizaram, via de regra, dos mesmos dispositivos que Antunes em suas produções. Tais autores podem ser elencados: Torquato Neto, Paulo Leminski e Wally Salomão, que atuaram em várias áreas, por exemplo, poesia, prosa, poesia visual letras de canções, performances, programas de TV, filmes, textos na imprensa, ensaios entre outros.

Nessa entrevista, José Miguel Wisnik faz uma classificação da performance de Antunes em sua obra, alegando que ele é um poeta de uma geração tecnológica, e que se autointitula **brasileiro, mundial** em diálogo. Nessa parte da entrevista, **inclassificável** passa a ter o sentido que Antunes formatou anteriormente em **Silêncio**, de 1997, com a música **Inclassificável**. Essa última tem forte apelo não somente racial, mas das misturas e diversidades existentes neste país chamado Brasil.

Considerando as palavras de Arnaldo Antunes, na entrevista de 2006: “[...] Nem brasileiro, nem estrangeiro. Assim como eu não me sinto nem religioso nem ateu...” Examinando o poema a seguir, aventamos a hipótese de que Antunes pode ser incluído em duas premissas, a saber: (i) ele pode, simplesmente, sentir-se exatamente como descreve ou (ii) de fato, ele é o que disse na entrevista em questão. Observemos o poema **Inclassificáveis**, de Antunes (2009, p. 256-257):

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
Crilouros guaranisseis e judárabes

Orientupis orientupis
Ameriquítalos luso nipo caboclos

Orientupis orientupis
Iberibárbaros indo ciganagôs

Somos o que somos
 Somos o que somos
 Inclassificáveis
 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 tem cor, tem cores

Não há sol a sós
 Não há sol a sós
 Não há sol a sós
 Não há sol a sós

Aqui somos mestiços mulatos
 Cafuzos pardos tapuias tupinamboclos
 Americarataís yorubárbaros.

Somos o que somos
 Somos o que somos
 Inclassificáveis
 Inclassificáveis

Não há sol a sós
 Não há sol a sós
 Não há sol a sós
 Não há sol a sós

Egipciganos tupinamboclos
 Yorubárbaros carataís
 Caribocarijós orientapuias
 Mamemulatos tropicaburés
 Chibarrosados mesticigenados
 Oxigenados debaixo do sol (ANTUNES, 2009, p. 256-257).

Como exemplo adicional dessa impossibilidade de classificação, podemos elencar um novo formato de poema **Não é o que não pode ser**, originalmente, escrita para o LP “Cabeça Dinossauro”, de 1987. Tal poesia foi produzida de forma circular, como está reproduzido abaixo, uma poemúsica:

Figura 13: **Não é o que não pode ser** (1987).



Fonte: Antunes, 2009, p. 51.

O que

que não é o que não pode ser que
 não é o que não pode
 ser que não é
 o que não pode ser que não
 é o que não
 pode ser
 que não
 é! (ANTUNES, 2009, p. 51).

Posteriormente, **Não é o que não pode ser** foi transformado em vídeo, adquirindo movimentos explícitos, e essa forma circular gira, produzindo maiores efeitos dinâmicos. Por exemplo, esse movimento giratório, inicialmente com sentido anti-horário facilita a leitura do texto. Porém, como o próprio título do poema é paradoxal, obviamente, para seguir essa linha antitética, o texto deve mudar o sentido de giro para um movimento horário, obedecendo, assim, ao padrão contrastivo da obra.

Um possível efeito, talvez não previsto por Antunes, mas que está de acordo com seus objetivos pode ser extraído dessa mudança de movimento. Mais especificamente, o movimento anti-horário remete a um movimento mais que estático; mas sim, em direção ao passado. Época em que a música fora composta. Já o movimento horário é o movimento do mundo físico e que parece ser o mais natural. Remete à época posterior em que o poema **evolui**. Realmente, a nosso ver, tal interpretação não foge do cerne das intenções pretendidas pelo autor, muito embora não se possa saber se o executou de forma intencional.

Assim, uma questão emerge novamente: como um estudioso/teórico classificaria a versão atual dessa **música**? Uma provável resposta é a de que houve uma mudança de classificação, ou seja, uma música transformou-se em uma poesia visual.

Finalmente, como se pôde notar por meio de uma breve análise de quatro produções, a saber: **Carnaval**, **Alta noite**, **O amor** e **Não é o que não pode ser**, além das próprias ponderações de Antunes, uma classificação *a priori* de toda sua obra é problemática. Isso pode ser corroborado pela entrevista acima, especialmente pelos termos negritados.

Nossa interpretação é de que o mais importante desses termos é: “Existe uma diversidade da minha produção que fica difícil querer dar um nome que possa abarcar” (ANTUNES, 2003, p. 1).

Conclui-se que, a partir da obra tomada, o autor concebe a forma do fazer poético dos concretistas, como detalhada a seu modo, com questionamentos opostos à passividade das formas surrealistas e expressionistas de então; entretanto, prossegue em uma busca contínua e própria da racionalidade, adornada por uma criatividade objetiva.

Nesse sentido, descortinam-se no movimento concretista, as vicissitudes e conquistas, e, a partir delas, Arnaldo Antunes seria o mais expressivo herdeiro, uma vez que ele estabelece um diálogo transformador de possibilidades. Com todas essas ferramentas, o trabalho de Antunes tem uma eficácia muito maior para conseguir suas finalidades.

Na próxima subseção, o objetivo é examinar uma das principais características de Arnaldo Antunes: a performance aliada às novas tecnologias e a interação autor/receptor.

3.3 A RELAÇÃO AUTOR/RECEPTOR: EFEITO E RESULTADO

Segundo Iser (1996, p. 169), o leitor, ao transgredir as relações já realizadas, experimenta a historicidade dos pontos de vista por ele gerados no próprio ato da leitura. Nesse sentido, a relação de qualquer obra literária e seu leitor/receptor impõe um exercício de alteridade, de tal modo que a voz do autor, ao sinalizar e conduzir a palavra original leva esse leitor/receptor a sofrer uma coerção do pensamento lógico, construindo a obra no momento da fruição.

Desse modo, a Estética da Recepção revela um caráter dinâmico da linguagem – evidencia o modo de ver do leitor no ato da leitura:

A atitude de prazer, que a arte provoca e possibilita, é a experiência estética primordial. Ela não pode ser suprimida; pelo contrário, deve voltar a ser objeto da reflexão teórica, quando se trata hoje de defender a função social da arte e da ciência que a serve contra os que - letrados ou iletrados - suspeitam dela (ZILBERMAN, 1989, p. 49).

[...] Jauss não acredita que o significado de uma criação artística possa ser alcançado, sem ter sido vivenciado esteticamente: não há conhecimento sem prazer, nem a recíproca, levando-o a formular um par de conceitos que acompanham suas reflexões posteriores: os de fruição compreensiva [verstehendes Geniessen] e compreensão fruidora [geniessendes Verstehen], processos que ocorrem simultaneamente e indicam como só se pode gostar do que se entende e compreender o que se aprecia (ZILBERMAN, 1989, p. 53).

A Estética da Recepção integrou-se à Teoria da Literatura em 13 de abril de 1967, a partir de uma palestra ministrada pelo crítico e teórico alemão Hans Robert Jauss, proferida na Universidade de Constança (Alemanha). Jauss é considerado o articulador do método de análise dentro da literatura, denominado: A Estética da Recepção – que incluía a forma de relação do leitor/receptor como componente de valoração, como o ato da percepção do leitor ser um valor associativo à obra e seu autor; e como uma transgressão aos preceitos formais, isto é, uma mudança de paradigmas entre texto e leitor.

Segundo a pesquisadora e escritora Regina Zilberman (1989), recepção refere-se à acolhida alcançada por uma obra à época de seu aparecimento e ao longo da história. Em certo sentido, dá conta de sua vitalidade, verificável por sua capacidade de manter-se em diálogo com o público.

Neste sentido, a autora, em **Estética da Recepção e história da literatura**, trata dessa temática, evidenciando o estudo do posfácio de Jauss sobre Ifigênia¹⁸, em que o teórico sintetiza a Estética da Recepção e o papel social da literatura e a sua relação com o leitor.

Considerando esta assertiva, a criação em videopoesia de Antunes se inter-relaciona com as injunções de Jauss – aqui vale introduzir um recorte de Zilberman (1989), quando a autora afirma:

¹⁸ Artigo escrito por Jauss: Da Ifigênia de Racine à Goethe. In: MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico de Schiller a Nietzsche**, 2006.

[...] Sobre este princípio ele funda as investigações ulteriores sobre a experiência estética, através das quais avança na direção da descrição do lugar do leitor na teoria da literatura, antecipada, na apresentação anterior, como uma das metas principais de sua provocação. [...] Como se comunica com leitor, passa-lhe normas, que, enquanto tais, são padrões de atuação. Porque a recepção representa um envolvimento intelectual, sensorial e emotivo com uma obra, o leitor tende a se identificar com essas normas, transformadas, assim, em modelos de ação (ZILBERMAN, 1989, p. 50).

De acordo com a definição apresentada, considera-se a obra em videopoema de Antunes, que, aliada às recentes possibilidades, provoca modificações em seus atributos, inclusive no que tange à interação autor/obra/leitor (ou autor/obra/receptor), sendo propiciada pelos novos suportes trazidos pelo que comumente se tem designado como Era digital, suportes que potencializam a interação entre as diversas formas de linguagem artística (música, vídeo, desenho, pintura, literatura).

Na verdade, o que se chama de interação do leitor com a obra começa no momento em que a leitura se inicia no decurso em que esse leitor começa a travessia para o desconhecido, as sensações tomam-lhe a consciência (sente a impressão do que lê através dos sentidos), a emoção o envolve, e esse leitor passa a modificar as palavras, os vocábulos, o texto em si. De acordo com esse pensamento, observa-se que cada leitor possui o seu mundo construído, um estado de consciência pautado em sua experiência de vida (individualizada e universal), isto é, a sua bagagem de conhecimentos históricos e culturais.

Assim interpretado, o leitor reconstrói, a seu modo, outro texto que Iser (1999, p. 102) chama de **interação** – consequência advinda da percepção do leitor na leitura da obra, e os mecanismos usados provocam efeitos diversos na interpretação e apreensão do texto lido.

Destarte, vale lembrar que esse leitor apreende o texto em fases consecutivas de leitura, na medida em que se movimenta dentro dele. Seguindo esta exegese, torna-se oportuno observar as palavras de Iser (1996, p. 102): “Ao contrário, os códigos fragmentados pelo texto não são capazes de regular a interação; na melhor das hipóteses, o leitor terá que construir um código para ajustar a relação com o texto”.

As lacunas causam indeterminações no texto, originando espaços vazios, negações, estruturas determinantes na comunicação, que propiciam a interação do leitor com o conteúdo textual. Seguindo essa visão, Iser (1996, p. 102-103) enfatiza:

“[...] As estruturas básicas da indeterminação no texto são duas: os lugares vazios e as negações. Elas são essenciais para a comunicação porque põem em movimento e até certo ponto regulam a interação entre texto e leitor”. Ou seja, o leitor consegue exercer uma atitude perceptiva de olhar-perceber o texto, uma dinâmica relacional, que abre uma discussão em torno do autor/obra; leitor/obra; autor/leitor.

Podemos afirmar que a obra de Antunes consegue se libertar dessa forma convencional de olhar-ler-perceber as palavras, uma vez que, nesse tipo de obra, ou seja, nos **videopoemas**, as palavras possuem uma existência superior ao simples nível formal, possuem uma concretude diversa, ressignificada por som, música, formas visuais – verbais e não verbais. Enfim, esta dinâmica relacional (autor/obra/leitor) é ampliada nos processos de percepção e apreensão da obra. Pode-se verificar a lógica dessa interpretação considerando outra definição de Iser (1996):

[...] mas como a carência mobiliza representações e projeções, a relação entre texto e leitor é bem sucedida apenas se as representações são modificadas. Desse modo, o texto provoca uma multiplicidade de representações do leitor, pelas quais a assimetria dominante começa a ser dissolvida, dando lugar a uma situação comum a ambos os polos da comunicação. A complexa estrutura do texto, porém, dificulta a ocupação definitiva dessa situação por parte do leitor. As dificuldades mostram que o leitor precisa abandonar ou reajustar suas representações, sendo corrigidas as representações mobilizadas, surge um horizonte de referências para a situação. Esta ganha perfil à medida que o leitor é capaz de corrigir as suas próprias representações (ISER, 1996, p. 102-103).

A citação apresentada aplica-se a Arnaldo Antunes (2014), quando ele mesmo se reinterpreta em entrevista concedida à mestrandia em 6 de dezembro de 2014, no Hotel Victory Hotel Suites, de Juiz de Fora:

Existe um jogo de leituras, de possibilidades de interpretação múltiplas que se eu tomo uma direção vai restringir a potencialidade do próprio trabalho. Não gostaria de dar uma leitura específica e sim realmente deixar essa gama de possibilidades para o espectador.

Antunes, contudo, vai mais além – esgota outras competências, como a performance (jogo ritualístico performático de efeito estético), com leituras de seus textos poéticos e música. Nesse sentido, extrapola os meios expressivos da linguagem e provoca uma intensa flexibilidade dialética do texto, ligando o tecnicismo à literatura.

Dentro desse prisma, decodificar a obra de Antunes, no que diz respeito à configuração performática associada às novas tecnologias, oportunizada pelas diversas possibilidades de concretização no imaginário (do leitor), constitui proposta de um possível acrescentamento à relação autor/receptor, e este será o objeto de análise da próxima subseção.

É interessante ter como referência a Coletânea de Videopoemas de Arnaldo Antunes (2005), intitulada **Nome**, partindo do questionamento acerca das recentes possibilidades do fazer poético e das modificações em seus atributos, inclusive no que tange à relação autor/leitor (ou melhor, autor/receptor), propiciadas pela interação, ou antes, pela imbricação entre as diversas formas de linguagem artística (música, vídeo, desenho, pintura, literatura), potencializada pelo uso de novas tecnologias, tais como o vídeo e o computador.

Essa obra apresenta as estratégias que podem orientar nossa análise. Com performances audiovisuais, esse trabalho de Antunes possibilita aos leitores fazer um estudo investigativo de composição de ideias, de enredo, de espaço, além de uma interação crítica do que foi trabalhado pelo autor, comparando com outras realidades de criação.

Face ao exposto, pode-se afirmar que o leitor/receptor compreende (dentro de sua experiência vivencial) a obra, controla o texto e o movimenta, constituindo o sentido, e, desse modo, inicia-se um processo comunicativo, que, segundo Iser (1996, p. 104), o sucesso da obra “[...] é indicado pela constituição de um sentido [...], quando o leitor [...] é capaz de questionar o significado de estruturas existentes de sentidos e modificar experiências anteriores feitas. E, nesse sentido, a Estética da Recepção é relevante, pois alarga as perspectivas de leitura dos destinatários da obra, desperta o interesse da leitura do texto, considerando a sua textualidade e as várias interpretações texto-leitor (também percebidas em outros gêneros literários). O autor acrescenta:

Mas a relação entre texto e leitor carece de um padrão de referências. ‘Ao contrário, os códigos fragmentados pelo texto não são capazes de regular a interação; na melhor das hipóteses, o leitor terá que construir um código para ajustar a relação com o texto’ (ISER, 1996, p. 102-103).

Assim, a interação do leitor com a obra, e de como tal obra atua sobre o leitor no ato da leitura, orienta e valoriza o personagem-leitor, elemento fundamental do

texto literário ou artístico. Essa interação, na produção artístico-literária de Arnaldo Antunes, é proeminente, posto que o leitor constrói diversas versões e possibilidades oferecidas pelo texto verbivocovisual, realizando ajustes, adequações, reelaborando o seu processo na interpretação e compreensão da obra.

Segundo Jauss (1994), a forma como uma obra foi criada e recebida é essencial para sua significação. Dessa forma, o trabalho de Antunes gera uma participação ativa e criativa do leitor e possibilita diálogos dinâmicos que funcionam como um jogo de linguagem, de formas e de ideias, provocando no leitor uma postura de se aventurar em novas convenções, interação que propicia o leitor a mudar o sentido do texto por meio das diferentes leituras, capaz de dar à obra aparências renovadas.

