

LUCIENE VIEIRA SILVA

**A POÉTICA VERBIVOCOVISUAL DE  
ARNALDO ANTUNES**

CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURA  
COGEAE  
PUC-SP

SÃO PAULO  
2011

LUCIENE VIEIRA SILVA

A POÉTICA VERBIVOCOVISUAL DE  
ARNALDO ANTUNES

Monografia de conclusão do Curso de Especialização em Literatura da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Cogeae) sob a orientação do Profº Carlos Eduardo Siqueira Ferreira de Souza.

SÃO PAULO

2011

## DEDICATÓRIA

Este trabalho é dedicado aos meus pais, Marilene Oliveira Silva e Antonio Vieira Silva, pelo incentivo e apoio, e por terem me ensinado a valorizar o conhecimento humano, sem deixar de respeitar a Providência Divina.

Aos meus irmãos, Elaine Vieira Antoniazzi e Everaldo Vieira Silva, pelo carinho, pela colaboração e por acreditarem em meu trabalho.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço às amigas Cristiane de Paula Sousa Miranda e Edna Bolanho pela partilha da realização de um sonho poético.

Ao colega Alexandre Barboza Lima.

Ao professor Carlos Eduardo Siqueira pela orientação e incentivo à pesquisa.

E a Matheus Vieira Antoniazzi, que ilumina nossos dias com seus “olhos livres”.

## RESUMO

A presente pesquisa tem como objeto de estudo a poesia de Arnaldo Antunes, com ênfase em alguns poemas selecionados da antologia *Como é que chama o nome disso*. Nesse trabalho pretende-se constatar como palavras integram-se aos seus sons e às imagens que possam ser construídas a partir de poemas desse autor, em âmbito verbivocovisual. Com o intuito de verificar esses aspectos apontados, pretende-se analisar em alguns poemas como esses elementos são empregados a partir do principal instrumento da poesia: a palavra. Palavra que toma forma em imagens, que é verbalizada e musicada e tem necessidade em ocupar outros meios, gerando novos sentidos para seus participantes: poeta, leitor, observador e ouvinte. Para o desenvolvimento desse trabalho foram consideradas as seguintes questões: quais os sentidos de palavras, sons e imagens empregados na poesia de Arnaldo Antunes? Como a leitura dessa poética pode ser experimentada por seus participantes? A obra e o autor a serem estudados são apresentados na Introdução. No desenvolvimento as análises dos poemas apontam para os elementos da imagem, do som e da palavra identificados como objetos de pesquisa. As análises são encerradas com um capítulo em que o corpo humano é considerado como meio primeiro e último para a manifestação da poesia integrada aos elementos sonoros e imagéticos. A fundamentação teórica que auxilia a pesquisa foi baseada na Teoria da Poesia Concreta, formulada por Décio Pignatari e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, além dos poetas e teóricos Ezra Pound e Octavio Paz sobre a palavra enquanto significação poética. A participação da voz na poesia teve contribuição das considerações do medievalista Paul Zumthor. A poética de Arnaldo Antunes recebe ainda influências do movimento modernista brasileiro promovido na Semana de Arte Moderna em 1922. Sua obra corresponde a uma arte que opta pela experimentação de vários elementos para composição de uma poética multifacetada.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura Brasileira, Poesia, Arnaldo Antunes.

## ABSTRACT

This research has the objective to study the poetry of Arnaldo Antunes, with emphasis on some selected poems from the anthology *Como é que chama o nome disso*. This work aims to see how words become part of their sounds and images that can be built from the poems of this author, in part verbivocovisual. In order to verify these aspects, is intended to examine in some poems as these elements are used from the main instrument of poetry: a word. Word that takes shape in images, which is verbalized and set to music and need to occupy other media, creating new meanings for its participants: poet, reader, viewer and listener. To develop this work were considered the following questions: what are the meanings of words, sounds and images employed in the poetry of Arnaldo Antunes? How the read of this poetry can be experienced by participants? The work and the author to be studied are presented in the Introduction. In developing the analysis of the poems point to the elements of image, sound and word identified as research subjects. The analysis is concluded with a chapter in which the human body is considered as a means for the first and last manifestation of poetry integrated with elements of sound and image. The theoretical framework that assists the research was based on the Theory of Concrete Poetry, formulated by Décio Pignatari and the brothers Augusto and Haroldo de Campos, in addition to the theorists and poets Ezra Pound and Octavio Paz on the word as a poetic significance. The involvement of voice in poetry had contribution from the considerations of the medievalist Paul Zumthor. The poetics of Arnaldo Antunes also receives influences of Brazilian modernist movement promoted the Week of Modern Art in 1922. His work represents an art that chooses to experiment with various elements to compose a poetic multifaceted.

KEY WORDS: Brazilian Literature, Poetry, Arnaldo Antunes.

## Sumário

Introdução .....	07
<i>Identidade de um poeta inclassificável</i> .....	14
Capítulo I - Poesia e ideograma .....	19
Capítulo II - Som e silêncio .....	33
Capítulo II - A palavra-poética .....	40
Capítulo IV - Participação do corpo .....	52
Considerações finais .....	55
Referências bibliográficas .....	57
Anexos .....	60

## Introdução

*“A poesia revela este mundo; cria outro”.*

*(PAZ, 1982, p.15)*

A palavra-poética é vista com curiosidade, sendo praticamente um sinônimo de mistério. Inerente ao ser humano, a poesia é compreendida como manifestação desse mesmo ser em transformação e, portanto, de difícil definição. Além de reconhecida como expressão de sentimentos e da forma como o homem entende o mundo em que vive, representando seu olhar em diversas formas de arte, como dança, pintura, música e escultura, que se ramificaram desde sua origem.

O surgimento da poesia se confunde com a história da linguagem humana, visto que houve um tempo em que não se dissociavam as artes da palavra, da dança e do canto, como afirma Arnaldo Antunes em entrevista à revista Zunái: “Na sociedade tribal não havia diferenciação entre música, dança, rito, religião” (DANIEL, 2010). Cada uma dessas expressões pode ser interpretada, revista e questionada em sua forma e sentido pelos poetas, o que promove alterações semânticas, além do surgimento de novas formas artísticas, e com essa afirmação supra citada, pode-se compreender mais claramente como a poesia se manifesta em ambientes e produções que podem ir além da forma “poema” através de instrumentos de inscrição mais conhecidos como papel e caneta. Além disso,

grande parte dessa poesia, nos primórdios de sua existência, está ligada a práticas rituais e a serviço delas. A associação das três artes – a Música, a Poesia e a Dança – é íntima, e, estereotipada no canto mágico, é um instrumento das manifestações religiosas da comunidade. (SPINA, 2002, p. 37-38).

As artes articuladas pelo homem desde o início estiveram ligadas à função que representam em sua sociedade, seja em âmbito espiritual ou estético, adaptam-se e desenvolvem-se em conformidade com a evolução da história do próprio homem.

A respeito do poema, Paz (1982, p. 15) o define com a própria linguagem poética, metaforizando seu sentido: “o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo, e métricas e rimas são apenas correspondências, ecos da harmonia universal”. A partir dessa idéia, a estrutura clássica composta por rimas e métrica é entendida como parte integrante do poema, como os instrumentos em uma orquestra, em que os elementos combinados formam uma unidade que de fato signifique o momento retratado pelo poeta. A “harmonia universal” corresponde à semântica no processo de composição na poesia, ao significado real do elemento “palavra” que se assume como “coisa” representada.

Para Chklovski (1973, p.55), “a língua da poesia é uma língua difícil, obscura, cheia de obstáculos”. Pode-se entender, então, que as palavras usadas e sua ordem não são por acaso encadeadas ou escolhidas aleatoriamente, mas resultado da construção empregada pelo poeta, que identifica seu olhar sobre o mundo com alguma corrente já existente, ou simplesmente inova, pois a palavra poética também é criação e descobrimento. Ainda sobre esse labor, “chegamos a definir a poesia como um discurso tortuoso. O discurso poético é um discurso elaborado” (CHIKLOVSKI, 1973 p.55). Assim, nessa construção, o poeta é um operário que investiga, seleciona, reúne e lapida a palavra em sua composição, o que difere de um simples relato sentimental. Esse trabalho do artista constitui estar em pesquisa da palavra em meio à linguagem poética. Isso ocorre por meio do experimento com as palavras, em diálogo com seus sentidos e os sons provindos dessa experiência para elaborar sua obra e aproveitar as possibilidades surgidas dessa relação.

Considerando esse elemento da transformação da palavra, algumas questões podem auxiliar a condução dessa pesquisa: as palavras teriam somente uma significação? Como a poesia acontece na literatura e em prática na vida do homem? Essas duas interrogativas servem de suporte para as questões centrais desse trabalho: na poesia de Arnaldo Antunes, quais os sentidos de palavras, sons e imagens empregados em sua obra? E como a leitura dessa poética pode ser experimentada por seus participantes?

Como resposta a essas questões, essa pesquisa visa estudar a obra poética do contemporâneo Arnaldo Antunes, traçando algumas de suas influências para compreender os procedimentos usados na elaboração de seu trabalho, com ênfase nas relações entre palavra, som e imagem.

Artista da atualidade, Arnaldo Antunes está em atividade com produções musicais, e certamente poéticas. Esse trabalho tem como desafio traçar a poesia de um contemporâneo que se vale habilmente de suas referências e dos recursos tecnológicos disponíveis para sua comunicação.

Ainda sobre a constituição poética em sua origem, para o autor, o que se conhece hoje por poesia pode ser uma “possível infância da linguagem” (ANTUNES, 2006), pois, assim como a língua que a representa, a poesia é viva e está em constante mutação. Não se pretende, portanto, enquadrar a produção poética de Arnaldo Antunes em escolas literárias ou quaisquer outras denominações, mas antes permitir que seja essa poesia vivenciada e percebida em sua intensidade verbivocovisual, háptica e semântica.

O entendimento de que o pensamento poético trabalha por sugestão, acumulando o máximo de significados numa única frase, “repleta, carregada, luminosa de brilho interior” (CAMPOS, 2000) é partilhado nessa pesquisa. A disposição das palavras em um poema, sendo ele clássico ou moderno, ilustra a poesia como o texto estranho, incomum, “agramático”, diferente do discurso em prosa, livre de elementos que possam ligar e justificar uma palavra à outra.

“... a ausência de gramática do chinês é, para Fenollosa, a evidência mesma da “motivação” natural dessa língua, que estaria assim próxima da dinâmica de forças e do processo de transferência de energia da natureza, do impulso natural que se reflete nas sentenças transitivas (“o modelo de sentença, na natureza, é um fulgor de relâmpago”, que “passa entre dois termos, uma nuvem e a terra”) e nos verbos (“o verbo deve ser o fato primeiro da natureza, tendo em vista que o movimento e a mudança constituem tudo o que nela podemos identificar”)... Se o chinês ignora a gramática, isso se dá pelo fato de que “ a Natureza, ela própria, não tem gramática”... (um homem não é “um nome, um substantivo, uma coisa morta”, mas um “feixe de funções”; uma “parte do discurso” não é outra coisa senão “aquilo que ela faz”) (CAMPOS, 2000).