Nessa análise, há uma percepção além do texto que dialoga com o leitor na concretização estética das significações. Conforme Iser (1996, p. 11), “A seleção de referência se rompe e, na combinação, os limites semânticos do léxico são ultrapassados”. O texto literário só é completo a partir da experiência com o leitor.

Desse modo, analisando a obra **Nome**, de Antunes (2005), verificamos que seu estilo artístico redescobre novos traços estilísticos e culturais; o autor interatua de forma intensa com a metáfora, associando arte e vida, arte e cultura, arte e social, valendo-se de objetos, pessoas, imagens, criando padrões de abordagens que dialogam entre si, com novos vocábulos e representações sígnicas, que induzem a variadas percepções. Antunes mostra ao leitor/espectador as possibilidades de dialogar, muitas vezes, pautado nas relações receptivas da arte com tecnologia.

Assim, pois, considerando que cada videopoema envolve linguagens diversas, em uma verdadeira agregação de signos, cada pessoa exposta à referida obra terá uma percepção diferente, será capaz de apreender elementos distintos em relação a outras pessoas.

Se uns percebem os ruídos, outros talvez não os percebam, fixando-se nas imagens e cores. Enfim, ao final de um mesmo videopoema, os leitores-receptores não terão, forçosamente, apreendido os mesmos elementos. Nesse momento, não se trata, propriamente, da atribuição de significado ao poema, mas, antes de tudo, da própria capacidade de apreensão de seus elementos constitutivos.

Antunes (2014), ao redarguir sobre o discurso poético de sua obra em vídeo; em especial a obra **Nome**, corrobora e a interpreta, à luz dos teóricos citados anteriormente, quando respondeu:

[...] explora muito a simultaneidade, de às vezes você estar lendo uma coisa, mas escutando outra, ou lendo outra ao fundo e ao mesmo tempo tendo uma imagem, então este curto circuito dos sentidos era o que me interessava explorar no NOME¹⁹.

Dessa forma, nessa troca ativa, cada receptor/leitor torna-se coprodutor, um colaborador da produção artística, que se sente instigado a participar da obra. Percebemos que há uma intersemiose, que, segundo Ana Paula Ferreira (2004, p. 41), é a junção ou justaposição de signos verbais com visuais (e inclusive sonoros); trata-se de uma ruptura marco, pois significa uma desterritorialização ao propor uma visão mais ampla de arte e literatura.

Vale destacar, neste estudo, o seguinte depoimento de Haroldo de Campos (apud DOMINGUES, 1997, p. 207-215), sobre arte e tecnologia no espaço intersemiótico:²⁰ “[...] “Pessoas que não têm o hábito de ler poesias em livros, de repente, se sentem fascinadas ao ver a poesia em movimento, em cores, em sons, em refrações, no âmbito dessa nova festa eletroacústica, eletroeletrônica”.

Partindo dessas considerações, pode-se afirmar que a obra de Arnaldo Antunes constitui um trabalho em construção, uma poesia inacabada²¹ (grifo nosso), cuja composição se reveste, necessariamente, em novos estímulos à percepção do leitor-receptor. A obra depende dos impulsos sensoriais e das representações imagéticas de seus intérpretes, que se servem das estruturas textuais formadas pelo autor, do agrupamento das ideias, dos sons, das cores e dos movimentos para, enfim, completar a obra.

Sendo assim, a percepção do leitor-receptor é convidada a participar da composição da obra e se torna chave fundamental para a sua construção. Talvez seja lícito considerar que o poema não esteja pronto e que ele se constitui no mesmo momento em que é lido-visto.

¹⁹ Entrevista concedida a esta mestranda em 06 de dezembro de 2014.

²⁰ Intersemiótica: interpretação de signos por outros signos não verbais.

²¹ op.cit. p. 49.

A obra **Nome**, de Antunes (2005), leva a percepção sensorial do fruidor a um grau bastante elevado: a percepção antecede a interpretação, ampliando as formas de o nosso cérebro captar as informações para o seu interior. Zilberman (1989, p. 27) esclarece que o significado da obra depende, totalmente, do que o leitor deposita nela por meio de seus sentidos, isto é, este se desalinha da postura hermenêutica, das limitações poéticas convencionais, dos discursos linguísticos, sígnicos, semânticos e semióticos, jungido na estética verbivocovisual – percepções sensoriais –, atribuindo sentido ao resultado final da obra. A autora complementa:

[...] Stanley Fish, que, num ensaio publicado em 1970, propõe o que denomina Estilística Afetiva (Affective Stylistics). [...] Ao invés de descrever a significação congelada do texto, Fish busca examinar como o destinatário dá à obra um sentido, entendido como 'o que está acontecendo entre as palavras e a mente do leitor' [...] Negando que o sentido seja o resultado da leitura de uma obra, Fish entende-o como aquilo que o leitor elabora enquanto está lendo. o sentido é, nas suas palavras, um evento, isto é, um processo a ocorrer durante a leitura, subordinado às transformações por que passam as operações mentais do leitor. O texto confunde-se à experiência que proporciona e a que o leitor carrega consigo, perdendo toda a objetividade. [...] Afirmando ser a objetividade do texto uma ilusão (ZILBERMAN, 1989, p. 26-27).

A citação apresentada sustenta a afirmação de que o leitor/receptor é, então, cocriador da obra, pois transita jungido ao autor na criação da mesma, ou seja, a percepção do leitor-receptor é convidada a participar da composição da obra e se torna chave fundamental para a sua construção. Por esse motivo, considera-se lícito afirmar que o poema não esteja pronto; por conseguinte, ele se constitui no mesmo momento em que é lido-visto.

Mas, qual seria a roupagem que circula na obra **Nome**?

Nome é constituída de poemas que falam por intermédio de um livro/vídeo/CD, com leituras verbais, visuais e sonoras. O repertório é composto de clipes elaborados a partir de poemas e canções, por meio dos quais Antunes utiliza-se de diversos recursos, como colagem, caligrafia, vídeo, fotografia e desenho, entre outros, para inserir movimento às palavras lidas e ouvidas. Os poemas exploram os cinco sentidos, em uma conexão sensorial; um diálogo entre poemas-imagens-objetos.

Pelo fato de possuir 30 poemas em vídeo, a obra **Nome** é aberta e inesgotável. Tem-se a impressão de que o material entra na tela sem uma sequência lógica pré-determinada, podendo se iniciar a leitura a qualquer momento, em uma

escolha aleatória, do primeiro ao último. **Nome** possui complexidade poética derivada da hibridização de linguagens, em que o signo não se limita às palavras, mas, antes, surge da junção delas ao desenho, à música, aos ruídos, às imagens que se movem, às cores e aos grafismos de todo gênero.

Junção é uma palavra que talvez não deva ser entendida como simples justaposição, mas como aglutinação²². Há uma desautomatização na linguagem de Arnaldo Antunes, com efeitos das palavras e a obra **Nome** pode ser confrontada, paradoxalmente, com a natureza ambivalente do traço, na medida em que o autor é um desenhador-cego (o desenhador-cego será abordado na quarta seção, com base nos *insights* contidos em **Memórias de cego: o autorretrato e outras ruínas**, de Jacques Derrida (2010).

Podemos afirmar que o autor se apropria da palavra que se subverte para uma incompletude, só se completando, o poema, no momento em que é lido-visto, segundo os preceitos de Umberto Eco (1991, p. 5), para quem há “[...] uma capacidade de produzir-se caleidoscopicamente aos olhos do fruidor como eternamente novos”.

Nessa infinitude de obra aberta, surge uma nova interpretação: a de que o projeto multimídia intitulada **Nome** é uma obra aberta, que levaria o leitor/receptor a recriar as intenções originais de seu criador: a obra seria eternamente inesgotável, eternamente inacabada. Uma obra aberta já no processo de sua constituição, pela práxis artística de produção moderna, dialoga com uma infinitude de signos gerados dentro de diversas ideologias de caráter fragmentário, com relações múltiplas dentro da literatura, da linguística e da semiologia, em que os fruidores da obra viajam no sensorial com díspares interpretações.

Essa conotação está afinada com um recorte do livro **A obra aberta**, de Umberto Eco (1991):

Poderíamos, em outras palavras, indicar o fenômeno da obra aberta como aquilo que Riegl chamava *Kunstwollen* e que Erwin Panofsky define melhor (despojando-o de certas suspeitas de idealismo) como ‘um sentido derradeiro e definitivo, encontrável em fenômenos artísticos diferentes, independentemente das próprias decisões conscientes e aptidões psicológicas do autor’; acrescentando que tal noção indica não

²² De acordo com Bechara (2009,p.418), os principais processos de formação de palavras, na Língua Portuguesa, são a derivação e a composição. A composição diz respeito à criação de uma nova palavra, a partir de dois radicais inter-relacionados, com significado único, configurando-se através da justaposição e aglutinação.

propriamente como são resolvidos os problemas artísticos, mas como são propostos. Em sentido mais empírico, diríamos tratar-se de uma categoria explicativa, elaborada para exemplificar uma tendência das várias poéticas. Portanto, visto tratar-se de uma tendência operacional, poderá ser encontrada em maneiras diferentes, incorporada a múltiplos contextos ideológicos, realizada de modo mais ou menos explícito; tanto que, para torná-la explícita, foi necessário petrificá-la numa abstração que, como tal, não é encontrada concretamente em parte alguma. É essa abstração justamente o modelo da obra aberta (ECO, 1991, p. 26).

Segundo o autor, existem obras que se libertam das muitas interpretações (esclarecendo que se está avaliando aqui é a obra digital); portanto, ela não se fecha em si mesma por possuir uma maior amplitude que as obras fechadas, isto é, obras que não possuem visibilidade – imagem digital-texto; designer gráfico e computação, mas somente a moldura do papel.

Nesse prisma, o leitor consegue exercer uma atitude perceptiva, libertando-se da forma convencional de olhar-perceber as palavras, uma vez que, nesse tipo de obra, tais palavras possuem maior fruição do que a leitura convencional, possuem uma concretude diversa, sendo ressignificadas por sons, música e formas visuais disponibilizadas na obra. Há uma dinâmica relacional que amplia uma discussão em torno do leitor/autor/obra/receptor, e adequá-los ao tempo que corre.

Dessa forma, o apelo da recepção é vívido, ou seja, o traçado da obra com o leitor/receptor é como este reconstrói o modo de receber e assimilar a obra; o que está intrínseco nessa obra; o que é apreendido pelo leitor, e como esta leitura é influenciada pela sociedade em que vive; a dinamicidade que leva o leitor a apreender o texto em fases consecutivas de leitura, e, na medida em que se movimenta dentro dele, implica aceitar a obra digital – os videopoema de Arnaldo Antunes como obra aberta.

Esse raciocínio torna-se mais claro nas palavras de Eco (1991), quando o autor afirma que o enredo da obra em vídeo tem um poder de persuasão por sua conotação mutável, alterável, e que esse poder causa uma ruptura no olhar passivo do espectador, levando-o a ter sensações hipnóticas – percepções de estranhamento.

Nesse sentido, é factível elucidar **obra aberta** dentro do seguinte conceito de Eco (1991):

Obra aberta como proposta de um 'campo' de possibilidades interpretativas, como configuração de estímulos dotados de uma substancial indeterminação, de maneira a induzir o fruidor a uma série de 'leituras' sempre variáveis; estrutura, enfim, como 'constelação de elementos que se prestam a diversas relações recíprocas' (ECO, 1991, p. 150).

Interpretado sob esse prisma, podemos afirmar que os videopoemas de Antunes são instrumentos dotados de plena interceptação do seu fruidor, e que, ao comungar um diálogo múltiplo e único com as palavras, decompõe os signos, revestindo-os em outro signo – uma transição em que se perde, se destrói esse signo, e retoma a fonte inicial de criação, fluindo em uma nova imagem, em outro signo.

A câmera por trás do vídeo, incluindo-se, aqui, todo manancial tecnológico da atualidade, promove um jogo de cores, luzes, corpos, sombras, distanciamentos, sons, palavras. Palavras escritas, faladas, palavras poéticas, não poéticas. Propõe uma apropriação da obra que embota o imagético do leitor/receptor e ressignifica a criação inicial.

Ressaltamos, neste estudo, que a mais viva expressão na arte de Antunes é com a palavra. Esta participa de forma devoradora na constituição da sua obra. Conforme Jacqueline Lichtenstein (1994, p. 133), em **A cor eloquente**, as palavras são signos que representam as coisas que se passam em nossa mente, podemos afirmar que são como pintura de nossos pensamentos; a língua é o pincel que traça essa pintura e as palavras são cores.

Assim considerando, o poema é a palavra criando o texto; o texto é a sintonia estrutural do poema – a síntese da constituição física da linguagem que materializa a essência do objeto nomeado: o poema. Mas, no caso de Antunes, essa criação poética é exacerbada pelo uso das multiplicidades de linguagens.

.....Sobre esse assunto, abordado em entrevista realizada por esta mestranda em 2014, o autor assim se expressa:

Em NOME você poderia usar performance visual, mas na verdade é verbivocovisual como diriam os concretos, na verdade o que está em jogo ali é uma intersecção entre o que você lê, você vê e o que você escuta. Explorando muito a simultaneidade, de às vezes você estar lendo uma coisa, mas escutando outra, ou lendo outra ao fundo e ao mesmo tempo tendo uma imagem, então este curto circuito dos sentidos era o que me interessava explorar no NOME (ANTUNES, 2014).

Portanto, os videopoemas de Antunes permitem-se balizar como obra aberta²³, compreendida assim ao retrair o valor recepcional do fruidor da obra como partícipes, com notação de *verdadeiros impactos perceptivos* da palavra em meio midiático, (re) situam a influência desses aportes no que é percebido pelo leitor/receptor, ou seja: seus processos mentais²⁴; a acolhida da obra não é reduzida a limites determinados.

Além disso, a associação das novas tecnologias, aliadas à hibridização de diversas linguagens artísticas, potencializa a interação autor-leitor e torna porosa a tradicional linha de separação entre esses papéis, transforma o leitor em uma espécie de coautor. Para substanciar esse raciocínio, é interessante observar o poema **Nome** (2005), pertencente à obra homônima:



Fonte: Encarte DVD **Nome** (2005).
Fotografia: Elisabeth Probst.

²³ “Uma obra aberta enfrenta plenamente a tarefa de oferecer uma imagem da descontinuidade: não a descreve, ela própria é a descontinuidade. Ela se coloca como mediadora entre a abstrata categoria da metodologia científica e a matéria viva de nossa sensibilidade; quase como uma espécie de esquema transcendental que nos permite compreender novos aspectos do mundo. É nesta chave que devem ser interpretados emocionados protocolos de leitura que a crítica nos proporciona diante de obras informais, quase que se entusiasmando pelas novas e imprevistas liberdades que um campo de estímulos tão aberto e tão ambíguo oferece a imaginação” (ECO, 1991).

²⁴ Com suporte teórico, também para a análise da recepção em Pavis (1996) – recepção ou interpretação da obra pelo espectador ou análise dos processos mentais, intelectuais e emotivos, é o que foi considerado.

O poeta utiliza-se de um jogo de imagens para construir o poema, com sobreposição de palavras, uma alocação que reverte a uma coreografia, uma conversa entre as palavras e a dança.

Sobrepostas, as palavras movimentam-se como pares encadeadas de perguntas e respostas, em que as palavras, anulando a ideia pré-concebida dos signos – desconstrução do significado que completa o texto e as imagens. Desse modo, o autor propõe novos conceitos a estas palavras, provoca a inter-relação e uma inadequação vocabular, formando, então, uma linguagem *anárquica*, visualizada nos jogos de imagens.

O poema se constrói em uma sequência de palavras constituídas de significados que vão para além da própria palavra. Desse modo, partindo-se dessa concepção, é possível entender o poema **Nome**, do projeto multimídia homônimo, de Arnaldo Antunes (2005):

Nome

algo é o nome do homem
 coisa é o nome do homem
 homem é o nome do cara
 isso é o nome da coisa
 cara é o nome do rosto
 fome é o nome do moço
 homem é o nome do troço
 osso é o nome do fóssil
 corpo é o nome do morto
 homem é o nome do outro

O poema mostra a inquietude do eu lírico. Aqui, a arte no uso da palavra (imagético-simbólica) é utilizada como elemento enigmático, a figura humana: **algo é o nome do homem**. Nesse sentido, o poeta altera a tônica das palavras, que oscilam em um labirinto e as corrompe (construindo-as e desconstruindo-as).

Dessa forma, o poema desvela uma trama poética de corrompimento, de desfiguração – o que é e o que pode ser, ou seja, a figura humana sem identidade (podemos chamá-la de qualquer coisa) – uma acepção simbólica; um ser imparcial, frio, subjetivo **a coisa é o nome do homem**; um desconceito do **humano**.

Não bastasse esse demérito, o poeta, no labirinto dessas proposições, situa a figura humana em um estado de existência despropositado, marcado pelo jogo das palavras: algo-homem; coisa-homem; homem-cara; cara-coisa; cara-rosto; fome-moço; homem-troço; osso-fóssil; corpo-morto; homem-outro, quebrando de vez com

a harmônica essência do **ser**. Percebemos que o autor utiliza-se das desarticulações e dos deslocamentos das palavras, agregadas de tal forma a destituir de identidade a própria existência.

Além disso, notamos que, nesse poema, a linguagem poética de Antunes é de aferição – ele examina, regula e mensura cada vocábulo, os quais, quando ajustados à estética de palavras multifacetadas, resultam em mero objeto diante dos olhos (sensações de estranhamento). Esse estranhamento, de dimensões labirínticas, é um decurso de divagações (frio, impessoal, tendencioso, irracional) em que o representante ativo dessas manifestações é o ser humano, com seus valores, conteúdos e potencialidades.

Portanto, o poema **Nome** traduz uma reflexão sob o aspecto da figura do homem – configura uma ideia desvinculada da essência humana. O poema possui esse tom reflexivo, mas desdramatizado²⁵.

Conforme já explicitado anteriormente, a obra de Antunes aponta para a viabilidade de ser considerada aberta, devido à especificidade de seu discurso poético, que concebe também uma relação de complementariedade quando Arnaldo Antunes acrescenta novas significações às palavras, que se abrem como possibilidades na arte da performance conectada aos suportes tecnológicos.

Sem dúvida, a tecnologia imposta pelo consumo da modernidade apresenta uma ruptura social, cultural e histórica; a cultura digital e seus sistemas de comunicação constituem o cerne da representação espetacular da performance. Patrice Pavis (2008) descreve a performance como um processo de renovações sensoriais, uma arte interativa conceitual de identificação ou não da persona poética.

A performance associa, sem preconceber ideias, artes visuais, teatro, dança, música, vídeo, poesia, cinema. É apresentada não em teatros, mas em museus ou galerias de arte. Trata-se de um 'discurso caleidoscópico multitemático'. [...] Enfatiza-se a efemeridade e a falta de acabamento da produção, mais do que a obra de arte representada e acabada. O **performer** não tem que ser um ator desempenhando um papel, mas sucessivamente recitante, pintor, dançarino e, em razão da insistência sobre sua presença física, um autobió-grafo cênico que possui uma relação direta com os objetos e com a situação de enunciação (PAVIS, 2008, p. 284).

²⁵ Significado da palavra: (**de que se retiram as características dramatizadas**). **Dicionário UNESP do português contemporâneo**. São Paulo: Editora da UNESP, 2004.

Com base nessa definição, pode-se considerar a possibilidade de se discutir também os videopoemas de Arnaldo Antunes como uma espécie de **arte em processo** (work in progress), aliada à performance, definida por Cohen (2004) – o teórico da performance, nos seguintes termos:

[...] poderíamos traduzir por ‘trabalho em processo’, procedimento este que tem por matriz a noção de processo, feita, interatividade, retroalimentação, distinguindo-se de outros procedimentos que partem de apreensões apriorísticas, de variáveis fechadas ou de sistemas não interativos (COHEN, 2004, p. 18).

Esse trânsito conceitual se confirma na entrevista já mencionada anteriormente, em que Antunes (2014)²⁶ esclarece como enxerga essa arte em

Nome:

Nunca confundi performance com teatro. No teatro existe um jogo de representação. Para mim performance é feita em cima de uma espontaneidade do momento onde sou mais verdadeiro. Não me vejo representando um papel e sim exercitando a vida na sua intensidade máxima ali, que é o momento da expressão, isto nas performances que eu faço, tanto no show musical, performance em cima do palco, como na performance visual.

Portanto, colocando-se em relevo uma representação híbrida (arte visual, poesia, música, dança, artes cênicas): linguagens múltiplas e de forma variadas de tal forma, poder-se-ia afirmar que a obra se esgota na percepção do fruidor da obra.

O autor, na obra em estudo, apropria-se das performances, trabalha no limite da espontaneidade – uma construção paradoxal no sentido em que lida com a transgressão²⁷, um resgate de criação livre, chegando aos liames da anarquia, uma anarquia que transita na tecnologia, realiza **indumentárias** estéticas – sem compromisso de completude, deixando-a à deriva de seu público – incontestemente, sem perder a dimensão da sua verdade: “[...] a performance não é, *na sua essência*, uma arte de fruição convencional, nem uma arte que se proponha a ser estética, muito embora [...] se utilize de recursos cada vez mais elaborados para conseguir aumentar a ‘significação’ da mensagem” (COHEN, 2004, p. 46), podendo-se, então,

²⁶ Op. cit. p. 49.

²⁷ Na verdade, a performance atua dialeticamente tanto a nível do princípio do prazer – com fluxo criativo e um processo de atuação dionisíaco, quanto a nível do princípio da realidade – com uma clara preocupação de organização da mensagem (COHEN, 2004, p. 45).

afirmar que, realmente, a obra é finalizada na percepção do fruidor da obra

Pascal (1992, p. 51), em seu livro sobre a obra do pensador Emmanuel Kant, faz a seguinte consideração: “[...] Mas não é somente a faculdade de pensar, ou no entendimento, que se devem procurar formas; deparamo-las também na sensibilidade ou faculdade de sentir”.

Assim, nesses movimentos de ambivalências que alargam os impedimentos e as interferências da realidade, a fusão das linguagens, o uso das tecnologias, a liberdade temática, a direção para a plasticidade e o experimentalismo são elementos expressivos que ampliam e aproximam as fronteiras entre a vida e a arte, uma provocação; uma ruptura com as suas formas estratificadas e convencionais, revitalizantes das artes, arranjos que conseguem despertar a intuição sensível do leitor – suscitam o fenômeno de perceber e de promover dinamicidade à obra.

Observemos o que afirma o teórico Cohen (2004):

É importante enfatizar o papel de **radicalidade** que a *performance*, como expressão, herda de seus movimentos predecessores: a *performance* é basicamente uma **linguagem de experimentação**, sem compromissos com a mídia, nem com uma expectativa de público e nem como uma ideologia engajada. Ideologicamente falando, existe uma identificação com o **anarquismo** que resgata a liberdade na criação, esta a força matriz da arte (COHEN, 2004, p. 45).

Sendo assim, mesmo em um texto sociológico que fomente a ideologia político-sociológica, ou mesmo uma dramaturgia, que se utiliza de truques sógnicos para realizar um trabalho humanista – muitas vezes praticados por meio de suas vidas pessoais, o **performer** vai até a alacridade ríspida da realidade. Como pontua Cohen (2004), a arte do **performer** é bem distinta do trabalho ator/intérprete, este (o ator) monta seus personagens a partir de adaptações às características do personagem, envolve-se em emoções corpo/pensamento e constrói o personagem à verossimilhança do texto, da dramaturgia. Vale lembrar que, na performance, trabalha-se com a **persona**²⁸ e não com personagens.

O **performer** usa o corpo como instrumento que percorre um espaço-tempo cambiando para a interligação com seu público, ou seja, o **performer** é o sujeito e o objeto de sua obra – a significação corporal (**do performer**) mobiliza a inter-relação do espaço ocupado com a plateia. Enfim, a **persona**, na arte performática, é a

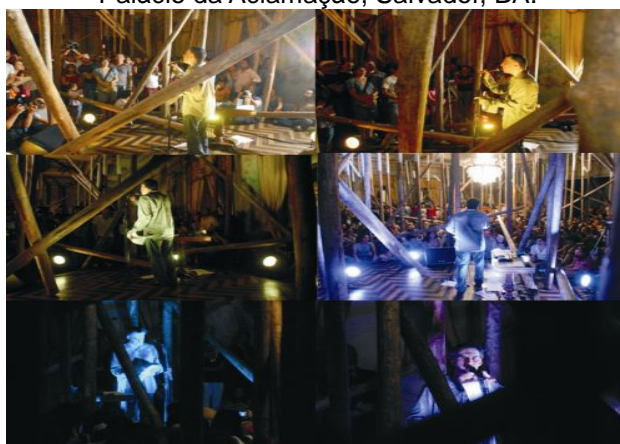
²⁸ Para maiores detalhes acerca do trabalho do **performer** e o levantar de sua **persona**, remetemos o leitor à obra de Cohen (2004).

linguagem do corpo, livre de conceitos limitantes.

Feitas tais elucidações, justifica-se apresentar, no segmento a seguir, uma análise de duas **representações performáticas** de Antunes:

a) Performance 1:

Figura 15: Arnaldo Antunes, Performance Poética (2010).
Palácio da Aclamação, Salvador, BA.



Fonte: Disponível em: <<https://dimusbahia.wordpress.com/tag/performance/>>. Acesso em: 12 dez. 2014.

Realizada em ambientes quase sempre fora dos teatros, privilegiando espaços como museus, galerias de arte, nessa apresentação (Figura 14), o paulista Carlito Carvalhosa, artista plástico, assinou a exposição **Roteiro de Visitação**, em Salvador, no Palácio da Aclamação²⁹, presentidade poética, ao vivo, Arnaldo Antunes assume o palco. A apresentação de Antunes é um desdobramento da exposição, uma relação entre o espaço do palácio e das obras, integrando a segunda parte do Projeto Ocupas de Museus do Instituto Artístico e Cultural da Bahia (IPAC/BA).

Nesse evento performativo, em cena, o **performer** (Antunes) desenha uma máscara ritual por intermédio de suas ações físicas, dando ritmo a cada uma dessas ações, por meio do signo corporal, da leitura vocal, com poder de se transformarem permanentemente, tecendo uma rede de significações que se organizam no tempo

²⁹ O Palácio da Aclamação é um dos mais significativos museus-casas de Salvador. Transformado em residência oficial dos governadores da Bahia em 1912, o solar oitocentista passou por obras de ampliação projetadas pelo arquiteto italiano Filinto Santoro e foi ocupado, oficialmente, pelos gestores desse estado entre 1917 e 1967. Desde então, o espaço já sediou despachos do governador, abrigou visitantes ilustres, a exemplo da rainha da Inglaterra, Elizabeth II, em 1968, e se tornou museu em 1991.c

do evento e promovem um fluxo sequencial dinâmico-espacial que caminha, progressivamente, para o seu final, em que o público tende a se tornar participante.

Vale ressaltar que a caracterização física de um **performer** passa pela inserção de elementos sígnicos, imagem corporal – estímulos sensoriais, a voz e o discurso verbal, figurino, adereços, objetos, que criam uma estrutura estética e confere sentido à obra como um todo. A **performance** é considerada um evento, um espetáculo.

Portanto, nesse evento, Antunes (2010) expressa-se de forma significativa, "teatralizando a linguagem" por meio da entonação – uma tonicidade em ritmo rápido, com maior ou menor intensidade, alterando os significados das palavras (decifrando a linguagem escrita da linguagem visual cênica), a que Cohen (2004, p. XXIV) reconhece como "[...] indeterminação das narrativas superpostas sem significado fechado [...] uma atuação que prepondera a relação texto-espetáculo. [...] um imbricamento Intenso entre criador-criatura-obra [...]".

Vale assinalar, o que se pretende delinear nessa atuação de Antunes é o vigor projetado por meio da voz e de toda e qualquer ação criada, que conduz a atenção do espectador e que, por alguns momentos, permanece entorpecida, até que comece a incorporar pouco a pouco a fala, frases, movimentos e pausas. Esse raciocínio torna-se mais claro nas seguintes palavras de Eco (1991):

[...] Então a notação diversiva, capaz de subtrair o espectador a fascinação hipnótica a que o enredo o submete, agiria como motivo de 'estranhamento', ruptura abrupta de uma atenção passiva, convite ao julgamento ou, de qualquer forma, estímulo de libertação em relação ao poder persuasivo do vídeo.(ECO, 1991, p. 201).

Essas são nuances sutis que prendem facilmente a atenção desse espectador, uma relação de **sensação de sentimentos**, uma espécie de ímã que atrai sentimentos e emoções, criando um percurso sensorial para concretizar a fala performática do espetáculo ou evento.

Outro desempenho de Antunes, **O silêncio** (1996), um espetáculo eletrônico sonoro, em que a sua performance foi materializada por meio de um tecido de palavras, induz o espectador a uma relação da forma-objeto de sentido antagônico.

b) Performance 2:

O silêncio, canção de Antunes (1996), gravada em um CD homônimo por Antunes, em que o autor utiliza-se de uma semântica que se desprende da significação sígnica, compondo o ruído que existe no silêncio do cotidiano.

Fotografia 1: **O silêncio**.



Fonte: Fotografado por Elisabeth Probst no *site*: <https://www.youtube.com/watch?v=t2FA0BDS_4Y>

O silêncio

antes de existir Computador existia a tevê
 antes de existir tevê existia luz elétrica
 antes de existir luz elétrica existia bicicleta
 antes de existir bicicleta existia enciclopédia
 antes de existir enciclopédia existia alfabeto
 antes de existir alfabeto existia a voz
 antes de existir a voz existia o silêncio
 o silêncio
 foi a primeira coisa que existiu
 o silêncio que ninguém ouviu

astro pelo céu em movimento
 e o som do gelo derretendo
 o barulho do cabelo em crescimento
 e a música do vento
 e a matéria em decomposição
 a barriga digerindo o pão
 explosão de semente sobre o chão
 diamante nascendo do carvão
 homem pedra planta bicho flor
 luz elétrica tevê computador
 batedeira liquidificador
 vamos ouvir esse silêncio meu amor
 amplificado no amplificador
 do estetoscópio do doutor
 no lado esquerdo do peito esse tambor (ANTUNES, 1996).

Nessa criação interativa, Antunes (1996) percorre o mundo tecnológico – pontos luminosos, sinais sonoros e gráficos, um verdadeiro movimento sinestésico, códigos que se entrelaçam em uma multidiversidade de discursos e culturalidades –; forças que potencializam o trabalho com a linguagem.

Dessa forma, o poema **O silêncio** mexe com a questão do ruído, um ruído que ninguém viu, mas um silêncio que sempre existiu, silêncio que ecoa do passado aos ruídos provocados pelo universo da contemporaneidade, que causa a estranheza, uma inferência aos dias atuais.

Antunes (1996), a partir da lente de uma câmera que o focaliza, desencadeia uma dinâmica de deslocamentos, posturas e gestos entrelaçados no espaço da representação que obedece a um ritmo, variando tudo de acordo com um contexto estético. A fluência das palavras também é articulada de acordo com os componentes das imagens, que se transformam diante dos olhos do espectador.

Trata-se de um evento verbivocovisual, com intervenções do poeta, inserções de sons eletrônicos, imagens virtuais – uma comunicação poética híbrida elaborada por meio de linguagens diferentes, suscitadas nos diálogos, tensões e das interferências intersemióticas. Essas ressoam na voz elétrica de Antunes agregada a recursos tecnológicos: amplificadores, computação gráfica e digital, mixagem, entre outros – uma viagem autoperceptiva, com o intuito de reviver as invenções do homem até chegar à posição do tempo atual.

Desse modo, a performance do autor/encenador, de posse dos recursos e mecanismos tecnológicos, vocais e corporais, empresta forma ao signo, promovendo uma alteração abrupta em termos de significado, uma prática que ultrapassa os limites do efêmero e eliminável, típico da cultura espetacular, de intervenção e

experimentalismo, como afirma Pavis (2003):

Considerada do ponto de vista de sua inscrição das culturas, a prática espetacular (no sentido geral do inglês **performance**) é muito mais larga do que parece. Ela ultrapassa os limites do espetáculo, considerado como produto acabado. Efêmero e eliminável. [...] A prática espetacular é abordada como um caso particular do conjunto maior das práticas culturais 'no sentido de cultural de performances', que são elas mesmas consideradas enquanto uma espécie de 'cultura em ação'.(PAVIS, 2003, p. 263).