Esse conceito exemplifica a comunicação poética a uma redução, uma espécie de limpeza dos termos que rodeiam palavras principais, de modo a simplificar e concentrar nessas palavras o máximo de sentidos possíveis. Em integração a essa idéia, não se pode deixar de considerar a definição de Ezra Pound para literatura como uma “linguagem carregada de significado” (POUND,

2006). A dispensa de algumas palavras conectoras ou a substituição por imagens (aprofundada por Pound em defesa dos ideogramas chineses) esclarece esse “carregamento” de sentido também empregado por Ezra Pound. Ao desconsiderar alguns elementos e manter palavras que a seu ver melhor demonstrem o pensamento, o poeta centraliza nos termos escolhidos seus significados, e assim trabalha com o sentido de condensação.

Augusto de Campos (2006) escreve no prefácio do *ABC da Literatura* que o estudioso autor-poeta Ezra Pound foi ratificado por poetas “interessados em poesia como coisa viva e não como ritual mortuário”. Portanto, como elemento vivo, a poesia é movimento, faz barulho e silencia, impacta o olhar, causa estranhamento. Esse incômodo causado pela exposição gráfica na página ou pelo tom da voz de quem declama um poema é o que diferencia a linguagem poética do discurso referencial, no qual prevalecem explicações sobre o que se escreve, de certa forma restrita. Na linguagem poética está a liberdade referente à palavra. Quando essa palavra poética relaciona-se com diversos meios para sua expressão, que funcionam como suporte (como artes gráficas e pictográficas, música, escultura) esse diálogo pode fazer com que os participantes dessa arte fiquem “desorientados diante do estranhamento” (FRIGERI, 2008), por se tratar de uma linguagem à qual não se costuma recorrer diariamente. Contudo, o impacto causado por esse estranhamento referente às artes pode ser compreendido e aproveitado pelos leitores sem maiores danos à compreensão, mas ao contrário, o olhar torto que recebe a poesia logo é um convite, um primeiro passo para descoberta dessa linguagem. Isso porque a relação com a arte poética ultrapassa definições entre gostar ou não gostar do que é produzido. Trata-se de propiciar a vivência da poesia em seu interstício com o real e o imaginário, e não impedir o diálogo constante com suas formas mais antigas, seja como crítica ou parte integrante em sua composição.

Em extensão a essa idéia, vale registrar que, como produto do pensamento humano, a poesia é como as pessoas em seu desenvolvimento, pois está em processo, não tem exatamente um ponto final: “O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam” (ROSA, 2001, p.39). Afinar ou desafinar são as combinações feitas pelos poetas, é a busca pela harmonia da palavra. Em caráter particular, na poesia

o sentido do texto tem como necessidade a intervenção do leitor para se atingir algum significado. A palavra que um homem traz ao meio externo tem continuidade em quem participa da obra através da leitura pelos olhos, pelo tato ao objeto físico, pela audição de versos musicados ou simplesmente, e não menos belo, declamados. Assim um poema fica inacabado não em seu conteúdo, mas a completude necessária se refere ao significado, pois na produção os versos não se encerram, e não há conclusão sobre um pensamento, cabendo ao leitor em interatividade ser co-autor da obra e construir a imagem de uma próxima cena, ação permitida pela sua capacidade imaginativa referente ao que já foi escrito. Nesse ponto, a poesia é sempre um convite à criação e combinação de palavras em uma condensação semântica.

A poesia manifestada na obra de Arnaldo Antunes será abordada com particular atenção aos aspectos imagéticos, sonoros e verbais presentes em seus poemas por meio das composições selecionadas, de modo a evidenciar uma poesia relacional, onde em meio às palavras, aos sons e as imagens de seus poemas há concordância com a idéia de que: "o que importa no ensaio de Fenollosa não é o argumento "pictográfico" (ideograma enquanto pintura de idéia via coisas), mas o argumento "relacional" (ideograma enquanto processo relacional, metáfora estrutural)" (CAMPOS, 2000). Interessa, pois, a relação entre esses elementos e a maneira como são articulados nessa poética. "Nesse processo de compor, duas coisas reunidas não produzem uma terceira coisa, mas sugerem alguma relação fundamental entre elas" (FENOLLOSA, 2000, p.116). Na obra de Arnaldo Antunes essa combinação se dá em constante movimento, auxiliada por recursos multimidiáticos. A ênfase nesses elementos tem como finalidade verificar as possibilidades de palavras amalgamadas, desmembradas ou interrompidas no verso, que proporcionam mais de um sentido na poesia. A definição da poética de Arnaldo Antunes como uma "poesia que opera na fronteira dos códigos e linguagens, resultando em novo discurso poético" (LOPES, 2007, p.17) é cabível nesse estudo, que estende sua análise para uma arte poética como experimento, na intenção da descoberta entre as formas trabalhadas e os sentidos por elas proporcionados aos leitores numa linguagem em constante transformação.

Uma influência evidente na produção poética de Arnaldo Antunes é a Poesia Concreta, movimento brasileiro articulado por Décio Pignatari e pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos nos anos 1950 a partir de estudos de outros poetas

que contribuíram para a proposta dos concretistas. Estes autores escreveram sobre uma nova concepção acerca da poesia, como também a compuseram. Constam publicações em jornais e revistas de textos críticos que vieram compor o livro *Teoria da Poesia Concreta*. Paralelamente a esses textos, os poetas produziam suas obras, e com o amadurecimento das idéias expostas nos manifestos em relação ao cenário literário, juntamente com os seus poemas concretos, os textos puderam ser reeditados e adaptados nos anos seguintes. Apontado como um dos precursores que influenciaram o desenvolvimento da Poesia Concreta, o poeta Mallarmé, a partir da publicação de *Un Coup de Dés* em 1897, inaugura uma composição poética que para os concretistas significa o “primeiro salto qualitativo” por se valer de “subdivisões prismáticas da idéia... espaço... e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição” (CAMPOS, 2006, p.215). Dessa maneira, o poema pode ser visto por vários ângulos; aproveitar o espaço físico da página e, como se verifica no poema “*Luxo*” (2000) de Augusto de Campos, extrapolar esse mesmo espaço; e a grafia utilizada na inscrição do poema é síntese de seu sentido, dispensando termos conectivos.

Destacam-se outros artistas e suas contribuições as quais foram também determinantes na formulação da Teoria da Poesia Concreta, como Ezra Pound com o método ideogrâmico; James Joyce, com a palavra-ideograma, em interpenetração orgânica de tempo e espaço; E.E. Cummings, com atomização de palavras, tipografia fisionômica; valorização expressionista do espaço; Apollinaire, como visão, mais do que como realização; Oswald de Andrade, “em comprimidos, minutos de poesia”; e João Cabral de Melo Neto, com uma linguagem direta, econômica, e arquitetura funcional do verso (CAMPOS, 2006, p. 215-216).

Nos manifestos, entre outros aspectos, foi defendido a forma do ideograma chinês como melhor representação de uma poesia que contenha o maior grau de sentido em sua expressão: “ideograma: apelo à comunicação não-verbal; o poema concreto comunica sua própria estrutura: estrutura-conteúdo. O poema concreto em si e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e / ou sensações mais ou menos subjetivas” (CAMPOS, 2006, p.216).

Seja por ideogramas chineses, seja pelo alfabeto das línguas ocidentais, à poesia é designado um destaque no meio literário, em que prevalece a idéia de ser uma arte para poucos. Propõe-se, então, evidenciar que essa poesia historicamente mantida como algo intangível está ao alcance dos leitores que

tiverem a ousadia para experimentá-la, seguida do prazer proporcionado por esse contato. Na leitura de um poema cabe, além de perceber as sensações das mais diversas (como a alegria em identificar-se com o que está inscrito, ou o repúdio por discordar do pensamento expresso) o estímulo a interpretações e o desenvolvimento de novas idéias a partir dos versos ou da imagem que represente essa arte. A respeito da poesia, o autor estudado confessa: “O que me influencia não são apenas os poetas, mas também a bula de remédio, o gibi, o outdoor. Agradam-me mais as coisas que estão vivas no mundo do que isolar a poesia numa redoma intocável”. (DANIEL, 2010). O “material: a palavra (som, forma visual, carga semântica)” (CAMPOS, 2006) dessa pesquisa é essa poesia viva e presente, a partir da palavra que se relaciona com outras manifestações artísticas por meio de imagens, cores e sons, através do crescente e freqüente auxílio de recursos tecnológicos de forma a diversificar e intensificar os resultados do trabalho poético.

No próximo capítulo será feita uma abordagem sobre a poesia, assim como uma apresentação mais detalhada do autor estudado, que inclui uma breve analogia de sua obra. Essa primeira parte se faz necessária para que haja uma correlação com o desenvolvimento do trabalho.

Em seguida, o capítulo que tratará dos poemas e suas análises em diálogo com outros textos que comprovam as características apontadas na apresentação. Os poemas e os textos críticos foram selecionados de acordo com os elementos relevantes para esse estudo, ou seja, a relação entre palavra, som e imagem na obra poética de Arnaldo Antunes.

## Identidade de um poeta inclassificável

A escolha para melhor elucidar uma poesia relacional é pelo poeta Arnaldo Antunes. Artista paulistano nascido em 02 de setembro de 1960 é muito conhecido pela atuação na banda Titãs na década de 1980. Porém, o poeta já produzia e interpretava suas composições antes mesmo do sucesso com a banda citada. Foi estudante do colégio de aplicação da PUC-SP, o São Domingos, e no início de sua carreira fez parte da *Banda Performática*, cujas apresentações contavam com uma mala cheia de objetos. Arnaldo Antunes, além de cantar e tocar percussão inventava situações *nonsenses*, como pentear discos, bater panelas ou jogar livros para o alto. Durante os trabalhos com os Titãs, publicava seus livros, e em 1992 decide sair da banda e seguir carreira solo como cantor. Titular de uma vasta obra, Arnaldo Antunes teve livros publicados, composições musicais (próprias ou em parceria) gravadas por diversos e renomados artistas brasileiros, participou de exposições e instalações nacionais e internacionais. Sua produção poética lhe rendeu premiações como o Jabuti de Poesia com o livro “As coisas” (1993).

Existem poucos estudos sobre a obra de Arnaldo Antunes, porém seus poemas são muito comentados e reconhecidos como nova proposta poética, como uma produção em “trânsito poético” (LOPES, 2007, p.18). Esse trânsito acontece porque sua poesia permeia várias áreas em que essa arte possa se manifestar, como a pintura, a fotografia, a música e as artes plásticas em geral. Converge-se quanto à multiplicidade artística do poeta que tem a música muito presente em sua produção. Trabalhando também como artista plástico, Arnaldo Antunes alia a arte gráfica nessa relação, tendo a palavra como ponto de partida num jogo poético.