Portanto, podemos afirmar que o espetáculo privilegia as formas, as estruturas, trabalha com a resignagem³⁰, uma representação mais elaborada dos signos da palavra integrada à linguagem visual, em que o espectador lê e decifra esse signo visual, discernindo, assim, o que se quis estabelecer no espetáculo, por intermédio de suas experiências e representações interiores.

Observemos a proposta de José Mário Peixoto Santos (2003, p. 38), ao analisar e descrever a performance, que ele chama de **live art**³¹:

A performance está ontologicamente ligada a um movimento maior, uma maneira de se encarar a arte – a **live art**. A live arte é a **arte ao vivo** e também a arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma **aproximação direta com a vida**, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado

Nesse conceito, está Antunes com sua obra digital, aparecendo em cena como modelo de identificação de sua poética, com intervenções múltiplas, representando os códigos de maneira pictórica e maleável. Então, longe das rotulações e definições sistematizadas, do não uso da palavra impostada, das inovações cênicas – verbivocovisual, o autor realiza um trabalho multifacetado, em construção, uma poesia inacabada³², cuja composição se reveste, necessariamente, de novos estímulos à percepção do leitor-receptor. A obra depende dos impulsos sensoriais e das representações imagéticas de seus intérpretes, que se servem das estruturas textuais formadas pelo autor, do agrupamento das ideias, dos sons, das cores e dos movimentos para, enfim, completar, finalizar a obra.

³⁰ A resignagem seria a utilização combinada de diversos tipos de signos que são retransformados através de processos como amplificação, multiplicação, inversão etc. (COHEN, 2004, p. 66).

³¹ A **live art** é um movimento de ruptura que visa a dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética. (COHEN, 2004, p. 38).

³² O conceito de obra não acabada é paradigmático para a noção do **work in progress** (COHEN, 2004, p. 18).

Tomando como ponto de partida a etimologia de *obra não acabada*, que Cohen (2004) delimita em torno do papel da performance (a ligação da performance com arte inacabada, empresta à arte virtual um passo epifânico em direção à tênue linha que separa a obra estratificada da obra em processo).

Portanto, entende-se **work in progress** (trabalho em progresso) ou, ainda, *work in process*, como um trabalho de experimentações, em que o artista se liberta das amarras condicionantes impostas pelo sistema. O trabalho em processo lida com os velhos axiomas das artes cênicas, mas sob outro prisma (sentido plástico) a fim de incorporar as noções de progresso temporal e processualidade. (COHEN, 2004).

Antonio Candido (1969, p. 1), em **A literatura de dois gumes**, afirma que, no Brasil, tudo se banhou em literatura, do formalismo jurídico até o senso humanitário e a expressão familiar dos sentimentos, interpretação que subverte os preceitos de Renato Cohen (2004, p. 20):

A criação literária traz como condição necessária uma carga de liberdade que a torna independente sob muitos aspectos, de tal maneira que a explicação dos seus produtos é encontrada, sobretudo nelas mesmas. [...] Mas na medida em que é um sistema de produtos que são também de comunicação entre os homens, possui tantas ligações com a vida social, que vale a pena estudar a correspondência e a interação entre ambas (CANDIDO, 1969, p. 1).

A asserção de Candido (1969) é concludente para delimitar a prática criativa, híbrida, idiossincrática de Antunes, ou seja, aquele que rompe paradigmas; que realiza uma arte a qual, em vários sentidos, é a arte em processo ou **work in progress**.

O trabalho de Antunes prima pelo trânsito em várias áreas do conhecimento: literatura, poesia, música, artes plásticas, dança, multimídias, instalações – um tráfego paralelo entre as posturas estéticas de criação híbrida do mundo contemporâneo, bem como do traço epígono dos concretos.

Assim, a obra **Nome**, de Arnaldo Antunes (2005), articula-se com as proposições teóricas apresentadas anteriormente, ao expandir o campo de percepção do leitor, permitindo-lhe novas experiências sensoriais, subvertendo e reinventando o seu lugar tradicional de receptor passivo. Trata-se de uma obra que pode ser compreendida, portanto, dentro do conceito de **work in progress** ou

process, como define Cohen (2004):

[...] conceitualmente a expressão *work in process* carrega a noção de trabalho e de processo: como trabalho, tanto no termo original quanto na tradução se acumulam dois momentos: um, de obra acabada, como resultado, produto; e, outro, de percurso, processo, obra em feitura (COHEN, 2004, p. 20-21).

Estabelece-se, portanto, uma linguagem que se concretiza enquanto percurso/processo e, enquanto produto, obra gestada nesta trajetória.

Observemos a seguinte afirmação apresentada por Antunes (2014), em entrevista:

Gosto muito da ideia da arte em processo [...] é muito vivo para mim a ideia de obra inacabada, de transparência do processo no resultado que você mostra. Tudo isso sempre foi muito atraente para mim. Tem um ensaio que publiquei no livro 40 escrito lançado em 2000, que o Mac me convidou a fazer uma exposição a partir do acervo deles, e nessa curadoria escolhi obras que eram um pouco isso. Eram coisas não definitivamente obras e sim processos em sua feitura do resultado final. **NOME** tem uma dinâmica própria que considera um trabalho em processo. De alguma forma, ele foi feito através de descobertas que foram acontecendo durante o processo. Ele traz um pouco a marca disso.

Admitida essa interpretação, é imprescindível atentar para o fato de que o autor extrapola o papel, o computador, as mídias, em uma ruptura marcada por múltiplos dialogismos, capaz de reinventar a poética fora dos padrões convencionais. Inovador e eclético, caminha pelos novos meios de comunicação, trazendo novas possibilidades de criação; uma obra, a um só tempo, verbal, visual e sonora, formada, pois, pela interligação entre texto, vídeo e som.

Com a eclosão dos recursos tecnológicos, tal como a computação gráfica, foi possível realizar essas inovações estéticas, por meio da criação da obra digital. Essa nova perspectiva de leitura explora diversas possibilidades de interação entre autor e leitor, agora alçados à condição de autor-emissor-artista e usuário-receptor-leitor.

A dialética tecnológica – um dos pilares da obra antuniana, é o mecanismo usado pelo autor para provocar uma metamorfose estética em seu processo produtivo digital.

Assim, a partir dessa premissa, apresentamos a seguinte definição:

Sobre o processo de recepção da vídeoepoesia, vamos citar um trecho da obra do pioneiro Melo e Castro, que explica as diferentes etapas de leitura de um videopoema:

Ler um videopoema é uma experiência complexa, com diferentes momentos de percepção que irão coincidir com imagens se movendo e se transformando.

Então nos defrontamos com diferentes tempos e ritmos:

- a) o tempo pertencente ao videopoema como uma de suas variáveis;
- b) o movimento de nossos próprios olhos para encontrar um caminho para ler os signos;
- c) o tempo de nossa decodificação e entendimento do que estamos vendo no momento (TOSIN, 2003, p. 80).

Sob essa perspectiva, é imprescindível tomar como ponto de apoio as obras dos autores Lévy (2006) e McLuhan (1964), teóricos que abordam o desenvolvimento tecnológico e o uso da tecnologia nas artes e na literatura. Lévy (2006) entende a técnica e a tecnologia como abertura para uma gama de possibilidades para a cultura e para a sociedade; já McLuhan (1969), em suas formulações teóricas, remete às implicações do uso das redes de comunicação em que está imerso o homem na Era eletrônica, cibernética e da automação. Portanto, percebemos a existência de importantes fontes de imaginário quando, enquanto leitor/receptor, participamos da instituição de mundos percebidos.

As imbricações, cada vez mais profundas, dos recursos tecnológicos com o mundo em que o homem se encontra imerso, mudam-lhe as experiências como ser social, bem como as percepções e as aceções da realidade, tal como enunciado por McLuhan (1964). Nesse sentido, Lévy (2006, p. 12-17) esclarece que as tecnologias modernas não se limitam a um uso meramente instrumental e calculável, tornando-se importantes fontes de imaginário ao participar da instituição de mundos percebidos:

Vivemos hoje em uma destas épocas limítrofes na qual toda a antiga ordem das representações e dos saberes oscila para dar lugar a imaginários, modos de conhecimento e estilos de regulação social ainda pouco estabilizado. Vivemos um destes raros momentos em que, a partir de uma nova configuração técnica, quer dizer, de uma nova relação com o cosmos, um novo estilo de humanidade é inventado. [...] o virtual, rigorosamente definido, tem somente uma pequena afinidade com o falso, o ilusório ou o imaginário. Trata-se, ao contrário, de um modo de ser fecundo e poderoso, que põe em jogo processos de criação, abre futuros, perfura poços de sentido sob a plenitude da presença física imediata (LÉVY, 2006, p. 12-17).

Dessa forma, compreende-se que os videopoemas possuem um estado de mutabilidade, não somente em sua leitura, que compreende a transmigração do texto verbal para o não verbal sonorizado, das formas lineares e não lineares, que mantêm o objeto liberto das informações livrescas. A soma dos signos está à mercê dos diferentes graus de significação e vai muito além da escrita e da palavra – apresenta inúmeras propostas de interpretação, de coreografia dos movimentos, da configuração visual e do imaginário do leitor.

Tais estruturas reorganizam o texto poético, ou seja, o texto+imagem+som, embotam a leitura do poema. Por conseguinte, a inserção de suportes técnicos e tecnológicos cristaliza o audiovisual, fazem com que esses textos atinjam uma maturidade plástica que projeta a escrita como tecnologia intelectual³³.

Com a linguagem da Informática, o uso da escrita desenhada pela construção intersemiótica do vídeo orienta o artifício midiático, monta um novo padrão comunicacional. Muniz Sodré (2006) refere-se a essa atuação midiática com a seguinte afirmação:

[...] para constituir um novo padrão computacional, em que atuam simultaneamente, segundo Packer e Jordan, cinco processos: integração, entendida como hibridização de tecnologias e formas artísticas; interatividade, como possibilidade de manipulação direta do processo midiático pelo usuário; hipermídia, ou entrecruzamento em bases pessoais de elementos separados da mídia; narrativa, como conjunto das estratégias estéticas e formais que se resolvem em textos não lineares na hipermídia; imersão, que é o envolvimento dos sentidos na simulação de um ambiente tridimensional³⁴ (SODRÉ, 2006, p. 104).

É pertinente enfatizar que essa ferramenta de comunicação tecnológica implica uma intervenção que Sodré (2006) chama de bios midiático, um quase-mundo-tátil, a exemplo do conceito peirceano de quase-mente, que se materializa na tecnicidade midiática da comunicação.

O indivíduo vive um contato mais que visual; trata-se de uma interação dos sentidos, de uma experiência sensorial, uma conexão dinâmica, que, conforme Sodré (2006), é uma forma de vida (*bios*) virtual, mas não a linguística de um meio de comunicação isolado, envolta pela percepção e pelas experiências sensoriais do espectador-leitor, que produz expressões corporais (piscadelas, sorrisos, manejo

³³ Para uma leitura inicial sobre a questão da tecnologia intelectual pode ser consultado o livro de Lévy (2006).

³⁴ Cf. CASTELLS, Manuel. **A galáxia da Internet**: reflexões sobre a Internet, os negócios e a sociedade. Zahar, 2003, p. 165.

das mãos), como membro orgânico que funciona contíguo de uma extensão.

Evidenciamos que o *bios* (virtual) ultrapassa as expressões externas do corpo de um falante (meneios de cabeça, sorrisos, entre outros). Ele não mais se institui como mero espectador, mas como membro orgânico de uma ambiência que deixa de funcionar na escala tradicional do corpo humano, para se adequar existencialmente (**ponto de existência**, em vez do visual ponto de fuga), pelo êxtase ou pelo deslumbramento da **imersão**, à escala de um sistema **neural** (a interconexão dos muitos dispositivos representacionais, a que se dá o precário nome **mídia**). Esta é a postura hermenêutica de Sodré (2006), presente na obra **As estratégias sensíveis: afeto, m dia e política**.

A partir das considera es apresentadas, podemos afirmar que Antunes faz parte dessa nova forma de pensar a escrita, t pica da cultura informática, centro dos discursos ligados às tecnologias intelectuais, que fazem parte do universo cosmopolita, formadas pelos indivíduos com suas institui es e técnicas – verdadeiros sujeitos desta gama de possibilidades na configura o tecnológica de transmissão e tratamento das mensagens. O autor pertence a esse conjunto coletivo, uma vez que participa das mudanças que estão ocorrendo ao nosso redor e que representam um redesenhar das conexões físicas do mundo, e do nosso destino, mostrando, portanto, um novo olhar na forma de se comunicar e conhecer.

Na obra **Arte e tecnologia: a história de uma transforma o cultural**, Domingues (1997, p. 17) apresenta essa rela o que compõe a escrita no sentido de esclarecer a questão atual da arte e da cultura; a produ o artística e as novas tecnologias: “[...] Os artistas oferecem situa es sensíveis com tecnologias, pois percebem que as rela es do homem com o mundo não são mais as mesmas”. A autora acrescenta:

Hoje, tudo passa pelas tecnologias; a religião, a indústria, a ciência, a educa o, entre outros campos da atividade humana, estão utilizando intensamente as redes de comunica o, a informa o computadorizada; e a humanidade está marcada pelos desafios políticos, econ micos e sociais decorrentes das tecnologias. A arte tecnológica também assume essa rela o direta com a vida, gerando produ es que levam o homem a repensar sua própria condi o humana (DOMINGUES, 1997, p. 17).

Também sob esse ângulo, temos as prerrogativas retórico-filosóficas de McLuhan (1964), que, de modo idêntico, alberga o raciocínio de que os meios de comunica o são dimensões ampliadas do corpo humano. Vale lembrar que as

mídias são legíveis dimensões projetadas no sistema nervoso – afeta a percepção, as sensações e os processos cognitivos da condição humana:

O meio é a mensagem significa, em termos da era eletrônica, que já se criou um ambiente totalmente novo.

A princípio, o 'conteúdo' de qualquer meio ou veículo é sempre em outro meio ou veículo. Por sua vez, a 'mensagem' de qualquer meio ou tecnologia é a mudança de escala, cadência ou padrão que esse meio ou tecnologia introduz nas coisas humanas (McLUHAN, 1964, p. 11).

Dessa forma, McLuhan (1964, p. 127) divide a história do Homem em três partes, a partir da determinação cultural de um meio predominante, chamando cada uma delas de Galáxia: a primeira galáxia é a da cultura oral, cujo meio de comunicação por excelência é a palavra falada; o homem dessa galáxia possui experiência rica e multiforme e maior proximidade com o mundo. A segunda é a Galáxia de Gutenberg, como ele apelidou a cultura da escrita e da imprensa; o homem dessa galáxia é vítima da imposição de um sentido único de consciência linear e de um processo de divisão igualitária das tarefas cognitivas (inteligentes). A eternidade dada pela palavra escrita registrada cria uma consciência mais duradoura de determinado assunto, sendo que sua proximidade cria identidades grupais. A terceira é a cultura eletrônica, caracterizada pela velocidade instantânea e pela integração sensorial.

A relação do homem com a tecnologia é de apoio à vida, ou seja, institui uma forma social modificada pela constante evolução tecnológica dos meios eletrônicos, na qual, a imagem (entendida aqui como a escrita) é a linguagem usual na chamada **Aldeia Global** – estreita ligação econômica, social, política; uma padronização cultural modificada pelos avanços tecnológicos.

Não obstante, Aloísio Trinta (2003, p. 11) afirma:

[...] uma tecnologia nova desperta a sociedade de seu sono letárgico. [...] ele nos interpelou, encarecendo a necessidade de nos conscientizarmos de toda sorte de mudanças impostas pelo dinamismo tecnológico da mídia. Mais sentidos (sendo) estendidos, mais sentidos (a serem entendidos) (TRINTA, 2003, p. 11).

Esse é o selo da obra do poeta Antunes, uma poesia capaz de significar, além da palavra, um forte papel de agente transformador - pela arte participativa; com interatividade tecnológica – uma comunicação globalizada, em um diálogo do homem com a máquina.