Em um artigo sobre Arnaldo Antunes, Frigeri (2008) destaca o lançamento de três obras do poeta no mesmo período e traça uma relação entre elas. Duas são antologias de seus poemas - *Como é que chama o nome disso* (2006) e *Arnaldo Antunes: Antologia* (2006). A outra é *Frases do Tomé aos três anos* (2006). Este último, para a estudiosa, representa uma publicação em discurso referencial, com intervenção do poeta que articulou frases de seu filho que na época tinha três anos de idade, demonstrando que a linguagem infantil é muito próxima do processo de composição poética. Frigeri (2008) também aponta outros importantes aspectos na

obra de Arnaldo Antunes no que diz respeito à novidade que representa sua obra, a qual nomeia uma “poesia de novos rumos”. Para ela, a simultaneidade dessas três publicações “realiza um ‘movimento de retorno’” (FRIGERI, 2008), com a reedição de poemas nas antologias, e o lançamento de um livro que tem como “co-autor” uma criança, seu filho Tomé. Com isso, a alternância entre os gêneros dessas publicações configura a diversidade referente à produção de Arnaldo Antunes. Sua obra ultrapassa as possibilidades da escrita em prosa ou em versos, pois, além de escritor, o poeta é músico e trabalha também com recursos audiovisuais, ramificações da poesia que enriquecem sua obra, visto que “cada suporte propicia, ao mesmo poema, ampliação no campo de expressão” (FRIGERI, 2008). Fica evidente a multiplicidade do autor, vista como proposta de não se fixar numa única forma para expressão de sua arte ao utilizar meios que permitam à poesia “sair do papel”, perpassando pelos leitores, a “poesia que é para ser ouvida” comentada pela professora referente ao CD *Transborda*, também de Arnaldo Antunes. Trata-se de um trabalho repleto de musicalidade, como um recurso que dá voz e vida ao poema, ou a uma letra feita para ser musicada. Outro apontamento feito por Frigeri refere-se ao cd *Saiba*, em que comenta as temáticas do amor, do cotidiano e das relações com espaço-ambiente. Como veremos, nos poemas de Arnaldo Antunes esses aspectos são freqüentes, expressos de forma inusitada em conteúdo e recursos em sua apresentação.

Arnaldo Antunes não se enquadra em uma definição específica em poesia. Parte da personalidade do poeta essa indefinição de sua obra, exemplificada nos versos da canção “Inclassificáveis”: “Somos o que somos / Inclassificáveis”. No ensaio intitulado “São Paulo” Antunes escreveu sobre sua cidade natal, e para o poeta, assim como a capital São Paulo, seus habitantes podem se compor a partir de uma “matéria múltipla e mutante” (ANTUNES, 2006). Pois na cidade composta por pessoas de diversas partes do país e imigrantes europeus, asiáticos e africanos, quem nela mora também é múltiplo em sua formação. E isso se reflete na produção do artista que se permite combinar todas essas influências. Questionado quanto ao surgimento de sua obra escrita e influências literárias, Arnaldo Antunes indica:

“Cada autor é um universo, e eu não saberia dizer, nesse repertório de influências, o que foi mais importante. Sempre tive muito gosto pelo

aspecto lúdico da linguagem. Lembro que desde cedo já tinha um gosto pela subversão sintática, um desejo de amalgamar palavras, criar novos vocábulos. Num dos primeiros poemas que escrevi, por exemplo, a sílaba final de um verso tinha o mesmo som da sílaba inicial do verso seguinte, num encadeamento ininterrupto. Esse tipo de procedimento sempre me atraiu, e você encontra isso na poesia concreta e em outras produções mais experimentais”. (DANIEL, 2010)

Essa afirmação permite entender o processo de composição da obra poética de Arnaldo Antunes, que se vale da influência de diversos autores em seu trabalho com as palavras. As “produções experimentais” citadas pelo poeta são expressões adequadas para leituras de seus poemas, pois Arnaldo aproveita a espaço a ser composta sua obra e aproxima os sentidos das palavras ao amalgamar e desmembrar os vocábulos. Como no poema \**“por mim”*, publicado no livro n.d.a.:

*não sei  
se é meu  
ou de mim*

*o eu  
que rima  
com fim*

*talvez  
ali  
ou além*

*alguém  
seja eu  
por mim*

\* os títulos de alguns poemas selecionados para esse trabalho iniciam-se com letras minúsculas, respeitando a publicação original.

Aqui, as aliterações em “sei”, “se” e “seja” sugerem um sussurro. O jogo lírico com os pronomes “meu”, “mim”, e “eu” além de rimar com “fim”, traduzem uma condição indefinida do próprio poeta em sua identidade, melhor percebida na seqüência “ali”, “além” ou “alguém”. E a palavra “talvez” no meio do poema marca tanto as possibilidades de ser esse poeta “eu” ou “mim”, quanto às incertezas e indefinições no percurso que corre a poesia.

É em um caminho de experimento da palavra, de “sua potencialidade poética” como “epicentro da eclosão poética” (FRIGERI, 2008) que se constrói a poesia de Arnaldo Antunes, como base das diversas produções por meio de variados suportes na arte poética, pois se trata de um “artista de experimentalismos poéticos: investiga possibilidades formais de expressão em fontes díspares” (JUNQUEIRA, 2005).

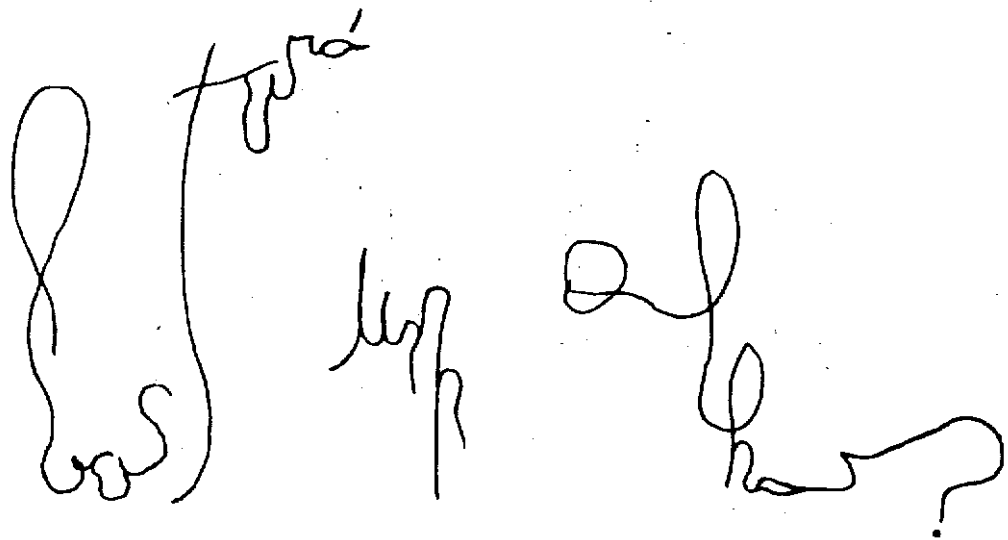
A poética de Arnaldo Antunes nos despertou interesse pelo emprego das palavras, combinadas no espaço gráfico e pelo modo como são trabalhados os significados, essas palavras se envolvem e se desdobram, num jogo bem arquitetado, numa produção ora de um lirismo sutil, ora de forma explosiva, como se a palavra tivesse a necessidade de ser gritada. Grito e sussurro que se alternam entre um e outro som. Pretende-se demonstrar que é justamente por um modo inovador de ver a literatura que Arnaldo Antunes direciona seu trabalho, pois o poeta aproveita as descobertas e realizações anteriores à sua produção, combinando-as de forma original.

A poesia de Arnaldo Antunes é inovadora na medida em que combina os versos na forma tradicional com recursos multimidiáticos. Com isso, o tempo dedicado à leitura da poesia é otimizado, sem que haja depreciação da obra. Sem aferir menor valor à palavra impressa, forma mais comum de publicação de poemas, a poesia de Arnaldo Antunes parece precisar de mais espaço, por isso a utilização de recursos gráficos, da música, da pintura e do próprio corpo para apresentar sua arte. O poeta contemporâneo não nega seus antecessores, mas, ao contrário, os relaciona com as necessidades do homem moderno que é atento às transformações em sua sociedade. Considerando que na arte, assim como nas culturas dos povos de um modo geral, a palavra “tradição” signifique transmissão e manutenção de costumes, por não negar a literatura tradicional e trabalhar com a

novidade que representa a poesia moderna, Arnaldo Antunes em seus poemas possibilita “uma tradição feita de interrupções, em que cada ruptura é um começo” (PAZ, 1984, p.17). A novidade contida nos poemas modernos trata-se de uma “outra tradição”, em que “o moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade” (PAZ, 1984, p.18). Essa heterogeneidade caracteriza o autor estudado em uma obra literária plural, em que se encontram os diversos estilos, na maioria dos casos com predominância da poesia moderna.

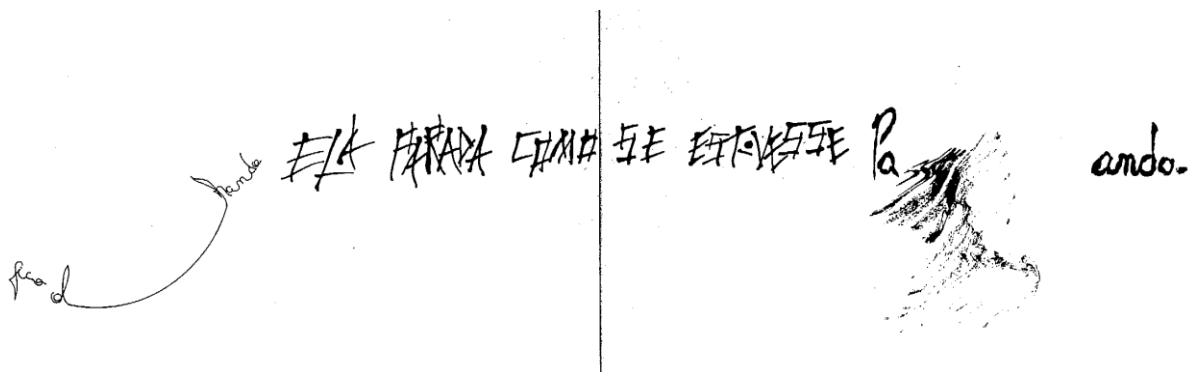
A partir do próximo capítulo serão feitas análises dos poemas de Arnaldo Antunes, considerando os elementos que foram propostos na introdução do trabalho.

## CAPÍTULO 1. Poesia e ideograma



Como olhar um verso? Como visualizar a poesia? Uma frase escrita com tracejado torto, irregular. Assim é composto o poema que tem como título o próprio verso: “Bastará um olhar?”. Bastaria um olhar para a própria poesia? Para o mundo que ela traz? O olhar por esse poema não é linear, percorre um caminho tortuoso e incerto, assim como irregular é a trajetória da poesia.

Em continuidade à questão do olhar, mais um poema aborda esse tema:



O poema “olhando” é composto por uma frase que contém nas duas páginas em que ocupa uma curta história: “Fico olhando ela parada como se estivesse passando”. A curta extensão do poema não corresponde à amplitude de seu sentido, pois o conteúdo necessita das duas páginas para deixar claro que os momentos são mais que descritos, mas também movimentados nesse espaço. A palavra “olhando” desenrola-se, como se o traçado da escrita fosse um cordão ou um rolo de linha a deslizar. É a imagem do olhar distante, aparentemente vazio de quem se atrapalha e perde o fio, o rumo. Mas se concentra em alguém que passa, e esse trânsito é o foco representado nas letras em forma quadrangular, em restrição ao objeto.

Para seu sucesso ou infortúnio, a poesia leva uma espécie de estigma de “corpo estranho” na literatura. Mesmo com a secular convenção de suas características através da métrica como uma “forma poética”, esse jogo diverso de rimas e sentidos não deixa de impressionar um leitor ou um apreciador dessa arte. A leitura de um poema deve causar, no mínimo, um incômodo, tem de impactar os sentidos de quem o percebe. Esse “mal-estar” intencional é característica de uma linguagem que, mesmo padronizada, sempre representou o indizível, histórias ou expressões afetivas que não caberiam na função referencial da linguagem, plana e explicativa. O “discurso tortuoso” e “elaborado” citado por Chklovski (1973, p.55) não é senão o percurso no trabalho da palavra poética. E desde suas primeiras manifestações, a arte poética instiga o contato com as palavras e representações que dela podem surgir.