Antunes (2014), em entrevista, afirma:

Se há uma fronteira entre as áreas de expressão artística, qual é? Eu acho que a arte é um território sem fronteiras, e ao mesmo tempo um território para questionar as fronteiras, derrubar muitas delas. Falamos de fronteiras entre gêneros, linguagens, mas há também fronteiras entre repertórios, entre o popular e o culto, o sofisticado e a cultura de massa. A arte põe em xeque todas elas. Em termos de circulação de informação artisticamente expressiva, eu acho que estamos em um território de liberdade, que possibilita o convívio com a diferença, o enriquecimento por meio de informações novas, de outros povos. Os campos do conhecimento vêm se hibridizando também. Por exemplo, as conferências e os textos de Buckminster Fuller [filósofo, designer, arquiteto, artista, engenheiro e inventor norte-americano] são ao mesmo tempo arte e ciência. Para mim, é uma referência para pensar o mundo sem fronteiras geográficas. Em um de seus textos, ele escreveu 'a Terra é um útero', como se seres humanos fossem as células que estivessem se preparando para um nascimento grupal. É um pensamento muito interessante. Creio que me inspirei nele ao fazer o verso 'Dentro da placenta do planeta azulzinho', da canção *Tribalistas*³⁵

O autor tem o propósito fundamental de gerar uma comunicação perceptiva, ao se empreender no mundo da dialética computacional – uma metamorfose pletórica diante das formas culturais emergentes, entre elas, destacam-se as redes midiático-cibernéticas. Essa interpretação pode ser observada no poema **Entre**, de Antunes (1993), de natureza cinética:

Entre

entre arco e flecha
entre flecha e alvo
entre alvo e treva
entre treva e ocaso
entre ocaso e terra
entre terra e marte
entre marte e perto
entre parto e morte
entre parte e parte

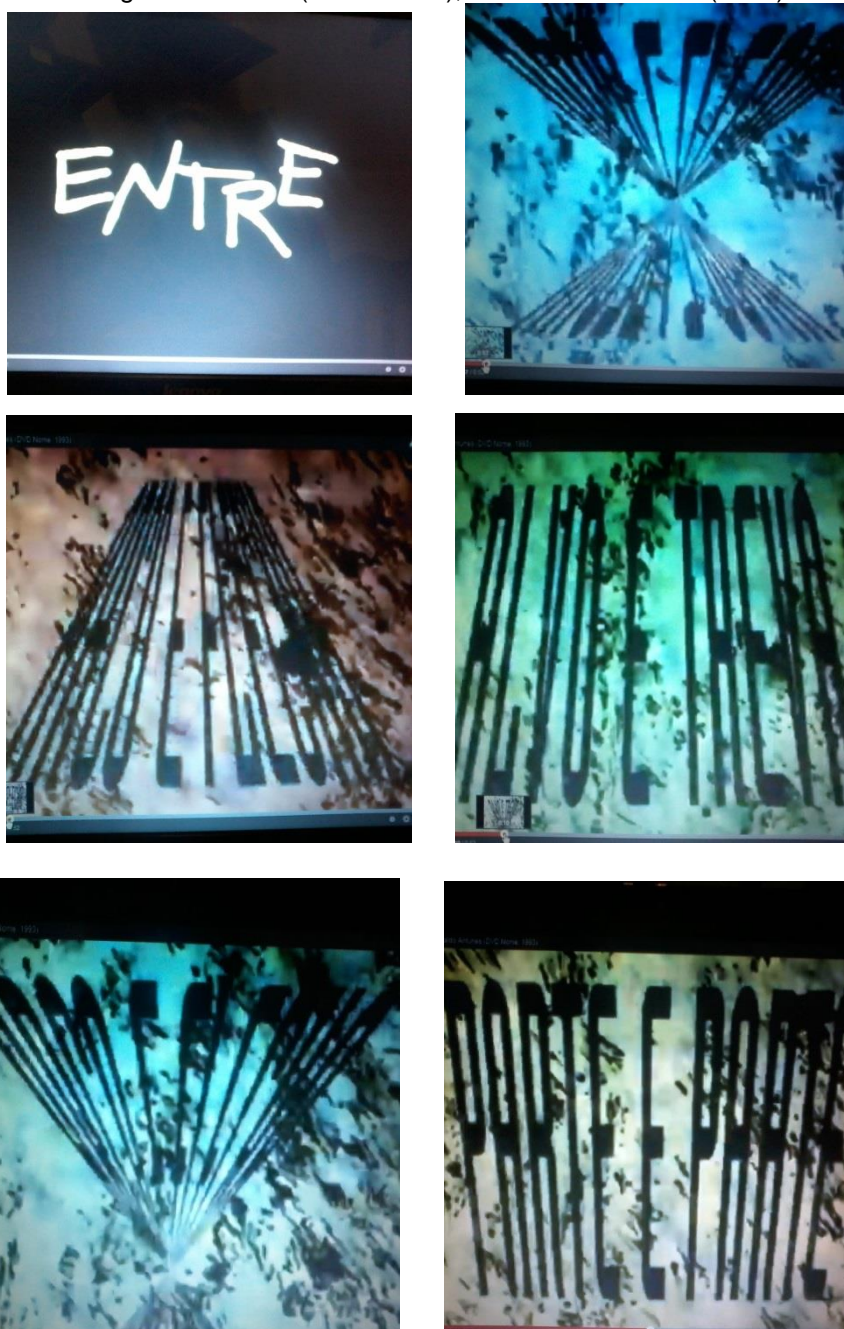
Esse poema joga com as palavras que se alternam no espaço do campo visual, aglutinam-se e fendem-se; transformam-se e permutam-se – marcam uma mutabilidade; uma práxis figurativa de ação cíclica. O poeta usou todo o espaço visual, intermediado por cores, movimentos, composição gráfica das palavras; enfim,

³⁵Entrevista Arnaldo Antunes. **Revista Continuum/Itaú Cultural**. Dentro da placenta do planeta azulzinho: as possibilidades de interação da arte. São Paulo: Itaú Cultural, v. 2, ano 1, 2007. Entrevista realizada por Marco Aurélio Fiocchi. Em agosto de 2007. Disponível em: <http://novo.itaucultural.org.br/matéria_continuum/dentro-da-placenta-do-planeta-azulzinho/>. Acesso em: 31 dez. 2014b.

imprime novas dimensões às palavras. O poema em estudo possui uma estrutura gráfica (significante-significado), que ressalta as potencialidades do signo, com linhas disformes, sobre o que se assenta a linguagem verbal.

Essa reiteração antagônica entre a imagem e a palavra, mergulhada em uma circularidade despretensiosa, na qual Antunes joga com a natureza do signo, reverbera as coisas simples deste mundo. Observemos o instantâneo a seguir:

Fotografia 2: **Entre** (DVD **Nome**), de Arnaldo Antunes (2005).



Fonte: Fotografado por Elisabeth Probst, disponível no DVD **Nome** (2005).

Assim sendo, Antunes usa, nessa composição, uma voz (gutural), que vai do grave ao barítono nasal, uma linguagem digital de caráter único e especial. Trata-se de uma produção sonoro-visual-cinética.

Nessa produção, notam-se significativos efeitos gráficos, em que a fusão das palavras se distorce; estas se apagam e transformam-se em manifestações literais dos seus significados. Os vocábulos desaparecem gradual e sucessivamente – há um movimento cinematográfico que aproxima e distancia os elementos gráficos mutáveis, há um deslocamento das formas, sendo que o leitor fica responsável pelo seu entendimento e julgamento, isto é, decifrar o vínculo, entre– flecha-alvo-treva-ocaso-marte-morte-parte. Talvez, a ideia do autor fosse propor ao leitor um jogo com a materialidade das palavras.

Ao fundo do vídeo, existem painéis que imergem em cores variadas, criando ambientes nos quais surgem as palavras. Dessa forma, Antunes faz uso das tecnologias modernas e análogas, uma execução em que o autor joga com os conceitos visuais e semânticos, em consonância com sua experiência de poeta e artista plástico.

Os diálogos tecnológicos e as interpenetrações artísticas, oriundas das experiências iconográficas, colaboram para que Arnaldo transite de um meio de significação para outro, liberto de convenções. Exatamente o que ocorre em **Nome**, já que é uma proposta criativa do autor, em assinalar interpretações de quem mantém um diálogo com as vanguardas do passado, combinada com os recursos tecnológicos disponíveis no momento.

Nesse sentido, é importante considerar uma perspectiva da obra **Nome** articulada à obra recente, tema que será abordado na próxima seção.

4 ANTUNES HOJE: REVERBERAÇÕES DO NOME NA OBRA RECENTE

Nesta seção será apresentada uma reflexão acerca da construção da obra de Arnaldo Antunes, envolvida neste processo da ideia instigante, que começa no traço, nas palavras, nas frases, o eixo do ato de realização do poema. Mas, o que existe do projeto multimídia **Nome** (2005) na obra recente? A obra começa na experiência do traço, na mistura de estímulos, na transitoriedade das diferentes linguagens – um conjunto de características e estratégias capazes de dialogar entre si. A imbricação do trilhar do traço em **Nome** (2005), bem como sua repercussão na obra recente, é o ponto de partida para elaboração do processo construtivo da proposta provocadora de Arnaldo Antunes.

Diga-se, de pronto, que se pode pensar o traço como aquele fundamento básico da escrita, ou seja, ele seria a incisão que se processa num determinado espaço, abrindo possibilidade de existência da escrita.

No livro **Memórias de cego**: o autorretrato e outras ruínas, Jacques Derrida (2010) investiga por quase quatro décadas o que ele chamou de “*différance* – quem ou o que escreve, traça? Quem pergunta por quem ou o que escreve? Qual é a forma de uma resposta adequada a essas perguntas? Qual é o meio em que se revelará a resposta?” Segundo o filósofo francês, as coisas aparecem presentes no momento vivido, não seria preciso registrá-las na memória, elas seriam o próprio registro.

A ação propulsora de uma obra começa no risco, no traço (talvez tomando o traço como um **flash**; impressões), “[...] uma visão que impulsiona a mão do artista, e motiva o reflexo na gramatologia da escrita” (DERRIDA, 2010, p. 71). Assim, o traço sempre será a viseira que antecede a escrita perceptível, uma pantomina da criação do sujeito, em que o escrever ou traçar reflete impropriedade do traço, da letra e, por conseguinte, da escrita.

Derrida (2010) aponta a natureza da visão como um dom, pela possibilidade do olhar, mas ao mesmo tempo refutando a adnamia – a impossibilidade de a visão sustentar a escrita, prolongamento do traço, do registro. O traço: a marca do que se inscreve que exige o registro, a memória; o arquivo que exigiu a presença do traço.

Maurice Merleau-Ponty (1999) trata dessa tensão penetrante em que se experimenta a escuridão, assim como o desenhador cego:

Quando, por exemplo, o mundo dos objetos claros e articulados encontra-se abolido, nosso ser perceptivo, amputado de seu mundo, desenha uma espacialidade sem coisas. É isso que acontece à noite. Ela não é um objeto diante de mim, ela me envolve, penetra por todos os meus sentidos, sufoca minhas recordações, quase apaga minha identidade pessoal. [...] A noite não tem perfis, ela mesma me toca e sua unidade é a unidade mística do mana. Mesmos gritos ou um clarão longínquo não a povoam senão vagamente, é por inteiro que ela se anima, ela é uma profundidade pura sem planos, sem superfícies, sem distância dela a mim. Todo espaço para a reflexão é sustentado por um pensamento que liga suas partes, mas esse pensamento não se faz de parte alguma. Ao contrário, é do meio do espaço noturno que me uno a ele. A angústia dos neuropatas na noite vem de que ela nos faz sentir nossa contingência, o movimento gratuito e radical pelo qual buscamos nos ancorar e nos transcender nas coisas, sem nenhuma garantia de encontrá-las sempre (PONTY, 1999, p. 380-381).

A ausência do visível é um desempenho peculiar do artista ao desenhar o cego ou mesmo a cegueira – é algo inerente a qualquer obra, qualquer construção textual, é uma experiência na escuridão da memória que procura a visibilidade sígnica; suas combinações de sons, cores, conceitos estão relacionados aos sistemas convencionais da linguagem escrita e visual.

Nesse sentido, percebe-se essa dialética da mão que traceja na escuridão da memória; partindo-se do sentido da visão elementarmente temporalizado pela cegueira, como uma antevisão que antecede a escrita, a qual, segundo Derrida (2010), revela a inaptidão visual do autor que desenha dentro de uma cegueira visual, orientado apenas pela imagem captada em seu arquivo da memória. É nesta pretensão que o artista começa a compor a obra.

Na coletânea **Pensar em não ver**: escritos sobre as artes do visível, Derrida (2012) explora a aptidão dos nossos olhos – olhos videntes, que projetam um ato de antecipação³⁶, o qual envolve todo o espectro semântico da percepção ou do conceito. Vale lembrar que percepção, segundo o filósofo, é a maneira de apreender; apreender no sentido de dominar, então o cego serve-se da mão que enceta uma atitude de tomar o que não se vê ou que se vê sem ver.

Nessa concepção de Derrida (2012), o desenho, o traço que pode se manifestar inicialmente na escrita é paralelo à produção de um cego quanto a alguma ideia, escrita, desenho, etc. Isso porque o cego pode ter infindáveis maneiras de produzir uma obra, porquanto, ele não tem a capacidade da produção

³⁶ “Antecipar” quer dizer tomar previamente (antecapere), apoderar-se previamente. A antecipação já é algo que, na maioria das vezes, com a ajuda das mãos, vai ao encontro do obstáculo para prevenir o perigo. Junto ao léxico da antecipação, temos o da a-preensão, o léxico *manual*, se podemos dizer assim. Tudo o que digo se desloca entre a mão e o olho, como o desenho” (DERRIDA, 2012, p. 68).

mediante comparação física, ele a faz por meio de suas próprias experiências. O ponto de vista do filósofo é o de que há um recorte no esquema de visão organizado, hierarquizado, um esquema, sempre seletivo que, conseqüentemente, deve tanto ao engeçecimento quanto à visão (DERRIDA, 2012, p. 73).

Considerando esses princípios, que, por sua vez, colocam em relevo a visão do olhar que seleciona, sendo que esse perspectivismo é definido pelo autor como excludente, ou seja, tudo o que está fora de uma perspectiva é negligenciar tudo que está fora da moldura, colocar o visível sob uma ótica que gera o engeçecimento.

Na verdade, o paradigma imbricado na dialética do visível e do invisível compreende a capacidade de construir um relato autobiográfico – o vazio enquanto silêncio, e o esvaziamento por meio do traço, fornecendo imagens, figuras, cores e movimentos guardados em algum trecho da memória.

É permitido, então, entender que o artista, segundo Derrida, é um **desenhador cego**, e, por seu turno, também a obra de Antunes (2005) é, diametralmente, compatível ao conceito do filósofo, uma vez que o autor utiliza-se do meio interno, da mente, do intelecto, da memória e de todos os órgãos do sentido, exceto da visão, para obter o resultado de múltiplas interpretações.

Portanto, além da evocação pelo artista de suas lembranças – dialética da memória – há um caminho na direção não do jogo sígnico, mas do jogo de rastros, uma dimensão de ideias que cristalizam o significado do discurso falado ou escrito:

Ora, o pensamento que dá conta disso já não se orienta mais por temas, não pretende mais se constituir como crítica temática. Se todo e qualquer tema só se manifesta enquanto tal num conflito ou jogo de rastros, não há porque eleger ou consagrar a presença de um tema como centro, princípio organizador, fundamento, questão mais original, etc. Em outros termos, a própria lógica do rastro nos leva a realizar que o que quer que funcione como significado, num determinado discurso falado ou escrito, só o faz enquanto desempenha concomitantemente a função de uma estrutura significante, ou seja, na medida em que já remete a uma outra 'coisa', um outro 'signo', diferente dele. Mais uma vez, é somente por comportar uma estrutura de remetimento – e, portanto, funcionar como um significante – me relação ao termo 'cultura' 'história', etc., que o termo 'natureza' pode funcionar como um significante. Isto impede que se pretenda realizar uma 'teoria' do jogo, deste jogo aqui em questão, já que o que quer que se entenda, numa tal teoria, por 'jogo' já se inscreve, inevitavelmente, no prévio jogo de rastros (DERRIDA, 2002, p. 27-28).

Uma incisão a qual se processa em alguma superfície e que leva à escrita: este é o traço – que transita em um jogo que é anterior ao signo, rastro que

possibilita a escritura (arquiescritura³⁷, segundo o filósofo francês), a sombra que decorre da memória formadora de uma identidade; uma revelação de seu desenhador, que traça e retraça na busca de se ver e se autografar, uma revelação ficcional. Algo interno, que é “[...] no movimento de traçar um desenho ou um texto, o autor apenas captura um traço, um ponto de vista entre infinitos outros, o que é um indicador da cegueira, tanto da mão que trabalha quanto de qualquer objeto representado” (DERRIDA, 2010, p. 71-73).