A poesia pode ainda ser entendida pela “definição do objeto por palavras que não lhe são habitualmente atribuídas”, como aponta Chklovski (1973, p.52), no procedimento de singularização da arte. Essa seleção de palavras não acontece somente numa produção poética, porém através dessa arte o homem participa de um processo de lapidação da expressão em seu meio, num trabalho cognitivo integrado ao seu corpo, que manifesta essa peculiaridade da linguagem por suas mãos na escrita, por uma performance gestual ou vocal e em diálogo com outras formas artísticas, como pintura, escultura, canto e dança.

A relação entre a poesia e outras manifestações nas artes foi discutida em meados do século XX pelos poetas Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos em sua *Teoria da Poesia Concreta*. Esses estudiosos reuniram

manifestos em que defendem uma ruptura com o modelo poético até então estabelecido, uma poesia livre, sem amarras ao verso tradicional, onde o poema não representa algo, mas em sua forma já acontece como mensagem comunicada, funcionando como objeto e conteúdo, que “comunica sua própria estrutura” (CAMPOS, 2006). Recursos gráficos foram muito utilizados em uma poesia experimental, que demonstrava na distribuição do conteúdo pela página as novas propostas desse trabalho.

Arnaldo Antunes experimentou em “gol” esse jogo com imagem e palavras:

o através  
atravessa  
a trave  
atrás  
de a  
lg



Esse poema apresenta a figura da letra V, composta por palavras que foneticamente recorrem também a essa letra – “através”, “atravessa”, “trave” e “atrás” – e semanticamente representam o sentido de busca e passagem em seus

significados. Na ponta inferior dessa forma há a imagem de um homem sentado com um objeto em mãos (uma lupa talvez) em mira de “algo”. A letra “a” está representada graficamente em uma seqüência que remete a um intervalo entre os sons predominantes marcados pela combinação das letras “t”, “r” e “v”. A palavra *gol*, que dá título ao poema, não é inscrita diretamente, mas em inversão ao final do V, completando a palavra “algo”. Este poema pode ser considerado em diálogo com outro do poeta Augusto de Campos (2000):

**vê** **ne**  
**não** **ve**  
**vê** **né**  
**não** **voa**  
**vê** **nu**  
**não** **vem**  
**vê** **num**  
**não** **véu**  
**vê nus**  
**V**

Além da forma em V palavras com esse som se desmembram para se enquadrarem nessa imagem. A alternância “vê não vê” no traço da esquerda, se considerado um sentido em movimento de cima para baixo, também é uma busca obscura pela mesma seqüência do lado oposto – neve névoa nuvem num véu nus – formando inclusive um sentença com essas palavras.

Estes dois exemplos introduzem alguns elementos tratados no “Plano-Piloto para a Poesia Concreta”, que sintetiza a proposta feita na *Teoria* ao reunir as

referências de seus autores nesse projeto como verificação da origem dessa corrente literária, além de conter os principais aspectos defendidos pelos poetas. Nesse manifesto, a poesia concreta é reconhecida como produto de uma evolução crítica de formas, para que com essa proposta de expressão poética seja encerrado um ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal). Essa teoria toma conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural: “estrutura espaço-temporal ao invés do desenvolvimento temporístico-linear”. Por isso, a “idéia do ideograma como sintaxe espacial ou visual e específico no método de compor por justaposição direta – analógica, não lógico-discursiva dos elementos” (CAMPOS, 2006 p.215).

Os manifestos direcionariam para uma expansão nas relações artísticas. Os concretistas brasileiros propuseram uma poesia revolucionária em sua estrutura semântica e espacial, que abrange os aspectos da palavra, do som e da imagem no poema, ou seja, em âmbito verbivocovisual. Essa expressão indica que esses outros elementos (imagem e som) participam “das vantagens da comunicação não-verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra” (CAMPOS, 2006, p.216).

Esses elementos são demonstrados por uma tipografia diferenciada, que “indica se a entonação sobe ou desce” (CAMPOS, 2006), pela disposição gráfica, ou seja, pelo modo como as palavras são organizadas no espaço da página. Nesse caso, até mesmo o espaço em branco compõe do poema, considerando o respeito à pausa e a importância em expressar o silêncio em supostas lacunas, que na verdade são repletas de significado.

Outro elemento fundamental no desenvolver dessa teoria foi a expressão poética através de ideogramas chineses, os quais foram cuidadosamente estudados pelo filósofo e orientalista norte-americano Ernest Fenollosa (1853-1908), e esse método de composição tornou-se base para a caracterização da Poesia Concreta.

Fenollosa, como filósofo, foi indicado a lecionar Economia Política e Filosofia na Universidade de Tóquio em 1878, momento em que o Japão passava por transformações e se abria ao Ocidente. Foi bem aceito na sociedade daquele país pela ausência de arrogância cultural e de preconceitos ocidentais no trato com hábitos do povo japonês e respeito aos seus alunos. Além dos atributos de sua personalidade, um elemento a se destacar em sua formação é a presença da música em sarais familiares. Essa composição permitiu que a relação de

Fenollosa com a cultura oriental se desse de forma ainda mais amistosa, sendo um comportamento não de um estrangeiro curioso e explorador, mas ao contrário, o trabalho de Fenollosa foi reconhecido e valorizado por autoridades e população local pela importância ao resgate e manutenção da arte oriental.

Nessa escrita chinesa, como manifestação poética, são dispensados elementos gramaticais, necessários em um discurso em prosa para melhor elucidar o conteúdo, ou indispensáveis para explicar e dar sentido ao que foi escrito. Nota-se a distinção do discurso referencial que necessita da gramática, da poesia condensada.

Em conformidade com essa idéia, pode-se afirmar que na escrita chinesa os ideogramas comunicam sua própria estrutura-conteúdo. Trata-se de um sistema diferente das línguas ocidentais fonético-alfabéticas, em que as imagens combinam-se para sugerir sentidos. Isso mereceu a atenção do filósofo norte-americano Ernest Fenollosa. Seu ensaio “The Chinese Written Character as a Medium for Poetry” (Os Caracteres da Escrita Chinesa como Instrumento para Poesia) tornou-se referência para o poeta e outro estudioso de poesia, Ezra Pound, como também recebeu observações de sinólogos, pois a escrita chinesa configura uma representação pictográfica. Às contestações referentes às conclusões pela combinação dos ideogramas, Fenollosa alertava que “os sinólogos deveriam lembrar-se de que o propósito de tradução poética é a poesia, e não as definições literais dos dicionários” (CAMPOS, 2000). Para o autor, importa o argumento “relacional” (o ideograma enquanto processo relacional, metáfora estrutural ao argumento “pictográfico”).

O estudioso fundamenta que:

(...) a notação chinesa é muito mais do que símbolos arbitrários, baseando-se numa pintura vívida e sucinta das operações da Natureza [...] A representação do pensamento é provocada por esses signos, não apenas tanto quanto o é pelas palavras, mas de maneira ainda mais vívida e concreta. (CAMPOS, 2000).

A vividez e concretude mencionadas por Fenollosa não são representadas, mas, conforme sua afirmação, configuram o real valendo-se da imaginação e criação do poeta, como retrato de uma nova idéia sugerida.

Ressaltamos a possibilidade da relação entre os ideogramas, que se estende também às palavras do alfabeto de nossa língua (portuguesa) referente ao que não está pronto, ao elemento inacabado que entra em interação com o leitor, por isso há sugestão. O poema “Ou e” (1983) publicado em livro com o mesmo título, ilustra bem tanto a imagem do ideograma como a relação entre seus sentidos sugerindo novidade, como a carga semântica contida nas palavras, numa distribuição gráfica harmônica.

Ou E

Oue

Oue

Oue

Se notarmos esses vocábulos quanto estruturas gramaticais, temos em seus sentidos a possibilidade da alternância (ou) juntamente com a idéia de junção, de adição (e). Nos textos as palavras são amalgamadas, formando graficamente nova

possibilidade não somente simbólica, mas com sugestão de novo sentido. Além disso, na inscrição há indícios de um texto manuscrito, com a particular presença autoral característica dessa escrita.

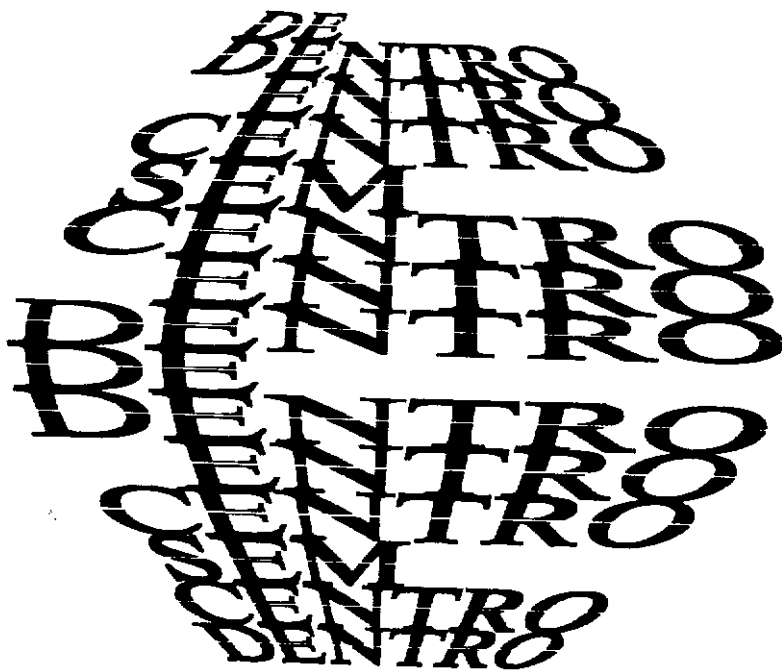
Outro texto em que a relação entre a língua ocidental dialoga com imagens próximas a um ideograma é o poema “Tudo”:



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

A primeira apresentação, onde se lê: “Tudo”, A letra T suporta as outras que pertencem à palavra, antecipando o que os versos, inscritos em prosa – portanto uma posa poética – confirmariam: o lugar em que tudo cabe. Termo muito genérico, a palavra “tudo” fica no limiar entre a idéia de coisa finita, como se representasse um coletivo de do algo, ou algumas coisas, ilimitados, em que tudo é permitido.