Derrida (1973), em sua obra **De la gramatologie**, entende o traço como o que determina a estrutura do sinal, isto é, o traço sempre será de alguém ou de algum objeto ausente, sendo apenas uma identificação daquilo que passou, uma travessia. Importa ressaltar que o traço é ulterior ao signo, o traço é o rastro que define a escrita, uma travessia para o desconhecido, um limite da sombra e da luz, do velar, desvelar o momento embrionário que compõe qualquer obra.

Essa concepção implica toda uma visão do rastro ou traço que remonta ao videopoema **Nome**, de Antunes (2005). Para elucidar esse raciocínio, é interessante, neste estudo, analisar o rastro de **Nome**, obra geradora e motivadora deste estudo, na obra recente de Antunes.

4.1 O TRAÇO OU RASTRO DE *NOME* NA OBRA RECENTE

Posto que o uso das palavras transcende a grafia, o desenho, o significado da palavra, da frase – começa no traço, no nascedouro da obra. Sobre o assunto, Audemaro Taranto Goulart (2003) assim se expressa:

Essas colocações conduzem a um imprescindível conteúdo que é preciso destacar na escrita: a noção de traço. Diga-se, de pronto, que se pode pensar o traço como aquele fundamento básico da escrita, ou seja, ele seria a incisão violenta que se processa num determinado espaço, abrindo a possibilidade de existência da escrita. Mas Derrida vai muito além dessa notação básica, vendo no traço uma dimensão que, ultrapassado a sua caracterização como substância, coloca-se, fundamentalmente, como processo. Daí a sua afirmação de que embora ele [o traço] não exista,

³⁷ “A arquiescritura seria, portanto, uma escritura essencial, ocorrente num nível mais geral e abstrato, um princípio de diferença primeira, precedendo a todos os demais sistemas simbólicos que têm lugar nos grupos sociais. Seria ela, desse modo, algo anterior à própria linguagem em quaisquer de suas manifestações: oral ou escrita. É preciso ainda observar que, para Derrida, a arquiescritura não é algo que venha de fora do sistema da escrita, impondo-se como um início de tudo, mas ela está “sempre já ali, na origem, a partir da origem, o que significa na verdade que não há origem (pura)”. É por isso que Derrida não aceita a discussão de se determinar quando (ou onde) teve início a escrita, posto que ela é, na verdade, um continuum, caracterizando-se como uma “estrutura de todos os sistemas complexos em todos os seus níveis” (GOULART, 2003, p. 23).

embora ele nunca seja um ser-presente fora de toda plenitude, sua possibilidade é de direito anterior a tudo o que chamamos signo (significado/significante, conteúdo/expressão etc.) conceito ou operação motor ou sensório (GOULART, 2003, p. 26).

Assim, a ideia não fica presa apenas dentro da mente que a pensa. O traço apreende a ideia e induz as interpretações subjetivas do autor, que ainda não consegue estabelecer o **verdadeiro** significado do texto ou, quais as suas verdadeiras intenções, como afirma Goulart (2003).

[...] pode-se estabelecer um paralelo com a própria criação literária, na medida em que a tomamos como um fluxo do inconsciente, carregado de pulsões e de manifestações instituais ligadas ao prazer e que, no entanto, acabam elididas pelo controle racional no momento mesmo em que são codificadas, ou seja, no momento em que são transformadas em linguagem (Goulart, 2003, p. 9).

Então, as elucidações apresentadas podem refletir a trajetória a que se submeteu Antunes na produção desta e nas demais propostas multimidiáticas.

Por conseguinte, cabe destacar, aqui, uma análise do próprio autor que enfatiza: “Tudo incorpora um pouco a experiência do **NOME**, tinha ali uma semente que foi sendo germinada” (ANTUNES, 2014).

Por exemplo, observemos o poema **Acordo**, presente no DVD **Nome**, de Antunes (2005):

Figura 16: **Acordo**.



Fonte: Encarte DVD **Nome** (2005).

A Figura 16 é um instantâneo do projeto multimídia **Nome**. Desse modo, a linha de cima não tem forma, apenas a de baixo, e, no decorrer do poema, assume

várias formas até chegar à palavra, que, ainda assim, transforma-se: **concordo, acordo, discordo**. Além disso, a cegueira do autor é exibida na interpretação do leitor; talvez se possa afirmar que Antunes seja cego a essa interpretação, o que permite as inúmeras leituras do fruidor da obra. O traço inicial do poema é como uma mancha amorfa, que pode ou não adquirir forma no decorrer do poema, mas isso depende, talvez, do leitor.

A palavra firma-se com autoridade na obra de Antunes e, a partir dessa acepção, faz-se necessário apontar outra característica que robustece a sua obra, acessório que se ajunta e corrobora com o Arnaldo Antunes múltiplo – os rabiscos (rascunhos) e garatujas, que ele usa com liberdade, sem compromisso, em diversos textos. Como o próprio autor evidencia na entrevista:

[...] trabalho com muitos rascunhos e sempre o processo para mim acaba fazendo parte do produto final, é muito vivo para mim a ideia de rascunho, de obra inacabada, de transparência do processo no resultado que você mostra. Tudo isso sempre foi muito atraente para mim (ANTUNES, 2014).

Destaca-se que a obra de Antunes é desenhada pela intersemiótica – agregada a instrumentos semióticos e linguísticos, possibilitando inovações e invenções de novos códigos, que rompem com a estética clássica e convergem para uma diversidade de discursos e reinvencões, que começa nos mais complexos e variados rascunhos.

Sob esse ponto de vista, vejamos a seguinte definição do autor:

[...] Em geral parto de um impulso, uma fagulha — que pode ser uma frase, uma ideia, um ritmo, uma melodia, uma imagem, um recurso gráfico ou um jogo de palavras; e vou desenvolvendo aquilo, através de muitos rascunhos. Aí entra um exercício de acrescentar e suprimir elementos; adição e subtração — além de escolhas e da efetivação de diversas possibilidades (rabiscando, salvando, gravando, imprimindo ou arte-finalizando diferentes versões). É como se eu precisasse sempre ver, ler, ouvir as várias alternativas para ir fazendo minhas escolhas e mudanças, antes de chegar a um resultado (verbal, visual, rítmico-melódico). Não sou o tipo de artista que processa tudo interiormente e já produz de cara algo finalizado. Para mim tudo que faço é antes matéria-prima de um processo de refeitura (substituição, comparação, remontagem de partes, decantação), que precisa materializar as possibilidades para se realizar [...] (ANTUNES, 2003, p. 37).

Ao cotejar os diversos poemas digitais do autor, observamos que, de certa maneira, Antunes pratica e exercita os rabiscos/rascunhos – um exercício

mnemônico³⁸, em que há uma rendição do autor em compor e decompor a palavra-objeto, sendo que essa se esfacela inúmeras vezes, para, no fim, concretizar e materializar os fragmentos construtores do seu discurso poético.

Assim, de acordo com pensamento de Vygotsky e Leontiev (2001), é correto afirmar:

[...] O rabisco não significa coisa alguma, mas, considerando sua posição, situação e relação com outros rabiscos, desenvolve um papel de auxiliar técnico da memória – função mnemônica) (grifo nosso). [...] 'Linhas e rabiscos são substituídos por figuras e imagens, e estas dão lugar a signos'. Nesta sequência de acontecimentos está todo o caminho do desenvolvimento da escrita [...] (Vygotsky; Leontiev, 2001, p. 14).

Nesse sentido, a concepção vygotskyana (IVIC, 2010, p. 22) esclarece a acepção descrita anteriormente: “[...] tendo acesso à língua escrita, o indivíduo se apropria de técnicas psicológicas oferecidas por sua cultura, que se tornam suas “técnicas interiores [...]”. O carácter evolutivo e involutivo, gerado por forças internas e inconscientes, do rabisco inicial, constitui uma das particularidades da expressão criativa de Antunes, ação criadora que se materializa em algumas configurações de sua obra.

Entretanto, o rascunho, no sentido de tecedura de um texto, envolve uma intenção – (desejo de completar algo ainda prematuro), de completude do conteúdo temático. Rascunhar é penetrar no mundo do indizível que se revela nas manifestações do significante das palavras até chegar ao ponto da materialidade de seus significados. Em suma, o rascunho expressa uma função estética da linguagem. Também representa uma possibilidade concreta na organização da mensagem, da elaboração do texto.

De acordo com essa postura, verificamos que Antunes não adota sua ação criadora somente por meio de seus rascunhos, pois fragmenta-se, depreende outras possibilidades, como a garatuja, que é o desenho inteligível – massa confusa de riscos que se distanciam do contorno e das formas dos objetos:

³⁸ **Mnemônico** é um conjunto de técnicas utilizadas para auxiliar o processo de memorização.

[...] vou assim, trabalhando com pedaços de papel e versões que eu vou cotejando e revendo. Vou deitar, levanto rabisco alguma coisa volto a mexer naquilo... É um processo muito material, de externar as alternativas para poder ir montando o produto final (ANTUNES, 2009, p. 367).

Nesse sentido, o poeta produz um desequilíbrio (garatuja intencional), um amontoado de palavras, riscos, rabiscos, imagens; contudo, nada mais é garatuja, pois a ela se agregam outros elementos (formas geométricas, movimento, interpolação, fusão), que substantivam uma linguagem simbólica, rompendo com o verso e a sintaxe tradicional. As garatujas dos filhos também servem de aporte a sua obra.

Vejamos, a seguir, uma demonstração por meio dos poemas: **Asa** (1991,p.5) do livro **Tudos**, e **As coisas** (1992, p. 92-93), de Antunes, para elucidar a profunda extensão dos rabiscos, traços, rastros e garatujas na obra do autor (Antunes transforma a linguagem semiótica em potência simbólica), em que o significado transcende o objeto simbolizado – poesia semiótica.

O poema **Asa**, inserido no livro **Tudos**, cuja capa é apresentada na Figura 17, obra *high-tech* (tecnologia de ponta), em que Antunes (1991), por meio de desenhos feitos a mão, utiliza-se de efeitos gráficos computadorizados, produzindo imagens distorcidas, voando pelas páginas. São poemas em versos livres, caligramas, gráficos, uma conexão da arte artesanal com tecnologias avançadas, como se pode observar a seguir:

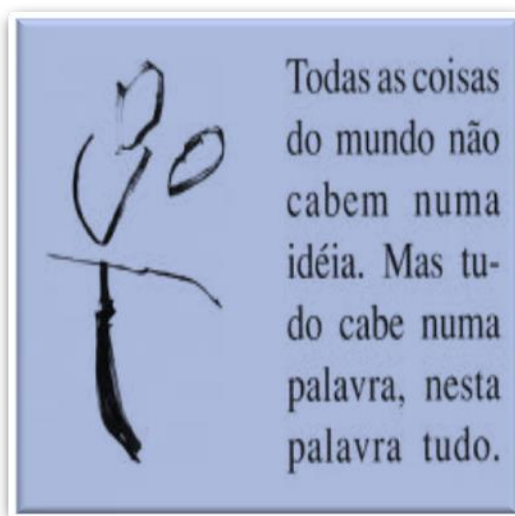
Figura 17: **Asa** (1991).



Fonte: Antunes, 1991.

No mesmo compasso híbrido de gênero, Antunes publica, em 1992, o livro **As coisas**, uma obra de caráter estético que se liberta da objetividade das definições. Nessa obra, o autor explora desenhos de sua filha Rosa Celeste, um horizonte que se descortina, desarticulando sintaxes, subvertendo as novas formas de explorar a significação verbal. Observemos o poema **As coisas**, de Antunes (1991):

Figura 18: **As coisas** (1991) – Garatuja, de sua filha Rosa Celeste, e texto de Arnaldo Antunes.



Fonte: Antunes, 1992.

Antunes (1992) elabora uma relação bastante didática quando dialoga com o natural e imprevisível mundo infantil. De acordo com o momento e o contexto, utiliza, inúmeras vezes, a parceria com seus filhos. Trata-se de um trabalho representativo de efeito de sentidos, de efeitos estéticos. Uma interconexão que evidencia a dialética poética que começa no rabisco, no traço, nas garatujas, uma experimentação que elabora vários de seus poemas, como ressalta Antunes (2013).

[...] Creio que a convivência com meus filhos pequenos trouxe muita inspiração para meu trabalho criativo. Alimentou, em parte, certo sotaque poético que produz estranhamentos, descobertas e analogias imprevistas. Além disso, alguns convites como os da Palavra Cantada e do Pequeno Cidadão, me levaram a compor e atuar em projetos especialmente voltados para o público infantil, o que já me deu grandes prazeres. Mas tudo começou com minha convivência íntima com as crianças aqui de casa, que me motivaram com seus olhares muito virgens e livres para as coisas do mundo (ANTUNES (2013, p. 35):

Embora seja conhecido por seu trabalho voltado ao público adulto, o autor cria essa linguagem intermediada, com obras infantojuvenis e obras com intervenções

de seus filhos – de cunho adulto.

4.2 UM POETA DIGERINDO NOVAS POSSIBILIDADES

Na década de 1990, Haroldo de Campos (1997), em **A arte no século XXI: depoimento sobre arte e tecnologia – o espaço intersemiótico**, escreve uma expressiva introdução ao trabalho de Arnaldo Antunes. Vejamos o que pondera o teórico: “[...] gostaria de destacar a figura de um artista jovem, que também trabalha com computador, o Arnaldo Antunes. Músico, compositor e letrista de muito talento, passou-se inteiramente para a poesia” (CAMPOS, 1997, p. 208).

Nesse texto, o autor já preconizava uma profusão de possibilidades artístico-literárias no então principiante Antunes. Desse modo, anuncia-se a poética tecnológica com a qual o poeta trabalha hoje, junto ao intangível signo tecnológico, além das performances, em que o autor processa um cenário virtualizante, de peso significativo na cultura brasileira. Essa intervenção de abertura sónica, com múltiplas linguagens, reverbera as obras recentes, digerindo novas possibilidades.

Entretanto, o trabalho de Antunes, que é bem peculiar e às vezes alegórico, de intenso apelo visual, em que a palavra concita a tecnologia a alcançar limites e ultrapassá-las, transporta a semântica textual para um discurso carregado de significados. Nessa linha de investigação, Trinta (2003) elucida bem essa questão:

[...] todos os meios são metáforas ativas por seu poder de traduzir a experiência em novas ambiências. [...] os efeitos produzidos pelas novas mídias em nossas vidas se assemelham aos efeitos da nova poesia: mudam não somente o nosso pensamento, senão também as bases em que ele se estrutura [...] (TRINTA, 2003, p. 9).

Elementos que, com o tempo, Antunes exerce de forma expressiva. Todavia, o autor, com o passar do tempo, desloca a sua conexão referente à Poesia Concreta dos anos 1950, para reutilizá-la contemporaneamente, ou seja, realiza experimentações a partir delas, todavia, com as alterações de linguagens híbridas, que vão sofrendo um processo próprio de maturação.

Essas reflexões abrem caminho para uma análise no discurso contemporâneo na obra de Antunes (2005), na interpretação acerca das possibilidades que o mundo oferece de forma ampla, especialmente na abordagem tecnicista, um jogo dinâmico na manifestação da palavra, valendo-se do pensamento do próprio autor: “Não me

vejo num registro único. Poesia, música, vídeo, dança, transito entre estas coisas facilmente. Fazer o ‘contrabando’ ‘entre um registro e outro é o que me interessa” (ANTUNES, 1993, p. 6-10).

Tomando como exemplo o vídeo **Sou volúvel**, uma das faixas de **Disco** (um trabalho multimídia, lançado por Antunes no segundo semestre de 2013), gravado na cidade de Paranapiacaba, no interior de São Paulo, famosa por sua característica provinciana, próxima da natureza.

Antunes acorda ao ar livre em frente a uma locomotiva bem antiga. Vêm as palavras, e ele as encaixa conforme suas referências (que vão de Prince a Woody Allen), em fotografias rasgadas que completam sua face):

Sou volúvel

(Arnaldo Antunes / Marisa Monte / Dadi Carvalho)

página vazia, melodia,
onde é que a palavra vai cair?
onde vai cair?
acho que ela vai aterrissar em território perigoso

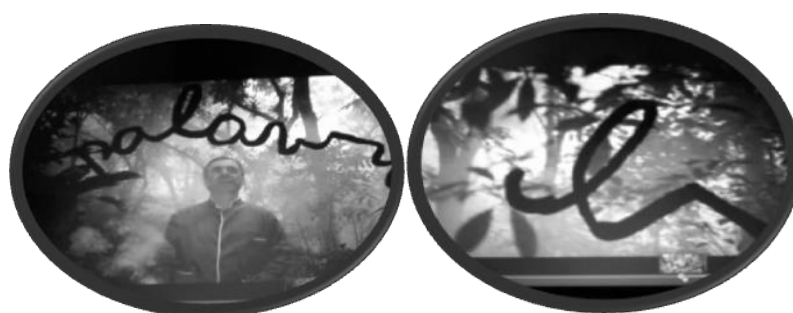
de onde a ideia vai sair?
por onde vai andar?
onde o pensamento vai chegar?
acho que ele pode atravessar um território perigoso

só porque eu falei não quer dizer que eu sei
só porque eu falei não quer dizer que eu não posso estar errado
só porque eu falei não quer dizer que é lei
só porque eu falei não quer dizer que se eu falei está falado

eu já mudei de ideia
e você com isso?
eu sou volúvel
não tenho compromisso

A seguir, apresentamos uma montagem do vídeo, a fim de servir como ilustração dessa ideia:

Fotografia 3: **Sou volúvel** (2013).
Arnaldo Antunes / Marisa Monte / Dadi Carvalho





Fonte: Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_videos.php>. Acesso em: 22 dez. 2014.

Montagem elaborada para este trabalho. Fotógrafa: Elisabeth Probst.

Em busca da inspiração perdida, Antunes inicia uma viagem utópica – uma digressão em torno da **palavra**. A produção estética explora variados espaços e cenários; sempre em preto e branco, como no sonho, sendo que a palavra e o próprio autor transitam por esses espaços (uma incursão coparticipativa); a palavra

foge aos olhos do poeta que a persegue por entre labirintos de coisas, objetos, lugares, pessoas.

Trata-se de um poema enigmático, que caminha no mundo dos símbolos, consórcio de linhas ou traços que reproduzem o vocábulo **palavra** – que transita diante dos olhos, em espaços diversos perdendo seu contorno. Nessa procura exaustiva, o poeta expressa um estado estertor, em que perder o elemento inspirador é perder o labor poético.

A apreensão do poeta flutua dentro de uma realidade imaginada, um nada sendo, acontecendo, sem a conjuntura semântica do vocábulo enquanto símbolo, e enquanto semema³⁹; sem inspiração, o caos, um grande quebra-cabeça.

A linguagem semiótica visual, preenchida de significados e ligada à palavra, abre e fecha o poema no sentido reverso. A inspiração é a manifestação que envolve a materialização do imaginário poético por meio da palavra. A inspiração estabelece a ponte que absorve o discurso poético, e a linguagem representa um estado de ser das coisas e dos objetos. Nada existe sem eles, portanto, é pertinente observar o que José Fernandes (1996) afirma:

[...] a despeito de sua ausência em palavras, sua essência perpassa toda a construção/destruição do poema-natureza-homem-linguagem, porque o homem existe e é na linguagem. [...] a ponto de podermos dizer que se o homem não é na linguagem, não o é igualmente na natureza (Fernandes, 1996, p. 219).

Com um conteúdo filosófico de reversibilidade, alicerce para a interpretação exposta, em que o autor retoma sua conexão com o sujeito lírico (a palavra sempre esteve com ele), e, de forma integral, ascende o poder da palavra, das ideias, dos signos, marcado pela unidade criador-criatura, ou melhor, autor/palavra, uma construção que liga visualmente: o sógnico, o linguístico, o semântico e a semiótica, revestidos de dupla significação – o perder e encontrar; o encontrar sem nunca ter perdido. Essa interpretação se consolida quando o eu lírico começa a tracejar o poema.

³⁹ MACEDO, Walmirio. **O livro da Semântica**: estudo dos signos linguísticos. Rio de Janeiro: Sindicato Nacional dos Editores de Livros, 2013.

A seguir, apresentamos uma postura reforçada por Antunes (2013) em seu Dossiê:

[...] De certa forma, tudo que produzo (canções, poemas, trabalhos visuais) envolve o uso da palavra, em suas múltiplas possibilidades e conexões com música, imagem, performance, etc. Posso até prescindir da palavra, mas não da significação poética. É como se ela fosse um porto seguro, de onde me aventuro em direção a outras linguagens. Dessa forma, tudo acaba se conectando. Ao mesmo tempo, sinto estar cada vez mais precária a delimitação entre as linguagens e cada vez mais fluente o trânsito entre elas. A modernidade, de uma maneira geral, borrou essas bordas. E os meios digitais vieram para misturar as cores de vez. [...] (ANTUNES, 2013, p. 31).

Pelo que se pode delinear, o poema encerra uma semântica de sublimidade da palavra, propondo uma leitura que se situa em uma explosão de significados, em que o poeta expressa uma configuração a qual corporaliza o imprescindível objeto imaginado: o signo linguístico.

Assim, o poeta hoje, digerindo novas possibilidades, presentifica a tríade: semântica, sonora e cinética; estas cunham as matrizes iconográficas de sua obra, que transita em diversos suportes.

5 CONCLUSÃO

A partir da coletânea de videopoemas de Arnaldo Antunes (2005), intitulada **Nome** (DVD+CD), foram confirmadas as recentes possibilidades do fazer poético e das modificações em seus atributos, inclusive no que tange à relação autor-leitor (ou autor-receptor), propiciadas pelos novos suportes trazidos pelo que comumente se tem designado como Era digital os quais potencializam a interação entre as diversas formas de linguagem artística (música, vídeo, desenho, pintura, literatura).

A relevância do presente trabalho residiu na averiguação de novos espaços e possibilidades para a literatura, abertos pelas tecnologias contemporâneas, contribuindo, dessa forma, para maior compreensão das alterações sofridas na percepção e na fruição do leitor e, até mesmo, no *status* deste último, que participa da criação poética. A contínua inquietação quanto às relações homem-máquina e às modificações daí resultantes, em suas diversas camadas – social, cultural e individual – foram registradas como elementos confirmados após o término desta pesquisa.

Foi observado o reflexo do advento da cultura das mídias, a ocupação do ciberespaço, dos recursos eletrônicos e tecnológicos que constituem o discurso inerente da obra antuniana e seus entornos (instalações, artes plásticas, performances, cinema). Nela, há a confirmação do diálogo com a intermedialidade – uma dialética da cibercultura.

A cibercultura registrou-se, no desenvolvimento da pesquisa, como uma pulsão na vida cotidiana de hoje. As novas realidades virtuais, construídas pelas tecnologias, suas ferramentas e artefatos, a total primazia da estética, realizam um movimento que aproxima a vida com a arte, oferecendo novas possibilidades de compreensão do diálogo sócio-político-cultural da sociedade contemporânea.

Constatou-se, inclusive, que esses processos amplificaram os sistemas de entretenimento, informações e aprendizado, envolvendo diversas áreas do conhecimento, expandindo, cada vez mais, as interações entre seres humanos, imbricados na conexão de equipamentos sofisticados, com destaque para a Internet. Então, como cultura mercantil provocadora de novas formas de conhecimento, bem como de transmissão de informação, pautada na linguagem sensorialista, coloca em perspectiva o indispensável trabalho do leitor/receptor – a causa e o efeito da obra.

Nesse sentido, sugeriram indagações para situar a poética de Arnaldo Antunes. Seria esta obra aberta? Ou seria inacabada, afeita a relação leitor/receptor, partindo-se dos pressupostos da performance? Sendo assim, a performance seria um modelo de obra inacabada, uma obra em processo? Esses questionamentos se fazem pertinentes a partir da constituição do problema que foi investigado; eles constituem os eixos fundamentais da construção deste trabalho.

Antunes se configurou como um poeta que transitou por múltiplas teorias, intertextualidades, contextualidades, sendo importante, portanto, conhecer parte de sua trajetória no contexto histórico na poética brasileira, retomando um diálogo com o movimento concretista da década de 1950, com a interação sensorial dos meios tecnológicos, multimidiático – intersemiótico, com pletórico domínio de elementos visuais, sonoros e cinéticos.

Uma modulação adversante à linguagem convencional foi identificada nos videopoemas, no **ato de ler as letras** no exemplar impresso, em que o leitor somente se movimenta dentro desse espaço. O mesmo ato impossibilita inúmeras variedades de leitura, mas essas são restritas, em oposição ao leitor- espectador, aquele que lê nas telas eletrônicas. Sendo assim, as possibilidades se alargaram, e o leitor atuou como cocriador da obra, explorando significações e codificações de novas linguagens. Nesse caso, a linguagem cibernética de mensagens intersemióticas é uma forma viva de ler.

Assim, tornou-se interessante recorrer à visão tecnicista de McLuhan (1964), teórico que vislumbrou o conceito de Aldeia Global – uma revolução tecnológica, pressupondo uma inter-relação sígnica dos códigos aos quais pertencem, fluindo para a mídia e desta para a cultura em geral. Esses são recursos que Antunes explora de forma independente e criativa, conforme foi constatado neste estudo.

A arte de Arnaldo Antunes parece romper com o tradicional caminho de construção da obra, pois, conforme defendido nesta dissertação, o autor amplia as fronteiras da inovação, em certo sentido, causando um estado de estranheza, chegando a uma transgressão, desfamiliarizando conceitos, objetos, coisas, sendo que o poema, mesmo, às vezes, desestabilizado, não perde a conexão da forma com o conteúdo.

Desse modo, filho da modernidade, Antunes caminha, essencialmente, na direção da exploração linguística, questionando e investigando as inclinações e as habilidades da arte contemporânea, reinventando as ideias modernistas, deglutindo

a fustigante realidade virtual, em que a materialidade da sua obra interage de forma sistêmica na relação autor/receptor, com propostas de novos campos de percepção, sistematizando a relação homem/máquina e encetando a relação entre a arte e a sociedade.

Finalmente, o tema **Os videopoemas de Arnaldo Antunes e a intersecção entre arte, poesia e tecnologia**, mote deste estudo, instaurou a definição de que a tecnologia altera a fruição, a cognição e a sensibilidade do seu receptor, tornando-se porosa pela associação de novas tecnologias, resultado da hibridização das diversas linguagens artísticas.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropofágico. **Revista de Antropofagia**, ano I, n. 1, p. 4-5, maio 1928.

_____. **Obra completa**: do pau brasil à antropofagia e às utopias. 2. ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1978.

ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira de. **Só a antropofagia nos une**. *En libro: Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas*. Daniel Mato. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. 2005. p. 2. Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/mato/FerreiradeAlmeida.rtf>>. Acesso em: 6 dez. 2013.

ALLPORT, G. **Desenvolvimento da personalidade**: figuras *waleula* e *quidakaka*. Tradução de H. Simon. São Paulo: Editora Pedagógica Universitária, 1975. (Original publicado em 1955).

ANTONELLO, Frichs Diego; Gondar, Jô. As diferenças na memória no âmbito da obra freudiana. **Psicanálise & Barroco em Revista**, Rio de Janeiro, UNIRIO, v. 10, n. 2, p. 127-140, dez. 2012.

ANTUNES, Arnaldo. **As coisas**. São Paulo: Iluminuras, 1992a. [Projeto gráfico e capa, Arnaldo Antunes e Zaba Moreau. Ilustrado por sua filha Rosa Celeste, então com 3 anos.]

_____. Asa. In: _____. **As coisas**. São Paulo: Iluminuras, 1992b.

_____. Entrevista: Poesia x Poesia, Haroldo de Campos e Arnaldo Antunes, **Vogue**, São Paulo, n. 196, p. 6-10, 1993.

_____. Fora de si. In: _____. **Ninguém**. São Paulo: BMG Ariola-RCA, 1995.

_____. **O silêncio**. Gravado nos estúdios ArtMix e Mosh. São Paulo, 1996.

_____. **Dois ou mais corpos no mesmo espaço**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ANTUNES, Arnaldo. **Sobre a origem da poesia**. “12 poemas para dançarmos” (12 poems to be danced: 2000. Incluído no libreto do espetáculo “12 poemas para dançarmos”, dirigido por Gisela Moreau, São Paulo, 2000a.

_____. **Alma paulista**. Abooks: São Paulo, 2000b.

_____. **Nome**. Direção: Leonardo Netto. Produção: Arnaldo Antunes, Paulo Tatit e Roberto Stroeter. Intérpretes: Arnaldo Antunes e Marisa Monte. Realização; Arnaldo Antunes, Zaba Moreau, Célia Catunda e Kiko Mistrorigo. SONY/BMG, 2005. 1 CD, son. color; DVD son., color. 2005a.

_____. Carnaval. Projeto multimídia **Nome**, 2005b.

_____. Acordo. Projeto Multimídia **Nome**, 2005c.

_____. Entre. Poema gravado na BMG / DVD **Nome**, 2005d.

_____. **Como é que se chama o nome disso**: antologia. São Paulo: Publifolha, 2009a.

_____. Alguns ensaios. In: _____. **Como é que se chama o nome disso**: antologia. São Paulo: Publifolha, 2009b. p. 321-335.

_____. O amor. In: _____. **Como é que se chama o nome disso**: antologia. São Paulo: Publifolha, 2009c. p. 166.

_____. Escrita a mão. In: _____. **Como é que se chama o nome disso**: antologia. São Paulo: Publifolha, 2009d. p. 326-327.

_____. Inclassificáveis. In: **Como é que se chama o nome disso**: antologia. São Paulo: Publifolha, 2009e. p. 256-257.

_____. Entrevista com Arnaldo Antunes. Arthur Nestrovski, Francisco Bosco e José Miguel Wisnik. In: ANTUNES, Arnaldo. **Como é que chama o nome disso**: antologia. 2. ed. São Paulo: Publifolha, 2009f. p. 339-377.

ANTUNES, Arnaldo. **Performance Poética** [ocorrida na abertura da exposição “Roteiro para Visitação”, de obras de arte do artista plástico Carlito Carvalhosa, no Palácio da Aclamação, em Salvador, BA, em 28 maio 2010.

_____. **Bio**. Disponível em: <<http://www.arnaldoantunes.com.br>>. Acesso em: 8 nov. 2013a.

_____. **Disco**: sou volúvel. Gravado no Estúdio Casa da Lua. São Paulo, 2013b.

_____. Dossiê Arnaldo Antunes. Entrevista a Renata Magdaleno. SESC Literatura em Revista. **Palavra**, São Paulo, ano 5, n. 4, p. 18, jul. 2013c.

_____. Entrevista com Arnaldo Antunes. Linaldo Guedes, publicada no Suplemento Correio das Artes, do jornal **A União**, João Pessoa, PB, edição de 7 de fevereiro de 2013. Disponível em: <<http://www.linaldoguedes.com/?p=vida-e-obra>>. Acesso em: 11 jan. 2014a.

_____. Entrevista Arnaldo Antunes. **Revista Continuum/Itaú Cultural**. Dentro da placenta do planeta azulzinho: as possibilidades de interação da arte. São Paulo: Itaú Cultural, v. 2, ano 1, 2007. Entrevista realizada por Marco Aurélio Fiochi. Em agosto de 2007. Disponível em: <<http://novo.itaucultural.org.br/matéria/continuum/dentro-da-placenta-do-planeta-azulzinho/>>. Acesso em: 31 dez. 2014b.

_____. Entrevista com Arnaldo Antunes, realizada por Elisabeth Probst, no Victory Hotel Suítes, em Juiz de Fora, em 6 de dezembro de 2014c (Gravação em CD).

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução de Estela Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. 7. ed. São Paulo: Papyrus, 2009.

BACELAR, Jorge. **Poesia Visual**. Portugal: Universidade da Beira Interior, 2001.

BAGNO, Marcos. **Gramática pedagógica do português brasileiro**. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

BAYER, Raymond. **História da estética**. Lisboa: Estampa, 1993.

BALDINI, Lauro. Considerações sobre a vida e obra de Mattoso Câmara Jr. **Estudos da Lingua(gem)**, Vitória da Conquista – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, n. 2, p. 115-134, dez. 2005.