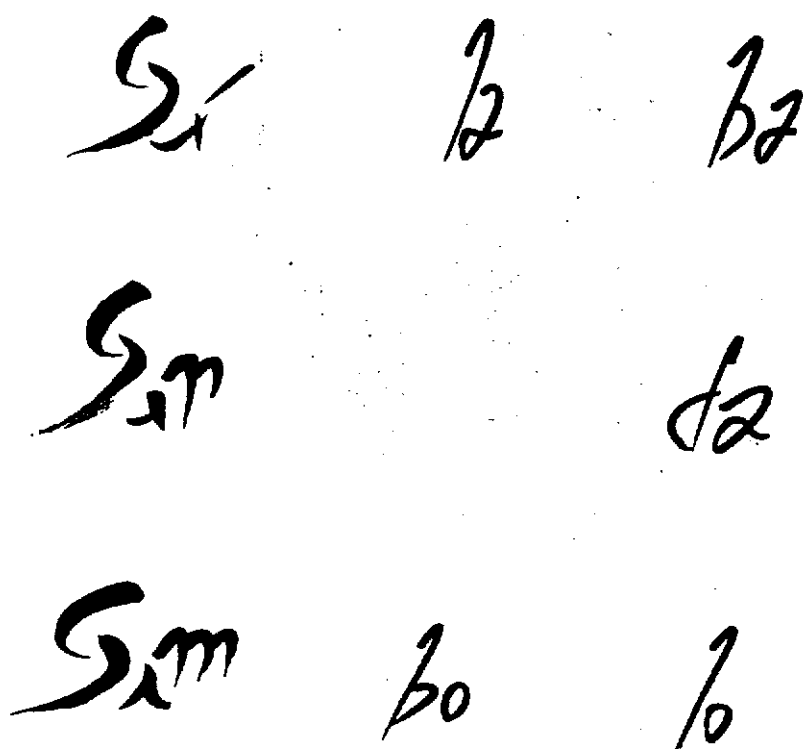
Em “Dentro” percebe-se a imagem que comunica seu próprio sentido, numa figura com aspecto global ao grafar a letra E, presente em todos os vocábulos, portanto, como elemento fonético dominante no poema.



A leitura do texto tem um movimento (entro) em sentido de avançar, assim como sugere a palavra “dentro”. A seleção das palavras que o compõem indicam a relação de haver – algo que há (centro) em algum lugar (dentro). Além disso, é trabalhado também um outro lado, o que não há ou é (sem), justificando a relação de sentidos, além de conter a sintaxe espacial e visual do específico método de compor por justaposição, apresentado na *Teoria da Poesia Concreta* no manifesto “Plano Piloto”. Esse capítulo da obra dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e

de Décio Pignatari considera o espaço gráfico como agente estrutural: estrutura espaço-temporal ao invés do desenvolvimento temporístico – linear.

Um poema que ilustra características do ideograma chinês na poesia de Arnaldo Antunes: o poema “Si Sin Sim”, publicado no livro *Ou E* (1983):



A escrita caligráfica faz alusão aos ideogramas chineses pela essência da linha cursiva e os traço personalizados característicos dessa grafia.

Na primeira linha horizontal (de cima para baixo) lêem-se não letras, mas o número 12 (doze), pois a letra nesse caso não grafada de forma nítida. Nos caracteres seguintes (ao lado) percebe-se que a descrição anterior referia-se a um desmembramento, como se as letras “b” e “a” estivessem amalgamadas naquela inscrição.

Outra leitura possível de se fazer nessa passagem:

(12 = la) – O numeral doze equivalente à sílaba “la”.

As inscrições no poema resultariam na seguinte frase:

“Sílaba sim dá símbolo”.

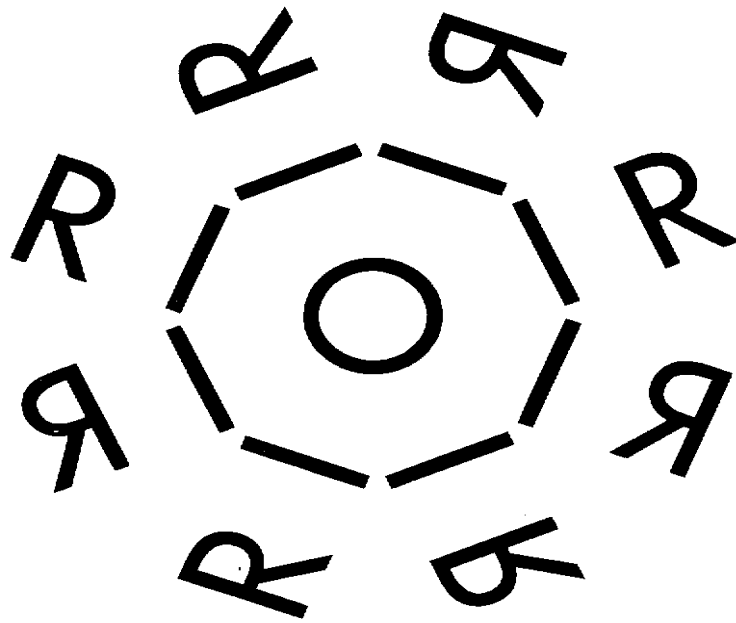
Na segunda linha horizontal há um espaço entre o primeiro termo “sin”, que em língua espanhola significa “sem”; e o último termo “da”. Essa lacuna é retoma o espaço em branco defendido na Teoria da Poesia Concreta, e nesse poema sugere as possibilidades das combinações dos signos que resultam em palavras repletas de sentido. Esse poema se constitui por palavras em torno de palavras, em construção metalingüística.

Esse capítulo encerra-se com o poema “*rio: o ir*” como mais uma verificação de um processo palavra-imagem.

Em uma página, somente o escrito:

rio: o ir

Na página seguinte a combinação das letras que compõem a palavra “rio” indicando forma e movimento:



“O ir” do “rio” é a expressão que representa o movimento do próprio rio que circula, que não é estático. No poema é apresentado o aspecto cíclico da água, também ligado e esse movimento de algo que vai e volta, por isso as mesmas letras que se encontram. Não há exatamente um verso, tampouco rimas. A ausência desses elementos poderia levar à afirmação de que não se trata de um poema. No entanto, trata-se de uma composição feita após muitas rupturas com modelos tradicionais na poesia. O poema “vão” (anexo) também representa visualmente o movimento característico de sua ação – voar.

No próximo capítulo serão analisados alguns aspectos sonoros em poemas de Arnaldo Antunes.

## Capítulo 2. Som e silêncio

*“o olhouvido ouvê”*  
(PIGNATARI, 2006)

*“o silêncio  
não  
se lê”*  
(ANTUNES, 2006)

Nesse capítulo serão tratados nos poemas de Arnaldo Antunes alguns aspectos já apontados nas apresentações anteriores, como a presença de sons em sua poesia.

Arnaldo Antunes concedeu uma entrevista a Perdigão (2005) em que comenta a relação som - silêncio. Para o poeta, o silêncio tem diversos sentidos, várias representações dependendo do ponto de vista, podendo ser carregado de significado, vazio de sentido ou ainda ser o intervalo necessário na comunicação. Acrescenta-se que o silêncio pode ser manifestado de acordo com o contexto em que se vive determinada situação.

Entende-se que um silêncio repleto de significados pode caracterizar-se pela substituição do som por gestos, expressões faciais (olhares, caretas) que um interlocutor possa interpretar para concluir uma mensagem. Além disso, há um sentido de protesto, de recusa quanto à carga de significação. Nesse caso, o não-dizer é exatamente uma maneira de manifestar a não concordância.

No silêncio vazio de sentido ocorre a ausência da idéia inicial de reflexão que costuma ser atribuída ao estado de “ficar em silêncio”. É um calar por calar, que não tem a intenção de necessariamente inferir uma mensagem. O contrário dessa forma do silêncio seria seu sentido reflexivo. O autor lembra que “a gente vive num mundo muito barulhento”, tratando-se de vida urbana, numa “época de excesso de informação”. Questiona-se: o que se faz com tanta informação, com tanta diversidade que nos chega através dos sons? Assim, o silêncio torna-se “uma necessidade orgânica” de “sair de si para voltar a si transformado”, como uma forma de selecionar a sonoridade que possa permanecer em no ambiente e descartar o que não agrada. Esse efeito catártico de transformação preenche o vazio de um silêncio que nada diz, e encerra a ausência num “silêncio grávido de

sons” (PERDIGÃO, 2005), que espera pelos significados possíveis numa composição.

Para se referir ao silêncio como intervalo, o poeta cita seu verso “Silêncio entre homens que estão conversando, silêncio enquanto eles estão falando” (ANTUNES, 2006, p.62). Esse interstício remete à relação que acontece durante a conversa, a importância de ouvir o que é dito, como também a necessidade de usar a pausa própria ao discurso, e respeitar os intervalos entre uma fala e outra.

Arnaldo Antunes aponta ainda para um silêncio de desencontro, em que os discursos não são compatíveis entre si. Pode-se considerar como um falso som, em que o diálogo é incompleto, ou seja, o que um interlocutor diz não corresponde ao que é dito pelo outro. Essa divergência entre os falantes é aflitiva para o poeta, que relata uma “sensação de incomunicável, que não gera território comum” (PERDIGÃO, 2005). Percebe-se nessa distância entre os falares uma lacuna, um vazio, um silêncio do nada, visto que o sentido do que é enunciado se perde por não haver conclusão numa mensagem.

Silêncio. Esse elemento que chega a ser marginal na linguagem. Marginal no sentido de estar em segundo plano, como se não houvesse importância a ausência das palavras. Arnaldo Antunes considera a relação do silêncio com o som em seus trabalhos, representando graficamente nos vazios das páginas e nos intervalos da palavra oralizada (voco). Em sua produção artística, o autor prefere o silêncio de um ambiente natural (por exemplo, sem tampões no ouvido ao cantar suas músicas).

Segue como exemplo de sonoridade na poesia de Arnaldo Antunes o poema “Inferno”:

*“Lasciate ogni speranza voi ch’entrate”*

Aqui a asa não sai do casulo, o azul

não sai da treva, a terra

não semeia, o sêmen

não sai do escroto, o esgoto

não corre, não jorra

a fonte, a ponte

devolve ao mesmo lado, o galo

cala, não canta a sereia, a ave

não gorjeia, o joio

devora o trigo, o verbo envenena

o mito, o vento

não acena o lenço, o tempo

não passa mais, adia,

a paz entedia, pára

o mar, sem maremoto,

como uma foto, a vida

sem saída, aqui

se apaga a lua, acaba

e continua.

Logo no início a epígrafe sentencia o que há por vir ao longo do texto. A frase “Lasciate ogni speranza voi ch’entrate” em língua italiana quer dizer: “Abandone toda a esperança vós que entrais aqui”. Presume-se que a seqüência refere-se a algo negativo, tanto pelo título quanto pela epígrafe. Assim, a palavra “não” repete-se por dez vezes, e o som dessa repetição enfatiza a idéia de interrupção, de algo

que foge de seu sentido corriqueiro. O poema “‘inferno’ é singularizado pela negativa” (JUNQUEIRA, 2005) pois nos versos em que ela não está inscrita, há outra palavra ou expressão que indica o mesmo sentido a negar, ou em acontecer algo ao contrário do que seria natural, como a preposição “sem”; o verso “como uma foto” ou seja, um recorte de uma imagem, algo parado e separado, estagnado; e palavras com sentido de finitude, como “apaga” e “acaba”. É relevante notar um paradoxo ao final do poema, em que a palavra “acaba” é seguida de “continua” que encerra o texto. Portanto, a ocorrência da negativa é permanente, conforme a ordenação dos vocábulos nesse poema sonoro, que permite a quem declara experimentar as palavras nela contidas como verdadeiros exercícios de dicção.

Foram selecionadas palavras que se aproximam em relação ao som predominante em sua pronúncia, e destacadas palavras que melhor designam esses sons:

asa casulo azul - s / z, zunido  
treva terra corre jorra – rr, tremor  
semeia sêmen sai – ss, sussurro  
fonte ponte – som contínuo  
lado galo cala canta  
gorjeia joio  
verbo envenena  
mito vento  
acena lenço - suavidade  
adia entedia  
mar maremoto foto  
vida sem saída  
apaga acaba  
lua continua

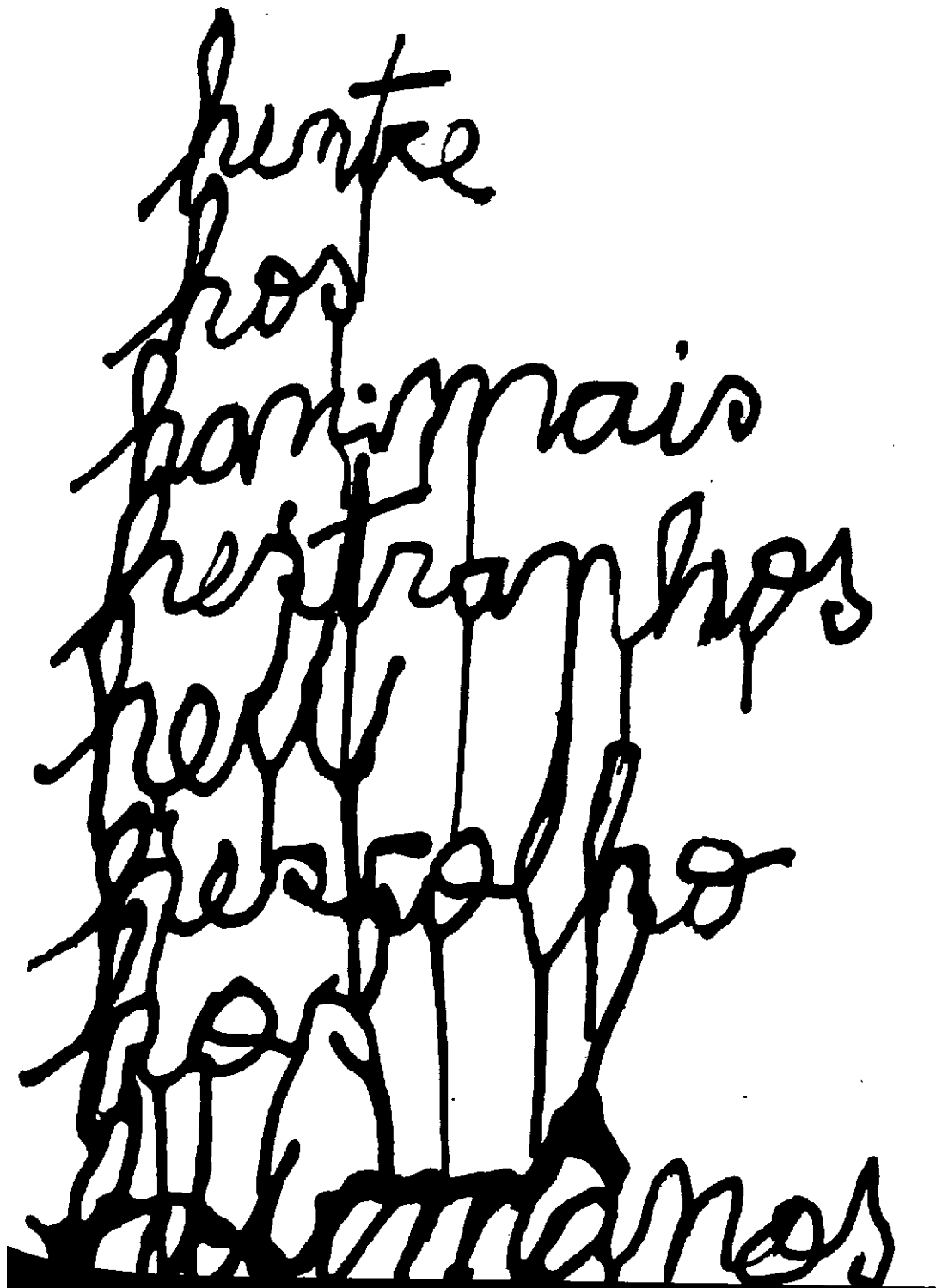
A semelhança sonora ocorre na maior parte do poema entre o final de um verso e o início do verso seguinte. Mas verificam-se rimas também no mesmo verso ou entre dois versos em diferentes posições na frase, como nos exemplos abaixo:

“o sêmem não sai do **escroto**, o **esgoto** não corre, não jorra a fonte”

“a **vida sem saída**”

“aqui se **apaga a lua, acaba e continua**”

O poema “hentre” publicado inicialmente no livro *Tudos* (2000) e reeditado na antologia *Como é que chama o nome disso* (2006) foi escolhido para representar uma relação de silêncio no texto:



A letra “h” não apresenta um som que altera a pronúncia das palavras no poema, como acontece em muitos vocábulos da língua portuguesa. No entanto, o título do poema caligráfico em que se lê: “Hente hos hanimais hestranhos hescolho hos humanos” leva essa letra inscrita, ressaltando sua importância na composição que praticamente cria outra língua, pois com exceção da última

palavra (humanos), todas as outras do texto não são grafadas com a letra “h” no início em sua forma original.

Encerra-se este capítulo retomando as epígrafes que remetem a uma reflexão sobre o silêncio na comunicação, sobretudo na comunicação poética aqui estudada. O verso “o silêncio não se lê” faz menção a uma comunicação que não precisa necessariamente ser registrada, ilustrada ou impressa. Trata-se de perceber o que a ausência do som representa. Portanto, um “silêncio ideogrâmico”, ou seja, carregado de significação.

Em “o olhouvido ouvê” as palavras dos órgãos do sentido – olho e ouvido – misturam-se assim como seus significados assumem papel cruzado ao integrarem-se. Na expressão seguinte – ouvê – ocorre a junção do alternativa “ou”, retomando a partícula contida no meio da palavra “olhouvido”, seguida do sentido de visão – vê. Esse amálgama sintetiza o que foi afirmado no manifesto “Depoimento”: “um poema é difícil, é feito de palavras e silêncios” (PIGNATARI, 2006), pois num poema tanto pode acontecer a manifestação sinestésica quanto o silêncio representar a arte literária como foi identificado em suas possíveis expressões no início do capítulo.

O próximo capítulo tratará da palavra e seus sentidos na poesia.

### Capítulo 3. A palavra - poética

*“Palavras podem ser usadas de muitas maneiras”.*  
(ANTUNES, 2006, p.85)

Na metalinguagem presente em muitos dos trabalhos de Arnaldo Antunes, pode-se encontrar o tratamento cuidadoso com a palavra e, a partir dessa afirmativa, discutir o material essencial nos procedimentos desenvolvidos pelo poeta em seu trabalho. São títulos, versos e imagens que dialogam com o sentido convencional, ou retomam sentidos de elementos que, na maioria das vezes, são desconsiderados pelos leitores. O poeta fala da própria escrita no poema “a escrita” (anexo).

Sobre o processo de composição:

“O método adequado para o estudo da poesia e da literatura é o método dos biólogos contemporâneos, a saber, exame cuidadoso e direto da matéria e contínua COMPARAÇÃO de uma lâmina ou espécime com a outra”. (POUND, 2006).

Encontramos esse “exame cuidadoso” em poemas de Arnaldo Antunes, nos quais alguns versos se aproximam de descrições das coisas, a fim de relembrar um sentido comum, de modo que essas observações possam servir como abertura de caminho a novos olhares para definições ou conceitos conhecidos dos leitores.

“No poema, as palavras se comportam de modo variável, não apenas se adaptando as necessidades do ritmo, mas adquirindo significados diversos conforme o tratamento que lhes dá o poeta. Antes de mais nada, é preciso distinguir, como na linguagem corrente, a linguagem direta da linguagem figurada”. (CANDIDO, 2006 p.111).

Quando nos poemas de Arnaldo Antunes os versos parecem descrever algo, percebem-se traços de uma “linguagem corrente”. Porém essas supostas explicações presentes no poema estão entrelaçadas com uma linguagem figurada, em que prevalecem as sugestões e as possibilidades em imaginar algo novo, além

de poder relacionar determinada composição poética com memórias, conhecimento de mundo que tenha o leitor e suas experiências anteriores àquela leitura.

A palavra que se tomou como base desde o início deste trabalho ganha outros espaços e formas assim como o homem moderno, que adapta seu ambiente, cria novos instrumentos e faz uso de suas invenções, de modo que essas modificações demarcam o tempo histórico. Essa relação entra em concordância com a seguinte declaração de Arnaldo Antunes em uma entrevista:

“Você pode acrescentar novas sugestões de sentidos que vão ampliar aquilo que o discurso está dizendo. Essas outras linguagens vieram com muita naturalidade, mas em decorrência da necessidade de ampliar a carga significativa do verbal”. (DANIEL, 2010).

Portanto, no processo de construção poética a palavra jamais deixa de ter sua essencial importância, pois como representa a própria evolução do pensamento humano e as transformações que ocorrem nas sociedades, esse discurso já não cabe mais nos moldes que o acompanharam desde suas origens. As “novas sugestões” propostas pelo poeta seguidas “da necessidade de ampliar a carga significativa do verbal” sintetizam o que representa a poesia, principalmente na atualidade, em que necessidades do homem também são ampliadas, renovadas e repletas em seus sentidos.

Segue outra declaração do poeta sobre seu trabalho que, além de complementar a colocação anterior, respalda a defesa da palavra como essência da arte poética:

“Creio que, em todas as atividades que exerço, como música popular, poesia, artes gráficas, vídeo, há um território comum, que é o trabalho com a palavra em si, mas amplificada ou contaminada por outros códigos... Passamos a conviver com as possibilidades de poesia em vários suportes” (DANIEL, 2010).

O “território comum” da palavra na obra de Arnaldo Antunes representa a multiplicidade de um artista contemporâneo, que considera outros códigos como suporte, como experimentação para a expansão da “palavra em si”. Essa palavra é o objeto principal dessa arte desde sua origem, quando ainda muito ligada a

diversas expressões corporais, até os dias atuais. Dessa forma, ainda que o artista faça uso, crie e produza sua obra com o auxílio dos meios eletrônicos e diversifique sua poesia em outras mídias, o ponto de partida não deixa de ser a palavra. Assim, o início do processo da criação poética não apresenta indícios de sofrer alterações radicais, visto a relação da palavra expressa como produto do pensamento humano.

O verso que abre este capítulo (“Palavras podem ser usadas de muitas maneiras”) de certa forma sintetiza a questão das possibilidades do uso da palavra na poesia, de variações e combinações dos vocábulos com alternância de afixos, num jogo semântico. O poema “Acordo” retoma essa idéia:

## ACORDO

concordo

discordo

acordo

Composto por apenas três palavras este poema ilustra o sentido das palavras com proximidade sonora, porém com as mudanças de alguns elementos linguísticos o sentido se torna oposto. “Acordo” pode ser empregado como a primeira pessoa no singular do verbo “acordar”, em sentido de despertar, como também a grafia é correspondente ao substantivo “acordo”. Este último tem seu sentido desmembrado, pois um acordo é a conclusão. As partes envolvidas em um acordo podem de um lado concordar - “concordo” – e do outro discordar – “discordo” – do que é discutido, e conforme o que for decidido firmam um “acordo”. Nota-se que os verbos “concordar” e “discordar” também estão na primeira pessoa do singular. Com isso, percebe-se como o poeta trabalhou com essas palavras, seus signos gráficos e seus sentidos.