BARBERO, Jésus Martin. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Aladio. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

BARROS, Anna. **Escritos sobre a arte**. In: COELHO Plínio Augusto (Org.). Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário, 1998. p. 85.

BARROS, Anna. Espaço, lugar e local. **Revista USP**, São Paulo, n. 40, p. 35-40, dez./fev. 1998-99.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 1995.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BECHARA, Evanildo. **Moderna Gramática Portuguesa**. 37. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BENSE, Max. **Pequena estética**. Organizado por Haroldo de Campos. Tradução de J.Ginsburg e Ingrid Dormien Koudela. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997. (Coleção Repertórios).

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. Cultrix: São Paulo, 1977.

_____. **História concisa da Literatura Brasileira**. 44. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BORBA, Francisco S. **Dicionário UNESP de português contemporâneo**. São Paulo: Editora da UNESP (FEU), 2004.

CAGLIARI, Luiz Carlos; MASSINI Gladis. Fonética. In: MUSSALIN, Fernanda; BENTES, Anna Christina (Org.). **Introdução à Linguística: domínios e fronteiras**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2001. p. 105-142.

CÂMARA JÚNIOR, Joaquim Mattoso. **Princípios de Linguística Geral: como introdução aos estudos superiores da Língua Portuguesa**. 5. ed. Rio de Janeiro: Padrão, 1977.

_____. **Dicionário de Linguística e Gramática**. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 1981.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. Tradução de Augusto de Campos e Décio Pignatari. **Mallarmé**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva 1991.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no século XXI: depoimento sobre arte e tecnologia: o espaço intersemiótico**. DOMINGUES, Diana (Org.) **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. 4ª. reimp. São Paulo: UNESP, 1997. p. 207-2015.

_____. Nascemorre. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Cotia, 2006a. p. 86.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. 4. ed. 2ª reimp. São Paulo: Perspectiva, 2006b.

CAMPOS, Augusto de. **Rimbaud livre**. 2. ed. 1ª reimp. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. Ovonovelo. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Cotia, 2006a, p. 183.

_____. Tensão. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Cotia, 2006b. p. 105.

_____; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Cotia, 2006.

CANDIDO, Antonio. Literatura de dois gumes. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, v. IV, 1969.

_____. **Educação pela noite e outros ensaios**: literatura em desenvolvimento. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **Formação da Literatura Brasileira**. 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2009.

CARDOSO FILHO, Jorge Luiz Cunha. **40 anos de Estética da Recepção**: pesquisas e desdobramentos nos meios de comunicação. Disponível em: <<http://www.fsba.edu.br/dialogospossiveis>>. Acesso em: 15 ago. 2013.

CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. São Paulo: Ática, 2005.

CHAVES, Flávio Loureiro et al. **Aspectos do Modernismo no Brasil**. Porto Alegre: Editora da UFRS, 1970.

COELHO NETTO, José Teixeira. **Semiótica, comunicação e informação**. São Paulo: Perspectiva, 1983.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2004a.

_____. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2004b.

CRISTÓFARO-SILVA, Thaís. **Fonética e fonologia do português**: roteiro de estudos e guia de exercícios. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2007.

CYNTRÃO, Sylvia H. Cultura contemporânea: a redefinição do lugar da poesia. **Revista Sociopoética**, Paraíba - EDUEPB - Universidade Estadual da Paraíba, v. 1, n. 9, p. 59, jan./jul. 2012.

DERRIDA, Jaques. **De la grammatologie**. Tradução de Miriam Shnaiderman e Janine Renato Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DERRIDA, Jaques. **Às margens**: a propósito de Derrida. Organizado por Paulo Cesar Duque Estrada. Rio de Janeiro: Editora da PUC Rio, 2002.

DERRIDA, Jaques. **Memórias de cego**: o autorretrato e outras ruínas. Tradução de Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

_____. **Pensar em não ver**: escritos sobre as artes do visível. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.

DIAS, Luciano Marcos. **Música Popular Brasileira, poesia menor?** v. 2, n. 2, 2008. Disponível em: <<http://e-Revista.unioeste.br/index.php/travessias/index>>. Acesso em: 12 abr. 2014.

DICIONÁRIO UNESP DO PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO. São Paulo: Editora da UNESP, 2004.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe e linguagem visual**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

DUFRENNE, Mikel. **O poético**. Tradução de Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Globo, 1969.

_____. **Estética e Filosofia**. Tradução de Roberto Figurelli. 2. ed. 2ª reimp. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DOMINGUES, Diana (Org.) **A arte no século XXI**: a humanização das tecnologias. 4ª. reimp. São Paulo: UNESP, 1997a.

_____. **A arte e tecnologia**: a história de uma transformação cultural. 4ª. reimp. São Paulo: UNESP, 1997b.

ECO, Umberto. **Leitura do texto literário - Lector in Fabula**: a cooperação interpretativa nos textos literários. Tradução de Mário Brito. Lisboa: Presença, 1983.

_____. **A obra aberta**. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991a.

_____. **Semiótica e filosofia da linguagem**. Tradução de Mariarosaria Fabris e José Luiz Fiorin. São Paulo: Ática, 1991b.

ELIOT, T. S. As fronteiras da crítica. **A essência da poesia**. Trad. de Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.

FERES, Beatriz dos Santos. Arnaldo Antunes para fazer sentir: patemização icônica na Semiose poética. **Linguagem em re (vista)**, Niterói, ano 6, n.11/12 –periódico semanal, 2011.

FERNANDES, Francisco. **Dicionário de sinônimos e antônimos**. 29. ed. rev. e ampliada por Celso Pedro Luft. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

FERNANDES, José. **O poema visual**: leitura do imaginário esotérico (da Antiguidade ao século XX). Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

FIDALGO, Antônio. **Semiótica**: a lógica da comunicação. Biblioteca *on-line* de Ciências da Comunicação. Universidade Beira Interior, 1998. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/fidalgo-antonio-semiotica-geral.pdf>>. Acesso em: 14 nov. 2013.

FERREIRA, Ana Paula. Videopoesia: uma poética da intersemiose. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, v. 8, p. 37-45, dez. 2004.

_____. Espaço e ambiência em poesia digital. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, v. 20, n. 2, p. 35-41, 2 semestre, 2011.

FREITAS, Susy Elaine da Costa. As características da pós-modernidade como influência estética da videoarte contemporânea.. **Texto Digital**, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), v. 8, n. 2, p. 68-82, jul./dez. 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1807-9288.2012v8n2p68>>. Acesso em: 27 fev. 2015

FRANCO JÚNIOR, Hilário. *Similibus simile cognoscitur*. O pensamento analógico medieval. **Revista Medievalista**, Universidade Nova de Lisboa, Portugal, n. 14, jul./dez. 2013.

FREIRE, Antônio de Brito. **Literatura Brasileira III**. Campina Grande: Editora da EDUEPB, 2013.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das Ciências Humanas. 8. ed. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FURTADO, Fernando Fábio Fiorense. **Do dedo ao dígito**: em torno da poesia na Era do virtual. Ano 1, n. 1. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/download/.../984>>. Acesso em: 12 jun. 2014.

GOULART, Audemaro Taranto. **Notas sobre o desconstrucionismo de Jacques Derrida**. Programa de Pós-graduação em Letras: Literaturas de Língua Portuguesa, 2003, p.26. Disponível em:<http://www.ich.pucminas.br/posletras/Producao%20docente/Audemaro/Derrida%20-%20Desconstrucao.pdf>. Acesso em 03 mar 2015.

GUEDES, Linaldo. O. **A União**. (Entrevista publicada no Suplemento Correio das Artes, de 7 de fevereiro de 2003).

GUY, Debord. **A sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Tradução de Estela dos Santos Abreu. 4ª reimp. São Paulo: Contraponto, 1997.

HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia**. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HELENA, Lúcia. **Modernismo brasileiro e vanguarda**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1996.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Tradução de Joahannes Kretschmer. São Paulo: 34, 1996. v. 2.

IVIC, Ivan. **Lev Semionovich Vygotsky**. Tradução de José Eustáquio Romão. Recife: MEC / Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2010.

JAUSS, Hans Robert. **A literatura como provocação**: história da literatura como provocação literária. São Paulo: Ática, 1994.

_____. Da Ifigênia de Racine à Goethe. In: MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico de Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

JAUSS, Hans Robert. **A Estética da Recepção**: colocações gerais – a literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução de Valério Rodhen e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**. 14^a reimp. São Paulo: 34, 2006.

LICHETENSTEIN, Jacqueline. **A cor eloquente**. São Paulo: Siciliano, 1994.

LIMA, Luiz Costa (Org.) **A literatura e o leitor**: textos de Estética da Recepção. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

MACEDO, Walmírio. **O livro da semântica**: estudo dos signos linguísticos. Rio de Janeiro: Sindicato Nacional dos Editores de Livros, 2013.

MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico de Shiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Sindicato Nacional dos Editores, 2006

MAIA, Marcus. **Manual de Linguística**: subsídios para a formação de professores indígenas na área de linguagem. Brasília: MEC/UNESCO, 2006. (Coleção Educação para todos).

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1964.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MENEZES, Philadelpho. **Roteiro de leitura**: Poesia Concreta e visual. São Paulo: Ática, 1998.

MONTEIRO, José Lemos. **A Estilística**: manual de análises e criação do estilo literário. Petrópolis: Vozes, 2005.

MORIN, E. **As grandes questões do nosso tempo**. 2. ed. Lisboa: Editorial Notícias, 1987.

MOURA, Denilda (Org.). **Os desafios da língua**: pesquisas em letra falada e escrita. Alagoas: Editora da EDUFAL, 2008.

NICOLA, José de. **Literatura Brasileira**: das origens aos nossos dias. 17. ed. São Paulo: Scipione, 1998.

NOVAIS, Adauto (Org.). **O homem e a máquina**: a ciência manipula o corpo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

NUNES, Benedito. **A clave do poético**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PASCAL, Georges. **O pensamento de Kant**. Tradução de Raimundo Vier. 4. ed. Petrópolis: Ática, 1992.

PAVIANI, Jayme. **Forma do dizer**: questões de método, conhecimento e linguagem. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEIXOTO, Sérgio Alves. **A consciência criadora na poesia brasileira**: do Barroco ao Simbolismo. São Paulo: Annablume, 1999.

PIGNATARI, Décio. **Poesia pois é poesia**. São Paulo: Brasiliense. 1986a.

_____. Beba coca-cola. In: PIGNATARI, Décio. **Poesia pois é poesia**. São Paulo: Brasiliense, 1986b. p. 128.

_____. **O que é comunicação poética**. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Coleção Primeiros Passos, v. 191).

_____. **Semiótica & Literatura**. 6. ed. São Paulo: Ateliê, 2004.

PIRES, André Monteiro Guimarães. A subjetividade antropofágica e a escrita da vida. **Verbo de Minas** – Revista de Letras do CES/JF, Juiz de Fora, v. 7, n. 13, p. 177, jan./jun. 2008.

POUND, Erza (Org.). **ABC da literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

QUINTANA, Mário. Caderno H. In_____. **Mário Quintana**: poesia completa: em um volume. Organização de Tania Franco Carvalhal. 2. ed. São Paulo: Globo, 2006.

RODES, Símiás. **O ovo**. Disponível em: <<http://www.Antoniomiranda.com.br>>. Acesso em: 16 jul. 2014.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

ROUSSEAU, Jean Jacques. **Ensaio sobre a origem das línguas**. Tradução de Lourdes Santos Machado. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Coleção Os Pensadores, v. 2).

SÁ, Alberto Manuel Teixeira. **Arquivos dos mídias e preservação da memória**: processos e estratégias do caso português na Era digital. 2011. 303 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade do Minho, Portugal, 2011.

SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica aplicada**. 2ª. reimp. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

_____. **O que é Semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2003. (Coleção Primeiros Passos).

_____. **Culturas e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2004.

_____. **O leitor ubíquo e suas consequências para a educação**. Patrícia Lupion Torres (Org.). Curitiba: Kairós, 2014. (Coleção Agrinho, v. 1).

SANTOS, Alessandra. Hipertexto. **Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo – CASA – PUC/SP, v. 9, n. 2, p. 1-25, dez. 2011.

SANTOS, Alessandra. **Arnaldo Canibal Antunes**. São Paulo: Nversos, 2013.

SANTOS, José Mário Peixoto. Breve histórico da “performance art” no Brasil e no mundo. **Revista Ohun**, UFBA, Salvador, ano 4, n. 4, p. 1-32, dez. 2003.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós-moderno**. São Paulo: Brasiliense, 1986. 22ª reimp. 2004.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Cours linguistique générale**. Publie par Charles Bailly et Albert Séchehayé avec la collaboration de Albert Riedlinger. Édition critique préparée par Tulio Mauro. Postface de Louis-Jean Calvet. Grande Bibliothèque Payot. Saint-Germain, Paris VI, 2006.

_____. **Signe-Signifiant-Signifié**: cours de linguistique générale, ed. Payot, 1964, p. 98-101. Disponível em: <<http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/logphil/notions/langage/convers/textes/saussure/signe.htm>>. Acesso em: 10 abr. 2014.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar. **Teoria da literatura**. 8. ed. Coimbra: Almedina, 2004.

SILVA, Rogério Barbosa da. Poesia e técnica: perspectivas e diálogos da criação poética no contexto das tecnologias digitais. **Revista Eletrônica: Texto poético**, v. 13, 2. sem. 2012. Belo Horizonte. Disponível em: <revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp/article/download/104/101>. Acesso em: 9 dez. 2013.

SIMON, Ilma Maria; DANTAS, Vinícius de Ávila (Org.). **Poesia Concreta**: seleção de textos, notas, estudos bibliográficos, histórico e crítico, exercícios. São Paulo: Abril, 1982.

SITTA, Emerson Roberto de Oliveira. **João Cabral de Melo Neto e Augusto de Campos**: dois poetas engenheiros. 2009. 107 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis**: afeto, mídia e política. Petrópolis: Vozes, 2006.

SOLOMON, Robert. **O amor**: reinventando o romance em nossos dias. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Saraiva, 1992.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

TAFURI, Hernany. Nome e sobrenome: as palavras impressas de Arnaldo Antunes habitam vídeos-poemas. **Texto Livre: Linguagem e Tecnologia**, Belo Horizonte: UFMG, v. 7, n. 1, 2014. Disponível em: <<http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/textolivre>>. Acesso em: 23 jun. 2014.

TEIXEIRA, Coelho. **Sobre a modernidade o pintor da vida moderna**: Charles Baudelaire. São Paulo: Paz e Terra, 1996. (Coleção Debates, v. 1).

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3. ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

_____. As duas estruturas da imagem literária. **Verbo de Minas**, Juiz de Fora, v. 5, n. 10, p. 11-50, jul./dez. 2006.

TONETO, Diana Junkes Bueno Martins. **As razões da máquina antropofágica**: poesia e sincronia em Haroldo de Campos. São Paulo: Editora da UNESP, 2013.

TOSIN, Giuliano. **Do papel aos suportes eletrônicos**: o percurso da poesia experimental e sua tradução para as novas tecnologias. 2003. 244 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003. Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/revista/162/paginas-negras/arnaldo-antunes.html>
<http://www.unig.br/cadernosdafaef/ARTIGO%20CADERNOS%208%20MARCELO%20MORAES.pdf>>. Acesso em: 9 maio 2014.

TRINTA, Aloísio. Marshall McLuhan, essencial. **Lumina** – FACOM/UFJF, Juiz de Fora, v. 6, n.1/2, p. 1-14, jan./dez. 2003.

VIGOTSKII, Luria; LEONTIEV, Alexis Nikolaevich. **Linguagem, desenvolvimento e aprendizagem**. São Paulo: Ícone, 2001.

VON WARTBURG, W.; ULMANN, S. **Problemas e métodos da linguística**. São Paulo: Difel, 1975.

XISTO, Pedro. **Cheio/Vazio (1960)**. Disponível em:
<http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/pedro_xisto.html>. Acesso em: 21 nov. 2014.

XISTO, Pedro. **Longing (1966)**. Disponível em:
<http://www.jayrus.art.br/Apostilas/LiteraturaBrasileira/VanguardasPoeticas/Pedro_Xisto_poesia.htm>. Acesso em: 16 jul. 2014.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

ANEXO

1 Entrevista com Arnaldo Antunes, realizada por esta mestranda no Victory Hotel Suítes, em 6 de dezembro de 2014 (Gravação em CD).