Questionado sobre alguns poemas que escreveu em prosa, “com ênfase nos substantivos, em frases curtas, diretas, buscando a surpresa e o estranhamento a partir da observação de fenômenos da realidade imediata” (DANIEL, 2010), Arnaldo responde:

”Busquei também dizer aquilo que é óbvio, só que de um óbvio tão óbvio que a gente não vê por estar acostumado com outro tipo de registro... Um desejo de olhar prismaticamente o mesmo objeto, sob muitos ângulos, pela sua função, forma, cor, cheiro, tamanho, como no texto final de *As Coisas*, que diz: “As coisas têm peso, massa, volume” (DANIEL, 2010).

Esta é uma experimentação feita pelas crianças, o homem em seus primeiros estágios da vida, conhecendo seu redor e permitindo observar “sob muitos ângulos” o óbvio. Nessa referência, o estranho é evidente, pois a poesia não é explicativa, mas sim sugestiva. E esse procedimento de olhar “prismaticamente” reflete a característica investigativa dessa arte.

Na mesma conversa, Arnaldo Antunes faz menção de um poeta modernista, que em seus poemas, muitas vezes com curtos versos, soube representar o sentido da “carga significativa do verbal”: “O Oswald de Andrade tem um poema muito bonito que diz: ‘aprendi com meu filho de dez anos / que a poesia é a descoberta / das coisas que eu nunca vi’, que é coerente com o seu famoso ‘ver com olhos livres’” (DANIEL, 2010).

O poema “Poesia – A vida fora...” a seguir é uma demonstração do trabalho com palavras, explorando o alfabeto da língua portuguesa:

Poesia —  
A vida fora da autografia.  
A vida fora da biografia.  
A vida fora da caligrafia.  
A vida fora da discografia.  
A vida fora da etnografia.  
A vida fora da fotografia.  
A vida fora da geografia.  
A vida fora da holografia.  
A vida fora da iconografia.  
A vida fora da logografia.  
A vida fora da monografia.  
A vida fora da nomografia.  
A vida fora da ortografia.  
A vida fora da pornografia.  
A vida fora da quirografia.  
A vida fora da radiografia.  
A vida fora da serigrafia.  
A vida fora da telegrafia.  
A vida fora da urografia.  
A vida fora da videografia.  
A vida fora da xilografia.  
A vida fora da zoografia.  
— A vida inde.

O primeiro elemento que se repete ao longo de todo o poema – “A vida fora” – enfatiza uma autonomia dessa vida fora de elementos gráficos, pois as palavras posteriores a essa expressão são iniciadas em seus prefixos respeitando a ordem

alfabética, sem perder seu sentido e têm como radical a palavra “grafia”. Com isso, a figura de linguagem anáfora representa uma poesia vivida além da grafia e suas variantes, ou seja, uma poética que não se restringe ao âmbito gráfico, e que se manifesta em multiplicidade. Esse aspecto aplica-se à poesia de Arnaldo Antunes, que não cabe nem mesmo no espaço discutido pelos concretistas, não se limita a um estilo, ainda que sejam evidentes traços da poesia concreta em sua obra.

Em entrevista concedida a Antônio Abujamra (2008), Arnaldo Antunes fala sobre influências para sua poesia: “... muitas... claro os poetas concretos... os modernistas foram uma grande influência”, mas “talvez minha poesia seja muito identificada com a Poesia Concreta por ter também o componente do trabalho gráfico associado a ela”. Esse diálogo referente ao campo gráfico pode ser percebido na relação entre os três seguintes poemas:



nossos dias com cimento

conchiglia

e o menoscabo em cubos

menos cubos como dias

men digos ao cabo frio

ao

fim

do triste

há manchas no assoalho

mendigos são os que sentam

dois nos bancos da praça ao

vento tão ventre

segurando tant o

as mãos s passos

e em boa noite e até per amanhã

t e a t é t e afã

bem guntam fim?



A primeira imagem é um poema de Arnaldo Antunes em que a palavra “Alegria” foi desmembrada, de maneira que as letras “A” e “i” se enquadram na mesma linha. Além disso, a palavra figura como se fosse espelhada no interior do círculo, vista por mais de um ângulo. Esse jogo de reflexão fica mais evidente devido à utilização das cores vermelho e amarelo, intercaladas nas faixas circulares.

Uma poesia que permite não só a imagem quanto forma, mas também a experimentação de elementos imagéticos coloridos, o segundo poema de Augusto de Campos (2000) ilustra essa possibilidade, com a interrupção de palavras e sua distribuição na página, alternando o tom da fonte grafada.

O último poema representa adequadamente a poesia que “não quer dizer”, mas que “é a coisa em si”, pois a palavra “Código” é o título e também a única que compõe o texto, com suas letras emaranhadas. A apresentação desse outro poema de Augusto de Campos tem de ser decifrada para ser entendida, porém a impressão de que se trata de algo que está escondido é detectada ao primeiro olhar em leitura do poema.

Na poesia a palavra usada para nomear as coisas adquire novo sentido – o poema “as coisas (anexo) remete a nomeação dada aos objetos. É um espaço próprio para procurar outros termos que possam designar sentidos próximos, e assim e se percebe se sinônimos são realmente palavras com significados equivalentes, ou se ocorre ligeira semelhança semântica. No poema a seguir verifica-se exatamente isso:

## OLHO

palavra	lê
paisagem	contempla
cinema	assiste
cena	vê
cor	enxerga
corpo	observa
luz	vislumbra
vulto	avista
alvo	mira
céu	admira
célula	examina
detalhe	nota
imagem	fita
olho	olha

Intitulado “Olho”, o poema traz outros verbos que se relacionam com a função do olhar, assim como outros objetos a serem olhados. Distribuídos os em duas colunas, cada nome encontra sua ação correspondente em sentido horizontal. Porém, como se trata de composição que permite mais de uma possibilidade, não há restrição em aplicar uma ligação cruzada, em que o mesmo objeto possa corresponder a outro verbo, ou a outros verbos. O resultado seria uma série de combinações semânticas, ou seja, poderiam ser multiplicados em outros versos

que formariam novos poemas a partir dessa célula. O poeta considera: “Acho que permanece tendo validade, como herança das vanguardas, o espírito de busca, de estranhamento, de renovação de formas, de experimentação”. (DANIEL, 2010).

A abordagem feita nesse capítulo aponta para o cuidado ao olhar para um poema, uma ação que exige uma postura paciente de um leitor que no contexto do mundo atual na maioria das vezes acostuma-se a mensagens de comunicação muito rápida. Um verso do poema “o corpo” traz essa questão da observação, relacionada ao tempo dedicado às mudanças que ocorrem na vida do homem: “Se ficar olhando anos você pode ver crescer o cabelo” (ANTUNES. 2006, p.91).

No capítulo seguinte será tratado o corpo como elemento participativo na poesia.

## Capítulo 4. A participação do corpo



(ANTUNES, 2006, p.57)

Nesse capítulo, o corpo humano é tratado como síntese no processo de construção poética na obra de Arnaldo Antunes por ser entendido que a partir do corpo cria-se a poesia, pois ela é feita por esse ser que a leva para o mundo. No poema da epígrafe, que recebe o título de “interrogação”, remete ao corpo humano o início de toda a descoberta: a dúvida. É a partir da curiosidade que se conhece o corpo humano em sua forma.

O caminho da poesia perpassa pelo corpo, desde o pensamento, em que é concebida como idéia que precisa ser exteriorizada até sua manifestação vocal, imagética, verbal. A poesia é pensada e experimentada pelo poeta antes de tomar os meios físicos que irão deixá-la à disposição de outros seres para ser contemplada e transformada por outros corpos.

Na poética de Arnaldo Antunes, há poemas que diretamente trazem o corpo como temática, e são compostos pela relação entre os membros de um corpo e

suas funções. O poema “abraço”, por exemplo, tem os versos inscritos em partes do corpo que envolve um abraço, braços e costas.

No corpo a poesia ganha vida através de gestos que acompanham a leitura de um poema, de modo a constituir um “dinamismo formalizado” (ZUMTHOR, 2007, p.29) em que a poesia é visualizada e proclamada, ao invés de manter-se em um único meio para apreciação. Quanto ao movimento, retoma-se o poema “olhando”, analisado no Capítulo 1, em que a palavra “parada” é fixa, estática, esperando pelo movimento que acontece com a palavra “passando”. Os “ss” se perdem em sua forma como pinturas frescas que foram borradas. Movimento imaginado por quem olha. Pode-se estabelecer esse quadro:

Olhar – olhando – estático  
Parar – parada – estático  
Passar - passando – movimento

Outra consideração cabível: “... o texto poético significa o mundo. É pelo corpo que o sentido é aí percebido. O mundo tal como existe fora de mim não é em si mesmo intocável, ele é sempre, de maneira primordial, da ordem do sensível: do visível, do audível, do tangível”. (ZUMTHOR, 2007, p.78). Assim, a poesia pode ser visualizada, ouvida e sentida em primeira instância na integração com o corpo humano, o qual funciona como instrumento na criação e expressão dessa arte. Dessa forma, o pensamento que gera a poesia está intimamente ligado à sensibilidade do poeta, e se torna, através do corpo, o que se pode chamar de “ações poéticas”.

Há, contudo, a essencial participação da voz como elemento difusor da palavra na poesia. Zumthor (2007) considera a voz “em sua qualidade de emanção do corpo e que, sonoramente, o representa de forma plena”. Ainda que um leitor leia muito e por muitas vezes poemas de sua escolha, ao pronunciar as palavras de um verso, certamente o contato com essa poesia se faz de um modo muito mais marcante em sua memória.

Com isso, a poesia pode ser manifestada em um “acontecimento oral e gestual” no qual se faz necessária a “presença de um corpo” (ZUMTHOR, 2007, p.38). A poesia de Arnaldo Antunes integra essa participação do corpo ao dar forma aos versos em uma construção em que o som nas palavras se encontra de

forma a aproximar seus sentidos e recupera-se, assim, a vivência da poesia em conjunto com outras manifestações artísticas que também precisam do corpo humano para se expressar.

A necessidade em escrever é própria do poeta que precisa externar sua visão do mundo através da poesia. Já a possibilidade em vivê-la estende-se a todos os participantes, de maneira aberta aos que se permitirem olhar e ver, cheirar, ouvir e escutar, saborear... de diversas maneiras sentir a poesia. Mais precisamente a poesia precisa do corpo para existir. Um corpo ávido por esses sentidos, pela vida em que aparece no poema “ávida” (anexo) Os versos precisam da voz para serem declamados; e os demais sentidos são da mesma forma importantes para percebê-la: ver a imagem de um poema em ilustração; sentir o cheiro da tinta em pintura; ouvir o som das palavras verbalizadas em versos e de instrumentos musicais em harmonia; tatear um objeto artístico e percorrer o manuseio feito por seu criador. Pernas, braços, o corpo todo em movimento pode integrar-se à poesia, retomar a sua vivência mesmo com a fragmentada distinção dessa arte, e dar seqüência, seja como poeta ou como leitor (entenda-se leitura de mundo) de uma constante redescoberta da palavra. A palavra poética.

## Considerações finais

Este trabalho buscou percorrer o caminho da poesia nos poemas de Arnaldo Antunes a fim de verificar aspectos verbais, sonoros e imagéticos nos poemas selecionados, indicando alguns precursores que o tenham influenciado, sem deixar de apontar uma poética de multiplicidade em suas composições.

Arnaldo Antunes foi escolhido como um autor contemporâneo que representa a diversidade na arte literária, conquistada por escolas anteriores à sua produção, como também de rupturas e inovações no que diz respeito ao uso da palavra.

A proximidade da poesia de Arnaldo Antunes com características da Poesia Concreta foi evidenciada em análises de poemas que comprovam um diálogo possível entre o autor estudado e o movimento que inaugurou o conceito de poesia verbivocovisual. Aspectos como a ausência de pontuação, comunicação de estrutura-conteúdo, interrupção de palavras nos versos e o aproveitamento de todo espaço da página, ou seu uso sem ater-se à forma do verso tradicional referente à métrica, são exemplos dessa relação.

Foram identificados nos poemas de Arnaldo Antunes elementos visuais e sonoros, ou seja, poemas que representam uma imagem e em que as palavras encadeadas proporcionam proximidade entre seus sons. Além disso, foi detectada a presença do silêncio como componente importante da composição poética do autor. Entende-se que os recursos da computação gráfica, também utilizados pelo poeta, são extensões do trabalho primeiro feito com a palavra em sua essência. A pesquisa foi pensada a partir do processo de lapidação da palavra, da primeira observação, curiosa e concentrada como o olhar das crianças que descobrem o mundo através de suas mãos, de seu corpo.

O corpo humano foi o elemento que pontuou e concluiu o estudo como o meio em que a poesia se manifesta em sua criação, no processo de construção e na presença de palavras, imagens e sons integrados nesse corpo.

As possibilidades de usos das palavras em sua diversidade de sentidos é um aspecto importante identificado nessa pesquisa, e que tende a ter continuidade no aproveitamento para futuras produções, a exemplo do trabalho realizado por

Arnaldo Antunes. Além disso, o aspecto visual ocupa destaque em suas produções ao se expandir aos meios multimidiáticos, explorado em recursos gráficos.

Sem dúvida a leitura dos poemas de Arnaldo Antunes exige não somente que as letras dos versos sejam decodificadas, mas envolvem elementos visuais e sonoros que agregam mais sentido à carga semântica característica de um poema. Por isso, considera-se uma poética múltipla, caracterizada como verbivocovisual, pela combinação dos elementos que pluralizam sua produção, diversificando em sentidos e em recursos a comunicação de sua poética.

## Referências bibliográficas

ANTUNES, Arnaldo. **Como é que chama o nome disso**, Antologia. São Paulo: Publifolha, 2006.

ANTUNES, Arnaldo. **N.D.A.** São Paulo: Iluminuras, 2010.

CAMPOS, Augusto de. **Viva Vaia**. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta**. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. Ideograma, Anagrama, Diagrama – uma leitura de Fenollosa. In: CAMPOS, Haroldo (org) **Ideograma**, Lógica Poesia Linguagem. São Paulo: Edusp, 2000.

FENOLLOSA, Ernest. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. In: CAMPOS, Haroldo de (Org). **Ideograma**, Lógica Poesia Linguagem. São Paulo: Edusp, 2000.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio**: o dicionário da língua portuguesa. 7ª Edição. Curitiba: Editora Positivo, 2008.

CANDIDO, Antonio. O destino das palavras no poema. In: **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org). **Teoria da Literatura**, Formalistas Russos. 1ª edição, Porto Alegre: Editora Globo, 1973, p. 39-56.

JUNQUEIRA, Maria Aparecida & DUARTE, Maria Rosa. A cidade polifônica. In: **São Paulo em preto e branco**: pelo olhar de seus escritores. São Paulo, SESC e PUC-SP, 2005.

LOPES, Márcia Plana Souza. **Palavra, voz e imagem: a poética de Arnaldo Antunes**. 2007. 223f. Monografia (dissertação de Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

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

\_\_\_\_\_. **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

PERDIGÃO, Andréa Bomfim. **Sobre o silêncio**. São José dos Campos: Pulso Editorial, 2005.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A modernidade em ruínas. In: **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 174-215.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. São Paulo: Cultrix, 2006.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SEVERINO, Antonio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Cortez, 2002.

SPINA, Segismundo. **Na madrugada das formas poéticas**. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Sites

ARNALDO ANTUNES. [http://www.arnaldoantunes.com.br/sec\\_biografia.php](http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_biografia.php)

FRIGERI, Aparecida do Carmo. Arnaldo Antunes. . Rio de Janeiro, 14/08/2008. Disponível em <<http://portalliteral.terra.com.br/artigos/arnaldo-antunes>> Acesso em 15/01/2011.

DANIEL, Claudio. A escrita plural: uma conversa com Arnaldo Antunes. Zunái – Revista de Poesia e Debates, ano VI, edição XXI, outubro de 2010. Disponível em <[http://www.revistazunai.com/entrevistas/arnaldo\\_antunes.htm](http://www.revistazunai.com/entrevistas/arnaldo_antunes.htm)> Acesso em 15/01/2011.

<<http://www.youtube.com/watch?v=CHaJI2FPW1k>> Acesso em 23/02/2011

<<http://www.youtube.com/watch?v=4nhbPmzBZ64>> Acesso em 23/02/2011

<[http://www.tvcultura.com.br/provocacoes/galeria/Programa\\_363\\_Arnaldo\\_Antunes\\_23473](http://www.tvcultura.com.br/provocacoes/galeria/Programa_363_Arnaldo_Antunes_23473)> Acesso em 23/02/2011

<[http://www.arnaldoantunes.com.br/sec\\_artes\\_obras\\_view.php?id=276](http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_artes_obras_view.php?id=276)> Acesso em 23/02/2011

## Anexos

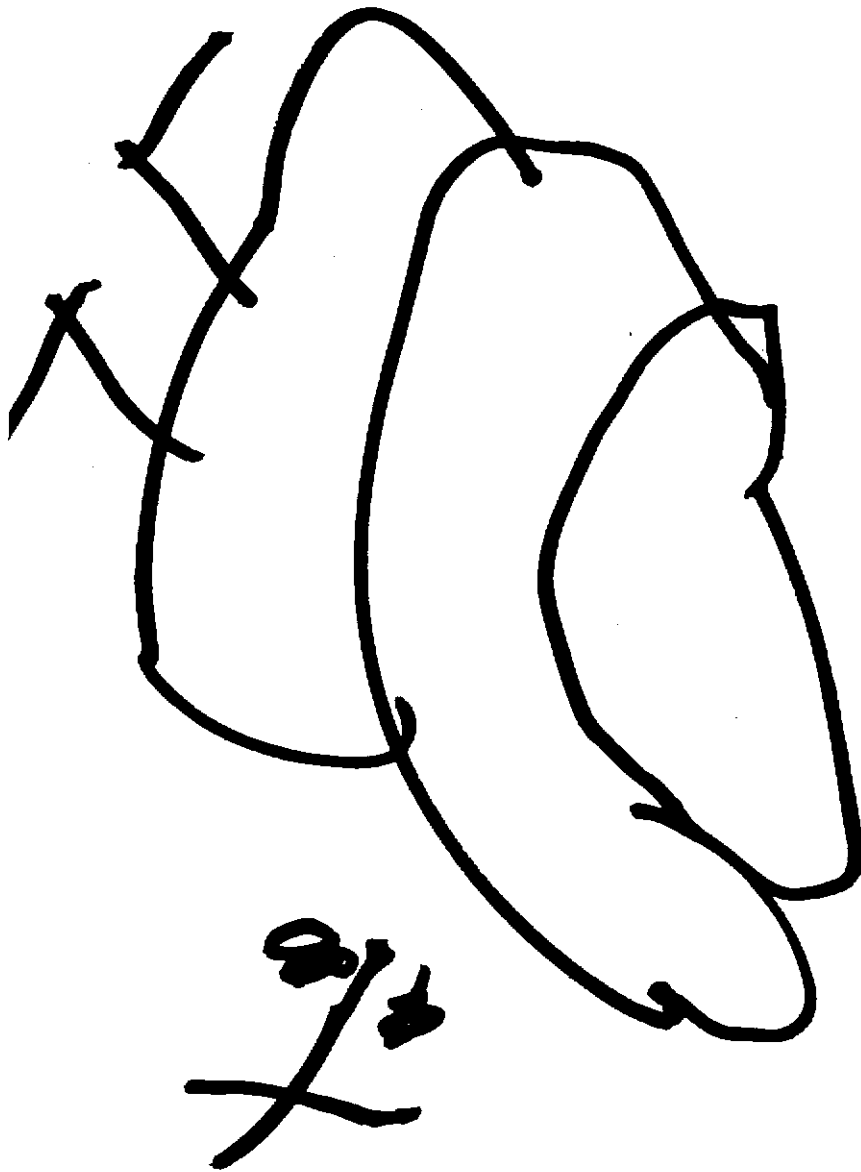
“abraço”

abraça o meu abraço e abre  
aspas e couraça e casca e roupa  
até a polpa o nervo a voz antes  
da boca aonde a mesma brasa  
ilesa siamesa dorme acesa  
embaixo dágua abraça o breu  
do meu abraço e sua o seu no  
meu suor na sua nossa massa  
mancha que absorve engole  
goma o seio soma o seu no  
meio meu aberto peito perto  
alcança o ce no vão cego  
que amalgama à nossa  
sombra a escuridão que  
orbita em volta cruza a  
curva de um contorno que  
dissolve quando encontra  
outro contorno que  
devolve ao mesmo a sua  
carne pele em forma líquida  
abraçada nesse agora que me  
abraça e que me abraça e  
que me abraça e que me abro.

“a escrita”

Pessoas mudas escrevem pra falar. Analfabetos aprendem a escrever. Pessoas sem braços escrevem com os pés. Os surdos escrevem no ar com gestos. Os cegos escrevem com a voz no escuro. Pessoas que esquecem escrevem listas. Canhotos escrevem com a mão esquerda. Pessoas distantes escrevem cartas. O tempo escreve no rosto rugas. Nas palmas linhas, nas pintas pontos. E nas estrelas cadentes. E nas cadeias escrevem nas paredes. E nas carteiras de escola. Neurônios escrevem na memória. Os genes escrevem nos corpos vivos. A chuva que escorre escreve nos vidros. E os dedos nos embaçados. E nas cavernas traçados de antepassados. Bisontes, flechas, humanos, arcos. E os médicos nas receitas. Orientais usam outras letras. De cima a baixo, nas verticais. E começando sempre por trás. Nos livros, placas e nós mangás. Escreventes, escrivães, escritores, escribas. Uns tomam notas pra se lembrar. Uns fazem livros pra ser lembrados. Passos escrevem no chão com rastros. Corvos espalham nanquim no alto. Galinhas grafam bicando o chão. Migalhas fazem frases do pão. Palavras ditas morrem no ar. Em pedra escrevem nomes dos mortos. E em placas de rua. E quando o texto acaba a escrita continua.

“as coisas”



As coisas têm peso,  
massa, volume, tama-  
nho, tempo, forma, cor,  
posição, textura, dura-  
ção, densidade, chei-  
ro, valor, consistência,  
profundidade, contor-  
no, temperatura, fun-  
ção, aparência, preço,  
destino, idade, sentido.  
As coisas não têm paz.

“ávida”

a eternidade

dividida

em vidas

não interessa

**à vida  
à vida  
à vida  
à vida  
à vida**

só interessa

a eternidade

inteira

de uma vez

“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 core, 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

Egipcianos tupinamboclos  
Yorubábaros carataís  
Caribocarijós orientapuias  
Mamemulatos tropicaburés  
Chibarroados mesticigenados  
Oxigenados debaixo do sol

“vão”

